

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Katedra žurnalistiky

Las Meninas - Picassova a Foucaultova pocta Velázquezovi

Magisterská diplomová práce

Bc. Lenka Kremláčková

Vedoucí práce: Mgr. Lukáš Zámečník, Ph.D.

Olomouc 2013

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně, s využitím uvedených pramenů a literatury. Diplomová práce má 151 287 znaků.

V Olomouci dne 29. března 2013

Bc. Lenka Kremláčková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Lukáši Zámečnickovi, Ph.D. za námět k tématu a cenné vstupní rady.

Především bych chtěla poděkovat své rodině a přátelům - děkuji za vše.

Anotace

Magisterská diplomová práce *Las Menias – Picassova a Foucaultova pocta Velázquezovi*, si dává za cíl analyzovat malbu *Las Meninas*, která vznikla v polovině 17. století a jejímž autorem je právě Diego Velázquez. Touto malbou se zabýval i Pablo Picasso, který v roce 1907 vytvořil jinou malbu – *Avignonské slečny*. Tento obraz je považován za jeden z prvních obrazů kubismu, nového uměleckého směru vzniklého na počátku 20. století. Jak *Las Meninas*, tak *Avignonské slečny* znamenaly určitý zlom v malířství a provázely také zlom, který nastal ve společenském uspořádání. Což dokazuje také Michel Foucault, který se obrazu *Las Meninas* věnuje v jedné z kapitol knihy *Slova a věci*. Foucault v této knize analyzoval jednotlivé historické epochy od renesance až po současnost převážně ze společenského hlediska. Část práce se věnuje problematice moci a mocenských struktur, kterou se Foucault taktéž zabýval. Pokouší se propojit jeho analýzu jednotlivých epoch společnosti s vývojem mocenských struktur. Zároveň poukazuje na problematiku moci a znázorňování. Práce se také zabývá strukturalismem a poststrukturalismem, na základě těchto myšlenkových směrů se snaží vyložit Picassovy *Avignonské slečny* a moderní umění obecně.

Annotation

Master thesis *Las Meninas – Picasso's and Foucault's honor to Velázquez* is intended to analyze the painting *Las Meninas*, which originated in the mid 17th century and painted by Diego Velázquez. Also Pablo Picasso dealt with this painting and in 1907 created another painting – *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)*. This painting is considered one of the first pictures of Cubism, which is a new artistic movement that emerged in the early 20th century. As both *Las Meninas* and *Les Femmes d'Alger* meant a turning point in the painting, and was also accompanied by a break, which occurred in the social structure. It also proves Michel Foucault, who devotes to painting *Las Meninas* in one of the chapters of the book *Words and things*. In this book Foucault analyzed different historical periods from the Renaissance to the present day mainly from the social perspective. Part of the work is devoted to issues of power and power structures, which Foucault also dealt with. He attempts to link his analysis of individual epochs of society to the development of power structures. He also points to issues of power and representation. The work also deals with structuralism and post-structuralism, on the basis of these schools of thought tries to explain Picasso's *Les Femmes d'Alger* and modern art in general.

Klíčová slova

Michel Foucault, epistémé, moc, znázornění, strukturalismus, poststrukturalismus, dekonstrukce, Las Meninas, moderní umění, kubismus, Pablo Picasso, Avignonské slečny

Keywords

Michel Foucault, epistémé, power, representation, strukturalism, poststrukturalism, deconstruction, Las Meninas, modern Art, cubism, Pablo Picasso, Les Demoiselles d'Avignon

Obsah

Úvod	8
------------	---

I. část

1 Michel Foucault	10
2 Významné osobnosti a směry	11
2.1 Strukturalismus obecně	11
2.2 Marxismus	12
2.3 Friedrich W. Nietzsche	13
2.4 Sigmund Freud	13
2.5 Immanuel Kant	14
2.6 Georg Wilhelm Friedrich Hegel	15
3 Slova a věci	16
3.1 Epistémé	16
3.2 J. L. Borgesova „jistá čínská encyklopedie“	19
4 Analýza jednotlivých „epistémé“	21
4.1 „Epistémé“ 16. století	21
4.2 Vznik klasické „epistémé“	24
4.3 „Epistémé“ 19. století	27
5 Analýza Las Meninas	34
5.1 Popis obrazu	34
5.2 Foucaultova analýza Las Meninas	35

II. část

6 Moderní umění	44
6.1 Pojmy „moderní“ a „moderní umění“	44
6.2 Objekt umění	47
6.3 Subjekt umělecké tvorby	48
6.4 Vztah subjektu a objektu v umělecké tvorbě	49
7 Strukturalismus	53
7.1 Obecný předmět zkoumání	53
7.2 Analýza metodologie jazykovědy a historických věd	55

7.3	Jazyk jako jeden ze základních pojmů strukturalismu	55
7.4	Struktura, strukturalita	56
8	Poststrukturalismus	58
8.1	Pojmy poststrukturalismu	59
9	Avignonské slečny – zvrát nejen v malířství.....	62
9.1	Kubismus	62
9.2	Popis Avignonských slečen	63
9.3	Leo Steinberg – o Avignonských slečnách	64
10	Jazyk ve výtvarném umění	67
10.1	Hledání jazyka v kubistickém obraze	67
 III. část		
11	Znázornění a moc	72
11.1	Reprezentace, přivlastnění a moc	72
11.2	Pojetí moci u Foucaulta	75
11.3	Nápodoba a moc	77
11.4	Moc a řád	78
11.5	Moc konečnosti	79
Závěr		80
Použitá literatura.....		82
Přílohy		84

Úvod

Práce se zabývá obrazy Las Meninas od Diega Velázquezze a Avignonské slečny od Pabla Picassa v kontextu strukturalismu a poststrukturalismu.

Michel Foucault, přední filozof 20. století, který se řadí k těmto dvěma směrům se ve své knize *Slova a věci* věnuje malbě Diega Velázquezze Las Meninas. Analyzuje ji z pohledu recepce diváka, ale také v kontextu dané historické epochy a jejích zákonitostí. Téma historických epoch, proměn společnosti a myšlení je jedním z hlavních jeho oblastí zájmu. Obraz Las Meninas byl podle Foucaulta součástí proměny ze stávajícího období společnosti na nové.

Michel Foucault se zajímal jak o historii kultury či společnosti, tak i o filozofii a psychologii. Z jeho děl čerpají filozofové, historici, psychologové a nejen ti. Foucaultovo dílo se týká všech oblastí lidského vědění. Foucault se kromě toho zabýval i problematikou moci a mocenských struktur.

Dalším představitelem zejména poststrukturalismu je Jacques Derrida. Jeho termín „dekonstrukce“ taktéž dalece přesahuje hlavě literární vědu, ve které byl vytvořen. Jak se práce pokusí ukázat, lze jej aplikovat i na výtvarné umění.

V kontextu hlavních pojmů poststrukturalismu se zde pokusím analyzovat Picassovy Avignonské slečny. Práce se bude věnovat taktéž kubismu, uměleckému směru ve kterém Avignonské slečny vznikly a jsou považovány i za jeden z jeho zakládajících obrazů a taktéž modernímu umění celkově.

Další část práce je věnována moci jako takové a moci v zobrazování. Moc a její uspořádání se v průběhu staletí proměňovala stejně jako se měnila i společnost. Foucault se zabývá jak mocí, tak proměnou společností, proto se tato práce pokusí propojit změny ve společnosti s vnímáním moci a jejich struktur. V následující části se taktéž zaměří na moc ve znázorňování a jako příklad poslouží již zmiňované obrazy Picassa a Velázquezze.

Jak již bylo naznačeno kniha *Slova a věci* Michela Foucaulta je jedním ze stěžejních děl této práce. V době svého vydání zaznamenala úspěch nejen na akademické půdě. Foucault zde vynalézá novou metodu pro zkoumání společenských věd – archeologii a také zde zavádí několik termínů například „epistémé“ či „diskurz“.

Dalším důležitým pramenem této práce je kniha Jacquesa Derridy *Texty k dekonstrukci*, kde Derrida formuloval svoje hlavní myšlenky a zároveň definoval pojem dekonstrukce. Zároveň je pro tuto práci přínosná i předmluva

Miroslava Petříčka, ve které se zabývá kubistickými obrazy a hledáním jazyka v dílech moderního umění.

Při analýze Avignonských slečen tato práce vychází zejména z článku Leo Steinberga *The Philosophical Brothel*, kde se Steinberg zabývá touto malbou nejen z hlediska historického vývoje, ale snaží se postihnout i vývoj obrazu samotného.

Otázkou moci v zobrazování se zabývá článek Craiga Owense *Reprezentace, přivlastnění a moc*, který je uveden ve knize Ladislava Kesnera – *Vizuální teorie*.

Cílem práce je tedy na základě všech těchto a dalších pramenů analyzovat obrazy *Las Meninas* a Avignonské slečny v kontextu strukturalismu a poststrukturalismu, zejména prací Michela Foucaulta a Jacquesa Derridy. S pomocí těchto dvou obrazů také poukázat na změny ve společnosti, které se udály v obdobích, v nichž byly obrazy vytvořeny. Mohou tak být považovány za určité symboly těchto změn. Důležitou součástí je otázka recepce. Zároveň se bude práce zabývat problematikou moci a znázorňování, kdy opět využije těchto dvou obrazů jako příkladu uplatnění moci.

Práce je rozdělena na tři části a jedenácti kapitol. První část se práce zabývá především analýzou jednotlivých historických epoch podle Foucaulta a také analýze zmiňovaného obrazu *Las Meninas*.

Další část se zaměří na moderní umění, strukturalismus, poststrukturalismus. Tyto pojmy vysvětlí a popíše nejdůležitější pojmy, hlavně co se týče strukturalismu a poststrukturalismu. A v tomto kontextu se následně analyzují Picassovy Avignonské slečny.

Třetí část se bude věnovat problematice moci v zobrazování a moci ve společenském kontextu. Pokusí se jednotlivé epochy, popsané Foucaultem spojit s mocenskými praktikami. Moc v zobrazování uvede na příkladech Avignonských slečen i *Las Meninas*.

Nejlepším způsobem jak dosáhnout daných cílů práce je zkoumání literatury, která se k danému tématu vyskytuje. Metodou jsem tedy zvolila klasické teoretické zkoumání. Následnou analýzu všech zjištěných poznatků a vyvození náležitých závěrů.

1 Michel Foucault

Michel Foucault, přední francouzský filozof 20. století, jehož dílo se promítlo do mnoha oblastí společenských věd. Soustředil se především na psychologii, psychiatrii, sémiotiku, právo, sexuologii a v neposlední řadě také na historii kultury a filozofie. Jeho zkoumání bylo ovlivněno několika významnými postavami a směry, kterým se budu věnovat v následující kapitole.

Pomocí metody nazvané „archeologie“ se snažil najít a popsat jednotlivé struktury společnosti a také jejich vývoj. Definiuje pojmy „diskurz“ a „*epistémé*“, které jsou zásadními pojmy v jeho výzkumech. Ve své knize *Slova a věci*, která bude jednou ze stěžejních celé práce, se Foucault zabývá právě studiem jednotlivých „*epistémé*“. Tento pojem definuje jako soubor vědění dané historické epochy.

Michel Foucault se věnoval mimo jiné i analýze moci ve společnosti. Odhalil, že moc jako taková má jak negativní sílu, která je vnímána jako dominantnější, tak i pozitivní. Tato pozitivní síla je podle něj produktivní v tom smyslu, že vytváří nové znaky dané společnosti, například subjektivitu. Zároveň moc považuje za nadlidského činitele.

Foucaultovo dílo je velice složité a mnohoznačné. „*Své knihy podepisoval, jedny s druhými propojoval předmluvami, články či rozhovory ... byl prostě autor, vytvořil určité dílo, a to je komentováno.*“¹ Toto doplňování a komentování děl je způsobeno tím, že se jeho zkoumání a názory proměňovaly a on cítil potřebu se ke svým dílům neustále vyjadřovat a doplňovat svoje myšlenky. Je ke svému dílu kritický. Díky svému širokému poli působnosti je Michel Foucault často citovaný a diskutovaný na různých společenských úrovních. „*Je těžké mluvit o Foucaultově díle jako o celku, aniž se člověk omezí na vyslovování samozřejmostí a banalit.*“²

Foucault je zařazován mezi představitele strukturalismu, poststrukturalismu a postmodernismu, ale je na místě poznamenat, že i vůči těmto směrům se v určitých fázích svého života a práce vymezuje.

¹ ERIBON, Didier. *Michel Foucault, 1926 – 1984*. Praha: Nakladatelství Academia, 2002, ISBN 8020009558. Str. 9.

² FULKA, Josef; BARŠA, Pavel. *Michel Foucault: Politika a estetika*. Praha: Dokořán, 2005, ISBN 8073630206. Str. 7.

2 Významné osobnosti a směry

Jako všichni ostatní i Foucault byl ovlivněn jak lidmi kolem sebe, tak myšlenkami různých filozofů a myslitelů, se kterými se dostal do kontaktu při studiích na École normale supérieure a dále. V neposlední řadě byl také ovlivněn celkovou společensko-ekonomickou situací ve Francii. V následujících oddílech se pokusím stručně popsat nejvýznamnější osobnosti, jejichž tvorba inspirovala Michela Foucaulta v jeho zkoumání. Také popíšu hlavní myšlenkové směry, jimiž byl Foucault ovlivněn, které studoval a z nichž následně vycházel při tvorbě svých textů.

2.1 Strukturalismus obecně

Strukturalismus, který vychází z lingvistické metody Ferdinanda de Saussura, byl hlavním zdrojem Foucaultových prací. I když častokrát svoje spojení se strukturalismem popírá, v mnoha jeho pracích jsou patrné určité shody. Hlavním prvkem strukturalismu je struktura a její význam. Dále strukturalismus zkoumá vztahy mezi jednotlivými prvky a jejich celkové uspořádání. Strukturalismus v lingvistice chápe jazyk jako systém znaků, jako jednotný celek. Podle Ferdinanda de Saussure je znak složen z označovaného a označujícího. Označující je podle de Saussura fyzická složka a označované je mentální koncept.³

Co se týče strukturalismu v humanitních vědách, ten se pokouší najít základní prvky ve společnosti, jako jsou pojmy či základní vzorce jednání a následně mezi nimi nalézt i pravidla nebo zákony, podle kterých tyto vzorce a prvky fungují.

Strukturalismus můžeme rozdělit do dvou směrů: prvním z nich je strukturalismus atomický, jednotlivé prvky jsou zde určené, jejich role v jiném, obsáhlejším rámci nemá vliv na jejich ukotvenost. Druhým směrem je holistický (diachronní) strukturalismus kde „...to, co se považuje za možný prvek, je definováno mimo systém prvků, ale to, co se považuje za aktuální prvek, je funkcí celého systému diferencí, jehož je daný prvek

³ SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Vyd. 2., v Academii 1. Praha : Academia, 1996. 468 s ISBN 8020005609.

součástí.“⁴ Holistický strukturalismus tedy všechny prvky vyváže z daného systému a definuje je mimo něj.

Strukturalismus je tedy určitá metoda analýzy, která se zabývá kulturními a společenskými strukturami s tím, že v popředí zájmu nejsou lidé. Tento směr a jeho metodu tedy můžeme nazvat antihumanistický. Strukturalismus „...dává přednost analýze, v níž mají jevy smysl pouze ve vztahu k jiným jevům v rámci systematické struktury, jejímž zdrojem není žádný konkrétní jedinec.“⁵ Jednotlivci jsou tedy z této analýzy zcela vypuštěni a samotná strukturální analýza se soustředí na jednotlivé struktury a vztahy mezi nimi. Samotné struktury v sociálním a kulturním kontextu „...omezují a determinují aktéry a jednání a proto jsou často stavěny do protikladu k jednání.“⁶ Struktura jako taková, v sociologickém smyslu, je ovšem spíše imaginární, jelikož funguje jen v myslích uživatelů, nejde o reálné objekty či věci.

2.2 Marxismus

Jedním ze společenských vlivů, které působily na Michela Foucaulta byl marxismus, který se ve Francii po válce rozvíjel. Foucault byl členem Komunistické strany Francie, ale jeho působení netrvalo dlouho. Marxismus vychází z díla německého filozofa Karla Marxe. Tento filozof byl ovlivněn Hegelem a také spisy Adama Smithe, který se zabýval především politickou ekonomikou. Marxismus „...zdůrazňuje determinující roli materiálních podmínek existence, rozvoj a dynamiku kapitalismu a historickou podmíněnost lidských záležitostí.“⁷ Tento směr byl považován za filozofii sociální rovnosti, zejména díky jeho snaze o nastolení beztrždní společnosti a tím odstranění třídního konfliktu. Marxismus je těsně spjat s historickým materialismem. „Historický materialismus na rozdíl od ostatních přístupů nevysvětluje minulost vkládáním dobových, většinou třídních iluzí vytvořených později, a díky tomu může rozumět kontinuitě procesů dějin. Nepřidává do historie pozdější představy, ale naopak, hledá v historii určité zákonitosti a na jejich základě se snaží předvídat budoucí vývoj.“⁸ Odtud pramení Foucaultův příklon k historii.

⁴ DREYFUS, Hubert L. - FOUCAULT, Michel. - RABINOW, Paul. *Michel Foucault : za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky*. Praha : Herrmann & synové, 2002. ISBN 9788087054208. Str. 15.

⁵ BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*. Vyd. 1. Praha : Portál, 2006. ISBN 8073670992. Str.182.

⁶ Ibid. str. 181.

⁷ Ibid. str. 110.

⁸ /Online/ *Historický materialismus*. Dostupné z: <http://marxismus.cz/hismat/hismat.htm>. Cit. 28.1.2013.

Již zde pravděpodobně vidíme základ jeho metody zkoumání – archeologie. Jeho kniha „*Archeologie vědění*“ se zabývá především proměnou, která nastala v oblasti historie. Zavádí zde pojem diskurs, aby se věda osvobodila od pojmů, které mohou být zatížené antropologickými významy. Dá se také říci, že tato kniha je svým způsobem metodologickým dodatkem ke knize „*Slova a věci*“, která byla vydána dříve.

2.3 Friedrich W. Nietzsche

Jednou z nejvýznamnějších osobností, které ovlivnily Michela Foucaulta, byl Friedrich Nietzsche. Hlavním bodem, kterým se Foucault nechal inspirovat, bylo Nietzscheho bádání o moci a mocenských strukturách. Foucault považoval za důležité, že Nietzsche neanalyzuje moc z politického hlediska, nýbrž bere v potaz celý koncept moci jako takové. Při svém zkoumání se ovšem nesnažil hledat obecně platný řád, který by měl určitou strukturu a zákonitost, ani nechtěl dospět k jakési konečné fázi moci, která by byla vše objímající a vše vysvětlující.

K dalším oblastem Nietzscheho myšlení, které Foucaulta ovlivnily, patří jeho úvahy o povaze morálky a také Rozumu a Ne-Rozumu, ty měly na Foucaulta velký vliv, který se poté projevil mimo jiné i v jeho díle „*Dějiny šílenství*“. Tato kniha je původně Foucaultovou disertační prací, kterou psal při svých studiích v Uppsale.

2.4 Sigmund Freud

Tento vídeňský lékař a psycholog s českými kořeny byl zakladatelem psychoanalýzy. Psychoanalýza zkoumá lidské vědomí a podvědomí. Právě podvědomí a procesy, které se v něm dějí považuje za základ lidské psychiky. Freud lidské „já“ rozděluje do tří oblastí – „id“, „ego“ a „superego“.

Příčemž „id“ (ono) je podle něj iracionální složkou osobnosti. Řídí se hlavně pudy, při své touze uspokojit to nejjednodušší přání se neohlíží na žitý svět kolem ani na to, co jeho jednání může způsobit. „Ego“ je podle Freuda racionální složkou, která je ovlivňována jak „id“ tak i „superegem“. Při vykonávání úkolů přemýšlí a bere ohled na důsledky svých činů. „Ego“ je prostředník mezi „id“ a „superegem“. A nakonec „superego“ je jakýmsi sociálním vědomím. Obsahuje všechny složky, které si člověk nese v průběhu socializace a dá se říci, že člověka moralizuje a usměrňuje.

Sigmund Freud a psychoanalýza na základě tohoto tvrzení přikládají hlavní úlohu pudům. Zejména se Freud zaměřuje na tzv. libido. Tímto termínem Freud pojmenovává sexuální pud. „Klíčovým faktorem subjektivity a kultury je sexualita, která pracuje prostřednictvím aktivních zásahů nevědomí do každodenního života.“⁹ Foucault se tedy Freudem a jeho psychoanalýzou, zaměřenou na pudy a zkoumání lidského nevědomí, inspiruje právě v oblasti sexuality a subjektu. To mu pomáhá při tvorbě knihy „*Dějiny sexuality*“ a dalších textů z odvětví psychiatrie a také při zkoumání podstaty duševních nemocí.

2.5 Immanuel Kant

Kantův vliv na západní myšlení byl zásadní. Foucault, stejně jako jiní, čerpá z Kantovy kritické filozofie. Podle Michela Foucaulta „...není kritika nějakou přesně vymezenou metodou myšlení či zkoumání, nýbrž praktickým životním postojem – ctností, která povstává z vůle nebýt řízen. Kritika je „uměním dobrovolné nepodřízenosti, myslivé neposlušnosti“.¹⁰ Kant tvrdil, že rozumové poznání není možné bez smyslových činitelů. Odmítl tak dosud obecně platné tvrzení, že dané předměty se poznávají jen rozumem a to jako „věci o sobě“. Kant tuto myšlenku formuloval ve své „*Kritice čistého rozumu*“ vydané v roce 1781. Zde klade tři otázky, které by měly být základními při praktikování a studiu filozofie. Těmi otázkami jsou: „Co mohu vědět?“, „Co mám činit“ a „V co mohu doufat?“. Na všechny tyto otázky zároveň dává odpověď v podobě jisté formy či oblasti lidského vědění. Na první otázku se podle Kanta může odpovědět oblastí teorie poznání – epistemologií. Na druhou odpovídá etika, kterou Kant rozebírá ve své knize „*Kritika soudnosti*“, a na třetí otázku podle něj má odpovídat filozofie náboženství. Foucault se zabýval převážně problematikou osvícenství v Kantově díle a chápal ji jako zdroj kritické filozofie.

Osvícenství bylo ve Francii pojímáno převážně z hlediska dějin vědy. Tudíž bral Foucault Kantův výklad osvícenství jako něco zcela nového. Foucault se dokonce ve svých pozdějších textech označil za pokračovatele osvícenské filozofie.

⁹ BARKER, Chris. Slovník kulturních studií. Vyd. 1. Praha : Portál, 2006. ISBN 8073670992. Str. 55.

¹⁰ FULKA, Josef; BARŠA, Pavel. *Michel Foucault: Politika a estetika*. Praha: Dokořán, 2005, ISBN 8073630206. Str. 15.

2.6 Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Dalším významným filozofem, který ovlivnil Foucaulta byl Georg Wilhelm Friedrich Hegel. S jeho fenomenologií se seznámil již při studiích a to zejména díky přednáškám Jeana Hyppolita. Foucault se do té doby příliš o filozofii nezajímal, hlavním polem jeho zájmu byla historie, ale právě po absolvování těchto přednášek se pustil do studia filozofie. Pochopil, že „...je to filozofie, která zahrnuje celé dějiny. A ty dějiny mají smysl.“¹¹ Hegel svoji filozofii postavil především na zkoumání dějin. Svět a tím pádem i jeho dějiny, se neustále proměňují a mění se i jeho uspořádání. Kritizuje křesťanství, které se podle něj málo soustředí na společnost jako takovou.

Další oblastí, kterou se Hegel zabýval je svoboda. Dějiny podle něj jsou pokrokem ve svobodě. Přičemž pravou svobodu Hegel nachází již v antice. Svoboda jedince je dána rovnoprávností občana před zákonem. Ve svém díle „*Fenomenologie ducha*“ poznamenává, že bytí věci není dané, nýbrž zprostředkované. Jde o vývoj a střetávání protikladů.

V této části práce bych se ráda přesunula k Foucaultově knize „*Slova a věci*“, která je jedním z jeho hlavních děl. Foucault se zde zabývá především společenským vývojem a jeho historií. Definuje několik pojmů, které následně uvádí do praxe. Snaží se popsat jednotlivá období lidských dějin a k tomu využívá metodu zvanou archeologie. Zároveň se Foucault v této knize zabývá i analýzou obrazu Las Meninas. Jeho poznatky a postřehy související s touto malbou se v další části práce taktéž pokusím vyložit.

¹¹ ERIBON, Didier. *Michel Foucault, 1926 – 1984*. Praha: Nakladatelství Academia, 2002, ISBN 8020009558. Str. 32.

3 Slova a věci

Kniha „*Slova a věci*“¹², která poprvé vyšla v roce 1966, se zaměřuje na oblast historie společnosti a jejího vědění. Foucault se na základě analýzy jednotlivých historických epoch snaží postihnout jejich vývoj a myšlení. V knize se Foucault zaměřuje i na jednotlivé vědní obory či odvětví, které se postupně proměňovali a sleduje jejich vývoj. Zabývá se teorií reprezentace, kde je pro něj klíčovým aspektem obraz z poloviny 17. století *Las Meninas* od Diega Velázqueze (viz Příloha 1). Na jeho základě se zamýšlí jak nad obrazem samotným, ale i nad celkovou proměnou reprezentace jako takové.

Věnuje se jazyku a jeho funkci v těchto jednotlivých epochách, sleduje změnu obecné gramatiky na vědní obor – filologii. Podobný vývoj měla i přírodní historie, která se přetvořila v biologii a v neposlední řadě se proměnily i úvahy o bohatství, z těch vznikla politická ekonomie. Všechny tyto změny Foucault podrobně popisuje a zařazuje je do kontextu historických epoch. Nyní se pokusím nastínit hlavní teze této knihy.

3.1 Epistémé

Foucault rozebírá jednotlivé historické epochy či kulturní období od 16. století po současnost. Tvrdí, že každá historická epocha je ovlivněna určitým náhledem na ni, filozofickým i vědeckým pojednáním, které v té době převládá. V každé epoše existuje daný pořádek věcí – historické apriori, a ten je dán jednotlivými diskursy, tím je podle Foucaulta právě náhled na svět či jeho popis v daném historickém období. Zavádí pojem „*epistémé*“, což je podle něj schéma vědění a diskursu dané doby. V knize „*Archeologie vědění*“ definuje „*epistémé*“ takto: „*Epistémé rozumíme soubor vztahů sjednocujících v daném období diskursivní praktiky, jenž dávají vzniknout epistemologickým figurám, vědám, případně formalizovaným systémům, ... není formou poznání, či typem racionality, jež by napříč těmi nejodlišnějšími vědami manifestovala suverénní jednotu subjektu, ducha či epochy; je souborem vztahů, které lze odkrýt v rámci jednoho daného období mezi vědami, když je analyzujeme na rovině*

¹² FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Michel Foucault ; [překlad Jan Rubáš]. Vyd. 1. Brno : Computer Press, 2007. v, 309 s, ISBN 9788025117132.

*diskursivních regularit.*¹³ Foucault tedy pod pojmem „*epistémé*“ rozumí určitý komplex vztahů, které pod sebou slučují vědomosti daného období. Díky vědomostem, z kterých čerpají myslitelé této doby, vzniká něco, co můžeme považovat za určité vědění dané historické epochy. Toto vědění si nečiní nárok být jediným sjednocujícím bodem, který je nad vším poznáním a zastřešuje ho. „*Epistémé*“ je souhrn vztahů mezi vědami, které existují v určitém období. Podle „*Slovníku kulturních studií*“ od Chrise Bakera je „*epistémé*“ „...ustavována převažujícími způsoby poznávání, které dodávají historické epoše nebo intelektuální éře osobitou povahu, k níž patří specifická pravidla formující pole předmětů poznání.“¹⁴ Celý koncept „*epistémé*“ je, v určitém případě, předchůdcem koncepce diskursu, který Foucault v „*Archeologii vědění*“ později také rozvine.

Právě zkoumáním způsobů poznávání a následně utvářených pravidel v průběhu renesance, klasického a moderního věku se Foucault, mimo jiné, zabývá ve své knize „*Slova a věci*“. Zkoumá určité historické události a zákonitosti, jež jsou vykládány způsobem, který je podřizuje a usměrňuje tak, aby je bylo možné použít v dané historické éře – v dané „*epistémé*“. Současně s tím, jak se vyvíjí oblasti lidského poznání a jejich pravidla, se rozvíjí i jednotlivé obory s ním související. Foucault se věnuje i těmto nově vznikajícím oborům a rozebírá důvody jejich vzniku.

Vznik a podstata „epistémé“

Každá „*epistémé*“, historická epocha se projevuje základními kódy kultury. Tyto kódy, společně s vědeckými teoriemi dané doby, dodávají každému člověku jisté směrnice, jak se chovat ve světě kolem něj, jak je tento svět uspořádán. Člověk tyto kódy procesem učení a poznávání, přebírá a tím pádem je jimi ovlivněn i v těch nejzákladnějších věcech. To všechno se podle Foucaulta děje pomocí řeči – slov, gest a různých okolních vněmů, které na nás působí. Tomuto řádu podléhají všechny navazující kategorie, které uspořádávají svět kolem nás. Zároveň ale mezi kulturními kódy a vědeckými teoriemi existuje „holá zkušenost řádu“, kterou se Foucault chystá analyzovat. Holá zkušenost řádu „...předchází slovům, vněmům a gestům, o nichž si myslíme, že ji s větší či menší pravděpodobností vyjadřují ... je pevnější, archaičtější, méně pochybná, vždycky „pravdivější“ než teorie, které se jí pokoušejí dát explicitní

¹³ FOUCAULT, Michel. *Archeologie vědění*. Praha: Hermann & synové, 2002, str 285.

¹⁴ BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*. Vyd. 1. Praha : Portál, 2006. ISBN 8073670992. Str. 46.

*formu, vyčerpávající uplatnění nebo filozofický základ.*¹⁵ Tuto holou zkušenost daného řádu se Foucault bude snažit najít pomocí průzkumu vědění od renesance, přes klasický věk až po současnost. Jelikož se nebude snažit jednotlivé události a epochy pouze popsat, nazývá metodu zkoumání „archeologií“. Odtud také vzniká podtitul knihy „*Slova a věci*“ – *Archeologie humanitních věd*. Analýza humanitních věd se podle Foucaulta má vyvarovat sporů o to, zda jednotlivé poznatky ve zkoumání jsou pravdivé či ne. Také by se celková analýza humanitních věd neměla zaměřovat na logičnost a smysluplnost výroků. Analýza by měla s humanitními vědami zacházet jako s něčím, co ovládá samo sebe a má vnitřní autonomii.¹⁶

Dva milníky

Díky tomuto průzkumu Foucault upozorňuje na dva milníky západní kultury. Prvním z nich je zahájení klasického věku v polovině 17. století a tím druhým je podle Foucaulta začátek moderní doby na počátku 19. století. Poukazuje na změnu systému na přelomu 18. a 19. století „...*ne proto, že by rozum učinil nějaký pokrok, ale proto, že způsob bytí věcí a řádu, jenž tím, že je seskupuje, je nabízí vědění, se hluboce proměnil.*“¹⁷ Proměnil se pohled na bohatství, společenské hodnoty, změnilo se i postavení teorie řeči a reprezentace a také náhled na přírodní řády a jejich fungování. Reprezentace již není považována za jeden ze základních elementů a to samé se projevuje v chápání řeči. Do hry vstupuje historicita a vnímání času a časové linie. „*Analýzu směny a peněz nahrazuje studium produkce, analýza organismu se mění na zkoumání taxonomie a především řeč ztrácí své privilegované postavení a stává se útvarem koherentní historie v těžkopádnosti své minulosti.*“¹⁸ Pod tíhou všech těchto změn se dostává do popředí zájmu západního myšlení člověk a vznikají tak humanitní vědy.

Foucault zmiňuje především 18. století, kdy lidské bytosti „...*začaly být interpretovány jako poznávající subjekty a současně i jako objekty svého vlastního*

¹⁵ FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Michel Foucault ; [překlad Jan Rubáš]. Vyd. 1. Brno : Computer Press, 2007. ISBN 9788025117132. Str. 5.

¹⁶ DREYFUS, Hubert L. - FOUCAULT, Michel. - RABINOW, Paul. *Michel Foucault : za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky*. Praha : Herrmann & synové, 2002. ISBN 9788087054208. str. 21.

¹⁷ FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Michel Foucault ; [překlad Jan Rubáš]. Vyd. 1. Brno : Computer Press, 2007. ISBN 9788025117132. Str. 6.

¹⁸ Ibid. str. 7.

poznávání.¹⁹ Vychází z Kanta a jeho teorie člověka. Podle Kanta je člověk svým tělem zcela propojen s přírodou. Pomocí politických, historických a ekonomických vztahů je zároveň spojen s okolní společností a také s jazykem. Všechno toto je zároveň protnuto v základním bodě, kterým je pramen významu těchto uspořádávajících činností.²⁰

3.2 J. L. Borgesova „jistá čínská encyklopedie“

V předmluvě knihy najdeme část jednoho z textů Jorge Luise Borgese, argentinského spisovatele, v němž cituje „jistou čínskou encyklopedii“. Foucault poukazuje na tento úryvek jako na doklad o tom, že naše myšlení a pohlížení na svět není jediné. Tento úryvek z Borgese „...otřese vším důvěrně známým v myšlení – v našem myšlení; v myšlení našeho věku a našich zeměpisných šířek – a rozechvěje uspořádaný prostor ... a nadlouho rozkolísá tisíciletou praxi našeho rozumění Stejnému a Jinému.“²¹

Borges z „jisté čínské encyklopedie“ cituje pasáž, která rozděluje zvířata do různých kategorií. Ovšem tyto kategorie jsou pro Evropana zcela nesmyslné. Jsou zde například kategorie zvířat – „zahrnutá v této klasifikaci“, nebo „co právě rozbila džbán“, či „mrskající sebou jako šílená“. Foucault zde upozorňuje, že tato klasifikace může skutečně existovat, i když se pro nás zdá být nelogická. Odkazuje totiž na jisté hranice, které jsou v naší (euro-americké, západní) kultuře a myšlení obsaženy.

Mezi kategoriemi zvířat nelze najít žádnou spojitost, i když pod jednotlivými kategoriemi si přece jen můžeme představit například rybu – „mrskající sebou jako šílená“, či psa – „ochočená“. V zásadě tyto kategorie samy o sobě nejsou zase až tak nesmyslné, ovšem to, co z nich činí pro nás nepochopitelnou myšlenku a dělá z nich „...to, co překračuje všechnu představivost a všechno možné myšlení, je prostě abecední řada (a, b, c, d), která každou z kategorií spojuje se všemi ostatními.“²² Kategorie je tedy tím problémovým místem, které v tomto výčtu nejsme schopni pochopit. Celé naše vnímání kategorie a kategorizačních výčtů je postaveno na tom, že máme tyto výčty spojené s logickým uspořádáním. Ovšem toto naše uspořádání je čistě naše. Je spojeno s naším chápáním a myšlením. Naším, tedy západním, nebo chcete-li

¹⁹ DREYFUS, Hubert L. - FOUCAULT, Michel. - RABINOW, Paul. Michel Foucault : za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky. Praha : Herrmann & synové, 2002. ISBN 9788087054208. str. 14.

²⁰ Ibid. str. 14.

²¹ FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Michel Foucault ; [překlad Jan Rubáš]. Vyd. 1. Brno : Computer Press, 2007. ISBN 9788025117132. Str. 1.

²² Ibid. str. 1.

euro-americkým. V souvislosti s tím se Foucault snaží vysvětlit celý problém omezenosti západního myšlení poukazováním na ohraničenost celého problému „...věci zde jsou „položeny“, „dány“, „disponovány“ v místech tak moc odlišných, že je nemožné najít pro ně nějaký prostor přijetí...“²³ Věci a významy jsou zde tedy již několik staletí „dány“, ale nikdo neví, co přesně mohou znamenat, či jak vznikly. Neexistuje žádný jednotící základ, který by dané věci spojoval. Přesto ale tyto jednotlivé a navzájem tolik odlišné věci spojujeme a kategorizujeme. Jednou ze základních Foucaultových otázek je tedy, podle čeho? Existuje snad nějaká tabulka či návod, jak můžeme dané věci roztrždit? Jestliže je budeme tříditi, tak na základě podobnosti, rozdílnosti, společného prostoru nebo identity? Jak Foucault poukazuje „*nic není více zkusmé ani více empirické (alespoň zdánlivě) než zavedení řádu mezi věci.*“²⁴ Zároveň tento již vytvořený řád působí jako vnitřní zákon věcí, jako něco, co zde vždy bylo a bude. Je to jakási síť či tabulka vnitřních vztahů mezi věcmi, které jedna po druhé čekají na „znovuobjevení“.

²³ Ibid. str. 3.

²⁴ Ibid. str. 4.

4 Analýza jednotlivých „epistémé“

4.1 „Epistémé“ 16. století

Michel Foucault zde poukazuje na fakt, že v 16. století a na začátku 17. století hrál termín reprezentace a s ním spojená podobnost významnou roli při zobrazování skutečnosti. „Právě na jeho základě se vedla exegeze a interpretace textů, to on organizoval hru symbolů, umožnil poznání viditelných i neviditelných věcí a vedl umění jejich zobrazování.“²⁵ Pojem reprezentace tedy byl ústředním pojmem „epistémé“ 16. století. Ovšem jak Foucault upozorňuje, tím, že se poznání a svět oddává kouzlu nápodoby a zobrazování sebe samého, nastává pomalu se rozšiřující koloběh opakování. „Tím, že položilo jako vazbu mezi znakem a tím, na co ukazuje, podobnost (jež je zároveň třetí mocností a jedinečnou silou, protože obývá stejným způsobem označení i obsah), odsoudilo se vědění 16. století k tomu, že bude navždy poznávat pouze jednu a tu samou věc a že ji bude poznávat pouze v mezích nikdy nedosaženého, nekonečného výčtu.“²⁶ Přestože podobnost Foucault chápe jako určitý zdroj opakování a nekonečného koloběhu poznávání „té samé věci“, zastavuje se u ní a snaží se pochopit jakým způsobem na ni lidé v 16. století nahlíželi. Zmiňuje, že pojmů, které souvisejí s podobnostmi, existuje nepřehledně mnoho. Přesto však vyzdvihává čtyři hlavní formy podobnosti, které jsou pro pochopení základních vztahů podobnosti důležité.

Čtyři formy podobnosti

Prvním z nich je *convenientia*. Jak Foucault říká „konvenující jsou takové věci, které se k sobě přiblíží natolik, až se začnou dotýkat, přimknou se k sobě, okraj jedné znamená počátek druhé.“²⁷ Tyto věci, které se vzájemně dotýkají, si tak mezi sebou mohou převádět vlivy, pohyby, vášně nebo třeba i vlastnosti a to do takové míry, že se v základu začnou samy sobě podobat. Jak říká Foucault, podobnost způsobuje, že se věci přibližují a naopak jejich přiblížení způsobuje, že se věci podobají jedna druhé.

²⁵ FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Michel Foucault ; [překlad Jan Rubáš]. Vyd. 1. Brno : Computer Press, 2007. ISBN 97880251117132. Str. 19.

²⁶ Ibid. str. 30.

²⁷ Ibid. str. 19.

„*Convenientia je podobnost svázaná s prostorem pod formou „blízké k blízkému“ . Je z řádu spojení a přizpůsobování.*“²⁸

Druhou formou podobnosti je *aemulatio*. Tato podobnost je druhem konvence, ovšem je zbavena místního určení. Může působit na dálku a Foucault tuto formu přirovnává k odrazu v zrcadle. „*Prostřednictvím vztahu emulace se mohou napodobovat věci z různých koutů vesmíru bez zřetězení či vzájemné blízkosti.*“²⁹ V tomto druhu podobnosti tedy nejde o místo ani o vznikající řetěz podobností. Jde o odraz v zrcadle. Emulace zároveň ukazuje přirozený zdvojený charakter věci. Foucault v případě tohoto druhu podobnosti ovšem vznáší otázku o původu reality, když podotýká, že v této formě podobnosti člověk nemůže zjistit, kde končí realita a kde začíná projektovaný obraz.

Analogie, pojem známý již z řeckého vědění, je třetí formou podobnosti. Jeho chápání se ale podle Foucaulta v 16. století proměnilo. „*V analogii se setkávají convenientia a aemulatio. Stejně jako v emulaci zde jde o dokonalou podobnost napříč prostorem. Ale podobně jako konvence hovoří o přizpůsobení svazcích a skloubení.*“³⁰ Analogie se nesoustředí na viditelnou podobnost mezi věcmi, naopak jejím zájmem jsou vztahy mezi nimi. Analogie tak může pojmut několik podobností různého typu. Důležité jsou vztahy mezi podobnostmi věcí samotných. Tím, že se analogie soustřeďuje na vztahy mezi podobnostmi, může se zároveň, stejně jako vztahy, převrátit a úplně otočit svůj význam. „*Tato zvrtnost stejně jako mnohoznačnost umožňuje analogii aplikovat takřka na vše. Skrze ni se mohou setkat všechny věci. Přesto je v tomto do všech stran rozbrzděném prostoru jeden privilegovaný bod. ... Tímto bodem je člověk.*“³¹ Jelikož, jak jsme již řekli, se analogie zaměřuje především na vztahy podobnosti, člověk jako takový má nebo může mít vztah se vším co ho obklopuje. Obloha, rostliny, zvířata, skály apod. Člověk se tak stává centrem, ze kterého všechny vztahy vycházejí a zároveň se k němu i vracejí. „*Oblast analogie je oblastí zářivého světla. Ze všech stran na člověka dopadá.*“³²

Posledním důležitým druhem podobnosti je *sympatie*. Sympatie jako taková k sobě může spojovat i věci zdánlivě neslučitelné. Je to princip pohybu – „*sympatie*

²⁸ Ibid. str. 20.

²⁹ FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Michel Foucault ; [překlad Jan Rubáš]. Vyd. 1. Brno : Computer Press, 2007. ISBN 9788025117132. Str. 21.

³⁰ FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Michel Foucault ; [překlad Jan Rubáš]. Vyd. 1. Brno : Computer Press, 2007. ISBN 9788025117132. Str. 22.

³¹ Ibid. str. 23.

³² Ibid. str. 24.

*podněcuje pohyb věcí ve světě a vyvolává přiblížení i těch nejvzdálenějších věcí.*³³ Nemá žádné místní, vztahové ani řetězové omezení. Působí napříč celým spektrem věcí a jejich podobností. Ale sympatie svým působením může „...věci asimilovat, učinit jednu s druhou identickou, promíchat je a nechat je zmizet v jejich individualitě.“³⁴ Proto jako protiklad k sympatii vznikla antipatie. Ta brání věcem ve vzájemném splynutí a udržuje je v izolaci. Toto vyvažování sympatie a antipatie způsobuje, že věci se mohou jedna druhé podobat, ale také si mohou zachovat vlastní identitu a jedinečnost. Proces vyvažování těchto dvou forem podobnosti dává prostor ostatním formám podobnosti, aby se mohly realizovat. „*Celý svět, všechna sousedství konvence, všechny ozvěny emulace, všechna zřetězení analogie jsou nesena, udržována a zdvojena prostorem sympatie a antipatie, která věci k sobě neustále přitahuje a zároveň drží od sebe. Tato hra udržuje identitu světa. Podobnosti zůstávají tím, čím jsou a nadále se sobě podobají. Stejně zůstává stejným a v sobě uzavřeným.*“³⁵

Mikrokosmos – makrokosmos

Dalším důležitým pojmem či celou kategorií bylo jak v 16. století, tak i ve středověku pojetí mikrokosmu. Tento pojem měl, zejména v 16. století, podstatný vliv na celé myšlení dvěma různými směry. První spočívá v tom, že každá věc, která se vyskytuje na zemi – v mikrokosmu, má v makrokosmu stejný, zrcadlový obraz. A naopak, že kosmický řád, který existuje se zrcadlí do života na zemi. Tento první směr Foucault nazývá *kategorie myšlení*, druhým směrem – *obecným uspořádáním přírody* se myslí právě hra podobností a její nekonečný koloběh. V rámci této kategorie mikrokosmu a makrokosmu se tedy ukazuje, že „...*existuje jeden velký svět a že jeho obvod značí hranice všech stvořených věcí. ... A že pouze uvnitř skutečných mezí této konstitutivní analogie se odehrává hra podobností. Proto může být vzdálenost mezi mikrokosmem a makrokosmem sebevětší, nikdy však nebude nekonečná.*“³⁶ Tato hra podobností, o níž Foucault mluví, se odehrává i pomocí znaků. Na základě znaků se určuje podobnost a tyto podobnosti se, jak již bylo řečeno, vzájemně doplňují. „*Příroda,*

³³ Ibid. str. 24.

³⁴ Ibid. str. 24.

³⁵ FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Michel Foucault ; [překlad Jan Rubáš]. Vyd. 1. Brno : Computer Press, 2007. ISBN 9788025117132. Str. 26.

³⁶ Ibid. str. 30.

jakožto hra znaků a podobností se uzavírá v sobě samé podle zdvojeného útvaru kosmu.³⁷

4.2 Vznik klasické „epistémé“

Foucault vznik klasické doby datuje na počátek 17. století. Myšlenka podobnosti a její spirály nekonečnosti upadá. „Podobnost už není forma vědění, ale spíše příležitost k omylu...“³⁸ Hlavními kritiky tohoto vědění převážně 16. století jsou Francis Bacon a René Descartes. Kritizují především absenci jakýchkoliv pravidel při poznávání světa.

Francis Bacon

Francis Bacon se ve svém díle *Nové organon*³⁹ zabývá především vědeckou metodou. Snaží se nalézt správný vědecký postup, který by umožnil pokrok a pomohl ovládnout přírodu člověkem. Kritizuje především ducha a různé formy iluzí, které ho mohou oklamat při poznávání světa. Tyto iluze nazývá *idoly*. Idoly „... nás přesvědčují, že se věci podobají tomu, co jsme se naučili a teoriím, které jsem si o nich vytvořili.“⁴⁰ Bacon ve své nauce popisuje čtyři druhy idolů. Cestou ke správné metodě je podle Bacona zbavit mysl předsudků a omylů, které mají původ v tradici a také najít a používat správný postup pro zkoumání.

Prvním druhem idolů jsou *idoly rodu*. Tyto idoly se zakládají v podstatě člověka a způsobu jeho poznání, jak smyslového tak racionálního. Smysly jako takové jsou přitom podle Bacona nestálé a mohou vést k omylu. A následně se Bacon zabývá také rozumem a říká „vlastností lidského rozumu je, že snadno předpokládá větší řád a rovnováhu ve věcech, než jaké tam skutečně nalézá.“⁴¹ Člověk je tedy poté snadno náchylný poznávat, jak smyslově tak racionálně, věci jinak než ve skutečnosti jsou.

Druhý typ jsou *idoly jeskyně*. Tento druh idolů je těsně spjat s člověkem jako takovým. Souvisí s jeho vlohami a nadáním, ale také s výchovou, kterou prošel. Závisí

³⁷ Ibid. str. 30.

³⁸ FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Michel Foucault ; [překlad Jan Rubáš]. Vyd. 1. Brno : Computer Press, 2007. ISBN 9788025117132. Str. 44.

³⁹ BACON, Francis. *Nové organon*. Francis Bacon ; [z latinského originálu přeložil Miroslav Zůna]. Praha : Svoboda, 1974.

⁴⁰ FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Michel Foucault ; [překlad Jan Rubáš]. Vyd. 1. Brno : Computer Press, 2007. ISBN 9788025117132. Str. 45.

⁴¹ BACON, Francis. *Nové organon*. Francis Bacon ; [z latinského originálu přeložil Miroslav Zůna]. Praha : Svoboda, 1974. Str. 98.

také na osobní zkušenosti s lidmi, které během života potkal. „*Tyto idoly člověka nutí, aby se na svět díval jakoby z úzkého otvoru své jeskyně.*“⁴²

Idoly tržiště jsou třetím typem. „*Ty jsou ze všech nejškodlivější. Pocházejí ze soužití lidí, z nevhodného výběru a špatného používání slov.*“⁴³ Slova a jejich užívání se tedy často stávají prostředkem k nesprávnému pochopení dané problematiky. Bacon zde naráží na oblast přesného vymezení pojmů a určování jejich pravého významu tak, aby všichni, kdo se diskuze zúčastní mohli tyto pojmy správně používat a chápali je stejným způsobem.

Posledním typem idolů jsou *idoly divadla*. V tomto typu Bacon napadá předešlé filozofické systémy a přirovnává je k divadlům. „*Podobně jako dramatický děj v divadle působí zdáním skutečnosti, tak i staré autoritativní filozofické soustavy budí neoprávněné zdání pravdy.*“⁴⁴ Každý filozofický systém, který vznikl, si našel svojí pravdu a k ní se upínal. Svět svým zkoumáním přetvořil tak, aby jej mohl vyložit podle své vlastní skutečnosti.

René Descartes

René Descartes naopak nevidí v podobnosti a srovnávání takovou hrozbu jako Bacon, pouze jí považuje za „...*zmatenou směs, již je třeba analyzovat v pojmech identity a difference, míry a řádu.*“⁴⁵ Hledání podobnosti ve věcech kolem nás Descartes přece jen odmítá. Ovšem důležitý je pro něj proces srovnávání, tedy komparace. Postup komparace nám přináší základ, který potřebujeme. Jestliže chceme věci srovnávat či porovnávat, vždy v nich musíme nejprve nalézt určitou fundamentální veličinu. Tím pádem Descartes pojem komparace vyzdvihuje jako univerzální formu poznání.

Ve svých *Pravidlech*⁴⁶ rozlišuje dva druhy komparace. Komparace míry a komparace řádu. Komparace míry měří veličiny či dané množství a následně tento celek rozděluje na jeho jednotlivé složky. Komparace řádu spočívá v tom, že nejprve určíme zakládající prvek a poté porovnáváním vlastností hledáme jemu nejbližší. „... *komparace pomocí řádu, je jednoduchý akt, jenž umožňuje přejít od jednoho*

⁴² TRETERA, Ivo. *Nástin dějin evropského myšlení : (od Thaléta k Rousseauovi)*. Ivo Tretera. 2., rozš. vyd. Praha : Paseka, 1999. ISBN 8071852430. Str. 267.

⁴³ Ibid. str. 267.

⁴⁴ Ibid. str. 267.

⁴⁵ FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Michel Foucault ; [překlad Jan Rubáš]. Vyd. 1. Brno : Computer Press, 2007. ISBN 9788025117132. Str. 45.

⁴⁶ DESCARTES, René. *Regulae ad directionem ingenii*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2000. 314 s (Oikúmené) ISBN 8072980009.

*termínu k druhému, pak k třetímu, atd., jediným, naprosto plynulým, pohybem.*⁴⁷ Toto Descartovo rozdělení komparace mělo za následek změnu myšlení a celé „*epistémé*“. Systém nekonečných podobností již není zakládajícím motivem k poznání a komparace není pouze nástroj podobnosti. Komparace zapříčinila pokrok v myšlení dané doby a nahradila, podle Foucaulta, analogické hierarchie analýzou. V poznávání se systematicky postupuje od jednoduchého ke složitému a komparace řádu umožňuje kompletní výčet prvků a jejich začlenění do kategorií.

„Mathésis“ a řád

Potřeba uspořádat věci, roztřídit je, je tedy jedním z hlavních zájmů vědění 17. století. Toto úsilí vědců a filozofů, najít ve věcech řád, se rozložilo do podoby mechanicismu či matematizace empirického vědění. Celá klasická doba je tedy pohlčena vědou o řádu a uspořádání. Tuto vědu o řádu a uspořádání, obecně nazývanou „*mathésis*“, a její vztah k „*epistémé*“ klasické doby, můžeme považovat za jeden ze základních v tomto období. Spojitost „*mathésis*“ a myšlení klasické doby má dvě podstatné vlastnosti. „*První z nich je to, že vztahy mezi jsoucnými budou myšleny pod formou řádu a míry...*“⁴⁸ a druhý vztah souvisí s tím, že v rámci hledání „*mathésis*“ ve všech dostupných vědomostech vyvstává na povrch „*...určitý počet empirických oblastí, které až dosud nebyly ani zformovány, ani definovány.*“⁴⁹ V těchto nově vzniklých empirických dosud neznámých oblastech nemůžeme najít žádné stopy ani po mechanicismu ani matematizaci. To může znamenat, že jejich nástrojem není „*...algebraická metoda, nýbrž systém znaků. Takto vznikla obecná gramatika, přírodní historie, analýza bohatství, vědy o řádu v oblasti slov, jsoucen a potřeb*“⁵⁰, dodává Foucault. Systém znaků se tedy dostává do popředí zájmu. Tento systém, který vznikl na základě hledání řádu ve věcech, nahrazuje svým způsobem podobnost, která byla hlavním motivem „*epistémé*“ 16. století. Znaky jsou považovány jako vhodný prostředek k již zmiňované metodě komparace a následné analýze daného jevu. Práce se systémem znaků se v klasickém období soustředila převážně na to, aby se našla „*...arbitrární řeč, která dovolí rozprostřít přírodu do prostoru a ospravedlní poslední*

⁴⁷ FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Michel Foucault ; [překlad Jan Rubáš]. Vyd. 1. Brno : Computer Press, 2007. ISBN 9788025117132. Str. 46.

⁴⁸ Ibid. str. 49.

⁴⁹ FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Michel Foucault ; [překlad Jan Rubáš]. Vyd. 1. Brno : Computer Press, 2007. ISBN 9788025117132. Str. 49.

⁵⁰ Ibid. str. 49.

*meze analýzy a zákony její kompozice.*⁵¹ Do všeho doposud známého se tedy tato klasická doba snaží dosadit řád a to i pomocí systému znaků. Tento systém přispívá k analytickému myšlení a to za pomoci analýzy, pravděpodobnosti a kombinatoriky, velkou roli hraje i logika věci. Řád je pro klasickou dobu stejně důležitý, jako byla reprezentace důležitá pro 16. století.

4.3 „Epistémé“ 19. století

Na konci 18. století se, stejně jako v předchozích obdobích, udál převrat v myšlení. Jak se na začátku 17. století rozpadla podobnost, do té doby jediná ustavující forma světa, tak se i teď rozpadá tabulka, do které se klasická „epistémé“ snaží uspořádat, po vzoru řádu, celé své vědění. Foucault se v závislosti na tomto tvrzení ptá, co mohlo způsobit tento zásadní převrat v myšlení, či co bylo podnětem k této změně. Ve svých zkoumáních přichází na to, že „...*obecný prostor vědění už není prostorem identit a diferencí, prostorem nekvantitativního řádu, prostorem univerzální charakterizace...nýbrž prostorem tvořeným organizacemi, tj. vnitřními vztahy mezi elementy, jejichž celek zajišťuje funkci.*“⁵² Tyto nově vytvořené organizace jsou diskontinuální, tudíž nejsou zatíženy tabulkou jako v předchozí historické epoše. Jednotlivé prvky v organizacích mohou být na stejné úrovni, mohou tvořit jednotnou linii či rovnoměrné pořadí. Hlavními zákonitostmi, které organizují prvky se tedy stávají *Analogie* a *Následnost*. Jelikož, jak Foucault popisuje, „*vazbu mezi jednotlivými organizacemi už totiž nemůže tvořit identita jednoho nebo více elementů, nýbrž identita vztahu mezi elementy a identita jejich funkce.*“⁵³

Funkce a vztahy mezi prvky tedy budou základním bodem pro zkoumání daných empirických jsovcen. Toto napomohlo na počátku 19. století ke vzniku Historie, která bude „...*v časové řadě rozvíjet analogie, které k sobě přibližují navzájem rozdílné organizace.*“⁵⁴ Historie tedy bude spojovat či rozdělovat a také třídit poznatky, které „epistémé“ 19. století objeví. Velmi brzy se Historie rozděluje mezi dva směry – „...*empirickou vědu o událostech a onen radikální způsob bytí, který určuje osud všem*

⁵¹ Ibid. str. 53.

⁵² Ibid. str. 170.

⁵³ FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Michel Foucault ; [překlad Jan Rubáš]. Vyd. 1. Brno : Computer Press, 2007. ISBN 9788025117132. Str. 170.

⁵⁴ Ibid. str. 170.

*empirickým jsoucnům a takovým zvláštním bytostem, jakými jsme my.*⁵⁵ Prvním směrem je tedy klasická historie, která lineárně popisuje všechny události, které se v minulosti staly. Ten druhý směr, kterým se Historie vydává je spojen s osudem a zkušeností, s poznatky minulých generací. Člověk, ať chce či nechce, určitým způsobem přemýšlí a toto myšlení je předurčeno právě z hlediska minulých generací a jejich vědomostí.

Od Řádu k Historii

Na přelomu 18. a 19. století se tedy odehrálo něco, co Foucault nazývá jako přechod od Řádu k Historii a zároveň se ptá, co se stalo, že se myšlení v průběhu jednoho století tak převratně proměnilo. Kam zmizel uspořádávající prvek klasické „*epistémé*“ – tabulka a co zapříčinilo propad obecné gramatiky, přírodní historie a úvah o obchodu a bohatství. Úvahy o těchto prvcích se přerodily v nové vědní obory jako jsou filologie, biologie a politická ekonomie. Mohli bychom si myslet, že veškerá tato změna se udála jen díky předešlému nahromadění znalostí, že poznání a metody, které k němu vedou, se staly objektivnější. Foucault poznamenává, že tomu tak není, když říká, že se v tomto období muselo stát něco mimořádného, co zatím nejsme schopni ani my postihnout. „*Musela se objevit fundamentální událost – bezpochyby jedna z nejradiálnějších, která se kdy v západní kultuře odehrála – aby se pozitivita klasického vědění rozpadla a aby se vytvořila pozitivita, ze které jsme zcela jistě ještě úplně nevyšli. Tato událost nám zcela jistě z velké části uniká, protože sami jsme v ní dosud lapeni.*“⁵⁶

Dvě fáze průlomu vědění

Tato událost, tento průlom ve vědění, který můžeme vidět napříč všemi oblastmi, má podle Foucaulta víceméně stejné časové ohraničení, které můžeme pozorovat v každé z výše uvedených oblastí, tedy jak v obecné gramatice, přírodní historii, tak i v úvahách o obchodu. Zároveň v každém vědním okruhu jsou rozpoznatelné dvě fáze. První fází jsou „...*zdvojené reprezentace ... jejichž úlohou je označovat reprezentace, analyzovat je, skládat, rozkládat je, aby v nich vznikl spolu se*

⁵⁵ Ibid. str. 171.

⁵⁶ Ibid. str. 172.

*systemem jejich identit a diferencí obecný princip řádu.*⁵⁷ V této první fázi tak můžeme pozorovat všechny základní body předešlých historických období. Ať už je to reprezentace jako taková, systém identit či princip řádu. Zde tedy můžeme vidět kumulaci předešlého vědění, se kterým se myslitelé do této doby setkali. Druhou fází je rozvržení daných pozitivit, které již nesouvisí se znalostmi získanými v minulých epochách. Je to, podle Foucaulta, „...způsob, jímž uvnitř každé z pozitivit pracují reprezentativní elementy, jímž zajišťují svou dvojitou úlohu designace a artikulace, jímž dospívají na základě hry srovnávání k ustavení řádu.“⁵⁸

Důležitá změna nastala i ve vnímání jazyka jako takového. Jazyk byl vždy považován za něco, co má jasně daná gramatická pravidla právě proto, aby nám tato pravidla umožnila reprezentovat svět kolem nás. Jak Foucault poznamenává, „v klasickém věku měly jazyky gramatiku proto, že měly schopnost reprezentovat. Nyní reprezentují na základě této gramatiky...“⁵⁹ Jazykové prostředky se tedy proměnily, již svými pravidly neslouží jako nástroj reprezentace, ale reprezentace se děje právě na základě gramatických pravidel.

Rozpad dosavadního uspořádání

Co se tedy stalo na přelomu 18. a 19. století? Podle Foucaulta by bylo velmi pošetilé si myslet, že tento závažný obrat ve vědění nastal v pouhém pokroku myšlení či jeho příklonu k novým formám racionality. Tvrdí tedy, že tato událost spočívá v proměně vztahu reprezentace k sobě samé a k tomu, co je v ní dáno. „...reprezentace ztratila schopnost zakládat na základě sebe sama, ve svém vlastním rozvíjení a prostřednictvím hry, která ji v sobě samé zdvojuje...“⁶⁰ Tabulka či řád - uspořádávající prvek pro reprezentace v minulých epochách, již nyní nestačí na tento průlom. Ani tabulka, ani řád nemohou pojmout toto nové uspořádání založené na zdvojování reprezentace jako takové a následně i jejich prvků či vztahů mezi jednotlivými reprezentacemi. Tato událost umožnila věcem jako takovým oprostít se od nutkání zařazovat se do tabulky či řádu. „*Věci se stahují ke své vlastní podstatě,*

⁵⁷ FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Michel Foucault ; [překlad Jan Rubáš]. Vyd. 1. Brno : Computer Press, 2007. ISBN 9788025117132. Str. 172.

⁵⁸ FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Michel Foucault ; [překlad Jan Rubáš]. Vyd. 1. Brno : Computer Press, 2007. ISBN 9788025117132. Str. 172.

⁵⁹ Ibid. str. 185.

⁶⁰ Ibid. str. 186.

*konečně spočívají v síle, jež je oživuje, v genezi, jež je neustále vytváří, a ve své fundamentální pravdě unikají prostoru tabulky.*⁶¹ Díky tomuto osvobození věcí od zdánlivě nekonečného údělu být jen pouhými hodnotami v tabulkách, věci začínají žít vlastním životem, „...nabývají vlastního objemu, definují si vnitřní prostor, který je pro naši reprezentaci vně.“⁶² Věci, které budou podle svého spojené v organizacích, tak zapříčiní zničení řádu, který jsme doposud znali a reprezentace podle Foucaulta ztratí způsobilost k vymezení společného prostoru bytí věcí a poznání. „*Samotné bytí reprezentovaného bude napříště stát mimo samotnou reprezentaci.*“⁶³

Ideologie

V této době se zároveň objevuje ideologie – věda o ideách, je považována za jednu z cest, kterou se může filozofie vydat. Jak Foucault ovšem poznamenává, ideologie při hledání samotného základu nepátrá po limitech či kořenech reprezentace, prochází celou oblastí reprezentace zcela všeobecně. Ideologie se snaží veškeré vědění zařadit do jednoho společného prostoru a zároveň vytváří zákonitosti, které jsou v tomto prostoru platné. „*Je v určitém smyslu vědění všech vědění.*“⁶⁴ A právě kvůli tomuto vnitřnímu uspořádání ideologie není schopná celou oblast reprezentace opustit.

Kritická filozofie

Jako protiklad k ideologii vzniká kritická filozofie. Jak ovšem Foucault připomíná, oba dva směry mají stejné pole, kterým se zabývají, a tím je vzájemný vztah reprezentací. Kritická filozofie a především Immanuel Kant, však hledá tento vztah ve smyslu toho, co ho „...umožňuje v jeho obecnosti. Místo, aby zakládal vztah mezi reprezentacemi nějakým druhem vnitřního vydouvání, ... ustavuje ho tak, že definuje jeho univerzálně platnou formu.“⁶⁵ Tím, jakým způsobem si Kant položil otázku, tak vynechal samotnou reprezentaci a ptá se po tom, z čeho jakákoli reprezentace může

⁶¹ Ibid. str. 186.

⁶² Ibid. str. 186.

⁶³ FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Michel Foucault ; [překlad Jan Rubáš]. Vyd. 1. Brno : Computer Press, 2007. ISBN 9788025117132. Str. 187.

⁶⁴ Ibid. str. 187.

⁶⁵ FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Brno: Computer Press, 2007, str. 188.

existovat. Kritická filozofie v čele s I. Kantem tak „...znamená počátek naší modernity. Ptá se po reprezentaci nikoli v jejím nekonečném pohybu od jednoduchého elementu až po všechny možné kombinace, nýbrž na základě jejích přirozených hranic.“⁶⁶ Vznik této kritické filozofie tak má za důsledek nejen upuštění od reprezentace z hlediska poznávání věcí a přemýšlení o nich, ale také „...umožňuje filozofii života, vůle, slova, které v 19. století obsadí prostor, který kritika připravila.“⁶⁷

Objev člověka

Foucault zde tedy mluví o konci klasické „*epistémé*“, když popisuje vznik kritické filozofie. Definitivní konec klasicismu a přechod k modernismu nastává podle něj právě, „...když se slova přestala protínat s reprezentacemi a spontánně rámovat poznání věcí.“⁶⁸ Jazyk a s ním spojená řeč se tedy rozprostřela do všech oblastí lidského poznání a ztratila tak svoji moc nad výkladem světa. To, co je na řeči klasické „*epistémé*“ taktéž důležité, je její vyloučení člověka jako takového a věd o něm. „Podstatný důsledek je ten, že klasická řeč jakožto společný diskurz reprezentace a věcí, jako místo, v němž se stýkají příroda a lidská přirozenost, naprosto vylučuje něco, co by mohlo být „vědou o člověku“. Dokud tato řeč v západní kultuře mluvila, nebylo možné, aby byla lidská existence tážána ze sebe samé...“⁶⁹ Tím, že „klasická řeč“ zanikla, umožnila objevení člověka ve vědeckých zkoumáních. Objev člověka byl tou významnou událostí, která během 19. století nastala. Člověk se stává hlavní postavou této změny a také se od něj všechno odvíjí. Ten samý člověk, který byl součástí světa a jeho zákonitostí, se nyní stává měřítkem všech věcí. „Člověk, jenž byl kdysi sám bytostí mezi ostatními, se nyní stává subjektem mezi objekty.“⁷⁰ Zároveň si ovšem začíná uvědomovat, že je zapotřebí nejen poznat a pochopit ostatní bytosti a zákonitosti, ale je také důležité poznávat a snažit se pochopit sebe sama. „Stává se subjektem a objektem svého vlastního chápání.“⁷¹

⁶⁶ Ibid. str. 189.

⁶⁷ Ibid. str. 189.

⁶⁸ Ibid. str. 234.

⁶⁹ Ibid. str. 239.

⁷⁰ DREYFUS, Hubert L. - FOUCAULT, Michel. - RABINOW, Paul. *Michel Foucault : za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky*. Praha : Herrmann & synové, 2002. ISBN 9788087054208. str. 62.

⁷¹ DREYFUS, Hubert L. - FOUCAULT, Michel. - RABINOW, Paul. *Michel Foucault : za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky*. Praha : Herrmann & synové, 2002. ISBN 9788087054208. str. 62.

Konečnost člověka

Jak již bylo výše řečeno, jazyk a jeho prostředky už neslouží jako nástroj reprezentace, tudíž se na jeho místo dostává právě objevený člověk. Ovšem zároveň s tím, že se člověk dostává do popředí veškerého zájmu, je chápán jako ústřední bod všeho doposud známého. Toto vědění a věci, které ho obklopují mají za následek to, že člověk je „...*nutně principem a prostředkem každé produkce.*“⁷² Čím víc člověk poznává to, co se kolem něj děje a snaží se pochopit všechno to vědění, které se do této doby ustavilo, tím víc si začíná uvědomovat, že všechno to nashromážděné vědění „...*je mu vnější a je starší než jeho zrod.*“⁷³ Člověk si začíná uvědomovat svoji konečnost. „*Víme, že člověk je konečný, stejně jako známe anatomii mozku, mechanismus produkčních nákladů nebo indoevropský konjugační systém.*“⁷⁴ Reprezentace se tedy rozložila do mnoha oblastí a přestala být jediným možným systémem poznávání, který se pořád dokola opakoval. Reprezentace reprezentovala již reprezentované a velkou roli hrála také podobnost. Tak mohl vzniknout systém, který se zdál nekonečný. To se však změnilo právě s objevem člověka a tím, že se sám člověk začal brát jako subjekt v nekonečné řadě objektů. Všechno, co bylo kolem něj zkoumal a výsledky zkoumání vztahoval na sebe. Jediným měřítkem byl on a pomalu si vytvářel systém, který nahradil systém reprezentací. To způsobilo, že z hlediska některých jevů se člověk sám sobě jevil jako omezený a v jednu chvíli i konečný. Toto uvědomování si konečnosti Foucault nazývá „analytikou konečnosti“, v níž podle něj „...*bytí člověka bude moci založit všechny podoby toho, co mu ukazuje v jejich pozitivitě, že není nekonečný.*“⁷⁵

Vznik antropologie

V souvislosti s objevením člověka pro moderní vědu vznikají humanitní vědy a antropologie člověka. Antropologie je podle Foucaulta jedním ze základních rozvržení vědeckého a především filozofického poznání od Kanta až do dnešní doby. Zároveň

⁷² FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Michel Foucault ; [překlad Jan Rubáš]. Vyd. 1. Brno : Computer Press, 2007. ISBN 9788025117132. Str. 241.

⁷³ FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Michel Foucault ; [překlad Jan Rubáš]. Vyd. 1. Brno : Computer Press, 2007. ISBN 9788025117132. Str. 241.

⁷⁴ Ibid. str. 241.

⁷⁵ Ibid. str. 242.

z antropologického rozvrhu vědění čerpá celá dnešní historie. Ovšem, jak Foucault podotýká, v dnešní době již toto rozvržení nestačí. Konečnost člověka, kterou si začal sám člověk uvědomovat se mu stává osudnou, alespoň na poli filozofického bádání. Zjišťuje, že jednotlivé složky poznání se začínají opakovat a člověk se tak snaží hledat nové způsoby poznání. „*Antropologické uspořádání moderní filozofie spočívá v tom, že se zdvojuje dogmatismus, že se rozděluje do dvou různých rovin, které se navzájem podpírají a navzájem se omezují: předkritická analýza toho, co člověk je ve své podstatě, se stává analytikou všeho, co se může obecně zkušenosti člověka dát.*“⁷⁶ Antropologie jako základní rozvrh filozofického myšlení se tak nyní „...*před našima očima rozpadá, protože v něm začínáme rozeznávat a kritickým způsobem vyhlášovat zapomenutí otevřenosti, která ho umožnila...*“⁷⁷ Celé vědění je tak uvrženo do antropologického spánku, ze kterého je možné se dle Foucaulta vymanit tím, že člověk jako středobod veškerého poznání opět zanikne a celé filozofické zkoumání se přesune na začátek. Tedy před událost objevu člověka jako ústřední postavy proměny klasické epochy v moderní „*epistémé*“.

Nyní se přesuneme k samotné analýze *Las Meninas*, kterou Foucault v podstatě otevírá celou problematiku zkoumání jednotlivých historických období. Jednotlivých podkapitolách se budu zabývat jak obecnému popisu obrazu tak i Foucaultově analýze jednotlivých prvků obrazu.

⁷⁶ Ibid. str. 262.

⁷⁷ Ibid. str. 262.

5 Analýza Las Meninas

Jedním z hlavních bodů knihy *Slova a věci* a současně jednou ze stěžejních částí této práce je první kapitola, kde Foucault detailně rozebírá obraz španělského malíře Diega Rodrígueze de Silva y Velázqueze ze 17. století – Las Meninas (Dvorní dámy, 1656). Na tomto místě se pokusím obraz popsat z hlediska jednotlivých postav a celkového uspořádání a rozložení obrazu a následně se zaměřím na Foucaultovu interpretaci obrazu.

5.1 Popis obrazu

Na obraze je celkem devět postav a pes. Šest z těchto postav upřeně sleduje diváka, tedy jejich pohledy směřují ven z obrazu. Zbývající tři postavy směřují pohled jinam. Postava jeptišky, která stojí v pozadí, má hlavu mírně stočenou doprava a dolů. Malé dítě v pravém dolním rohu se nohou opírá o psa a hledí na něj. Třetí postava, která nevyhlíží z obrazu na diváka, je mladá žena či slečna, která klečí na kolenou a kouká na malou slečnu. Tato malá dívka je uprostřed obrazu. Díky světlu, které proudí z pravé strany – zřejmě z okna, je tato slečna nejvíce vidět. Její bílé šaty září společně s blondatými vlasy. Tato malá dívka uprostřed obrazu je pětiletá princezna Margareta. Ženy kolem ní doprovázející malou princeznu jsou dvorní dámy. Odtud také název celého obrazu – Las Meninas, Dvorní dámy.

Na obraze jsou tři muži. Jeden stojí vedle jeptišky v pozadí. Druhého vidíme otevřenými dveřmi, které jsou v zadní části místnosti. Právě sestupuje ze schodů, podle některých pramenů je to majordomus královského paláce⁷⁸. Třetím je malíř držící paletu s barvami a štětec. Ten stojí vedle velkého plátna na levé straně obrazu. Tímto malířem je sám Diego Velázquez. Obraz je tak mimo jiné i jeho autoportrétem.

Celá místnost je lemovaná obrazy, můžeme tedy tušit, že je to Velázquezův ateliér v královském paláci v Madridu. Na zadní stěně ateliéru jsou, kromě již zmiňovaných dveří, i dva velké obrazy umístěné v horní polovině. Pod nimi je ještě jeden obraz, který je ovšem jasnější než ostatní a na něm můžeme vidět portrét krále Filipa IV. a jeho ženy Mariany.

⁷⁸ PIJOÁN, José. *Dějiny umění*. 7. Vyd. 1. Praha : Odeon, 1981, s. 130.

Celý výjev je z větší části ponurý. Velázquez má v oblibě zejména šedou a hnědou, což také dokazuje v obraze. Zdroj světla dopadá pouze na přední část obrazu, tedy na princeznu Margaret, dvorní dámy a částečně i na Diega Velázqueze. Celková barevná kompozice je založena na kontrastu světlých a tmavých barev. Jedinou ozvlášťující barvou je červená, kdy téměř každá z postav má na sobě něco červeného. Dvorní dámy většinou červenou květinu připevňují na zápěstí či na hrudi. Malíř má na hrudi červený kříž, který symbolizuje rytířský řád sv. Jakuba. Vstup do tohoto řádu mu po několika letech umožnil právě král Filip IV.

5.2 Foucaultova analýza Las Meninas

Tento obraz Foucault vykládá z hlediska reprezentace a subjektu, což je jedním ze znaků celé knihy *„Slova a věci“*. Na tomto obraze ukazuje kategorie klasického pojetí reprezentace, které můžeme vidět v době renesance, zároveň celý obraz tematizuje tak, aby byl schopný s ním nadále pracovat i v analýze klasického období a moderního věku. Foucault se již v prvních řádcích kapitoly snaží jakoby vtáhnout čtenáře do obrazu tím, že tento obraz převede. Pokouší se přiblížit čtenáři celou situaci, když popisuje *„Malíř lehce podstoupí od obrazu a krátce pohlédne na model. Možná, že už zbývá udělat jen poslední tah štětce, ale možná, že na plátně ještě není jediná linie.“*⁷⁹ Vzhledem k postavení plátna my, jako diváci nevidíme, do jaké míry je obraz rozpracovaný, jestli vůbec. Plátno je k nám otočeno zadní částí, díváme se na malíře, který se na chvíli přestal věnovat své práci a tím se pro nás stal viditelným. Kdyby byl totiž byl malíř zabrán do své práce a maloval, neviděli bychom jej. *„Jako kdyby malíř nemohl být zároveň viděn na obraze a vidět obraz, na kterém se snaží něco znázornit. Pohybuje se na rozmezí těchto dvou neslučitelných viditelností.“*⁸⁰

Malíř, který maloval tento obraz – Diego Velázquez, si tak pohrává s postavením malíře na obraze a zároveň tím upozorňuje na postavení diváka. Malíř na plátně totiž strnule hledí do místa, kde se nacházíme my – diváci a kde by zároveň měla být předloha jeho malby. Bohužel nemůžeme ani vidět, co je skutečným objektem malby a také co malíř přesně maluje. Plátno, na kterém malíř pracuje, je k nám otočeno zadní

⁷⁹ FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Michel Foucault ; [překlad Jan Rubáš]. Vyd. 1. Brno : Computer Press, 2007. ISBN 9788025117132. Str. 9.

⁸⁰ Ibid. str. 9.

stranou. „Velký monotónní čtverec, který zabírá celou levou stranu skutečného obrazu a představuje rub znázorňovaného plátna, na ploše vyjadřuje to, co umělec pozoruje v hloubce: tento prostor, kde jsme, jací jsme.“⁸¹ Na reálném obraze tak můžeme sledovat malíře, který se, jak už bylo řečeno, dívá do prostoru, kde jsme my, diváci. My diváci se zároveň díváme na obraz, malíř se nám ukazuje jen letmo, na chvíli, než se opět pustí do práce. Zároveň se všechno toto uskutečňuje v jednom jediném pohledu. Pohled malíře se spojí s pohledem diváka. „Jsme vítáni tímto pohledem a jsme jím zaháněni, když nás nahradí to, co tu celou dobu bylo před námi – model sám.“⁸² Avšak i diváci mohou být zároveň modelem, jelikož nevidíme, co malíř skutečně maluje. Tento nekonečný proud vyměňování si pohledů má jedno jediné ukončení. Tím ukončením je právě malířské plátno, které stojí na levé straně obrazu a které jediné by mohlo vydat svědectví o tom, kdo je v dané situaci divák a kdo model. „Protože vidíme pouze zadní stranu plátna, nevíme, kdo jsme, ani co děláme. Jsme pozorováni, anebo se sami díváme?“⁸³

Belting o pohledu

Touto problematikou pohledů a vyměňování si pohledů s obrazy se zabývá mnoho studií. Mimo jiné i studie německého historika umění Hanse Beltinga. Belting se zaměřuje především na středověké a renesanční umění, ale jeho zájmu neuniklo ani současné umění a teorie obrazu. Přímým pohledem se Hans Belting zabývá v článku „*Jak si vyměňujeme pohledy s obrazy*“⁸⁴, kde na pohled nahlíží jako na čtvrtý faktor vnímání obrazů. Mezi první tři faktory patří médium, tělo a obraz. Tento vztah chápe tak, že médium a tělo se podílejí na zkušenostech s obrazy, když říká, že „*pohledy se spolu s tělem podílejí na zacházení se starými i novými obrazovými médii.*“⁸⁵ Tělo je ovlivňováno médii. Média jsou podle Beltinga nástroji a především produkty sociálního jednání. Média svým působením v určité fázi ovládají socializaci těla nebo tělo již socializované. V každém případě, tělo je socializované pod vlivem médií. Média ovlivňují vnímání obrazů. Zejména tak, že je obnovují. Tím, jak se média vyvíjejí v průběhu dějin, tím i přizpůsobují obrazy pro svoje účely. Obrazy jsou důležitou

⁸¹ Ibid. str. 10.

⁸² Ibid. str. 10.

⁸³ Ibid. str. 10.

⁸⁴ BELTING, Hans. *Jak si vyměňujeme pohledy s obrazy*. In ILUMINACE: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. 2009, 1.

⁸⁵ Ibid. str. 53.

pomůckou při působení médií. Dnes, na rozdíl od minulých období, vše závisí na tom, jak často a na jakých místech konkrétní obraz vidíme. Také funkce mnoha obrazů se v průběhu let změnila. Dříve obrazy zastupovaly něco, co v dané chvíli nebylo přítomno. Co lidé nemohli vidět. Obrazy zastupovaly nepřítomné. Dnes můžeme vidět sami sebe v reálném čase i místě například na monitoru počítače, pomocí webové kamery apod.

Pohled, jakožto čtvrtý faktor, si k těmto třem faktorům Belting přidává, jelikož se obrazy uskutečňují právě v pohledu. „*Pohled je nutno považovat za nositele veškerého obrazového vědomí, které máme k dispozici.*“⁸⁶ Belting zároveň hovoří o vnější a vnitřní reprezentaci. Vnější reprezentace souvisí s obrazovými médii a jejich vnímáním, zatímco vnitřní reprezentace není od vnější výrazně oddělena. Vnitřní reprezentace je chápána jako „*tělesně podmíněný obrazový produkt*“.⁸⁷ Fyzické a mentální obrazy jsou tak v naší společnosti vnímány současně, jako jeden objekt.

Vyměňování si pohledů s obrazy je fiktivní představa těla, které působí jako živé médium ve vztahu tělo - obraz. Obraz jako takový je neživým faktorem a tělo si pouze domýšlí jeho živé vlastnosti a povahu. Výše zmíněný pohled malíře z Velazquézova obrazu na diváka působí „*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.*“⁸⁸ Zároveň Belting upozorňuje na skutečnost, že tato výměna pohledů je pouze výplodem naší fantazie. Ta nám dovoluje, abychom si při pohledu na obraz mysleli, že pohled, který z obrazu vidíme, vrhá skutečný člověk, což není možné.

Světlo procházející obrazem

Když se vrátíme zpět k Las Meninas, tak Foucaultův popis Velazquézova obrazu vyzdvihuje kromě role pohledu ještě další důležitý prvek, a to je světlo. Velazquéz mistrně ovládá hru se světlem, což dokazuje v Las Meninas tím, že proud světla z výklenku okna dopadá jak na malíře s plátnem, a tím ho ukazuje divákovi, tak i na plochu mezi malířem a modelem, divákem. Divák obrazu tedy může toto všechno vidět, ale již nevidí zdroj tohoto světla. Ten jen nám skryt. Zároveň však toto světlo slouží jako protiklad k plátnu, u kterého stojí malíř na obraze. Foucault si totiž všimá jedné

⁸⁶ Ibid. str. 53.

⁸⁷ Ibid. str. 54.

⁸⁸ Ibid. str. 62.

zajímavé věci. Proud světla, který se rozprostírá po celém ateliéru, dovoluje nám, divákům, vidět jak malíře, který maluje obraz, tak i všechny další osoby na obraze. Je nám umožněno vidět celý výjev a zároveň vidíme malíře, který se dívá na nás. Všechno je viditelné, na rozdíl od plátna, které je umístěno na druhém konci místnosti. Diváci vidí rám obrazu a z postoje malíře tuší, že malíř se pokouší plátno zaplnit, ale obsah je jim zapovězen. Světlo tak „...odhaluje prostor stejně tak zjevný jako je ten druhý tajemný. Prostor ve stejné míře společný malíři, postavám, modelům a divákům, v jaké je ten druhý osamělý (neboť nikdo se do něj nedívá, ani malíř sám).⁸⁹ Celý tento výjev, který se nám zde ukazuje pomocí světelných paprsků, Foucault nazývá „společné místo reprezentace“.

Tyto paprsky světla, o kterých nevíme jasně odkud pochází, mohou naznačovat světlo osvícenství. V osvícenství hrálo světlo velkou roli. Pro myslitele té doby „...světlo, předcházející každému pohledu, bylo živlem ideality, neurčitelným místem počátku, kde věci byly shodné se svou podstatou a s formou...“⁹⁰ Je tedy potřeba světlo k tomu, aby se uskutečnil pohled, tudíž díky světelným paprskům můžeme vidět, jak celý výjev obrazu, tak i obraz sám. Podstatou osvícenství je především oslava přírodních věd a racionality. Filozofové této doby se pokoušeli nalézt univerzálně platné zákonitosti, které by vedly k všeobecnému pokroku. „Osvícenství svým vědeckým i morálně-politickým projektem hledalo univerzální pravdy, tj. poznání a morální principy, které by platily napříč časem, prostorem a bez ohledu na kulturní rozdíly.“⁹¹

Zrcadlo v Las Meninas

Již zmiňované světlo prochází celou zobrazovanou místností zprava doleva v určitém úhlu, zadní stěna místnosti je ovšem v jistém stínu. Daný úhel dopadu světla neumožňuje její dostatečné osvětlení. Na tuto stěnu malíř umístil obrazy, které jsou částečně skryty a nejsou dobře viditelné. Jeden z těchto obrazů však září více než ostatní. Není to totiž obraz, ale zrcadlo. Toto zrcadlo je snadno viditelné díky většímu rámu a také již zmiňované záři či jiskře, která zrcadlo protíná. Ostatní obrazy jsou tmavší, špatně viditelné, ať už z důvodu nedostatku světla, či kvůli špatnému umístění.

⁸⁹ FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Michel Foucault ; [překlad Jan Rubáš]. Vyd. 1. Brno : Computer Press, 2007. ISBN 9788025117132. Str. 11.

⁹⁰ DREYFUS, Hubert L. - FOUCAULT, Michel. - RABINOW, Paul. *Michel Foucault : za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky*. Praha : Herrmann & synové, 2002. ISBN 9788087054208. str. 56.

⁹¹ BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*. Vyd. 1. Praha : Portál, 2006. ISBN 8073670992. Str. 138.

Zrcadlo je tedy „ze všech vyobrazení na obraze jediným skutečně viditelným. Přesto se na něj nikdo nedívá.“⁹² Malíř i ostatní lidé v místnosti se dívají dopředu na model, který je malován. V zrcadle nevidíme nic, co by bylo součástí obrazu.

Foucault zde zmiňuje tradici holandského malířství, kde měla zrcadla zdvojovací funkci „...opakovala to, co už bylo jednou na obraze dáno, ovšem uvnitř prostoru neskutečného, změněného, zúženého a pokřiveného.“⁹³ V zrcadlech holandských malířů tedy můžeme vidět to, co vidíme na obraze. V tomto zrcadle ovšem nevidíme ateliér, malíře a další osoby, které vidíme na obraze. Je to tedy zcela něco odlišného od praktik holandských malířů. „Místo toho, aby kroužilo kolem viditelných předmětů, překračuje zrcadlo celé znázorněné pole, nedbá ničeho, co by mohlo zachytit, a navrácí viditelnost tomu, co setrvává mimo jakýkoli pohled.“⁹⁴

V tomto zrcadle vidíme dvě osoby – krále Filipa IV. a jeho manželku Marianu, oba se do něj upřeně dívají. Tyto osoby nevidíme nikde na obraze, ovšem reálná funkce zrcadla, kterou známe z běžného života, nám dává tušit, že tento královský pár je tím modelem, který malíř maluje na plátno, jehož skutečný obsah je nám nedostupný. Ovšem zde svým způsobem končí hra, kterou s námi – diváky, Velázquez rozehrál. Zrcadlo by podle této hry mělo zobrazovat i nás, jelikož i my můžeme být na pozici jeho modelu. Což ovšem nemůžeme a nikdy jsme nemohli, ale tímto tedy hra pohledů končí. „Neboť funkcí tohoto zrcadlení je vtáhnout dovnitř obrazu to, co je mu intimně cizí: pohled, který ho organizuje, a pohled, před kterým se rozprostírá. Ale protože jak umělec, tak návštěvník už jsou na obraze vlevo a vpravo přítomni, nemohou zaujmout místo v zrcadle: právě tak, jako se král objevuje v zrcadle právě proto, že nepatří do obrazu.“⁹⁵ Jakmile si divák všimne zrcadla a uvědomí si, že to je zrcadlo, hra pohledů se vytrácí. Zrcadlo tedy znázorňuje to, co má obraz reprezentovat a „umožňuje metatezi viditelnosti tím, že vnáší do obrazu reprezentaci postav, které malíř zpodobuje.“⁹⁶

⁹² FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Michel Foucault ; [překlad Jan Rubáš]. Vyd. 1. Brno : Computer Press, 2007. ISBN 9788025117132. Str. 12.

⁹³ Ibid. str. 12.

⁹⁴ Ibid. str. 12.

⁹⁵ FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Michel Foucault ; [překlad Jan Rubáš]. Vyd. 1. Brno : Computer Press, 2007. ISBN 9788025117132. Str. 18.

⁹⁶ DREYFUS, Hubert L. - FOUCAULT, Michel. - RABINOW, Paul. *Michel Foucault : za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky*. Praha : Herrmann & synové, 2002. ISBN 9788087054208. str. 57.

Skutečný, ale nereálný divák

Dalším důležitým bodem obrazu je postava, která je znázorněna vpravo od zrcadla. Zde na tomto místě jsou totiž otevřené dveře a v nich stojí muž, který pozoruje celou scénu, podobně jako zrcadlo visící vedle něj. Ovšem rozdíl mezi mužem a zrcadlem je v tom, že muž je zde fyzicky přítomný. Pohlíží na osoby v místnosti i na obraz, který malíř maluje. Tento muž zde zastupuje diváka. V tomto místě se setkávají tři ústřední pohledy celého obrazu: „...*pohled modelu ve chvíli, kdy ho malíř maluje, pohled diváka, když pozoruje scénu, a pohled malíře ve chvíli, kdy maluje obraz (ale ne toho, který je sám znázorněn na obraze, ale toho, který je před námi a o němž hovoříme).*“⁹⁷ Tyto pohledy se střetávají v jediném bodě, jak ho Foucault nazývá – ideálním. Ovšem je také reálný, jelikož místo střetu všech tří pohledů je místem, kde je skutečný pozorovatel díla. Tyto pohledy se promítají do tří postav, které plní funkce tohoto „ideálního bodu“, jsou jimi „...*vlevo malíř držící paletu (autoportrét malíře obrazu), vpravo návštěvník ... chystající se vstoupit do místnosti, uprostřed odraz krále a královny okrášlených a nazdobených v pozici trpělivých modelů.*“⁹⁸

Reprezentace jako námět obrazu

Foucault se tímto popisem celého Velázquezova obrazu snaží naznačit co je jeho tématem. Kromě celé již zmíněné koncepce jsou to dle Foucaulta funkce reprezentace a reprezentace samotná. „*Aspekty reprezentace ve Dvorních dámách – téma obrazu – jsou rozděleny do tří samostatných figur. ... Tyto aspekty tvoří produkování reprezentací (malíř), reprezentovaný objekt (modely a jejich pohled) a nazírání reprezentace (divák). Každá z těchto samostatných funkcí může být a je Velázquezem reprezentována.*“⁹⁹ V klasickém období bylo důležité, aby se tyto funkce reprezentace daly uspořádat do tabulky. Na Velázquezově obrazu můžeme vidět všechny tři funkce reprezentace, ale nemůžeme tam vidět samotný úkon reprezentace. „*Ústředním paradoxem obrazu se stává nemožnost reprezentace aktu reprezentace.*“¹⁰⁰ Tato

⁹⁷ FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Michel Foucault ; [překlad Jan Rubáš]. Vyd. 1. Brno : Computer Press, 2007. ISBN 9788025117132. Str. 17.

⁹⁸ Ibid. str. 17.

⁹⁹ DREYFUS, Hubert L. - FOUCAULT, Michel. - RABINOW, Paul. *Michel Foucault : za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky*. Praha : Herrmann & synové, 2002. ISBN 9788087054208. str. 58.

¹⁰⁰ Ibid. str. 59.

nemožnost zahrnout do reprezentace samotný akt reprezentace je zde podle Foucaulta z několika důvodů.

Prvním z nich je fakt, že „...malíř jenž zakládá obraz, nemůže být reprezentován v průběhu aktu malování.“¹⁰¹ Malíř, malující obraz je tedy zachycen právě v okamžiku, kdy ho zrovna nemaluje. Přemýšlí a sbírá inspiraci ve svém modelu, pohledem na něj. Jakmile malíř opět začne malovat, tudíž reprezentovat danou realitu, ztratí se nám, reálným divákům, za plátnem, jehož zadní stranu na obraze vidíme.

Dalším důvodem nemožnosti zahrnutí reprezentace je ten, že královský pár stojí pouze modelem a ještě k tomu tyto modely jen, jakoby náhodou, vidíme v zrcadle na protější stěně. Ústřední polohu na obraze zaujímají postavy, které ovšem nejsou jeho námětem.

Třetí důvod je ten, že to, co divák, který je součástí obrazu, vidí, je vznik obrazu, jeho malba. Divák „...nahlíží reprezentaci jako reprezentaci.“¹⁰² Zároveň divák, který je vyobrazen vedle zrcadla v zadní části obrazu, se stává pouze malovaným objektem, neplní funkci diváka jako takového. A již zmiňované zrcadlo neukazuje nás, diváky, ale krále s královnou, kteří v té chvíli stojí modelem. „Proto ani úloha diváka není reprezentována jako akt.“¹⁰³ Velázquez tak v tomto obraze upozornil, že můžeme sledovat jednotlivé funkce reprezentace, ale již nemůžeme sledovat reprezentaci jako takovou. Ukázal „...viditelnost všech způsobů fungování reprezentace a hlubokou neviditelnost toho, jak se její průběh odhaluje.“¹⁰⁴ To, co je podstatné pro reprezentaci ovšem ukázat nemůže – jediný bod, ve kterém by byl znázorněn jak model, tak umělec i divák, tedy všichni ti, kteří jsou důležití pro celkový akt reprezentace. „Cosi zcela podstatného se předmětem reprezentace nestalo. To ale není selhání; jestliže bylo úkolem malíře reprezentovat všechno, co by reprezentováno být mohlo, odvedl Velázquez svou práci výborně.“¹⁰⁵ Foucault se tedy rozborem tohoto obrazu dostává k hlavnímu námětu nejen obrazu, ale i celého 16. století. Tím námětem je reprezentace jako taková.

¹⁰¹ Ibid. str. 59.

¹⁰² Ibid. str. 59.

¹⁰³ DREYFUS, Hubert L. - FOUCAULT, Michel. - RABINOW, Paul. *Michel Foucault : za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky*. Praha : Herrmann & synové, 2002. ISBN 9788087054208. str. 59.

¹⁰⁴ Ibid. str. 60.

¹⁰⁵ Ibid. str. 60.

Objevený člověk v kontextu Las Meninas

V tomto bodě analýzy reprezentace, je na místě zmínit i Foucaultovo propojení reprezentace a již zmiňovaného objevu člověka na počátku 19. století. Foucault v analýze obrazu *Las Meninas* říká „...tehdy se v hlubokém pohybu této archeologické proměny objevil člověk se svým dvouznačným postavením objektu vědění a poznávajícího subjektu: suverénní poddaný a pozorovaný divák, který se objevuje zde, na místě krále, které mu *Las Meninas* dopředu přiznali, ale odkud byla po dlouhou dobu jeho přítomnost vyloučena.“¹⁰⁶

Celý Velázquezův obraz tedy spojuje s touto proměnou, když říká, že až nyní, po této proměně, se do popředí dostal divák – člověk, který je skutečným pozorovatelem celého díla. Zrcadlo, které je stěžejním bodem celého obrazu a díky kterému můžeme tušit, že hlavním modelem byl španělský král Filip II. a jeho žena, je jak již bylo výše zmíněno, nástrojem pro zdvojenou reprezentaci. Díky tomuto nejasnému zobrazení a kompozici celého obrazu si ovšem i divák může myslet, že může být tím modelem, který malíř zrovna maluje. A právě toto zde, v tomto přechodu k moderní době, podle Foucaulta nastává. Divák jako skutečný, reálný člověk vchází do popředí zájmu a zanechává tak za sebou veškerou reprezentaci i řád. Člověk již není pouhým odrazem v zrcadle či malířem celého výjevu. Foucault dosazuje skutečného člověka místo krále, čímž naznačuje, že „...člověk již nevznáší nárok jen na znalost zákonů světa, které se zdají omezovat jeho samého i jeho vědění. Tato omezení již nejsou chápána jako *cosi*, co je člověku vnuceno jeho prostředkujícím postavením ve velké tabulce jsoucna, nýbrž jsou nějak stanovena či uložena člověkem samým.“¹⁰⁷ Přičemž samotného krále zde můžeme chápat jako ono myšlení či vědění předchozích „*epistémé*“, které ovšem již na začátku moderní doby neplatí.

Cirkularita v Las Meninas

¹⁰⁶ FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Brno: Computer Press, 2007, str. 240.

¹⁰⁷ DREYFUS, Hubert L. - FOUCAULT, Michel. - RABINOW, Paul. *Michel Foucault : za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky*. Praha : Herrmann & synové, 2002. ISBN 9788087054208. str. 64.

Svetlana Alpersová, která se ve své práci¹⁰⁸ věnuje Foucaultově analýze obrazu *Las Meninas*, nachází v tomto obraze kruhové uspořádání, když považuje diváka, který stanul před obrazem za hlavní postavu celého principu vzniku malířských děl. Obraz – konkrétně *Las Meninas*, diváka v danou chvíli uznává a potvrzuje. Zároveň kdyby divák sám nestanul před obrazem, aby mu věnoval pohled, nikdy by se nestal hlavní postavou celého principu a také by obraz bez jeho pohledu vůbec neexistoval. „Znamená to východisko, či konec interpretace? ... co když je ona cirkularita, kterou Alpersová nachází v *Las Meninas*, vrcholnou definicí toho, co Foucault nazývá „klasickým epistémé“ – pravým poznáním, „stropem“ a nevyšší hranicí, jež vymezuje vše, co bylo možné v sedmnáctém století sdělit slovem, obrazem anebo dokonce myšlenkou?“¹⁰⁹ V takovém případě by Velázquezovo dílo mohlo být právem považováno za „...klasický systém znázorňování samotného, rozprostírající se na jeho plátně.“¹¹⁰

V této části práce opustíme Foucaultovy *Slova a věci* a analýzu jak jednotlivých „epistémé“ tak i *Las Meninas* a přesuneme se do oblasti vývoje moderního umění. Květoslav Chvatík se ve své knize *Strukturalismus a avantgarda*¹¹¹ zabývá mimo jiné právě vývojem umění. Chvatík začíná svoji analýzu právě v době renesance a počínajícího humanismu. Stejně jako Foucault se snaží popsat procesy, které se v těchto historických epochách staly. Zabývá se také tím, co všechno zapříčinilo zrození moderního umění, jak ho známe dnes.

Chvatíkova analýza moderního umění a jeho vzniku nám dále pomůže v porozumění kubismu a jeho obrazů, zejména obrazu Pabla Picassa *Avignonské slečny*, kterým se budu věnovat v další části práce. A poslouží také k lepšímu pochopení jak strukturalismu a poststrukturalismu, jejichž pojmy a základní stanoviska popíši dále. V následující části práce se pokusím Chvatíkův pohled na celou problematiku moderního umění popsat.

¹⁰⁸ ALPERS, Svetlana: *Interpretation without Representation, or, the Viewing of Las Meninas*, University of California Press, 1983.

¹⁰⁹ KESNER, Ladislav. *Vizuální teorie : současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech : [Whitney Davis, Michael Podro, David Summers, Michael Baxandall, David Freedberg, Craig Owens, William Dunning, Keith Moxey, Norman Bryson]*. Jinočany : H & H, 1997. str. 206.

¹¹⁰ Ibid. str. 206.

¹¹¹ CHVATÍK, Květoslav. *Strukturalismus a avantgarda*. Vyd. 1. Praha : Československý spisovatel, 1970. 143 s.

6 Moderní umění

Jak již bylo výše řečeno, v této kapitole se zaměřím na výklad pojmu „moderní umění“ tak, jak jej popsal Květoslav Chvatík ve svém textu *Strukturalismus a avantgarda*. Hned na začátku se Chvatík pokouší vymezit sám pojem „moderní“. Shledává ho jako velice problematický, jelikož tímto termínem je možno označit jakoukoliv konkrétní dobu či historické období, které je v danou chvíli aktuální.

6.1 Pojmy „moderní“ a „moderní umění“

Obecně ovšem Chvatík definuje pojem „moderní“ jako „...*plně současný, vývojově progresivní, odpovídající mnohotvárným potřebám společnosti*.“¹¹² Zároveň se věnuje celkovému pojmu „moderní umění“, který se zejména v uměnovědných oborech a dějinách umění ustálil natolik, že je schopen se rovnat se spojeními jako „renesanční umění“, či „barokní umění“. Chvatík si všímá právě aktuálnosti pojmu „moderní“ a podotýká, že zde zatím stále ještě chybí kritická či jakákoliv jiná reflexe tohoto umění jako celku. Bylo jistě napsáno mnoho studií, která se vztahují k různým tématům moderního umění, ovšem žádná z těchto studií se nezabývala problematikou moderního umění celkově, ze všech úhlů.

Otázkou zůstává, jestli je takový typ analýzy vůbec možný, jestliže moderní umění je něco, co stále a bezprostředně zasahuje do našeho života. Jestli není pro danou analýzu potřeba jistý odstup od historického období a jeho umění, které bychom chtěli analyzovat.

Moderní umění – současné umění

Moderní umění je tedy současné umění ve všech směrech i historických epochách. Jestliže chápeme moderní umění jako současné, odráží tedy toto umění současnou společenskou situaci. Jak říká ve svém díle „*O duchovnosti v umění*“¹¹³ Wassily Kandinsky, významný ruský malíř, „*každé umělecké dílo je dítětem své doby a často je také matkou našich pocitů. Každá kulturní epocha vytváří svá vlastní,*

¹¹² CHVATÍK, Květoslav. *Strukturalismus a avantgarda*. Vyd. 1. Praha : Československý spisovatel, 1970. Str. 20.

¹¹³ KANDINSKY, Wassily. *O duchovnosti v umění*. Vyd. 1. Praha : Triáda, 1998. 133 s (Delfin ; Sv. 15) ISBN 8086138062.

*neopakovatelná díla.*¹¹⁴ Umění se tedy snaží zachytit postavení člověka ve společnosti a také určitým způsobem reaguje na společenské události dané doby. Chvatík poznamenává, že takovéto umění tedy nemůže být myšleno pouze z časového hlediska, nýbrž jako „...určitý sociologický, estetický a noetický typ umělecké tvorby, daný především novým postavením umělce ve společnosti, novým vztahem ke skutečnosti i novým poměrem díla k tvůrci a konzumentu, krátce nový strukturní typ umění, jehož zárodky mohou sahát velmi daleko do minulosti a který může existovat v daném časovém úseku spolu s jinými, tradičními nebo akademickými typy umělecké tvorby.“¹¹⁵

Touto poznámkou se Chvatík dostává k původu moderního umění vůbec a zmiňuje, že zrod moderního umění je možno sledovat až do renesance a s ní částečně svázaného manýrismu. Už v renesanci je totiž možné vysledovat osvobození umělců z područí církevních hodnostářů a jejich požadavků. Nastupuje nový, svobodný umělec, který je plně zodpovědný jak za použitou techniku malby nebo například písemný projev, ale také je mu umožněno zobrazit svět, ve kterém žije tak, jak ho vidí on sám, za použití techniky, které je on sám autorem, nebo nějakým způsobem vylepšil techniku stávající. Navíc svět, ve kterém žije a pracuje, se začíná objevovat ve zcela novém světle přírodních věd a jejich zákonů. Nastává tak jiný pohled na okolní svět „...je to pohled na skutečnost viděnou v rovnováze smyslů a rozumu, objektu a subjektu, ... skutečnost, jejímž středem a mírou všech věcí je člověk...“¹¹⁶ Tato subjektivizace, zrod a objev člověka zde nastává přibližně ve stejnou chvíli a za stejných okolností, jak to charakterizoval i Michel Foucault a jak již bylo popsáno výše.

Chvatík následně popisuje zrození kritického realismu v 19. století jako „...nejplodnější realizaci obrazu umění ke skutečnosti.“¹¹⁷ Kritický realismus nejenže pouze popisuje jednotlivé smyslové vjemy a zážitky, ale snaží se i charakterizovat celkový vývoj daného směru a popsat jeho zákonitosti.

Moderní umění, umění krize

Každá proměna v umění byla vždy odezvou na proměnu ve společnosti, nebo naopak, když se umění nějakým způsobem transformovalo, mělo to vliv i na danou

¹¹⁴ Ibid. str. 11.

¹¹⁵ CHVATÍK, Květoslav. *Strukturalismus a avantgarda*. Vyd. 1. Praha : Československý spisovatel, 1970. Str. 22.

¹¹⁶ CHVATÍK, Květoslav. *Strukturalismus a avantgarda*. Vyd. 1. Praha : Československý spisovatel, 1970. Str. 23.

¹¹⁷ Ibid. str. 25.

společnost. Tudiž i vznik moderního umění je určitou odpovědí na problémy, které nastaly. „*Sociologicky lze moderní umění charakterizovat jako umění krize, v níž se stará společnost rozkládá a na její místo nastupuje společnost nová...*“¹¹⁸ Takto Chvatík tedy vnímá moderní umění. Jako jakýsi přechod od jedné fáze společnosti k druhé, který tím, že reaguje na dané podmínky a změny ve společnosti, způsobuje i vznik nového umění. Zároveň si musíme neustále zachovávat myšlenku toho, že nově vznikající společnost musí být schopna a musí být natolik silná všechny ty změny a nové nároky pojmout. Celá společnost musí vynaložit velkou námahu na to, aby byla způsobilá se udržet pohromadě a nerozpadla se pod tíhou nově vznikajících věd, společenských požadavků a uměleckého posunu.

Umění přechodné doby

Zároveň Chvatík upozorňuje, že toto umění vzniká v době, kdy se stará forma společnosti rozpadá a umění na to určitým způsobem reaguje, ovšem společnost, která při této události nově vzniká, není schopná tomuto umění poskytnout dostatečné zázemí. Jelikož všechnu svojí pozornost upírá k ekonomickým a politickým prvkům. Moderní umění je tedy podle Chvatíka uměním přechodné doby, „...z jejichž rozporů se teprve rodí nové jistoty, nové lidské vztahy, nový řád hodnot...“¹¹⁹ V takovém umění, které vzniká na rozhraní dvou historických epoch, tak můžeme najít prvky jak epochy, která zaniká, tak i té, která nově vzniká. Tyto prvky se mohou navzájem slučovat či eliminovat. I když tedy nazveme moderní umění, uměním krize společnosti, v žádném případě to podle Chvatíka neznamena jeho znehodnocení a negativní chápání jeho umělecké hodnoty a celkového uměleckého přínosu není na místě. Chvatík dává za příklad Johanna Wolfganga von Goethe a Friedricha Schillera, když říká „...umění Goetha a Schillera je uměním období krize feudalismu. V moderním umění je krize tradičních hodnot vyvážena intenzitou hledání řádu hodnot nových.“¹²⁰

Chvatík se následně chystá zkoumat tři oblasti, ve kterých došlo ke změně při přechodu z „klasického“ typu umění k typu moderního umění. Klasickým typem umění má autor na mysli umění od renesance po impresionismus. Tyto tři oblasti se týkají

¹¹⁸ Ibid. str. 26.

¹¹⁹ Ibid. str. 27.

¹²⁰ CHVATÍK, Květoslav. *Strukturalismus a avantgarda*. Vyd. 1. Praha : Československý spisovatel, 1970. Str. 28.

povahy a pojetí „...1. objektu umění, 2. subjektu umělecké tvorby, 3. charakteru vztahu subjektu a objektu v umělecké tvorbě.“¹²¹ Těmito třemi oblastmi se nyní budu zabývat.

6.2 Objekt umění

Jak již bylo výše řečeno, umění se proměňovalo stejně jako společnost a věda a její objevy. V obraze jakožto v objektu tohoto měnícího se umění nastaly s postupem času také změny. Obrazy začaly reagovat na různé objevy a vynálezy či nové poznatky právě vznikajících oborů, fyziky, biologie a přírodovědy. Člověk již nebyl omezen slepou vírou v nekonečnou a neměnicí se podobu věcí, které se kolem něj vyskytovaly. A také se nemusel spoléhat pouze na smyslové vjemy a zkušenosti.

Jak říká Chvatík „*teorie relativity a kvantová teorie, objevy nejmenších částic hmoty, nová pojetí času a prostoru a desítky dalších objevů a teorií proměnily pojetí světa a přírodní skutečnosti v složitý obraz víření částic a energií, nabývajících nejfantastičtějších podob.*“¹²² Tyto všechny objevy způsobily proměnu obrazu jako takového. To, co si doposud člověk mohl pouze představovat, co bylo jen nereálným náhledem na možnou skutečnost či výplodem fantazie, to se nyní stávalo reálným objektem a středem zájmů umělců. Tady v této fázi působení nově objevených poznatků na moderní umění můžeme sledovat i proměnu společnosti. Společnost jako taková se začíná osvobozovat od svazujících společenských, kulturních a do jisté míry i náboženských vlivů a začíná opouštět tento jejich statický obraz. Naopak se přiklání k obrazu dynamickému a plnému nových objevů. A právě takovou proměnu reflektuje umění dané doby, ať už je to malířství či literatura.

Co se týče výtvarného umění, se kterým je obraz jako objekt umění úzce spjatý, velkou provázanost s nově vznikajícími vědeckými obrazy můžeme sledovat zejména v impresionismu. Zde, i ve směrech, které na impresionismus navazují, se obrazy naplno oprostily od veškerých pravidel. Impresionismus nás tedy pomocí svého, do té doby ojedinělého, způsobu zobrazování „...*naučil nově vnímat atmosféru kolem věcí, hru světél na vodní hladině a v korunách stromů, stejně tak nás postimpresionismus a směry následující učí vnímat vnitřní architekturu tvarů, abstraktní zákonitosti křivek písečných přesypů, strukturu krystalů a organických tkání, fantastické tvary podmořské*

¹²¹ Ibid. str. 28.

¹²² Ibid. str. 29.

*květeny a desítky jiných sfér makrosvěta a mikrosvěta.*¹²³ Všechno toto, co zde Chvatík zmiňuje, jsou přesně ty obrazy, které bychom, nebýt moderní vědy a jejích objevů, nikdy nemohli spatřit. Navždy by zůstaly jen pouhým zábleskem naší fantazie. Zároveň autor zmiňuje i vyjádření Paula Kleeho, švýcarského moderního malíře, který popisuje snahu nové formy zobrazování jako úsilí vystihnout procesy a vývoj věcí kolem nás. Nejen jejich statickou povahu a vzhled. Člověk tedy značně rozšířil své pole inspirace, což se projevilo i na jeho tvorbě. Toto je tedy jedna z hlavních změn, které se v dané oblasti moderního umění a v samotném objektu umění udály.

6.3 Subjekt umělecké tvorby

Oblast změny v pojetí obrazu, jakožto objektu umění není samozřejmě jedinou a nejdůležitější. Mnohem významnější je proměna subjektu, tedy člověka nejen v uměleckém prostředí, ale i v jeho celkovém postavení vůči světu, přírodě a okolní společnosti. Stejně jako okolní prostředí, i člověk přestal být chápán v kontextu moderního umění jako „...daná, neměnná, klasicky uzavřená jednotka stojící strnule proti stejně uzavřenému divadlu přírody nebo neomezené moci boží a byl pojat jako živý výsledek procesu, v němž neustále vytváří sebe sama, jako subjekt historického procesu, v němž se přetváří jeho povaha, povaha jeho vztahu k věcem, k lidem, přírodě.”¹²⁴ Člověk jako takový se tedy odpoutal od svazujících pravidel, jež mu diktovala společnost či náboženství. Začal vnímat sám sebe v kontextu vývojového procesu sebe sama. Jako klasický obraz ve výtvarném umění, tak i obraz člověka se z klasického, společenskými a náboženskými pravidly svázaného obrazu, proměnil v moderní obraz člověka, který je zaměřen na různé oblasti zájmu. Jeho obraz, i obraz moderního umění, se mohou zájmově lišit jak v předmětu zobrazení, tak i ve způsobu, jakým je předmět zobrazen. Chvatík naráží na jednotlivé, nově vzniklé obory či směry a na ty oblasti vědění, které daly podnět k tomu, aby takovéto obory mohly vzniknout, když říká „...proti jednostrannému intelektualistickému a moralistickému pojetí otvírá moderní literatura a umění problém plurality lidské osobnosti, mnohvrstevnosti lidského

¹²³ CHVATÍK, Květoslav. *Strukturalismus a avantgarda*. Vyd. 1. Praha : Československý spisovatel, 1970. Str. 29.

¹²⁴ Ibid. str. 30.

vědomí, vztahu vědomí a podvědomí, uvědomělosti, vůle... ¹²⁵ Zde můžeme vysledovat Freudovu koncepci lidského vědomí a podvědomí spojenou s jeho psychoanalýzou, stejně tak zde najdeme odkaz k problematice vůle a moci, se kterou se můžeme setkat u Nietzscheho a taktéž celkový akt uvědomění si sama sebe, tudíž vznik subjektu mezi objekty můžeme sledovat až ke Kantovi.

Moderní umění tedy reflektuje žitou zkušenost a také v sobě spojuje poznatky a předešlý vývoj celé společnosti. Člověk jako takový se tedy stává subjektem a středem tvorby umělců. Ovšem tento subjekt nesmíme zapomenout zohlednit také ve vztahu k objektivním realitám v daném uměleckém světě.

6.4 Vztah subjektu a objektu v umělecké tvorbě

Chvatík popisuje vztah subjektu a objektu nejprve v klasické umělecké tvorbě. Tento vztah byl podle něj ustálený a vyvážený. Funkce klasického typu umělecké tvorby spočívala především v realistickém zobrazení nebo popsání okolního světa, s použitím uměleckých konvencí a pravidel, které dané době odpovídaly a předurčovaly tak použitou techniku zobrazení či styl psaní. V tomto kontextu klasického pojetí vztahu subjektu a objektu se zdá situace kolem moderního umění odlišná.

Umělecký proces je nejednoznačný a vztah mezi objektem a subjektem v tomto procesu je nestálý. Do středu uměleckého zájmu se dostává subjekt. Realita jako taková je stále důležitá, ovšem zde již nejde o její co nepřesnější zobrazení, ani popsání okolního světa, nýbrž jsou zde důležité představy a emoce daného subjektu, tedy člověka. Taktéž pravidla pro zobrazování či popisování reality se buď uvolnila, či zcela vymizela. Záleží tedy jen na tvůrci, jakým způsobem se vyjádří. Jako ve všech obdobích, i v moderním umění se najdou kritici, kterým se stávající zavedená pravidla, či spíše v případě moderního umění ne-pravidla, nezdaří vyhovující. Kritici moderního umění vytýkají tomuto novodobému směru přílišný subjektivismus.

¹²⁵ CHVATÍK, Květoslav. *Strukturalismus a avantgarda*. Vyd. 1. Praha : Československý spisovatel, 1970. Str. 30.

Vztah diváka a uměleckého díla

Jak Chvatík ve své práci upozorňuje, do této oblasti, zahrnující subjekt a objekt v umělecké tvorbě a zároveň jejich vzájemné vztahy, patří kromě výše zmiňovaného i vztah samotného díla a jeho příjemce, tedy diváka. „*Jejich vztah není v moderním umění vztahem vyváženého vnímání, libosti a klidného prožitku, nýbrž vztahem napjatého přitahování a odpuzování, ostrého nárazu, intenzivní intelektuální práce – v analytickém kubismu, nebo naopak elementární smyslové pohody...*“¹²⁶ Chvatík tedy ukazuje vztah díla a diváka jako nejednotný a neustále se proměňující. Přičemž je důležitá role diváka v celkovém pojetí obrazu. Divák sám určitým způsobem reaguje na jednotlivá díla moderního umění a ta v něm zanechávají jistou stopu. Buď je divák nucen nad nimi přemýšlet, kombinovat a spojovat svoje myšlenky, vnímat a pozorovat každou jednotlivou část obrazu či literárního díla a následně v nich hledat to, co je pro diváka, coby subjekt umělecké tvorby, přijatelné. Nebo naopak se divák nechá ovlivnit daným dílem moderního umění natolik, že je unesen do oblasti „smyslové pohody“, jak říká Chvatík a pouze relaxuje při pohledu na daný obraz, při čtení literárního díla či při prosté konzumaci jiného odvětví moderního umění. Ať již v divákovi díla moderního umění vzbudí jakýkoliv z těchto dvou naznačených pocitů, je jisté, že tato díla mají na diváka větší nároky. Divák je nucen k samostatné činnosti v oblasti představ a obrazotvornosti. „*Moderní umění si zpravidla neklade za cíl věci popisně zobrazovat, podávat jejich snímky, kopie, nýbrž akcentuje lidský vztah k věcem a skutečnostem...*“¹²⁷ Divák tak již není pouze pasivním příjemcem, kterému je jako na zlatém podnose ukázán realistický obraz krále xy, nebo do nejmenšího detailu popsán pokoj, v němž se za několik stránek odehraje vražda.

Chvatík také cituje Guillauma Apollinaira, který ve své práci o kubistických malířích z roku 1913 popisuje moderní umění jako umění představy. „*Co odlišuje nové malířství od starého, je skutečnost, že již není uměním napodobení, nýbrž uměním představy, již se snaží povýšit až na nové vytváření.*“¹²⁸ Nápodoba jako zakládající akt předešlých historických „*epistémé*“ v kontextu uměleckého vyjádření zde v moderním umění mizí. Místo ní přicházejí představy, které jsou úzce svázány právě se subjektem v uměleckém procesu, tedy s člověkem jako takovým.

¹²⁶ CHVATÍK, Květoslav. *Strukturalismus a avantgarda*. Vyd. 1. Praha : Československý spisovatel, 1970. Str. 32.

¹²⁷ Ibid. str. 32.

¹²⁸ Ibid. str. 32.

Jestliže se vrátíme ke vztahu subjektu a objektu, jejich celkový vztah v umělecké tvorbě je proměnlivý a trvá po celou dobu, od vzniku umění. Vyvíjí se stejně tak, jako se vyvíjí lidská společnost, je s jejím vývojem úzce svázán. Jelikož, jak již bylo výše řečeno, člověk, jakožto subjekt v tomto vztahu, ovlivňuje společenské dění a to následně ovlivňuje umění dané doby a naopak. Takový vztah tady vždy byl a bude. Nehledě na to, jak se proměňuje lidské chápání a vnímání světa. „Člověk vypalující rakety na Měsíc, používající moderních prostředků dopravy a spojů, člověk, jehož vidění je formováno filmem, televizí, fotografiemi obrázkových časopisů, má nové nároky na intenzitu, výraznost, zhuštěnost a emotivitu umění.“¹²⁹ A právě tyto změny, které Chvatík popisuje, jsou hybnou silou proměny společnosti a jejích nároků na umění.

V této kapitole jsem se pokusila krátce popsat pohled na moderní umění, které nám nabízí Květoslav Chvatík ve své knize *Strukturalismus a avantgarda*. Chvatík se zabývá především třemi oblastmi vzniku a vývoje moderního umění, které detailně rozebírá. Těmi oblastmi jsou - objekt umění, subjekt umělecké tvorby a vzájemný vztah subjektu a objektu v umělecké tvorbě. Přičemž subjekt propojený s uměleckou tvorbou může být jak umělec, který vytváří určité umělecké dílo, tak i divák, který je koncovým příjemcem tohoto díla.

Je zjevné, že tento výklad moderního umění není jediným. Jistě se najde mnoho dalších teoretiků, kteří se problematikou moderního umění a jeho vztahu jak ke společnosti a jejímu vývoji, tak i k subjektu umělecké tvorby zabývají. Ovšem tento Chvatíkův pohled byl v této práci použit záměrně, vzhledem k jeho pojetí moderního umění v kontextu rozvoje společnosti. Chvatíkovu časové ukotvení vzniku moderního umění se víceméně shoduje s časovým vymezením Michela Foucaulta. Následný rozbor postavení diváka a umělce také koresponduje s tématem této práce. V neposlední řadě také Chvatík odkazuje na umění abstrakce a kubismu, kterému se budeme věnovat později.

V následující části práce se zaměříme na koncept, nebo také myšlenkový směr, kterým se mimo jiné inspiroval i Michel Foucault, a který měl zásadní vliv na celou filozofii 20. století. Nejprve se pokusím popsat jeho základní teze a to, čím se zabývá, abychom byli schopni pochopit lépe směr, který vznikl jako jeho kritická reflexe, ovšem

¹²⁹ CHVATÍK, Květoslav. *Strukturalismus a avantgarda*. Vyd. 1. Praha : Československý spisovatel, 1970. Str. 33.

nikoliv negativní. Tímto směrem byl poststrukturalismus. Na poststrukturalismus, především na dílo Jacquesa Derridy a jeho pojem dekonstrukce, se zaměřím v další části práce.

7 Strukturalismus

Strukturalismus se mimo jiné zabývá literaturou a vychází z teorie jazyka. Jazyk jako takový je uspořádán do struktur, které jsou dány určitými pravidly. Strukturalismus se snaží tyto struktury a jejich pravidla odhalit a popsat jejich uspořádání. Jako jeden z prvních směrů zkoumá literaturu v rámci obecné vědecké metody. Vědecká metoda je pojímána především jako systémovost v myšlení. Strukturalismus má dva vědecké přístupy. První se zabývá obecným předmětem zkoumání, čímž je v tomto případě - znak a druhý vychází z obecné analýzy metodologie jazykovědy a historických věd.

7.1 Obecný předmět zkoumání

Langue – parole

První z přístupů souvisí za prvé s dílem švýcarského lingvisty Ferdinanda de Saussurea, který ve svém textu *Kurs obecné lingvistiky*¹³⁰ formuluje základy sémiologie. Sémiologií se, podle de Saussura, rozumí především obecná věda o znacích. Současně je ji také možno považovat za jeden z oddílů sociální psychologie, která studuje život znaků ve společnosti. Ferdinand de Saussure se zaměřil na studium jazyka jako abstraktní formy. Soustřeďuje se na jazyk jako systém pravidel, což nazývá „langue“. Druhá stránka jazyka – „parole“ – řeč – je podle de Saussura množina skutečných i hypotetických realizací těchto pravidel. Pojmem „parole“ se tedy rozumí jednotlivé promluvy v rámci jazyka.

„Langue“ se tedy vyskytuje nadčasově, jako souhrn pravidel. Tato pravidla udávají možnosti jednotlivého jazykového výrazu. Tento systém jazyka se zároveň uskutečňuje zcela nezávisle na vůli těch, kteří jazykový systém používají. Ovšem v jistém ohledu závisí na dovednostech jednotlivých uživatelů a také na společenských zvyklostech.

¹³⁰ SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Vyd. 2., v Academii 1. Praha : Academia, 1996. 468 s ISBN 8020005609.

De Saussure definuje znak na základě vztahu označovaného a označujícího. Označující je podle něj fyzická složka znaku, označované je mentální koncept. Tento model znaku označujeme za dyadický, binární.

Objekt – representamen – interpretans

Triadický model znaku definoval američan Charles Sanders Peirce, ten své pojetí pojmenoval „sémiotika“. V Peircově sémiotice znaky dávají význam prostřednictvím napodobujících se vztahů, které vzniknou spojením tří složek. Ve své práci Peirce tento model popisuje takto „... *znak, neboli representamen, je něco, co pro někoho něco zastupuje z nějakého hlediska nebo v nějaké úloze; je to cokoli, co vztahuje něco jiného (jeho interpretans) k nějakému objektu, k němuž se samo vztahuje (svému objektu).*“¹³¹ Peircův triadický model znaku nefixuje dílo do hierarchického systému významů a jeho úrovní. Vztahy mezi znaky a realitou nahrazují v tomto modelu vzájemné vztahy mezi znaky jako takovými.

Sémiotika

Tato vědní disciplína se vytvořila na základě de Saussurova a Peirceho díla. Obecně je sémiotika považována za vědu o znacích, znakových systémech a procesu označování. Je součástí strukturalismu, snaží se hledat a popisovat jednotlivé struktury a jejich významy v každodenním životě. V této teorii je důležitý i význam znaku samotného, který vzniká tím, že se jednotlivé znaky odlišují. Sémiotická analýza lze uplatnit v jakémkoliv odvětví, jelikož znaky a jejich struktury existují jak v kultuře, nebo společnosti, tak i v technických vědách. Tuto analýzu uplatnili strukturalisté mimo jiné i na populární kulturu, kdy se pomocí této analýzy snažili zjistit jak se v populární kultuře vytváří významy.

¹³¹ PEIRCE, Charles Sanders. *Lingvistické čítanky. I., Sémiotika. Sv. I.* Vyd. 1. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1972. Str. 17.

7.2 Analýza metodologie jazykovědy a historických věd

Strukturalismem jako metodou v kontextu historických věd se zabýval francouzský antropolog Claude Lévi-Strauss, který byl strukturalismem silně ovlivněn. V textu *Myšlení přírodních národů*¹³² Lévi-Strauss sice nazývá historií vědou, ovšem tato věda, podle něj, ještě není natolik formální jako například chemie, fyzika, nebo biologie. Historické bádání má podle něj „předvědeckou“ povahu, zejména když dějepisec shromažďuje a třídí nashromážděná data v dané lineární časové posloupnosti. Historii můžeme považovat za přípravnou fázi vědeckého přístupu k realitě. Historické vědy mají za úkol především pochopit základní vztahy mezi svojí metodologií, jejími pravidly a strukturou zkoumaného objektu, či materiálu.

Při svém studiu mýtů použil Lévi-Strauss metodologii, jejímž základem je vztah mezi synchronií a diachronií. Tedy obecným systémem a jeho jednotlivými realizacemi. Což znamená, pokusit se nalézt pro dané množství různých faktů a promluv v lineárním čase, obecné funkce, které jsou v dějinném čase nezávislé a jejichž hodnoty se budou objevovat na vertikální, tedy paradigmatické ose celého systému.

7.3 Jazyk jako jeden ze základních pojmů strukturalismu

Miroslav Petříček se v předmluvě knihy Jacquesa Derridy *Texty k dekonstrukci*¹³³ snaží o vysvětlení strukturalismu jako takového nebo spíše vysvětlení toho, jak a co způsobilo to, že se strukturalismus mohl vyvinout v jednu z nejvlivnějších filozofických teorií 20. století.

Strukturalistická filozofie se soustředila na novou „...strukturalistickou interpretaci jazyka.“¹³⁴ Ta spočívala v tom, že jazyk jako takový byl považován za sémiologický systém. Ten dopomohl k otevření nových témat a filozofických otázek. Hlavním aspektem bylo odmítnutí jazyka nebo mínění o něm, jako o instrumentu. Ve filozofii začal být, podle Petříčka, jazyk považován za jednu z nejhlubších zkušeností

¹³² LÉVI-STRAUSS, Claude. *Myšlení přírodních národů*. Vyd. 2., v Dauphinu 1. Liberec : Dauphin, 1996. 365 s.

¹³³ DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci : práce z let 1967-72*. Bratislava : Archa, 1993. ISBN 8071150460. Str. 336.

¹³⁴ DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci : práce z let 1967-72*. Bratislava : Archa, 1993. ISBN 8071150460. Str. 13.

člověka. Překvapivé na tom bylo to, že člověk může mít vůbec nějakou zkušenost s jazykem. Jazyk jako nástroj sdělování myšlenek a jako nástroj komunikace působil do této chvíle především se smysly. „...*jazyk umožňuje nikoli zkušenost s jazykem, nýbrž zkušenost smyslu, setkání se smyslem, s tím, co jazyk sděluje.*“¹³⁵ Jazyk jako takový je nám tedy neviditelný. Do této doby jsme si neuvědomovali, že když vlastně popisujeme nějakou věc a řadíme ji do skupin, seskupujeme zároveň i jazykové charakteristiky.

Strukturalistická filozofie tedy tento neviditelný jazyk objevuje pro své zkoumání a to tím způsobem, že se soustředí na to prostředí v jazyce, které se „...*nějak zakaluje* či „*zhutňuje*“, *pokud se stává nějak neprůchodným – právě tím na sebe (jazyk) upozorňuje.*“¹³⁶ Strukturalistická filozofie se tedy soustředí na hledání těchto „zakalených“, neviditelných a „zhutněných“ míst v jazyce. Jelikož je pro nás tedy jazyk neviditelný, snaží se strukturalisté hledat a pátrat po signálech, které by nám mohly pomoci v odhalení jazyka.

7.4 Struktura, strukturalita

Strukturu můžeme chápat dvěma způsoby. Jak z hlediska pravidelnosti, kdy „...*struktury jazyka mají tedy být pevná a předvídatelná pravidla a konvence uspořádávající jazyk (langue).*“¹³⁷ Tak z postavení struktury v kultuře a ve společnosti. Tuto sociální strukturu vytváří neustále se opakující organizace vzorců lidského chování a vztahů mezi lidmi.

Jacques Derrida se ve svých „*Textech k dekonstrukci*“ zabývá kromě jiného i pojmem struktura. Při analyzování tohoto pojmu si všiml, že se pravděpodobně v jeho dějinách stala jistá „událost“. Takto bychom to mohli nazvat „...*kdyby toto slovo nebylo nadáno právě tím smyslem, který má strukturální – či strukturalistický – přístup redukovat a problematizovat.*“¹³⁸ Jelikož slovo „událost“ není smyslem jeho textu, Derrida se uchyluje k psaní tohoto slova v uvozovkách. Pojem struktura tedy prošel „událostí“, kterou můžeme považovat za jistý zlom či zdvojení.

¹³⁵ Ibid. str. 13.

¹³⁶ Ibid. str. 14.

¹³⁷ BARKER, Chris. Slovník kulturních studií. Vyd. 1. Praha : Portál, 2006. ISBN 8073670992. Str. 181.

¹³⁸ Ibid. str. 177.

Centrum struktury

Pojem struktura je, podle Derridy, stejně starý jako samotné „*epistémé*“, tedy celé západní vědění a myšlení. Struktura jako taková zasahuje do jazyka už od jeho vzniku a tudíž je nedílnou součástí právě jakékoliv doposud známé „*epistémé*“. „*Struktura, či strukturálnost struktury byla vždy neutralizována, redukována: gestem, jímž jí bylo dáváno určité centrum...*“¹³⁹ Struktura tak byla jistým způsobem vtažena k určité oblasti, jak říká Derrida - k pevnému původu a počátku. Hlavním významem tohoto centra bylo strukturu organizovat a orientovat ji určitým směrem. Struktura nemohla být neorganizovaná. Taková struktura je, podle Derridy, nepředstavitelná. Zároveň centrum či pevný bod má zabránit hře struktury samotné, ovšem dovoluje hru prvků uvnitř celé formy. Tak jak hru dovoluje, stejně tak ji i uzavírá a ukončuje. Centrum jako takové je ojedinělé a unikátní. Pomocí struktury, kterou ovládá, vytváří i to, co se struktuře zároveň vymyká. Může tudíž existovat jak uvnitř dané struktury, tak i venku na jejím vnějším poli.

Decentralizace

„Událost“, o které Derrida mluví, daný zlom ve vnímání a pojetí struktury, je vypuštění tohoto centra – decentralizace. Tím, jak centrum struktury dovoluje a ukončuje hru jednotlivých prvků, dává najevo, že samotné centrum může být jak uvnitř struktury, tak i zvnějšku. Tato událost se udála právě v době, kdy nastala nevyhnutelnost myšlení. To podle Derridy znamená opakovanost strukturality struktury. Derrida poukazuje na tento jev jako na součást naší epochy. Vždy v minulosti se v našem vědění objevoval a působil.

¹³⁹ DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci : práce z let 1967-72*. Bratislava : Archa, 1993. ISBN 8071150460. Str. 177.

8 Poststrukturalismus

Tato myšlenková orientace se rozvinula na základě kritiky a pokusu o reformaci strukturalismu. V rámci poststrukturalismu najdeme mnoho myslitelů a většina z nich patří i do sféry strukturalismu. Ti se na základě rozšíření a reflexe strukturalismu dostali až na půdu poststrukturalismu. Tento směr „...je na jedné straně myšlením, které navazuje na odkaz strukturalismu, je jeho novým „redigováním“ (termín Lyotardův), a na druhé straně ho lze interpretovat i tak, že přichází po strukturalismu, to znamená nahrazuje ho, částečně eliminuje a reviduje.“¹⁴⁰

Poststrukturalismus se snaží podryvat myšlenku, že jazykové struktury a jejich významy jsou stálé. Význam není možné vázat na jednotlivé texty či slova. Do hry se naopak dostává intertextualita a s ní i myšlenka nekonečně mnoha existujících vztahů mezi texty. Derrida si všímá nekonečného odkazování významů jednotlivých znaků k dalším významům. Tento svůj postřeh rozvíjí v kategorii „différance“, kterou se budeme zabývat později.

Další důležitou postavou je Michel Foucault, který již dříve přivádí termín diskurz. Také odmítá o jazyku mluvit jako o systému, který je ovládán určitými pravidly a tím pádem v něm existuje jakási zakládající struktura. „Místo toho ho zajímá popis, analýza a účinky regulovaného „povrchu“ jazyka (tj. diskurzu) v konkrétních materiálních a historických podmínkách.“¹⁴¹ Ve Foucaultově pojetí diskurz definuje objekty vědění. Velkou roli v celém jeho pojetí hraje moc, která „řídí nejen to, co může být v určitých sociálních a kulturních situacích vysloveno, ale i kdo smí mluvit, kdy a kde.“¹⁴²

Poststrukturalismus jako takový je antihumanistický, neuznává člověka jako zakládající subjekt. Nyní se pokusím popsat některé důležité pojmy poststrukturalismu a to zejména Derridův pojem dekonstrukce, pomocí kterého se následně pokusím analyzovat Picassův obraz Avignonských slečen.

¹⁴⁰ MICHALOVIČ, Peter. - ZUSKA, Vlastimil. *Znaky, obrazy a stíny slov : úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění, c2009. ISBN 9788073311292. Str. 206.

¹⁴¹ BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*. Vyd. 1. Praha : Portál, 2006. ISBN 8073670992. Str. 155.

¹⁴² BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*. Vyd. 1. Praha : Portál, 2006. ISBN 8073670992. Str. 155.

8.1 Pojmy poststrukturalismu

Intertextualita, difference, différance, dekonstrukce

Intertextualita

Tento pojem zavedla do filozofie, literární vědy a mnoha dalších oborů Julia Kristeva. Celý koncept intertextuality vznikl na základě analýzy teorie anagramů Ferdinanda de Saussura a teorie románu Michaila Michajloviče Bachtina. Vztahuje se k „...hromadění a generování významu v textu, v němž všechny významy závisejí na ostatních významech vytvořených a/nebo použitých v jiných kontextech.“¹⁴³ Jde tedy o prolínání textů, o jejich vzájemné obohacování a získávání nových významů. Jednotlivé texty se tedy mohou navzájem propojovat, přičemž jeden text může využívat druhý a naopak.

Julia Kristeva analyzovala Bachtinovy a de Saussurovy teorie při nichž si všimla, že v textovém prostoru při tvorbě slov vznikají tři dimenze. Zmiňované dimenze se týkají subjektu psaní, adresáta a vnějších textů a vedou spolu dialog. „*Status slova se tedy definuje (a) horizontálně: slovo v textu náleží zároveň subjektu psaní a adresátovi, a (b) vertikálně: slovo v textu je orientováno k předcházejícímu nebo synchronnímu souboru literárních textů.*“¹⁴⁴ Horizontální osa tedy zahrnuje subjekt psaní a adresáta, vertikální se týká textu a kontextu. Jelikož text jako takový, nemusí souviset jen s psaným projevem, můžeme tedy pojem intertextuality použít například i v obrazovém či filmovém vyjádření. Přesahuje tak dalece literární vědu a zasahuje do všech oblastí lidského vědění.

Diference

Diferenci obecně můžeme chápat jako rozdíl či odchylku. V kulturních studiích je tento termín používán v souvislosti s nestejností či nepodobností. Je považován za vztah mezi dvěma subjekty a určité hledisko, ze kterého se danému vztahu připisuje význam. V kontextu strukturalismu a poststrukturalismu se tento termín

¹⁴³ Ibid. Str. 80.

¹⁴⁴ KRISTEVA, Julia. *Slovo, dialog a román : texty o sémiotice*. 1. vyd. Praha : SOFIS, 1999. ISBN 8090243932. Str. 7.

vyskytuje při generování významu. Význam tak „...nevzniká na základě vnitřního významu objektu či referentu, ale je vytvářen díky tomu, že znaky se od sebe foneticky a konceptuálně liší.“¹⁴⁵ Díky tomuto tvrzení tak nemůžeme považovat žádný význam za daný a pevný. Významy se mohou měnit a postupně se vytvářejí. Nejsou tak danými objekty, které by měly jedinou vnitřní strukturu.

Différance

Francouzské slovo *différence* se vyslovuje stejně jako Derridův pojem *différance* čímž chce Derrida naznačit převahu psaného projevu nad mluveným. Do této doby byl tento vztah obrácený. Tvrdilo se, že jazyk je nadřazený písmu. To však Derrida vyvrátil právě tímto příkladem. „Rozdíl mezi oběma slovy nelze slyšet, lze ho pouze číst.“¹⁴⁶ Tento pojem zavedl Jacques Derrida jako kombinaci pojmů *diférence* a odklad (*deferral*). Jak již bylo výše zmíněno význam nikdy není daný. Jazyk je systémem znaků, které na sebe přebírají různé významy a tímto působí i na význam daného slova. Jednotlivá slova tak mohou pojmut značné množství významů. Zároveň pohlcují i významy, které se slovy sice souvisejí, ale vznikly v odlišném významovém prostředí a souvislostech. „Jazyk nemá reprezentační povahu a význam je ze své podstaty nestálý, takže soustavně uniká.“¹⁴⁷ Význam se tedy neustále proměňuje, nelze ho nikdy zafixovat. Tento vývoj můžeme přirovnat k hledání určitého slova ve slovníku. Slovník, ve snaze podat nám co nejpřesnější vysvětlení daného pojmu, nás odkazuje stále dál a dál k dalším významům, až ztratíme přehled o tom, jaké slovo jsme hledali na začátku. Derrida přímo říká „*diférance*¹⁴⁸, je tím, co působí, že pohyb značení je možný pouze tehdy, pokud se každý tzv. přítomný prvek, zjevující se na scéně přítomnosti, vztahuje k něčemu jinému, než je on sám, zachováváje v sobě stopu minulého prvku a přijímaje do sebe vryp svého vztahu k prvku budoucímu.“¹⁴⁹ Za základní vztah tedy můžeme

¹⁴⁵ BARKER, Chris. Slovník kulturních studií. Vyd. 1. Praha : Portál, 2006. ISBN 8073670992. Str. 40.

¹⁴⁶ MICHALOVIČ, Peter. - ZUSKA, Vlastimil. *Znaky, obrazy a stíny slov : úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění, c2009. ISBN 9788073311292. Str. 231.

¹⁴⁷ BARKER, Chris. Slovník kulturních studií. Vyd. 1. Praha : Portál, 2006. ISBN 8073670992. Str. 41.

¹⁴⁸ Pojem „*diférance*“ je neografismus předkladatele Miroslava Petříčka. V originále vytváří Derrida neografismus „*différance*“ – kde „*a*“ nahrazuje „*e*“, což nemá vliv na výslovnost. Tímto chce Derrida poukázat na schopnost písma vytvářet rozdíly (v tomto případě pomocí grafických značek), které nejsou považovány za přítomnost dalšího významu, ale jako jeho rozrůžňování.

¹⁴⁹ DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci : práce z let 1967-72*. Bratislava : Archa, 1993. ISBN 8071150460. Str. 157.

považovat vztah znaku s jiným znakem, jelikož jak již bylo řečeno, znak a jeho význam vždy nese odkaz z významu předešlého.

Dekonstrukce

Pojem dekonstrukce je spojen s pojmy binárních opozic, které definoval Claude Lévi-Strauss. Tyto binární opozice jsou založeny na vztahu dvou prvků, které jsou protikladné. Příkladem to mohou být černá/bílá, teplé/studené, muž/žena, světlo/tma, příroda/kultura. Derrida tento pojem svazuje s textem. Jeho základní funkcí je text rozložit či rozebrat na jednotlivé prvky samotného textu, tyto prvky následně zkoumat jako samostatné identity a následně je opět spojit k sobě. To vše má, podle Derridy, sloužit k odhalení pravého významu textu a předvedení všech předpokladů daného textu. Koncept binárních opozic přichází na řadu v té chvíli, kdy se Derrida snaží odhalit hierarchický ráz jednotlivých prvků. Tento hierarchický ráz může způsobovat horší status a mocenské postavení těm prvkům, které jsou nějakým způsobem negativně zatíženy. Jedna část z dané binární opozice je tak vždy v nevýhodě a vyloučena. Derrida často smysl jednotlivých složek v binárních opozicích obrací. Tento postup má také za následek to, že se najednou objevuje jak si jsou jednotlivé binární opozice blízko a jak jedna z druhé navzájem vycházejí.

Hlavním problémem dekonstrukce, stejně jako jiných pojmů, jejichž autoři si uvědomují celou jejich strukturu a historii vzniku, je to, že dekonstrukce se snaží rozkládat a rozebírat ten samý jazyk, ty samé pojmy, které je nucena sama používat. Derrida se proto snaží ustálené pojmy „smazat“ a tím upozornit na jejich vlastnosti a funkci. Tímto Derrida napadá logocentrismus. Ten chápe jako pevné, předem dané významy, které se v našem myšlení vyskytují jako správné ještě předtím, než o nich jsme schopni přemýšlet.

Od dekonstrukce v jazykovém pojetí bych se nyní chtěla přesunout do oblasti výtvarného umění, kde se zaměřím na kubismus a především na dílo Pabla Picassa. Jeho malba s názvem Avignonské slečny znamenala ve své době stejný zvrat, jako znamenal obraz Las Meninas. Nejprve krátce popíši výtvarný směr – kubismus, následně se zaměřím na samotný obraz - Avignonské slečny.

9 Avignonské slečny – zvrát nejen v malířství

9.1 Kubismus

Pablo Picasso v roce 1907 namaloval po několika etapách a návrzích svůj obraz *Les Femmes d'Alger (O. J. R.)* – Avignonské slečny (viz Příloha 2). Tento obraz se stal jedním z největších milníků v dějinách malířství. Jedná se zde o opuštění klasického, realistického způsobu zobrazování. Tento obraz je považován za jeden prvních kubistických obrazů.

„*Princip kubismu spočívá v jeho prostorové koncepci díla, předmět se nezobrazuje jen z jednoho úhlu, ale z mnoha úhlů současně.*“¹⁵⁰ Kubismus, který tedy Picasso odstartoval tímto obrazem, se soustředí na rozložení prostoru a zacházení s prostorem v obraze. Rozkládá jednotlivé části předmětu na nejjednodušší geometrické útvary (často krychle) a ty pak zobrazuje z různých úhlů. Latinsky se krychle řekne „cubus“, odtud tedy název, kubismus.

Zároveň se umělci soustředí na obyčejné věci ze života a přebírají je jako námět pro své obrazy. Tím, že se malíři zaměřují především na tyto věci, které nejsou zatíženy velkými významy, mohou se soustředit na to, jaké umělecké postupy použijí. Kromě toho tento způsob má ještě další účinek „*zjevná bezvýznamnost věcí nechává tím víc promluvit malbu.*“¹⁵¹ Umělcům tvořícím v tomto směru nejde o to danou věc přímo rozbít, chtějí ji rozložit – dekonstruovat, na tolik částí, na kolik to jen půjde. Následně ji zase složí, ale již v jiném, neobvyklém pořadí a umístění.

Kubismus se také dělí na dva směry, prvním je „analytický“, který se zabývá především pozorováním a rozkladem věcí, druhý „syntetický“ je zaměřen kromě již zmíněného i na různé techniky malby, především na koláž.¹⁵²

Nyní se pokusím obraz Avignonské slečny popsat tak, jak je postaven kompozičně i strukturou barev. Následně vyložím hlavní teze, týkající se Avignonských slečen, v článku Leo Steinberga *The Philosophical Brothel*. Ten ve svém textu rozebírá jak historický vývoj obrazu, tak i celkový přínos Avignonských slečen v dějinách umění.

¹⁵⁰ LIÉVRE-CROSSON, Elizabeth. *Od kubismu k surrealismu*. Brno: KMa s.r.o., 2007. Str. 13.

¹⁵¹ LIÉVRE-CROSSON, Elizabeth. *Od kubismu k surrealismu*. Brno: KMa s.r.o., 2007. Str. 13.

¹⁵² LITTLE, Stephen. *...ismy, Jak chápat umění*. Praha: Slovart, 2005. ISBN 80-7209-751-2. Str. 107.

9.2 Popis Avignonských slečen

Na obraze vidíme pět žen. Všech pět upírá pohled na diváka, který stojí vně obrazu, tedy na nás. Na reálného diváka z masa a kostí. Všechny ženy jsou nahé a mají nápadně velké oči i nos. Na první pohled jsou všechny ženy stejné, ovšem při bližším, pozornějším pohledu nám přece jen dvě z nich připadají jiné. Tyto dvě ženy jsou situovány v pravé části obrazu. Jedna dřepí s rozkročenými nohama a nad ní stojí druhá. Obě ženy jsou v jedné vertikální linii a nacházejí se přibližně v jedné třetině obrazu. Zbylé dvě třetiny patří ostatním ženám. Ty všechny stojí a dvě z nich mají ruce zdvižené za hlavou. Třetí žena je namalována z boku a jednou rukou drží závěs.

Jedinou rekvizitou na obraze je mísa s ovocem, která je situovaná ve spodní části obrazu. Leží na stole, ze kterého vidíme jen roh. Tento stůl je namalován tak, aby si divák myslel, že zbytek stolu pokračuje dál a vystupuje z obrazu přímo k němu. Toto je typický znak, který Picasso ve svých malbách používá. Snaží se tímto efektem vtáhnout diváka ještě více do obrazu.

Obraz je, jak již bylo řečeno, rozdělen na dvě a jednu třetinu. Tento předěl zajišťuje pruh. „*Svislý modrý pruh zprerhaný ostrými bílými lomy odděluje tři slečny slečnám podobné od dvou slečen dráždivě zrůdných.*“¹⁵³ Tento modrý pruh jakoby avizoval nové pojetí malířství a umění celkově. Tyto dvě slečny jsou „dráždivě zrůdné“ proto, že jejich obličej se již vůbec nepodobají lidským obličejům a ani způsob jejich znázornění není doposud známý. V těchto obličejích můžeme vidět Picassovu inspiraci v umění domorodých afrických kmenů. Picasso využívá ostřejší a hranatější tvary a tím tak vyvádí malířství z dosavadního stylu, který těží ze stylů malířů minulých období, v čele s Rembrandtem.

Zároveň i barevné kombinace jsou ve zmiňované jedné třetině odlišné. Závěs je červeno-oranžový, všechny tři slečny jsou vyvedeny v odstínech žluté a oranžové se snahou co nejvíce napodobit barvu kůže. Zatímco zbylé dvě „zrůdné“ slečny mají buď černo-zelený obličej, nebo modro-červeno-černý. Samotný pruh je, jak již bylo řečeno, modrý. Jako kdyby se Picasso snažil i o revoluci v používání barev a zvýšeným použitím černé odkazoval ke své inspiraci – africkému umění.

¹⁵³ TŘEŠTÍK, Michael. *Slečny z Avignonu : nutkavé psaní o obrazech*. Praha : Gasset, 2010, ISBN 9788087079065. Str. 10.

9.3 Leo Steinberg – o Avignonských slečnách

Jak již bylo výše řečeno, Steinberg ve své práci *The Philosophical Brothel* rozebírá Picassovy Avignonské slečny. Zaměřuje se především na analýzu vývoje Avignonských slečen, ale i díla Pabla Picassa celkově. Během skic, které předcházely samotnému obrazu, Pablo Picasso několikrát mění koncepci obrazu. Na původní skice byli dva muži, jeden vcházející do nevěstince a jeden sedící u stolu. Muž, který vchází drží v ruce lebku. Tato lebka zde má plnit jistou symbolickou funkci. Lebky jsou symbolem smrti, ztracení a strachu. Zde má lebka být jakousi morální brzdou pro muže, který sedí v nevěstinci. Má ho vystrašit a poukázat na to, že nevěstinec není z morálního hlediska dobrý. To, že Picasso tento výjev vynechal má podle Steinberga dva důsledky.¹⁵⁴

Odstranění morálky

Prvním z nich je to, že se Picasso rozhodl všechny tyto moralizující prostředky potlačit. Tím, že se soustředil pouze na koncepci obrazu zaměřenou na formu, jako kdyby naznačoval opuštění nastavených tradic v zobrazování a nastolení nových. Skicu od skici tak můžeme pozorovat proměnu Picassova myšlení. Postupné mizení zavedených pořádků a přesun k odlišnému vnímání malby. Picasso se začíná soustředit na formu, nezajímá ho obsah, ani symbolická stránka věci. Zároveň v obraze úplně vynechává diváka, který byl předtím jeho součástí. Toto vynechání diváka v obraze je jistou paralelou i s *Las Meninas*, kde si Velásquez mistrně hraje s postavením diváka a s jeho funkcí. Jako prostředek k této hře využívá zrcadlo a celkovou obrácenou strukturu obrazu. Picasso naopak zrcadlo jako nástroj podobnosti úplně vynechává a místo toho, aby strukturu obrátil ji úplně rozebírá, dekonstruuje a rozkládá na jednotlivé elementy a geometrické obrazce. Ty poté skládá zase k sobě, ale již jinak natočené, obrácené a dokonce i jinak barevné.

¹⁵⁴ STEINBERG, Leo. *The Philosophical Brothel*. In. *October*. no. 44, Jaro 1988. Str. 10.

Obraz jako součást posunu

Dalším důsledkem bylo, podle Steinberga, přemýšlení o samotném obraze z historického pohledu. Toto hledisko nebere v úvahu vývoj obrazu, který je evidentní na skicách, ale soustředí se na historický kontext celkově. Obraz byl posuzován v kontextu maleb Cézanna, francouzského malíře, který se považuje za zakladatele moderního malířství. Také byl zjišťován vliv afrického umění na Picassa. Všechny tyto prvky v obraze můžeme vysledovat. Zároveň si velice brzy historikové umění všimli, že tento obraz může být považován za součást proměny ve vývoji malířství celkově. Steinberg obraz přirovnává k cestovateli, který čeká na zastávce na další spojení. „*Obraz sám měl definovat cestu odněkud někam.*“¹⁵⁵

Forma jako začátek konce

Další Steinbergova zmínka souvisí se strukturou obrazu. Soustředění se na formalistickou strukturu obrazu můžeme sledovat přímo v obraze. Výše zmíněný zlom ve dvou třetinách obrazu rozděluje pět Avignonských slečen na tři, které divákovy oko ještě může rozeznat a dvě, které se nacházejí za modrým zlomem a které mají obličej podivně zkroucený a jinak barevný. Avignonské slečny se tak stávají především symbolem „...*výhry formy nad obsahem*...“¹⁵⁶ Picasso se již nechce zabývat obsahovou stránkou maleb. Zajímá ho forma a struktura. Velázquez, který si hraje s pohledem diváka, využívá zrcadlo a také jiné obrazové prostředky. Pablo Picasso diváka na obraze úplně vypustil a soustředil se na rozklad forem a barevnou kompozici díla.

Ovšem jednu věc mají obrazy stejnou. Oba se soustředí na reálného diváka a s jeho osobností pracují. Velázquez mu dává moc vidět to, co může vidět pouze objekt malby a zároveň staví reálného diváka na rovinu krále a královny. Picasso také staví diváka do hlavní role, ovšem to, co divák vidí, již není to, co může vidět pouze malovaný objekt. Reálný divák Picassova obrazu vidí nereálné postavy, které možná vypadají jako slečny. Picassův divák vidí abstrakci. Oba obrazy tedy potřebují ke svému

¹⁵⁵ „*Like a traveler at a stopover, the picture was only asked to define itself in term of wherefrom and where to.*“ In. STEINBERG, Leo. *The Philosophical Brothel. In. October.* No. 44, Jaro 1988. Str. 11.

¹⁵⁶ „...*a triumph of form over content*...“ In. STEINBERG, Leo. *The Philosophical Brothel. In. October.* No. 44, Jaro 1988. Str. 9.

bytí reálného diváka, člověka. Ovšem to, co reálný člověk vidí, buď při příchodu do ateliéru Velázquez, či při otevření dveří do nevěstince již není ten samý výjev. Dá se říci, že Velázquez svým obrazem reálného diváka objevil a vtáhl jeho pozornost přímo do obrazu a Picasso reálného diváka šokuje tím, že již nevidí klasické znázornění slečen, ale výše zmiňovanou abstrakci, nebo alespoň její počátek.

Tam kde tedy Las Meninas skončily, tam Avignonské slečny začínají. Objeveného diváka překvapují svým vzhledem a formou, nikoli obsahem.

Vztah bezprostřední blízkosti

Jako jeden z charakteristických rysů maleb Pabla Picassa Steinberg uvádí již zmiňovanou rekvizitu v podobě mísy s ovocem, která leží na rohu stolu. Tedy přesněji řečeno, daný roh stolu, který vidíme v dolní části obrazu jako vystupující z prostoru před obrazem a zasahující do prostoru v obraze. Tento roh působí jako trojúhelník vystupující přímo doprostřed obrazu. Toto je, podle Steinberga, charakteristické pro Picassa. Snaží se vtáhnout diváka ještě více do obrazu tím, že mu navodí pocit, že stůl, či část lodi (na obraze *On the Upper Deck* z roku 1901), začínají vně obrazu a končí na určitém místě v obraze. Picasso se snaží zapojit diváka do bezprostřední blízkosti a zároveň co nejdéle udržet vztah „...mezi bodem vnímání a fyzicky vnímanou věcí.“¹⁵⁷ Takto tedy Leo Steinberg uvažuje o Picassovi a jeho Avignonských slečnách. Dále rozebírá ještě další obrazy jak z Picassovy tvorby, tak i z tvorby ostatních malířů této doby. Ovšem tato díla nejsou již pro tuto práci natolik důležitá.

Nyní se v práci přesunu k problematice hledání jazyka ve výtvarném umění. Pomocí předmluvy Miroslava Petříčka k *Textům k dekonstrukci*, se budu zabývat hledáním tohoto jazyka převážně v obrazech moderního umění.

¹⁵⁷ „It is characteristic of Picasso in all his phases to engage situations of closest proximity so as to keep the interval between point of perception and thing perceived palpably physical.“ In. STEINBERG, Leo. *The Philosophical Brothel*. In. *October*. No. 44, Jaro 1988. Str. 22.

10 Jazyk ve výtvarném umění

Miroslav Petříček v již zmiňované předmluvě k Derridovým *Textům k dekonstrukci*, s odkazem na moderní sémiologii, poukazuje, že jazyk, kterým píšeme a pomocí něhož mluvíme, je pouze jedním z mnoha znakových systémů, které nás obklopují. Zároveň jestliže chceme pátrat po neviditelnosti jazyka, musíme se soustředit i na vizuální stránku věci. Tudíž Petříček navrhuje, pomoci si při hledání signálů zneprůhledňování jazyka jazykem výtvarného umění, tedy oborem úzce souvisejícím s vizualitou.

10.1 Hledání jazyka v kubistickém obraze

Jako příklad z jazyka výtvarného umění si Miroslav Petříček bere kubistický obraz od jakéhokoliv autora a ptá se „... *co je na kubistických obrazech především nápadné?*“¹⁵⁸ Kubistický obraz je uspořádán zejména z jednotlivých obrazců, válců a čtverců, které jsou poskládány v různých úhlech a s různým zakřivením. Tyto obrazy představují, jak říká Petříček, svobodu uměleckého ztvárnění, pracují s tvary jednotlivých předmětů, přemýšlejí a rozebírají je. Tyto tvary můžeme také považovat za „...*znaky reálných předmětů*“¹⁵⁹, ale nikdy za předměty samotné. Tyto znaky jsou uspořádané hekticky, jejich rozložení postrádá jakýkoliv řád či smysl a význam. Velmi často je daný předmět rozložen na jednotlivé obrazce či části a ty jsou poté složeny zpět, ovšem v jiném úhlu, z jiné strany či jsou tyto části převedeny do úplně jiného časoprostoru. Pro nezkušené oko je kubistický obraz jeden velký zmatek. Je nejasný a nepochopitelný.

Petříček se ptá po původu toho zmatku, který v nás kubistické obrazy vyvolávají. Následně si odpovídá a naráží právě na existenci jazyka i v malířství „...*protože mluví nesrozumitelným jazykem; při prvním setkání jej svými očima nedovedu „přečíst“. Je nečitelný, poněvadž neodpovídá mé vžitě, „přirozené“ představě obrazu.*“¹⁶⁰ Právě tady si můžeme uvědomit, že výtvarné umění jako takové je taky druhem jazykového systému. Kubistický obraz nedokáže správně přečíst někdo, kdo se s takovým typem

¹⁵⁸ Ibid. str. 15.

¹⁵⁹ DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci : práce z let 1967-72*. Bratislava : Archa, 1993. ISBN 8071150460. Str. 15.

¹⁶⁰ Ibid. str. 15.

obrazu ještě nikdy nesetkal. Stejně tak jako někdo, kdo se nesetkal s azbukou nedokáže přečíst větu, zapsanou s pomocí jejích znaků.

Ovšem po dlouhých staletích realistického zobrazování, kdy nebylo těžké rozpoznat obsah obrazu, přichází na scénu kubistický obraz a jeho rozložení obsahu na základní geometrické prvky a upozorňuje nás na jazyk malířství, který až dosud zůstával skryt. A protože jsme si na základě realistického zobrazování ani nepřipouštěli, že bychom něco snad nemohli „přečíst“.

Zároveň si musíme uvědomit, že schopnost přečíst i realistický obraz nemáme odjakživa. Tato schopnost je dána jistým historickým vývojem malířství, jistou konvencí, kterou již ani nevnímáme. Tento jazyk, díky kterému jsme schopni číst realistické zobrazení, se opírá o základy perspektivy položené již v renesanci, o vnímání a význam barev, který také není stejný pro všechny kultury. Naše euro-americké (západní) vnímání barev je odlišné například od indického a čínského (východního). Tudiž můžeme vidět, že i na poli výtvarného umění existuje několik možný jazyků.

Tímto po staletí nezměněným jazykem ovšem nyní otřásá právě kubismus. Jazyk malířství se změnil, rozpadá se klasické zobrazování a pomalu vzniká umění abstrakce. Touto změnou na sebe jazyk výtvarného umění upozornil, zviditelnil se a umožnil nám si uvědomit jeho existenci.

Klasické pojetí obrazu

Klasické vnímání obrazu je realistické a dá se říci i ikonické. Ovšem Petříček se ve svých úvahách posouvá dále a říká, že „...*klasické pojetí obrazu chce být legitimováno modelem tzv. přirozeného vidění ... chce být pouhým přenášením viděného na plátno...*“¹⁶¹ Klasické pojetí tedy chce pouze znázorňovat na plátně to, co můžeme vidět ve skutečnosti. Chce být dobře čitelné a transparentní k tomu, co zobrazuje. Toto jednoduché pojetí umožňuje se pouze dívat a vidět, říká Petříček a zároveň se ptá proč. „*Co se skrývá za touto vůlí? Je-li statut uměleckého obrazu legitimován viděním a je-li vidění – jak chce sugerovat toto tradiční paradigma – cosi společného všem lidem, cosi, co není podmíněno časem, ... pak by to znamenalo, že umění mluví nikoli „umělým“*,

¹⁶¹ DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci : práce z let 1967-72*. Bratislava : Archa, 1993. ISBN 8071150460. Str. 16.

nýbrž „přirozeným“ jazykem.“¹⁶² Podle tradičního paradigma je tedy vidění společné pro všechny lidi a není podmíněno časem. Jestliže čas nehraje v tomto vidění žádnou roli, tudíž ani dějiny pro něj nejsou podstatné. Vidění tedy můžeme chápat jako přirozené nadání lidí. Jestli je něco přirozené, ať už nadání či jazyk, můžeme to vnímat jako něco, co je v souladu s přírodou. Tento tradiční způsob či jazyk zobrazování tak můžeme vnímat jako přirozený, tudíž ne-uměle vytvořený a tím pádem v souladu s přírodou. „Tradiční pojetí obrazu chce tedy jazyk umění de iure eliminovat právě tak, jako chce tradiční pojetí jazyka jakožto nástroje sdělování myšlenek eliminovat svébytnost tohoto sémiologického systému.“¹⁶³

Toto všechno ovšem platí jen a pouze pro tradiční systém zobrazování. Kubistické obrazy nejsou nápodobou reality. Jak říká Petříček to, co můžeme vidět na kubistickém obraze, neuvidíme nikde jinde. Kubistické obrazy nejsou snahou přesně zobrazit realitu. Jsou to určité nové systémy znaků, kterým nemůžeme ze začátku rozumět. Teprve až když se naučíme chápat znaky kubismu, můžeme porozumět – správně přečíst kubistický obraz. Teprve poté v obraze můžeme najít daný vztah k předmětu, člověku, či místu, který obraz zobrazuje. „Neboť cílem kubistického malíře není skutečnost svévolně deformovat, nýbrž ji, byť odlišným výtvarným jazykem, ukazovat.“¹⁶⁴ Tím, že si kubistický obraz vytváří svůj vlastní jazyk, také znemožňuje jeho porovnávání s ostatními jazyky výtvarného umění. Jazyk kubistických obrazů „...chce být, řečeno zcela extrémně, svým vlastním jazykem. Pak je ale zásadním odmítnutím jakékoli představy o přirozenosti jazyka, jehož „arbitrárnost“ naopak zdůrazňuje jako podmínku možnosti „zjevování“ věci.“¹⁶⁵

Odlišné jazyky v jazyce kubistického obrazu

Jazyk kubistického obrazu ovšem nevyužívá jen sám sebe. Přibírá si na pomoc i jiné jazyky, ať už z oblasti umění, tak i z oblasti jazyka jako takového. Velice často jsou totiž součástí kubistických obrazů nápisy, čísla anebo třeba útržky z novin. Jazyk je tudíž tedy povýšen na předmět jiného jazyka. Z jazyka ve formě slov, čísel a nápisů se

¹⁶² Ibid. str. 16.

¹⁶³ Ibid. str. 16.

¹⁶⁴ Ibid. str. 16.

¹⁶⁵ DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci : práce z let 1967-72*. Bratislava : Archa, 1993. ISBN 8071150460. Str. 17.

rázem stává námět pro jiný jazyk, pro jazyk kubistického obrazu, pro jazyk výtvarného umění.

Kubistický obraz nejenže dělá viditelný svůj vlastní jazyk, ale zviditelňuje ještě i další jazyky. Jak jazyk klasického pojetí výtvarného umění, který popírá, tak i jazyk jako takový. Tomu v rámci svého jazyka dává vyniknout právě tím, že jeho jazykové prostředky nebo nástroje použije ve svém kubistickém jazyce obrazu. Zároveň kubistický jazyk ukazuje neskutečně mnoho jiných jazyků v oblasti výtvarného umění. Zde Petříček zmiňuje Picassovy Avignonské slečny, zejména dvě z nich, které jsou v pravé třetině obrazu a jsou si méně podobné. Právě u těchto dvou se Picasso inspiroval černošským uměním, tedy jeho jazykem. Petříček následně poznamenává „...tím vším mi kubistický obraz říká: způsob, kterým čteš svůj svět, nikdy není přirozený, vždy je spjat s nějakým jazykem, avšak žádný z těchto jazyků není „přirozenější“ než jiný, protože každý je „arbitrární“: vždy je to instituce a jeden z možných jazyků.“¹⁶⁶

Materializace písma

Použití jazyka – písma či nápisu v obrazovém vyjádření slouží k materializaci jazyka. V okamžiku, kdy umělec použije písmo ve svém obraze, ho staví do zcela jiného postavení, než původně má. Písmo použité v jakémkoliv obraze ztrácí svoji přirozenou funkci a opět zde můžeme vidět jeho zviditelnění. Stejně jako se nám zviditelnil jazyk kubistického obrazu, stejně tak se nám zviditelňuje samo písmo a jeho funkce. Písmo nemůžeme považovat jenom za záznam mluveného projevu, jak tvrdí i Derrida. Obraz, jehož součástí je písmo, upozorňuje na rozdíl mezi písemným a mluveným projevem. Písemný a mluvený projev tedy nemůžeme posuzovat stejně jednoduše jako „...vztah mezi originálem a jeho replikou anebo re-produkcí, jejíž jedinou funkcí je dát mluvenému slovu trvalost a zpřístupnit je pro komunikaci prostorem i časem.“¹⁶⁷ Písmo je tedy samostatný projev, nemůže být chápáno jako nástroj pro znehynění slov, jako záznam řeči.

¹⁶⁶ Ibid. str. 17.

¹⁶⁷ DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci : práce z let 1967-72*. Bratislava : Archa, 1993. ISBN 8071150460. Str. 19.

Na tomto příkladu vidíme, že existuje mnoho druhů jazyků, které můžeme využít v různých oblastech lidského vědění, zkoumání, znázornování apod. Stejně tak na tyto jazyky můžeme aplikovat strukturalistické a poststrukturalistické analýzy právě proto, že tyto směry jsou antihumanistické. Zajímají se pouze o jazyky a jejich struktury a systémy. Postavení člověka v nich není důležité. Možná proto se Michel Foucault hlásil k těmto směrům a pomáhal je vytvářet. Člověk je vypuštěn ze samotného zkoumání a tím je dosaženo jeho přesvědčení. Jak sám Foucault při analýze „*epistémé*“ navrhl, člověk i když nedávno objevený, by se měl vypustit ze všeho bádání a zkoumání, aby se toto zkoumání a vědění osvobodilo od měřítek, které sám nastavil.

V následující části práce se zaměřím na problematiku znázornění a moci. Výtvarné umění je důležitou složkou společnosti. O to více, když si uvědomíme, jakou roli může hrát, když je zakomponované do mocenských struktur. Toto propojení můžeme vysledovat až k počátku lidské civilizace. Jelikož se v této práci zabývám Foucaultovou analýzou společnosti a jednotlivých „*epistémé*“, pokusím se tuto analýzu propojit s další oblastí, kterou se zabývá a to mocí a mocenskými strukturami.

11 Znázornění a moc

V této části práce se zaměřím na článek Craiga Owense s názvem *Reprezentace, přivlastnění a moc*, který se zaměřuje právě na projevy moci v uměleckých dílech. V další části bych se chtěla zabývat problematikou moci u Foucaulta. Pokusím se popsat jeho pojetí moci a zároveň ho propojit se společenskými jevy, které byly součástí jednotlivých „*epistémé*“ tak, jak jsme je popsali výše. Chápání moci a její proměna v průběhu staletí úzce souvisí také s proměnou společnosti.

11.1 Reprezentace, přivlastnění a moc

Vraťme se ale zpátky k problému moci a zobrazení. Zabývá se jimi i jeden z mnoha článků pocházející z uměnovědných okruhů. Článek má název *Reprezentace, přivlastnění a moc*¹⁶⁸ a jeho autor Craig Owens se v něm, mimo jiné¹⁶⁹, zabývá prací historičky umění a kritičky Svetlany Alpersové. Ta se pokusila zanalyzovat Foucaultovu kapitolu o *Las Meninas* v knize „*Slova a věci*“ z hlediska přenosu textuální analýzy do výtvarného umění. Nicméně Owens se zabývá i zobrazováním jako nástrojem moci a zejména s pomocí poststrukturalistické kritiky a estetiky recepce se zaměřuje právě na tento problém.

Jednou z hlavních tezí, kterou se chce Owens zabývat, je rozdíl mezi dějinami umění a jejich kritikou. Dějiny umění chápou znázorňování jako „...*neostrannou, a tedy politicky neutrální činnost*...“¹⁷⁰ Zatímco poststrukturalistická kritika je jiného názoru, podle ní je znázorňování „...*neoddělitelnou součástí sociální procesů nadvlády a kontroly*.“¹⁷¹ Zároveň kritizuje rozložení současného vědění a zkoumání. Je v opozici „...*vůči převládajícímu kulturnímu řádu, který izoluje vědění do různých oborů*“

¹⁶⁸ KESNER, Ladislav. *Vizuální teorie : současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech : [Whitney Davis, Michael Podro, David Summers, Michael Baxandall, David Freedberg, Craig Owens, William Dunning, Keith Moxey, Norman Bryson]*. Jinočany : H & H, 1997. str. 189 – 219.

¹⁶⁹ Článek se zabývá ještě dalším historikem umění Michaelem Friedem, který se ve své práci věnuje analýze Louise Marina, který se zaměřil na obraz *Pastýři z Arkádie* od Nicolase Poussina. Oba obrazy, jak *Las Meninas*, tak i *Pastýři z Arkádie* vznikly ve stejném období, tedy v polovině 17. století.

¹⁷⁰ KESNER, Ladislav. *Vizuální teorie : současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech : [Whitney Davis, Michael Podro, David Summers, Michael Baxandall, David Freedberg, Craig Owens, William Dunning, Keith Moxey, Norman Bryson]*. Jinočany : H & H, 1997. str. 189.

¹⁷¹ *Ibid.* str. 189.

*a každému z nich připisuje jeho vlastní předmět studia a jeho vlastní metodologické nástroje.*¹⁷²

Jak již bylo výše řečeno, Foucault Velázquezovu malbu Las Meninas vykládá na základě klasického systému reprezentace, který v té době převládal. Umělec byl nucen zobrazovat věci, tak jak bylo zvykem v té době. Foucault zmiňuje, že daný systém měl vliv na zobrazování v klasické „*epistémé*“ a obraz Las Meninas do jisté míry překračuje tento již známý systém. V této krátké poznámce již můžeme vidět provázanost systému zobrazování se systémem moci, kdy jedinec je svázán daným typem zobrazování, jeho pravidly a zákony.

Foucault a Marin ovšem nejsou pouhými kritiky systémů reprezentace, které se dají použít k výrazu mocenských struktur. Nelze je, podle Owense, srovnávat s ideologickými kritiky, kteří vidí tyto systémy reprezentace a z nich vzešlá díla jako nástroje propagandy a politické moci. Foucault ani Marin se nesnaží rozkrývat ideologické zprávy, často ukryté v obrazech. „*Jestliže interpretace znamená přisoudit dílu určitý význam, pak Foucault ani Marin umělecká díla neinterpretují. Nezajímají se ani tak o to, co umělecká díla „řikají“, ale spíše o to, co „dělají“.*¹⁷³ Oba dva se tedy zajímají o dílo nejen jako o zprávu, která může být projevem moci, ale berou v potaz širší kontext celé projekce díla, dané doby ve které obraz vznikl a systému znázorňování. Jak říká Owens, „*znázorňování tedy není – a ani nemůže být – neutrální; je aktem moci – a to dokonce aktem zakládajícím – v naší kultuře.*“¹⁷⁴

Postavení diváka

At' již chceme nebo ne, výtvarné či jakékoliv jiné umění a umělecké dílo vzniká proto, aby se na něj lidé dívali. Aby bylo viděno a následně diskutováno, či aby přineslo nějaký pocit, nebo myšlenku. Zejména díla výtvarného umění jsou v tomto smyslu tvořena tak, aby měla své diváky. Jsou „*...poselstvím adresovaným divákovi se záměrem ovlivnit jeho víru, nebo tak či onak změnit jeho chování. Mají to, čemu lingvisté říkají „pól vysílání“ a „pól přijímání“, a ty to dva póly tvoří „nástroj*

¹⁷² Ibid. str. 192.

¹⁷³ KESNER, Ladislav. *Vizuální teorie : současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech : [Whitney Davis, Michael Podro, David Summers, Michael Baxandall, David Freedberg, Craig Owens, William Dunning, Keith Moxey, Norman Bryson].* Jinočany : H & H, 1997. str. 193.

¹⁷⁴ Ibid. str. 194.

znázorňování“ či „zobrazovací nástroj.“¹⁷⁵ Někaké dílo tedy vzniklo v určitém systému zobrazování a znázorňování. Toto určité dílo je daným systémem i reprezentováno. Může to být ten samý systém, ve kterém dílo bylo vytvořeno, ale může to stejně tak být i systém odlišný. Podstatné je, že zde opět narážíme na problematiku moci a především předem nastaveného systému reprezentace, který upravuje spojitost mezi divákem a uměleckým dílem.

Oblast, jenž se zabývá problematikou diváka a jeho postavením před uměleckým dílem, se v literární vědě nazývá estetika recepce. Jedním z nejvýznamnějších autorů, který se tímto tématem zabývá je Leo Steinberg. Ten, jak již bylo výše řečeno, ve svém textu *The Philosophical Brothel*¹⁷⁶ analyzuje obraz Pabla Picassa – *Slečny z Avignonu*. Steinberg se v této práci zaměřuje především na vývoj tohoto obrazu. Jelikož z dochovaných skic, které souvisí s obrazem, je možno vyčíst, že původně měl obraz znázorňovat mladého muže, který vchází do nevěstince a ještě jednoho, který již v nevěstinci je a sedí u stolu. Divák tedy měl být součástí obrazu. Nakonec se ale Picasso rozhodl, že diváka posune dál, za rám obrazu a celou koncepci změnil. Na výsledném obrazu *Slečen z Avignonu* jsou tedy pouze portréty nahých žen, které hledí do neznáma, ale současně ven z obrazu – na diváka. Z diváka, coby mladíka, který je součástí obrazu, se tak stal divák, kterým může být kdokoliv, jelikož již není součástí obrazu. Divákem se tak stává skutečný, reálný člověk, který se právě na daný obraz dívá. „Rozhodujícím okamžikem, kdy „mise en scène“ obrazu zapadla na své místo, je tedy posun od narativního stylu oslovení, neboli vyprávění v třetí osobě k oslovení v druhé osobě, jímž se obraz obrací přímo na diváka – „stavi“ jej do role hlavní postavy.“¹⁷⁷ Zde můžeme pozorovat moc malíře, kterou má nad divákem - v obecném slova smyslu. Může z něj udělat jak jednu z hlavních postav na obraze, či může diváka – jako součást obrazu, vynechat a ponechat tak všechnu recepci na reálném divákovi z masa a kostí, který stojí před uměleckým dílem.

Umělec tedy může, ale nemusí diváka v obraze znázornit. V obrazech moderního umění, kdy došlo k úplnému odpoutání od tradic, či pravidel zobrazování má tak skutečně jedině malíř, který tvoří své dílo, tuto moc. Ovšem v období kdy tvořil Velázquez bylo výtvarné umění svázáno nejděním pravidlem ať již z oblasti přímo

¹⁷⁵ Ibid. str. 203.

¹⁷⁶ STEINBERG, Leo. *The Philosophical Brothel*. In. *October*. no. 44, Jaro 1988. 7–74.

¹⁷⁷ KESNER, Ladislav. *Vizuální teorie : současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech : [Whitney Davis, Michael Podro, David Summers, Michael Baxandall, David Freedberg, Craig Owens, William Dunning, Keith Moxey, Norman Bryson]*. Jinočany: H & H, 1997. str. 203.

výtvarného umění, společnosti, či náboženství. Umělec ve Velázquezově době neměl takovou volnost, přesto se tomuto španělskému malíři podařilo se s mocí vypořádat. Tímto Velázquezovým počinem se budeme zabývat později. Nyní se krátce zaměříme na pojetí moci u Foucaulta.

11.2 Pojetí moci u Foucaulta

Foucault se poprvé zabývá mocí v jeho knize *Dějiny sexuality*¹⁷⁸. Jeho pojetí nemá být teorií, tedy „...ahistorickým, objektivním popisem nezávislým na kontextu.“¹⁷⁹ Foucault se snaží na moc pohlížet z hlediska své metody - archeologie, kterou použil již v dřívějších dílech. Moc spíše analyzuje a definuje ji jako „...působení politických technologií v celém tělese společnosti.“¹⁸⁰ Zaměřuje se nejen na moc jako takovou, ale i na vztahy mezi jednotlivými mocenskými strukturami. Mocenské vztahy jsou, podle něj, „...nerovnostářské a pohyblivé ... moc se neomezuje na politické instituce ... hraje „přímou produktivní roli“, „přichází zdola“; je vícesměrná, působí shora dolů a také zdola nahoru.“¹⁸¹

Dále se Foucault věnuje moci v knize *Dohlížet a trestat*¹⁸². V této práci se soustřeďuje na samotnou proměnu trestu a způsoby jeho vykonání. Od veřejných poprav až po promyšlené umístění vězňů v jednotlivých celách ve vězení. Na tomto základě zde popisuje dva způsoby vykonávání moci.

Pro první z nich je typické „tělo mučené“. Tento typ převládal zejména v období absolutistické moci krále. Ten rozdával tzv. útrpné trestní právo, které sloužilo především jako ukázka moci krále. Král prostřednictvím mučení daného člověk demonstroval svoji sílu a potvrzoval tak absolutní moc, kterou měl. Poprava, kterou mučení nakonec vyústilo, měla velmi často symbolický charakter s tím, co daný člověk provedl.

Pro druhý způsob vykonávání moci je charakteristické „tělo podrobované disciplíně“. Koncem 18. století se totiž mučení používalo pouze pro získání potřebných

¹⁷⁸ FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality. I., Vůle k vědění*. Michel Foucault. Praha : Herrmann & synové, 1999. 189 s.

¹⁷⁹ DREYFUS, Hubert L. - FOUCAULT, Michel. - RABINOW, Paul. Michel Foucault : za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky. Praha : Herrmann & synové, 2002. ISBN 9788087054208. Str. 280.

¹⁸⁰ Ibid. str. 281.

¹⁸¹ Ibid. str. 281.

¹⁸² FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat : kniha o zrodu vězení*. Michel Foucault ; [z francouzského originálu přeložil Čestmír Pelikán]. Praha : Dauphin, 2000. 427 s.

důkazů. I přesto bylo následně považováno za krutost a na základě nově vznikajících humanistických ideálů bylo odmítnuto. Jak již bylo výše řečeno, myšlení se na přelomu 18. a 19. století výrazně proměnilo. Člověk jako subjekt mezi objekty se dostal do popředí zájmu a vznikala tak nová společnost. Právě pro tuto společnost se zločinci a jejich činy stali nepřáteli. Už to tedy nebyl jediný vládce či král, který mohl trestat. Rázem celá společnost chtěla mít podíl na trestu. Nově vznikající humanistické ideály také připouštěly možnou nápravu zločince a jeho případný návrat do společnosti, tudíž se začínalo přemýšlet o jeho odloučení či vyloučení ze společnosti a ponechání ho v naprosté samotě jen s vědomím činu, který spáchal. Tak vznikla vězení, jak je známe dnes. Vězeňské instituce jsou založeny na moci, která je dána řádem a z něho vycházející disciplínou a naopak, tyto dva subjekty se navzájem prolínají a doplňují.

Na základě řádu, který vycházel z disciplíny se, podle Foucaulta, změnil i pohled na tělo člověka jako takové. Rázem bylo o těle uvažováno jako o subjektu moci, který je možno získat určitými stále se opakujícími pravidly. Pomocí disciplinárního řádu je možno z lidí vytvořit poslušná těla, která budou podřízená vládnoucímu uspořádání. Zároveň je v jedincích vytvořen pocit neustálého sledování a kontroly.

Bio-moc

Tento způsob uplatňování moci na základě disciplinárního řádu se velice rychle rozšířil do armády, zdravotnických zařízení, ale i do škol a továren. Tudíž se začala formovat společnost, ve které je jedinci už od útlého věku vštěpována disciplína a tím i poslušnost společnosti. Foucault tento druh moci pojmenovává jako bio-moc. Podle něj, bio-moc vystihují tři rysy.

Prvním z nich je změna cíle. Tím už není „...*spása na onom světě, ale ochrana a péče v tomto světě.*“¹⁸³ Světský život na zemi, tedy současný život se dostává do popředí. Bio-moc podle Foucaulta poprvé v historii dává větší důraz na život než na smrt. Zdraví je rázem chápáno jako něco, co je důležité pro celou společnost. Tudíž se do této hry se zdravím a disciplínou vtahují politické zájmy a byrokratické aparáty. Což je druhým rysem bio-moci. Například policie, která je přímo napojená na státní aparát, se v 18. století zabývá nejen udržováním pořádku a bezpečnosti na ulicích, ale pečuje

¹⁸³ FULKA, Josef; BARŠA, Pavel. *Michel Foucault: Politika a estetika*. Praha: Dokořán, 2005, ISBN 8073630206. Str. 65.

i o zdraví, hygienu a životní podmínky obyvatelstva celkově. Zdraví člověka je vtaženo do „procesu vytváření určitého typu společnosti, konkrétně moderního kapitalismu.“¹⁸⁴ Pro třetí rys je charakteristické, že tato bio-moc se soustřeďuje na zdraví člověka jak ze společenského hlediska, tak i z pohledu jednotlivce. Na individuálním poli je člověk nabádán k sebekontrolě prostřednictvím různých nástrojů jako jsou média či statistické výpočty. Ty pomáhají klasifikovat normy a vytvářet tak obraz toho, jak má člověk vypadat a co má dělat, aby byl zdravý. Těmito nástroji je člověk „...fixován k vlastní individuální identitě, definované v jejich odlišnostech od ostatních. Každý je vtažen do „hry na pravdu“, která ho neustále nutí hledat to, čím je, a dozrávat se k tomu ostatním.“¹⁸⁵ Čím více se člověk nechá těmito nástroji bio-moci ovládat, tím více je uzavřen vlastní individualitou v sobě samém.

Tato moc dělá z jednotlivců subjekty, přičemž Foucault ve svém textu *Subjekt a moc* zmiňuje dva významy subjektu. Prvním je „...být podřízen někomu jinému skrze kontrolu a závislost“ a tím druhým se rozumí „...být svázán se svou vlastní identitou prostřednictvím svědomí a sebepoznání.“¹⁸⁶ Subjektem se tedy jedinec může stát buď tím, že podlehne vnější kontrole a následné závislosti, nebo také tak, že se sám od sebe začne hlídat a jeho vlastní „já“ mu nedovolí uvažovat o věcech jinak, než z tohoto pohledu.

11.3 Nápodoba a moc

Moc se tedy vyvíjela souběžně se společnostmi, ve kterých byla uplatňována. Když se vrátíme zpět k 16. století a jeho „epistémé“ tak, jak to popsal Foucault, můžeme pozorovat několik společných bodů. Podobnost hrála v daném období ústřední roli v zobrazování. Obrazy sloužily k nápodobě světa a převládal náhled na svět jako na mikrokosmos a makrokosmos, kdy jakákoliv věc na zemi, tj. v mikrokosmu, existuje jako zrcadlový obraz v makrokosmu a naopak. Celá „epistémé“ 16. století je tak, podle Foucaulta, rozdělena do dvou směrů – *obecného uspořádání přírody*, čímž je podobnost

¹⁸⁴ PARUSNIKOVÁ, Zuzana. *Biomoc a kult zdraví*. In. Sociológia. 2000, roč. 32, č. 1, str. 133.

¹⁸⁵ FULKA, Josef; BARŠA, Pavel. *Michel Foucault: Politika a estetika*. Praha: Dokořán, 2005, ISBN 8073630206. Str. 66.

¹⁸⁶ FULKA, Josef; BARŠA, Pavel. *Michel Foucault: Politika a estetika*. Praha: Dokořán, 2005, ISBN 8073630206. Str. 66.

a druhým je právě pojetí mikrokosmu a makrokosmu, což Foucault nazývá jako *kategorii myšlení*.

Zároveň moc jako taková byla soustředěna v rukou jednoho člověka – krále či monarchy, který měl neomezenou, absolutní moc nad vším a všemi. Uskutečňoval různé mučení a popravy, na nichž demonstroval jeho moc a sílu. Jak Foucault píše, často toto mučení či popravy měly určitou symboliku s tím, co dotyčný udělal, jak se prohřešil proti panovníkovi či zákonům, které vydal. Například známé useknutí ruky zlodějovi či vyříznutí jazyka někomu, kdo prozradil jakékoliv tajemství. Symbolika je zde více než patrná. A právě tato symbolika je úzce spojena s nápodobou a je tedy také jedním z ústředních témat celého „*epistémé*“ 16. století tak, jak jej Foucault popsal.

Ovšem mocí v této době nedisponoval pouze král. Měli ji často i malíři, kteří na základě nápodoby a často i symboliky malovali svoje díla. Například v již zmiňovaných *Las Meninas* Velázquez využil svoji šanci. Pozorný divák, který obraz sleduje, sice může v již zmiňovaném ateliéru na jeho zadní stěně, vidět jakýsi obraz, který září více než ostatní a na kterém jsou dvě postavy. Informovaný divák v těchto postavách rozezná španělského krále a jeho manželku, ovšem jestliže divák není ani pozorný, ani informovaný, vidí jen ateliér, malíře, který maluje obraz a který se dívá ven z obrazu na něj – na skutečného diváka. Tím Velázquez staví diváka na pozici krále a dává mu tím moc, kterou je možno připisovat pouze králi. Moc vidět to, co vidí objekt, který je právě malován. Zároveň si ovšem tuto královskou moc přisvojuje taktéž Velázquez sám, a to ve chvíli, kdy daný obraz maluje, mám na mysli reálný obraz – *Las Meninas*. To znamená, že se sám staví na místo krále. Takto mistrně tedy Velázquez využil tento potenciál. Nápodobu, odraz v zrcadlech, nebo symboliku samozřejmě nevyužívá jen Velázquez. Obrazy různých mistrů, které vznikly na různých místech jsou plné symbolů či odrazů v zrcadlech. Ovšem Velázquezova malba je jedinečná, jak bylo koneckonců řečeno i výše.

11.4 Moc a řád

Řád přítomný v celém období, které Foucault nazývá klasickou „*epistémé*“, způsobil odvrát od již zmiňované nápodoby a začalo hledání racionálních podkladů pro teze myslitelů. Tímto se tedy společnost opět proměňuje a již zde vzniká zárodek moderní společnosti, která vznikne na přelomu 18. a 19. století. Na základě událostí,

které dopomohly v mnoha zemích k odstranění absolutistické moci králů, vzniká občanská společnost a začínají se rozvíjet praktiky zmiňované výše. Společnost, pod tíhou rozvíjejících se humanistických ideálů, považuje mučení za nemilosrdnost a věří v nápravu člověka. Vznikají vězení v dnešním slova smyslu. Moc se projevuje jako kolektivní odsouzení zločince a ten je následně vytržen ze svého života do vězení, kde se musí podřídit disciplíně a řádu vězeňských zařízení. Řád se tedy nastoluje nejen ve věznicích, ale i mezi lidmi. Společnost, aby mohla fungovat, musí mít některá základní ustanovení, na základě kterých je možno existovat. A naopak lidé tyto ustanovení musí respektovat a musí se jimi řídit, což je otázkou disciplíny daných občanů.

11.5 Moc konečnosti

Klasická „*epistémé*“ připravila půdu pro vznik moderní společnosti. Tento akt Foucault datuje na přelom 18. a 19. století a pátrá po změně, která tento obrat způsobila. Jak již bylo výše řečeno, impulsem, který tuto změnu zapříčinil, byl objev člověka. Jeho uvědomění si sama sebe. Člověk začíná záměr svého zkoumání přesouvat od přírody k sobě samému. Vznikají humanitní vědy. Nově vzniklé společnosti, které jsou založeny na disciplíně a řádu, se staly fungujícími systémy a moc se opět transformovala. Ovšem ta samá moc, která vede novodobé společnosti k „jasným zítřkům“, která jim dává řád a pořádek, způsobuje i to, že lidé, kteří se zabývají zkoumáním člověka, objevují, že člověk není nekonečný. Naopak člověk se svou konečností nemůže rovnat například s dlouhotrvajícími přírodními jevy apod.

Moc se opět projevuje, nyní již ale nepůsobí fyzicky a přímo na jednotlivce, nýbrž působí obecně ve filozofickém smyslu. Myslitelé si začínají uvědomovat konečnost člověka a jak Foucault naznačuje v závěru své knihy *Slova a věci*, je možné, že jednou člověk jako takový zanikne, a tím zanikne i společnost, kterou vytvořil.

Z moderní doby se stává postmoderní. Malířství se přesouvá od nápodoby ke kubismu, minimalismu a abstrakci, kde již napodobit něco či někoho není uměním. Umění spočívá v rozkladu jednotlivých objektů na části a tyto části jsou potom složeny v jiném uspořádání. Znamená to tedy, že stejně jako malířství rozkládá objekty, má se i lidská společnost rozložit na jednotlivé segmenty, aby se opět mohla složit v něco, co možná bude lepší? Jakou roli v tomto bude hrát člověk. Bude ještě? Toto jsou otázky, které si možná při své práci kladou mnozí. Ovšem na jejich zodpovězení si budeme muset počkat. Možná počkat na další „třesk“ a změnu stávající „*epistémé*“.

Závěr

V této práci jsem se zaměřila na analýzu maleb Diega Velázqueze – Las Meninas a Pabla Picassa – Avignonské slečny. Tyto obrazy jsem se pokusila analyzovat v kontextů myšlenkových směrů strukturalismu a poststrukturalismu, zejména pak prací Michela Foucaulta a Derridova pojmu „dekonstrukce“.

Tohoto vytyčeného cíle se mi podařilo dosáhnout především zkoumáním dané literatury. Zejména jsem se zaměřila na koncept Foucaultových „*epistémé*“ a jeho analýzu Las Meninas. Foucault chápe Las Meninas jako jeden z milníků, které způsobily proměnu společnosti. Las Meninas totiž, jak jsme již výše popsali, znamenaly převrat v klasickém pojetí obrazu. Hlavní roli zde sehrál divák a jeho pozice.

Foucault na základě důkladné analýzy jednotlivých epoch nachází další milníky, které způsobily další změny ve společnosti. A právě změny, které se udály v průběhu dějin a které Foucault popisuje, vyústily v objev člověka jako subjektu mezi objekty. Což způsobilo proměnu člověka, jeho myšlení a vnímání sama sebe. Právě objevený člověk následně mohl způsobit i změnu v celé společnosti. Tento důležitý zvrat Foucault datuje na začátek 19. století.

Jelikož výtvarné umění se společností úzce souvisí, jak jsme si ukázali v šesté kapitole této práce. Je i moderní umění úzce spojeno s těmito změnami. Tudíž jestliže se promění společnost, umění na to zpravidla reaguje. Takovou reakcí byl i kubismus, který vznikl na přelomu 19. a 20. století. Za jednu z prvních kubistických maleb jsou považovány Avignonské slečny od Pabla Picassa.

Kubismus se vyznačuje rozkladem, dekonstrukcí (použijeme-li Derridův výraz) předmětu na nejjednodušší, velice často geometrické, obrazce. Důležitá je prostorová kompozice díla. Jakmile je předmět dokonale dekonstruován, je opět složen. Ovšem jednotlivé části jsou poskládány v jiných úhlech a často jsou jinak barevné. Stejně jako na reálnou věc také můžeme nahlížet z různých úhlů a míst, což nám poskytuje i jiné barevné odstíny. Divák tedy musí využít svoji představivost, aby se dopátral skutečného významu obrazu. Zde vidíme souvislost s Derridovou dekonstrukcí. Ta spočívá v tom, že jednotlivé významy slov obrací, převrací či úplně vynechává a tím upozorňuje na jejich přítomnost. Čímž umožňuje tyto významy dále zkoumat a zabývat se jimi.

Ve strukturalismu a poststrukturalismu se vědci zabývali především jazykem. Zkoumali jeho strukturu a vztahy mezi jazykem a ostatními elementy. Jazyk můžeme najít také ve výtvarném umění, jak bylo ukázáno v desáté kapitole. Zde jsem se zaměřila

především na jazyk v kubistických obrazech, abych ještě více docílila propojení moderního umění a výše zmíněných myšlenkových směrů.

V poslední části jsem se zaměřila na analýzu moci jako takové a moci ve znázorňování. Ačkoliv by se mohlo zdát, že moc s tématem práce nesouvisí, můžeme nalézt hned několik faktů, které dokazují opak. Předně se problematikou moci také zabýval Michel Foucault. Snažila jsem se propojit jeho pojetí moci s jednotlivými „*epistémé*“, které popisuje v knize *Slova a věci*. Díky tomu můžeme tvrdit, že moc se mění a proměňuje stejně tak, jak se mění společnost, která ji využívá a lidé, kteří jí disponují. V oblasti moci ve znázorňování jsem propojila s mocenským působením jak Las Meninas, tak i Avignonské slečny, abych ukázala jakou moc může mít jak umělec, který dílo vytváří, tak i epocha a její pravidla, ve které dané dílo vzniklo.

Zmiňovaná pocta Velázquezovi tak spočívá v tom, že Velázquez si v obraze Las Meninas mistrně pohrál jak s reprezentací samotnou, tak i s postavením diváka. Tím, že dal divákovi moc vidět to, co by jinak vidět nemohl – a sice výjev, který vidí pouze objekty malby, upozornil na postavení diváka jako takového. Touto malbou zdůraznil postavení člověka, které do této doby zůstávalo skryto. Zdůraznil to stejným způsobem, jako Derridova dekonstrukce zvýrazňuje významy objektů či slov, tedy vynecháním. Velázquez tudíž objevil člověka mnohem dříve, než díky své analýze „*epistémé*“ datuje Foucault. Picasso se na druhou stranu již nezabývá zviditelněním člověka, který v jeho době byl již dávno objeven. Zabývá se naopak tím, co daný člověk vidí, při pohledu na jeho obraz. Zatímco Velázquezův divák viděl realistické znázornění průběhu malování obrazu, Picassův divák je šokován tím, co vidí. Není totiž malba, která by odpovídala klasickému znázornění. Je to nejednotný shluk nejrůznějších tvarů, které jsou zobrazeny a poskládány v různých úhlech. Picassův divák vidí abstrakci. Jak již bylo výše řečeno tam kde Las Meninas skončily se svým zobrazováním, tam Avignonské slečny začínají. Objeveného diváka překvapují svým vzhledem a formou, nikoli již obsahem.

Tato práce si nečiní za cíl úplně postihnout danou problematiku. Už jen proto, že sám Foucault našel a nabídl ke zkoumání mnoho dalších obrazů a textů jednotlivých „*epistémé*“, které by mohly být dále rozebírány, jak samostatně tak v souvislosti s jinými myšlenkovými směry. Cílem práce bylo pouze analyzovat zmiňované dva obrazy v kontextu strukturalismu a poststrukturalismu. Jak sám Foucault tak i jednotlivé části této práce nabízejí prostor pro další zkoumání ať už na poli mocenských struktur, nebo v oblasti propojování uměnovědných studií a jednotlivých myšlenkových směrů.

Použitá literatura

1. FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Michel Foucault ; [překlad Jan Rubáš]. Vyd. 1. Brno : Computer Press, 2007. v, 309 s, 21 cm. (Eseje a studie) ISBN 9788025117132 (brož.).
2. FOUCAULT, Michel. *Archeologie vědění*. Praha : Herrmann & synové, 2002. 318 s ISBN 80-239-0124-9.
3. DREYFUS, Hubert L. - FOUCAULT, Michel. - RABINOW, Paul. *Michel Foucault : za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky*. Praha : Herrmann & synové, 2002 [i.e. 2010] 388 s ISBN 9788087054208.
4. ERIBON, Didier. *Michel Foucault : 1926-1984*. Didier Eribon. Vyd. 1. Praha : Academia, 2002. 382 s. ISBN 8020009558.
5. BARŠA, Pavel. - FULKA, Josef. *Michel Foucault : politika a estetika*. Pavel Barša, Josef Fulka. 1. vyd. Praha : Dokořán, 2005. 198 s. (Bod) ISBN 8073630206.
6. MICHALOVIČ, Peter. - ZUSKA, Vlastimil. *Znaky, obrazy a stíny slov : úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění, c2009. 374 s ISBN 9788073311292.
7. SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Vyd. 2., v Akademii 1. Praha : Academia, 1996. 468 s ISBN 8020005609.
8. PEIRCE, Charles Sanders. *Lingvistické čítanky. I., Sémiotika. Sv. I*. Vyd. 1. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1972.
9. DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci : práce z let 1967-72*. Bratislava : Archa, 1993. 336 s ISBN 8071150460.
10. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Myšlení přírodních národů*. Vyd. 2., v Dauphinu 1. Liberec : Dauphin, 1996. 365 s.
11. KRISTEVA, Julia. *Slovo, dialog a román : texty o sémiotice*. 1. vyd. Praha : SOFIS, 1999. 81 s ISBN 8090243932.
12. PARUSNIKOVÁ, Zuzana. *Biomoc a kult zdraví*. In. Sociológia. 2000, roč. 32, č. 1.
13. CHVATÍK, Květoslav. *Strukturalismus a avantgarda*. Vyd. 1. Praha : Československý spisovatel, 1970. 143 s.

14. KESNER, Ladislav. *Vizuální teorie : současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech : [Whitney Davis, Michael Podro, David Summers, Michael Baxandall, David Freedberg, Craig Owens, William Dunning, Keith Moxey, Norman Bryson]*. Vyd. 1. Jinočany : H & H, 1997. 265 s ISBN 808602217X.
15. BELTING, Hans. *Jak si vyměňujeme pohledy s obrazy*. In ILUMINACE: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. 2009, 1.
16. STEINBERG, Leo. *The Philosophical Brothel*. In. *October*. no. 44, Jaro 1988. 7–74.
17. ALPERS, Svetlana: *Interpretation without Representation, or, the Viewing of Las Meninas*, University of Kalifornia Press, 1983.
18. KANDINSKY, Wassily. *O duchovnosti v umění*. Vyd. 1. Praha : Triáda, 1998. 133 s (Delfin ; Sv. 15) ISBN 8086138062.
19. PIJOÁN, José. *Dějiny umění. 7*. Vyd. 1. Praha : Odeon, 1981 348 s (Světové umění ; sv. 70)
20. LITTLE, Stephen. *...ismy, Jak chápat umění*. Praha: Slovart, 2005. 159 s. ISBN 80-7209-751-2
21. LIÉVRE-CROSSON, Elizabeth. *Od kubismu k surrealismu*. Brno: KMa s.r.o., 2007.
22. BACON, Francis. *Nové organon*. Francis Bacon ; [z latinského originálu přeložil Miroslav Zůna]. Praha : Svoboda, 1974.
23. DESCARTES, René. *Regulae ad directionem ingenii*. 1. vyd. Praha : Oikoymenth, 2000. 314 s (Oikúmené) ISBN 8072980009.
24. BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*. Vyd. 1. Praha : Portál, 2006 206 s ISBN 8073670992.
25. TRETERA, Ivo. *Nástin dějin evropského myšlení : (od Thaléta k Rousseauovi)*. Ivo Tretera. 2., rozš. vyd. Praha : Paseka, 1999. 374 s. ISBN 8071852430.
26. ECO, Umberto; SEIDL, Ivan. *Jak napsat diplomovou práci*. Olomouc : Votobia, 1997. 271 s. ISBN 80-7198-173-7.
27. ŠANDEROVÁ, Jadwiga. - MILTOVÁ, Alena. *Jak číst a psát odborný text ve společenských vědách*. Vyd. 1. Praha : Sociologické nakladatelství, 2005 209 s (Studijní texty ; sv. 34) ISBN 8086429407.
28. Online/ *Historický materialismus*. Dostupné z: <http://marxismus.cz/hismat/hismat.htm>. Cit. 28.1.2013.

Přílohy

Příloha 1

- Diego Velázquez (1599 – 1660) - *Las Meninas* (*Dvorní dámy*) (1656 – 1657), olej na plátně, rozměry 318 x 276 cm.
Vystaven v *Museo del Prado*, Madrid, Španělsko.



Příloha 2 -

- Pablo Picasso (1881 – 1973) - *Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)* (1907), olej na plátně, rozměry 244 x 234 cm.

Vystaven v *Museum of Modern Art*, New York, USA.

