

## BOOK REVIEW – RECENZE

**Liliana Janik: *The Archaeology of Seeing, Science and Interpretation, the Past and Contemporary Visual Art*.** Routledge, *New York* 2020. ISBN 978-0-367-36022-1. 238 str.

Liliana Janik působí na univerzitě v Cambridge v rámci výzkumného centra Cambridge Heritage Research Centre. Specializuje se na prehistorické skalní a mobilní umění z pohledu neuropsychologie, a dále na dědictví krajiny. Její kniha *The Archaeology of Seeing: Science and Interpretation, the Past and Contemporary Visual Art* předkládá inovativní až provokativní interpretaci uměleckých projevů v minulosti s ohledem na teoretické přístupy k umění současnosti. Na umělecké objekty nahlíží z různých úhlů, což je velkým přínosem této knihy, v níž není upřednostňován pouze jeden názor. Přináší jedinečný pohled na vývoj umění od jeho vzniku, hluboko zakořeněný v počátcích anatomicky moderního člověka, až do přítomnosti. Přitom využívá interdisciplinárních poznatků z archeologie, antropologie, dějin umění, studií vizuálního umění, neuropsychologie a estetiky, které se pokouší propojit. Mezioborová spolupráce je v současné vědě klíčovým prvkem. Autorka nepředkládá pouze teoretický rámec, ale uplatňuje ho na konkrétních archeologických nálezech, a to přispívá k lepšímu porozumění dané myšlence. Takto souhrnná publikace, která by se zabývala prehistorickým vizuálním uměním a konfrontovala ho s přístupy současného umění, nebyla dosud vydána.

Publikace je členěna do sedmi kapitol. V první autorka předkládá, jak lze přistupovat ke studiu umění z hlediska kulturního, díky němuž my lidé rozumíme okolnímu světu a dokážeme interpretovat, co vidíme a vytváříme, a z hlediska neuropsychologického, které se primárně zabývá kapacitou lidského mozku a jeho schopností vizuálního vyjadřování. Jelikož se Janik dlouhodobě zabývá neuropsychologickou povahou umění, zbytek kapitoly je věnován právě poznatkům tohoto vědního oboru. Nejprve se věnuje oblastem lidského mozku zodpovědným za přenos vizuálních informací, a pak přechází k funkcím lidského oka a procesům, jakými zpracovává barvy, linie, tváře, lidské tělo a pohyb. Tato kapitola se může zdát vzdálená odborníkům z oblastí humanitních studií, nicméně v této knize se jedná o velmi přínosný vhled do dispozic lidského mozku vytvářet umělecké objekty.

První část druhé kapitoly definuje pojem umění v historických souvislostech od řeckého filozofa Plinia staršího, který poprvé použil pojem „umělec“ při popisu umění, přes období renesance, kdy italský umělec Giorgio Vasari vytvořil koncept „uměleckého díla“ jako nejlepší příklad umění, až do 18. století, v němž se dějiny umění ustavily jako vědní disciplína. Nechybí ani současný přístup tzv. konceptuálního umění, v němž neexistují žádná omezení a záleží spíše na vůli umělce než na povaze samotného objektu. Druhá část této kapitoly se věnuje prehistorickému umění v kontextu archeologie. Jsou zde předloženy archeologické přístupy k materiální kultuře minulých populací od evolucionismu do postprocesualismu a vývoj vztahu mezi studiem vizuálního umění a archeologií. Autorka vyzdvihuje především dosah archeologických metod. Archeologie má totiž schopnost zkoumat vizuální komunikaci a vizuální umění v dlouhém časovém intervalu a pozorovat jejich změny ve významu, formě, funkci, kontextu a embodimentu.

Třetí kapitola se zabývá vizuální narací, tedy schopností prehistorického umění vyprávět příběhy o událostech a jejich účastnících a využít tyto příběhy k poznání sociálního kontextu kultury, která je vytvořila. Autorka předkládá analýzu vizuální narace venuší, které představují bezpochyby významný fenomén prehistorického umění. V knize je kladen důraz na studie autorů *McDermott (1996)* a *McCoid – McDermott (1996)* interpretující tyto skulptury jako autonomní portrét vlastního ženského těla. Autoři studií porovnávali vertikální fotografické autoportréty skutečných žen s figurami venuší a shledali mezi nimi významné korelace. Korelační prvek spočívá v perspektivě, kdy při pohledu shora na sebe sama se jeví horní část těla větší než dolní. Stejný prvek pak pozorujeme u venuší. Autorka se věnuje i skalnímu umění. Na příkladě skalní rytiny z lokality Zalavruha v Rusku

definuje *zorný úhel*, tedy pozici umělce/diváka a zobrazovaných osob, zvířat, věcí nebo krajin, který může být veden několika směry v rámci jedné scény. Více zorných úhlů lze také pozorovat u egyptského, renesančního a moderního umění. Janik se také zabývá vnímáním pohybu. Vychází z publikace *Azéma* (2011), který studoval zoomorfní motivy z období mladého paleolitu ve francouzských jeskyních Chauvet, La Marche a Lascaux. Zvířata stejného živočišného druhu jsou často zobrazena v superpozicích nebo v těsné blízkosti. Toto vzájemné překrývání a návaznost motivů může ve skutečnosti naznačovat sekvenci událostí, kdy pozorujeme pohyb jednoho zvířete, nikoliv několik zvířat najednou.

Ve čtvrté kapitole se autorka dostává k počátkům samotného umění. Odpovídá na otázky: Kdo byl prvním umělcem? Co je to umělecký objekt a kdy se objevil poprvé? Za prvního umělce se tradičně považuje moderní člověk, jelikož jako jediný disponoval potřebnými kognitivními, intelektuálními a tělesnými kapacitami. Moderní člověk se vyvinul na africkém kontinentě přibližně před 150 000 lety. Následně ho pak před 50 tisíci lety opustil a vydal se na sever do Evropy a Asie. Tvorba umění náleží k nejstarším aspektům lidské kultury, který přežívá dodnes. V kapitole autorka charakterizuje ty vlastnosti moderního člověka, jež mu umožnily vytvářet esteticky a umělecky kvalitní obrazy a objekty. Bere však na vědomí i nálezy z nedávných výzkumů barevných pigmentů a ozdob v podobě provrtaných mušlí z neandrtálských vrstev (*Henshilwood et al. 2004; 2009; Zilhão et al. 2010*), které otevírají nové otázky ohledně symbolického chování neandrtálců. Janik uvádí zcela racionální premisu – pokud je moderní člověk považován za umělce, protože intencionálně vytváří a využívá objekty jako projev estetického a symbolického významu, proč by neandrtálci nemohli využívat podobné objekty (např. provrtané mušle) ke stejné funkci? Tato otázka zůstává dosud nezodpovězena, jelikož nálezy této povahy jsou prozatím ojedinělé. Velkým přínosem však mohou být nové poznatky z archeogenetiky, jejíž metody se v posledních letech velmi zdokonalily.

V poslední části kapitoly pracuje s konceptem lidského těla jako uměleckého objektu, kdy se zabývá zdobením lidského těla a jeho využitím jako nositele neverbální komunikace na konkrétních příkladech pohřebních kontextů z lokalit Sungir (27000–24000 BP) a Pazyryk (kolem 2400 BP) v Rusku a kultury Jōmon (4000–2300 BP) v Japonsku.

Pátá kapitola znovu pracuje s antropomorfními soškami a venušemi. Předkládá interpretaci jejich tvorby ve vztahu k materiálu, z něhož byly vytvořeny, a samotné podobě. Dále řeší otázky, co nebo koho ztělesňují, jakým způsobem ovlivňovaly vztah mezi místem, krajinou a jejími obyvateli a jaký měly dopad na společenskou, kulturní a symbolickou sféru. Autorka rovněž prezentuje koncepty vizuální narace – *performativitu, fragmentaci a dividualitu*. Performativita reflektuje kulturní normy, které jsou uloženy v podobě daného objektu. Fragmentace se váže k souvislostem mezi objektem a materiálem, ze kterého byl daný předmět vytvořen. Dividualita odráží vztahy mezi lidmi, materiální kulturou a myšlenkami. Tyto koncepty uplatňuje na konkrétních příkladech mladopaleolitických nálezů z archeologických lokalit v Rusku (Avdeevov, Gagarino a Kostenki), dále pak z Japonska z kultury Jōmon a z křesťanské ikonografie.

Šestá kapitola se zabývá zobrazením konkrétní osoby prostřednictvím materiální kultury. Využívá přitom konceptu historičky umění *Borgatti* (2008), který je založen na třech kategoriích portrétního – obecném, referenčním a reprezentačním. Obecný portrét spočívá v zobrazení prvků materiální kultury definujícím určitou pozici ve společnosti. V případě referenčního portrétního materiální kultury symbolizuje preference a volby určité osoby, což nám dovoluje si vytvořit představu o člověku, kterého tyto objekty ztělesňují. Autorka tuto kategorii portrétního umění aplikuje na individuální pohřby z doby železné v Evropě (Hochdorf, Vix) a jejich pohřební výbavu. Prostřednictvím těchto artefaktů tak interpretuje uspořádání společnosti, norem a vztahů. Poslední kategorie představuje fyzickou podobu konkrétního člověka. Tento druh portrétního umění je ilustrován na obětních rituálech kultury Moche ze severního pobřeží Peru, které jsou známé především z maleb na keramických nádobách.

Poslední kapitola přináší souhrn hlavních myšlenek, které byly v publikaci představeny, a zpracovává závěry, které mají ze studie vyplývat.

Janik využívá v knize poznatků vlastního výzkumu, ale i široké škály studií z jednotlivých vědních oborů, které byly výše zmíněny. Jedná se o souhrnnou publikaci dosavadních přístupů o vztahu mezi člověkem, materiální kulturou a myšlenkami v minulosti i přítomnosti v širším a komplexnějším měřítku. Prehistorické umění je tradičně předmětem studia archeologie a jejích teoretických přístupů, což v jistém ohledu znesnadňuje odpovědět na otázky ohledně interakce mezi formálním přístupem (vizuální podoba artefaktu) a ikonografických přístupem (význam artefaktu). Autorka svou publikací upozorňuje, že je zcela klíčové dát se cestou mezioborové spolupráce. Dále argumentuje, že neexistuje rozdíl mezi prehistorickým, historickým a současným vizuálním uměním a jeho komunikací. Odlišnost spatřuje pouze v tom, v jakém sociálním, kulturním a ideologickém prostředí vzniká, což je patrné i v současném světě mezi tradičně západními a nezápadními zeměmi. Tímto přístupem se také badatelé vyvarují evolucionistického konstruktů, který konfrontuje primitivní a vysoké umění a jejich rozdílné projevy. Poměrně dlouhou dobu se navíc ukazuje, že je nezbytné přehodnotit dosavadní vnímání prehistorického vizuálního umění. Již mnoho badatelů (například Guthrie 2006; Bradley 2009; Anati 2019; Robb 2020; Svoboda 2020) upozornilo na nutnost změny v interpretačním rámci, který postrádá vědecky přesnou definici a klasifikaci.

Tuto skutečnost Janik řeší ve druhé kapitole, která přináší vhled do základní terminologie, kde jsou vysvětleny pojmy jako *umění*, *umělecký objekt*, *archeologický objekt*, *krása*, *estetika* a *styl* v několika rovinách, a jak se aplikují na středověké, novověké a moderní umění. Tyto pojmy pak využívá k interpretaci prehistorických uměleckých objektů. Nejedná se o první pokus o sjednocení přístupu, protože terminologickým aspektem se zabýval už například Emmanuel Anati, ačkoliv pouze v případě skalního umění (Anati – Anati 2015; Anati 2019). Jeho studie jsou však mnohem více zaměřeny na klasifikaci typologie a stylu u jednotlivých kultur v čase, nikoliv na celkovou syntézu v teoretické rovině. Výzkum prehistorického umění je stále zatížen nejednotným postojem odborníků a prozatím nedostatečnou snahou se zabývat zakotvením a vysvětlením klíčových pojmů. Publikace je tak v tomto ohledu velkým přínosem a předzvěstí možné změny.

Na knize oceňuji především nové a znatelně odlišné pojetí, kterým autorka přispěla ke studiu prehistorického vizuálního umění, což ovlivnilo i mé vlastní uvažování o něm. Zdařilá je i grafická úprava knihy. Doufám, že publikace osloví vědecké pracovníky a studenty, kteří jsou zainteresovaní tímto specifickým tématem, a bude mít pozitivní dopad na budoucí výzkumné projekty.

Tomáš Tesařík

## Literatura

- Anati, E. 2019: The Typology of Rock Art. *Expression* 23, 7–23.
- Anati, E. – Anati, F. A. 2015: The Genesis and Patterns of Prehistoric Art. In: B. Půtová – V. Soukup (eds.), *The Genesis of Creativity and the Origin of the Human Mind*. Praha: Karolinum Press, 219–231.
- Azéma, M. 2011: *La Préhistoire du Cinéma: Origin paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*. Paris: Editions Errance.
- Bogartti, J. M. 2008: Constructed identities: Potraiture in world art. In: K. Zijlmans – W. van Damme (eds.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*. Amsterdam: Valiz, 303–324.
- Bradley, R. 2009: *Image and Audience: Rethinking Prehistoric Art*. New York: Oxford University Press.
- Guthrie, D. R. 2006: *The Nature of Paleolithic Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Henshilwood, C. S. – d'Errico, F. – Vanhaeren, M. – van Niekerk, K. – Jacobs, Z. 2004: Middle stone shell beads from South Africa. *Science* 304, 404. <https://doi.org/10.1126/science.1095905>
- Henshilwood, C. S. – d'Errico, F. – Watts, I. 2009: Engraved ochres from middle stone age at Blombos Cave, South Africa. *Journal of Human Evolution* 57, 27–47. <https://doi.org/10.1016/j.jhevol.2009.01.005>
- McDermott, L. 1996: Self-representation in Upper Palaeolithic female figurines. *Current Anthropology* 37, 227–276.
- McDermott, L. – McCoid, C. 1996: Towards decolonizing gender: Female vision in the Upper Palaeolithic. *American Anthropologist* 98, 319–326.

*Robb, J. 2020: Art (Pre)History: Ritual, Narrative and Visual Culture in Neolithic and Bronze Age Europe, Journal of Archaeological Method and Theory 27, 454–480. <https://doi.org/10.1007/s10816-020-09471-w>*

*Svoboda, J. A. 2020: Počátky umění II. Praha: Academia.*

*Zilhão J. – Angelucci, D. E. – Badal-García, E. – d’Errico, F. – Daniel, F. et al. 2010: Symbolic use of marine shells and mineral pigments by Iberian Neandertals. PNAS 107, 1023–1028. <https://doi.org/10.1073/pnas.0914088107>*