

<i>Jon Simmons:</i>	Ve vztahu k vizuální gramotnosti jste tu probral pojmy, o nichž jste dříve psal a jež se váží k vizuálním obrazům, a také jste zmínil ideologická rizika, jež jsou skrytá v debatách o nich. Během posledních dvou dnů jsme mluvili o porozumění viděnému v širším kontextu, v jiných prostředích a ve vztahu k jiným smyslům. Z hlediska stále se opakujícího tropu obratu k obrazu, neboli souboje mezi slovy a obrazy, by mě zajímalo, jestli znáte práci Jacquese Rancièrea, a to hlavně jeho pojem „distribuce smyslového“: to jak se různá použití smyslů a různé estetické aktivity – například psaní nebo malování – rozděluje politicky mezi různé sociální skupiny podle různých estetických režimů či distribucí.* Zajímalo by mě, jestli by Rancièrův přístup nezasadil obrat k obrazu a jeho politické implikace do širšího kontextu.
<i>Tom Mitchell:</i>	Neznám ten konkrétní text, o kterém mluvíte. Znáám Rancièrovo dílo, ale ne koncept distribuce smyslového, který se mi zdá slibný. Jestli chápu směr vaší otázky a Rancièrova konceptu, koresponduje celkem přesně s tím, co zastávám: je třeba se podívat na sociální valenci a distribuci sémiotických modalit – nejen slov a obrazů, ale celé palety <i>figur</i> distribuce smyslového. Mezi tyto figury bych zahrnul Foucaultovy pojmy viditelného a vypovídatelného jako strat v diskurzu a reprezentaci. Lacanova představa skopického a vokativního (pud vidět a ukázat, včetně pudu dotknout se, v protikladu k pudu slyšet a mluvit – k tomu, co Saussure nazýval „fonetický okruh fonace“). A samozřejmě Peirceovo rozlišení mezi ikonickým a symbolickým, přemostěné indexikálním (kdy symbolické je-legisign), sféra znaků podřízených zákonu). Moc mě zaujalo vylíčení Richarda Sherwina, jak se obrat k obrazu zcela zjevně odehrává v soudních síních a šíří se tak po světě. Není náhodou, že zákon je to, co je psáno a co je vyřknuto. Soudní síň byla a je místem spektaklu a my se dnes setkáváme s novými formami spektaklu. Takže pro mě je problém vztahu slova a obrazu nejzajímavější v momentě, kdy přestane být abstraktní, kdy přestane být pouze sémiotický či technický. Nebezpečí takových formulací spočívá v tom, že vedou k omílaným protikladům. Nakonec řeknete: „Všichni víme, že slova mohou být přesná a logická a že obrazy jsou emocionální.“ Ale všichni vědí, že to jsou kecy! Vždy musíte konfrontovat problém vztahu slova a obrazu s konkrétními situacemi a všimnout si převrácení tohoto pole a nepředvídatelných objevů v rámci těchto sémiotických vztahů.
<i>Bill Washabaugh:</i>	Odkazoval jste na výrok papeže Řehoře. Vaším záměrem bylo zpochybnit papežovu ochotu nechat slova převálčovat obrazy. (Peter Burke nedávno také citoval výrok papeže Řehoře, ale s opačným cílem znovu uvrhnout v pochybnost hodnotu obrazů.)[†] Není tu problém s odkazem na diktum papeže Řehoře kvůli neslučitelným pojetím <i>slova</i>? Vidím zde problém, že bychom mohli mít sklon interpretovat papežovo chápání <i>slova</i> v moderním lockeovském smyslu, podle nějž má každé „slovo“ specifickou denotaci a funguje jako autoritativní forma vědění. Ale pojem „slova“, jak byl konvenčně užíván od dob Řehoře až do

	Renesance, byl augustinovský pojem, podle něž fungují „slova“ společně s věcmi a událostmi tak, aby tvořila analogie, které nám v nejlepším případě dávají kusé náznaky o nepoznatelném Logu vyřčeném Bohem. Dovolte, abych jako ilustraci tohoto analogického chápání „slov“ uvedl iluminaci ze čtrnáctého století, na které Jan Evangelista doslova pojíždá Knihu (objevuje se na titulním obrázku Gellrichovy knihy). Tato iluminace v sobě pojí znaky, ve kterých by věřící mohli spatřit spojení mezi „A slovo to tělo učiněno jest“ (Jan 1:14), „<i>Nebudete-li jísti těla Syna člověka a píti krve jeho...</i>“ (Jan 6:53) a „<i>Toto je mé tělo, slovy posvěcení vyřčenými nad chlebem, jenž je sněden při svátosti oltářní.</i>“ „Slova“ nebyla pro tvůrce iluminace stavebními kameny, pomocí nichž by si mluvčí sami skládali celé významy, ale nitky vetkané do již existujících tapisérií, ke kterým mluvčí přistupují ostražitě, aniž by si plně uvědomovali bohatá propojení, jež tato slova ztělesňují. S Lockem se příliv obrátil proti takovému analogickému uvažování a „jazyk byl mocně koncipovaný jako otázka jednotlivých slov vyslovených jednotlivými mluvčími.“
TM:	Ano, na to bychom si měli dát pozor. Stálo by za to pokusit se určit co nejpřesněji, co všechno je tady ve hře, jak je dichotomie obrazu a slova mobilizována a za jakým účelem. Máte pravdu, slovo znamená něco jiného v době od pátého do patnáctého století. Pro Řehoře bylo slovo především slovem Písma a to nejdůležitější bylo, jak udržet kontrolu nad interpretací obrazů, jak zajistit, aby reakce a čtení laiků byly v souladu s oficiální doktrínou a aby nedošlo k desinterpretacím, jež by mohly vést k uctívání model nebo k neortodoxním bajkám a pověrám. Určité prvky Řehořova pojetí vztahu slova a obrazu přecházejí do moderní sémiotiky. Například Peirceovo rozlišení symbolu a ikonu jakožto rozdílu mezi <i>legiznakem</i>, znakem podléhajícím zákonu nebo pravidlu, a <i>kvaliznakem</i>, znakem, jenž je jednoduše instanciací vlastních kvalit, „prvostí“ velice blízké syrovému vjemu. Ikon je tedy neuvěřitelně otevřeným a neurčitým znakem a v určitém smyslu Peirce cítil, že se mu jej nikdy nepodařilo uchopit, a možná jej ani nechtěl uchopit, ale ponechat otevřený jakožto produktivní, generativní znakovou funkci, jež je (slovy Nelsona Goodmana) prosycená, nahuštěná a saturovaná přebytkem významu. To je možná důvod, proč obraz obecně hraje roli transgresivního znaku, takového, který je charakterizován nadbytkem významu a rezistencí ke kódu a který představuje nebezpečí pro nadvládu zákona. Dále bych asocioval transgresivní charakter obrazu s konstitutivním charakterem druhého přikázání (zákaz uctívání model) jako základního právního zákazu, jenž rozlišuje tři náboženství knihy (judaismus, křesťanství a islám). Ale, jak správně podotýkáte, není tomu tak, že by slova a obrazy existovaly v oddělených přihrádkách nebo že by interagovaly pouze antagonisticky. Jedna z klíčových věcí na jazyce je ta, že v něm obrazy neustále vybublávají na povrch. Tahle skutečnost je nám známá i z běžného metajazyka, když mluvíme o „jazyce obrazů“ ve vztahu k metaforám, konkrétním slovům, analogiím nebo slovům, které natolik rezonují, že získají určitou emocionální hodnotu, jež přesahuje jakoukoli možnou denotaci.

	Takže tomu není tak, že by slova a obrazy byly protiklady, a Peirce učinil tento poznatek též: ikon se objevuje v samotném jazyce. Proto můžeme mít chuť sníst knihu, nebo přinejmenším ji políbit – což je takové symbolické gesto jedení a inkorporace, jež je běžnou praxí u křesťanských ikonů.
<i>Ding Ning:</i>	Vím, že jste byl nejspíš první, kdo popsal koncept „obratu k obrazu“. Dnes jste mluvil o vizuální gramotnosti a jejím významu. Jen mě napadlo, zda lidé v daleké budoucnosti při pohledu na nás neřeknou: „<i>Ach ta hloupá generace, co zkoumala nesmysly – filmy, televizní seriály, digitální obrazy.</i>“ Je možné, že v budoucnu nastane obrat <i>k textu</i>: že se lidé vrátí ke čtení knih, takřkajíc si uvědomí důležitost verbální gramotnosti?
<i>TM:</i>	To je skvělá otázka a já myslím, že už víte proč. Jsem si jistý, že na nás budoucnost bude hledět jako na beznadějně naivní a velmi omezené. Ale ani bych se nedivil, kdyby se na náš věk lidé dívali jako na zlatou éru objevů a nového povědomí o obrazech, médiích a vizuální kultuře. Jen si představte, jak říkají: „<i>Co se stalo? Mezi lety 1990 a 2010 byla skvělá doba, kdy se lidé najednou začali dívat za hranice pouhých vizuálních umění a otevřeli celé pole vizuální kultury a vizuální gramotnosti a způsobili revoluci v pedagogice a ve výuce umění.</i>“ Obojí se mi zdá pravděpodobné. Ve svých hodinách vizuální kultury dělám jedno cvičení nazvané „ukaz vidění“. Zakládá se na starém cvičení ukázání a popisu z amerického základního vzdělání. Studenti musí přijít a ukázat nějakým konkrétním způsobem, co je vidění či vizuální proces. Chci po nich, aby hráli roli antropologů, kteří popisují vidění, výjev, vyobrazení, spektakl a jiné vizuální praktiky, jako by to byly cizí, exotické aktivity, které je třeba vysvětlit od základu. Účelem je učinit vidění nefamiliérním, což je obtížné, protože nám připadá transparentní, samozřejmé a přirozené, ačkoli je ve skutečnosti plné zvláštních rituálů (od etikety zírání a očního kontaktu k exhibicionismu, voyeurismu a jiným formám vizuálních her, jež zahrnují slepé skvrny a hrátky typu „<i>teď to vidíš, teď ne.</i>“) Když vidíte tato cvičení (ze kterých se rychle stane druh performativního umění), hned vás napadne, že se s viděním děje něco nového, nový druh sebe-vědomí, kritičnosti a sofistikovanosti týkající se toho, co to znamená vidět svět a obzvláště co to znamená vidět druhé a být viděn. Budoucnost bude mít pravděpodobně smíšené pocity z těchto raných pedagogických gest: budou je vidět jako neuvěřitelně naivní a nevinné, ale zároveň budou podle mě chápat, že se tu zrodilo cosi nového a my, naše generace – vaše a moje – tomu pomohla na svět.
<i>Dominic Marner:</i>	Jsem historik středověku a zaujala mě diskuse o středověkém pohledu na věc a o jedení knih. Dvě poznámky: zaprvé, místo pohledu je velmi důležité pro středověk a jeho rané období. O tom je toho v knihách hodně. Jedním příkladem je, že v rané křesťanské církvi museli katechumeni odejít v okamžiku, kdy byla pozvednuta hostie a vyslovena slova „<i>Toto je tělo Krista</i>“, aby tuto událost neviděli. Mohou ji slyšet, ale ne vidět, protože vidění je velmi důležitý prvek. Druhá poznámka: v Kellské knize je jeden z nejlepších příkladů slov, která jsou ve skutečnosti

	obrazy. Bylo by možné argumentovat, že slova v takových rukopisech mají být viděna, ne čtena – což je součást jejich významu.
TM:	Děkuji vám za obě tyto poznámky. Myslím, že má smysl uvažovat o naší době ve vztahu ke středověkému postoji k vidění v mnoha ohledech. Televize učinila z tohoto zázračného rituálu, svatého přijímání, pozvednutí hostie, eucharistie něco, co je přístupné milionům lidí v přímém přenosu. Derrida píše velmi dobře o tele-technologii a jejím spojení s náboženstvím.* Nedávno jsme viděli ten nejspektakulárnější pohřeb, pohřeb papeže Jana Pavla II. Také jsme byli svědky té nejspektakulárnější proliferace obrazu ženy ve stavu pouhé vegetace – ženy, která nemohla zemřít po dobu patnácti let, ženy, jejíž tvář byla nalíčená tak, aby vypadala vnímavě.† Způsob, jakým bych v tomto ohledu rozlišil tyto dvě doby, by spočíval v tvrzení, že dnes máme technologii, jež vyrábí, co bych chtěl označit jako <i>bioobraz</i> – obrazy, které mají určitý druh živosti, čímž nemyslím pouze, že jsou jako živé či pravděpodobné, ale chci poukázat na jejich metastatickou kvalitu, na způsob, jakým cirkulují. Při středověkém rituálu mohli zázračnou událost spatřit jen shromáždění věřící. Dnes, když si uvědomíte, jakým způsobem papež Jan Pavel II. ovládl televizi, jsou zázračné události přenášeny v přímém přenosu po celém světě. Toto je další aspekt obratu k obrazu a je to jeden z důvodů, proč se náboženství opět tak zmohlo: může totiž vzít zázračný okamžik a přenést jej skrze technické médium, které, zdá se, nijak neporušuje jeho svátost, naopak ji zesílí. Když jste sledovali truchlící v Římě na pohřbu Jana Pavla II., viděli jste nezmenšenou zbožnost.
Lilly Koltunová:	Mohl byste něco říct o jiném způsobu, jakým se slovo a obraz zdají konvergovat, a o tom, co by to mohlo znamenat pro rozvoj vizuální gramotnosti společnosti? Google momentálně skenuje miliony knih z knihoven na Michigan University, na Harvardu a ve Stanfordu a z Newyorské veřejné knihovny a z knihovny Bodleian v Oxfordu a dělá z nich fotky, které jsou přístupné na internetu. (Francouzi odstartovali paralelní projekt a přizvali Quebec.) Poslední dobou neuvěřitelně vzrostla potřeba dokumentovat: proto máme amatérská videa, například událostí z 11. září, se kterými můžeme pohnat vládu k zodpovědnosti. Nebo je to třetí příklad, mimořádně také vzrostla touha po genealogiích – a ty používají technologie pracující se slovy i obrazy. Co si myslíte, že to znamená pro lidi, od kterých Microsoft očekává, že budou potřebovat novou technologii?
TM:	Opět mě napadá příklad Kellské knihy, kde je ze slova učiněn obraz, čímž slovo získává jakousi auru, zázračnou přítomnost, kterou by nemělo, kdyby bylo psáno třeba fontem New York Times o velikosti 12 bodů. Co se týče skenování a archivování, musela byste se ptát po kvalitě těchto obrazů. Viděl jsem tu velmi drahou kopii Kellské knihy, co tu máte. A vzpomněl jsem si

	také na <i>Très riches heures du Duc de Berry</i> , kterou mohou vidět jen hlavy států.*
JE:	Herb Kessler má skvělou historku o originálu: vypráví o šlépějích ve sněhu, které nikdy nikdo nezreprodukoval.
TM:	Reprodukce se dělí minimálně do dvou směrů. Jedním je archivace unikátních originálů a pokusy stále jemnějším rozlišením zachovat auru, nebo alespoň její zdání. Tím druhým je prostě archivace informací – textů ke čtení – a v tom případě je v textech možné vyhledávat. (Pochybuji, že někdo vyrobí program na vyhledávání v Kellské knize v její skutečné podobě!) Obecně řečeno si tedy nemyslím, že by „konvergence“ slova a obrazu byly specifické pro naši dobu. Chápu dialektiku mezi slovem a obrazem jako nevyhladitelný záhyb nebo trhlinu v látce reprezentace, ale takový, který je stále „rozšiřován“ nebo „překonáván“ v praktickém užívání znaků a symbolů v každé době. Takže slova a obrazy se vždy „sbíhaly“ ve fenomenologii <i>psaní</i> jako ve viditelném, grafickém schématu, jež spojuje oko a ucho, symbolické a ikonické a indexikální prvky. Otázkou je, jaký druh konvergence, za jakých podmínek, za jakým účelem? Jednoduše konstatovat, že naše doba je doba konvergence slov a obrazů, znamená pouze učinit první krok: Dále bych se tázal, <i>jak</i> konvergují? Z jaké předchozí pozice rozdělení? A, což je stejně důležité, jakým způsobem se <i>rozchází</i> ? Proč je například něco, čemu se říká „vizuálně“, tak často považováno za nepřátelské vůči verbální gramotnosti v naší době?
Sinéad Furlongová:	Myslíte si, že existuje způsob, jak se odpoutat od kanonických interpretací a uvést do škol nové pojetí dějin umění? Myslíte si, že v tomto ohledu můžeme učinit nějaký pokrok, nebo povaha učení (zkoušky, moduly atd.) zabrání takovému posunu?
TM:	Vizuální studia mimo jiné znamenají, mohu-li parafrázovat Rosalind Kraussovou, pohled na dějiny umění v rozšířeném pojetí. Jako takové nezrazují dřívější koncepci dějin umění. Alois Riegl, a Aby Warburg je takto chápali a v jistém smyslu i Panofsky. Tímto nechci nijak zmenšovat důležitost enklávy či rezervace estetiky vizuálního umění. Ale přijde mi, že dějiny umění fungují nejlépe, když nejsou jen dějinami umění: když tráví hodně času přemýšlením o tom, kde leží hranice konstituující to, čemu říkáme umění. Dějiny umění jsou částečně právě tímto tázáním po tom, kde se nachází umělecký obraz. Co je tento obraz v rozšířeném pojetí za uměleckostí? Jak cirkulují obrazy přes hranice mezi uměním, trhem, vědou, politikou a různými „intimními veřejnými sférami“ soukromí a subjektivity? V tomto smyslu může vizuální kultura dodat to, co dějiny umění slibovaly, ale nikdy zcela nebyly schopné dodat. V mnoha ohledech jsou skenovací a vyhledávací technologie, o kterých byla řeč, zásadní pro revoluci, kterou procházíme ve studiu vizuálních obrazů, ale zároveň musíme uznat, že bylo třeba dlouhého procesu přípravy na tuto revoluci, jenž sahá do devatenáctého století a dál a zahrnuje i vynálezy reprodukční techniky rytiny, vysokorychlostní litografie a fotografie, díky nimž

	mohl Aby Warburg mluvit o „atlasu obrazů“. Nyní nerostou exponenciální řadou jen tyto druhy archivů, ale i ukládací a obnovující technologie pro celou řadu tištěných a audiovizuálních médií. Moji studenti na University of Chicago momentálně pracují na projektu zvaném „Media HyperAtlas“, což je pokus nejen zmapovat různé druhy obrazů, ale i vyrobit taxonomii typů médií, v nichž se tyto obrazy objevují.*
--	--