

Pavel Matoušek: Obrazy zkušenosti

Cílem příspěvku je načrtnout a poukázat na možnosti chápání výtvarného umění, především fotografie, jako média pro transfer osobní smyslové zkušenosti. Tato funkce může být v dnešní době, která patří obrazům, internetu a přebytku vjemů, klíčová k posílení kvality komunikace a vzájemného porozumění. Snažíme o propojení několika celostních filosofických přístupů, umělců XX. a XXI. století a vlastní výtvarné práce. Doktorský výzkum má základy v pracích předchozích, ve kterých jsem se věnoval aplikaci a interpretaci teorií Viktora Šklovského, Johna Deweyho a Johna Bergera a také osobní umělecké tvorbě.

Jedním ze základních Deweyho přístupů je tzv. „*Live Creature*“¹. Jedná se o model neustále probíhající smyslové interakce mezi člověkem a jeho okolím. Deweyho snahou bylo vytvořit obecně platnou estetickou formuli. Estetický prožitek se zpravidla vztahuje jak ke konkrétnímu estetickému objektu, tak i k danému subjektu, který estetický objekt prožívá. Nerozlišuje se však mezi množinou objektů, které subjekt přirozeně obklopují v jeho okolí a objekty a priori umělecké povahy. V kontextu uměleckém lze říci, že při divákovu přílišném odcizení² od „*přirozeného časoprostorového prostředí*“ (uměleckého) objektu přestává být tento objekt prožíván zkušeností, nemůže být správně chápán. *Live Creature* proto můžeme také chápat jako jistou metaforu stále se vyvíjející symbiózy divákovy vnímání, vlivu prostředí a díla samotného.

John Dewey upozorňuje na vyčleňování umění mimo každodenní život.³ Umění však lze chápat jako jednu z nejučinnějších cest obnovy porušeného náhledu na realitu a zároveň i sama na sebe. „*Tak se propadá život, měně se v nicotu. Automatizace [vnímání] požívá věci, šaty, nábytek i strach z války.*“⁴ V modu plně automatizovaném (např. při ranní cestě do práce) – je pak dopad okolních vjemů do vědomí téměř nulový. „*Zkušenost musí mít strukturu a být deautomatizovaným prožitkem.*“⁵ Tedy je nutná aktivní účast člověka jako diváka.

V rámci působení prostředí na člověka je nepochybné, že i světlo – jako blíže neurčené záření - má přímé fyzické důsledky pro tělo i mysl. Stačí uvést příklady modrého světla svítidel a obrazovek, které simuluje v mozku dojem světla denního, spouští chemickou a hormonální reakci, což vede k problémům se spánkem. Či světlo stroboskopické jako spouštěč epileptických reakcí. Symbolicky pak funguje medicínský pojem an-estetikum, tedy chemický prostředek, pro tlumení bolesti, ale i schopnosti člověka esteticky vnímat, v celém rozsahu pojmu „estetický“. Jaký je vlastně pro diváka rozdíl mezi obecnými pojmy „skutečnost“ a „zkušenost“? Zdá se, že tato otázka je v době mohutně nastupující tzv. virtuální reality a také v době, kdy velký objem vizuality bude vytvářen umělou inteligencí, nadmíru důležitá. Mnoho lidí tráví většinu času v myšlenkách či v internetové komunikaci mimo prostor, kde se nachází jejich tělo. Metaforou extrémního odloučení od žité zkušenosti – prožívání reality může být tělesný stav, při kterém (pacientovi) fungují životní funkce, mozek a vědomí, ovšem bez jakékoli kontroly svalů a též bez funkce smyslů.

Pro samotný proces vnímání zatím chybí moderní komplexní teorie, která by napříč obory celý průběh daného procesu (fyzika, anatomie, neurologie, estetika, filosofie aj.) a která by uspokojila potřebu vědců, lékařů, programátorů, filosofů i umělců.

„Viditelné je prolomeno v okamžiku pocitu.“⁶

1 zajímavé by bylo srovnání s podobně znějícím, ale jinak chápaným pojmem „*Živoucí tělo*“ u MERLEAU-PONTY, M.: *Phenomenology of Perception*, London: ROUTLEDGE, 2002, s. 94-95

2 zde by bylo možné též zmínit roli obecného pojmu estetické distance, kterou sám Dewey používá k ilustraci na typech herců, kteří během role zcela ztrácejí své ego, které je nahrazeno charakterem postavy. (DEWEY, John. *Art as Experience*, New York: J. P. PUTNAM'S SONS, 1980, s. 83.)

3 KAPLICKÝ, Martin: John Dewey a problematika objektivit umělecké kritiky. In: *Philosophica et Historica. Studia aethetica* V, s. 97 -105. Praha: ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE., 2012, s. 97.

4 ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. *Teorie prózy*. Praha: AKROPOLIS, 2003. s. 13.

5 BÍLEK, Petr A., Ondřej DADEJÍK, Martin KAPLICKÝ a Jan STANĚK. *Stopy pragmatismu: česká literatura a estetika v dotyku s americkým pragmatismem*. České Budějovice: J.U., 2016, s. 41.

6 LYOTARD, Jean-Francois. Malířství, anamnéza viditelného, in: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann, 2002, s. 45.

Zvláštní pozornost věnujeme vlastnostem média fotografie. Fotografie jedinečně kombinuje zachycení a interpretaci časovosti, je technologickou extenzí mozku a oka, dokáže být osobní a narativní. Fotografie má také vybudované velmi rozsáhlé filosofické základy s přesahy do mnoha jiných oborů. Zároveň však může být fotografie použita velmi neinvazivním způsobem jako nosná hmota pro umělecká díla jiných oborů – především performance (Bruce Nauman: *Self-portrait as a Fountain* 1966 – fotografie jako artefakt, který lze prezentovat) či koncept (Ed Ruscha: *Twentysix Gasoline Stations* 1963 – zde by se dalo za medium označit automobil nebo pohyb). Mezi kontemplací, konceptem a tím, co bych si dovolil nazvat „kritikou zkušenosti“ balancuje japonský umělec Hiroshi Sugimoto (*1948). V sérii *Movie Theaters* (1970 -) zaznamenal na technicky dokonalých fotografiích celý děj filmu v různých kinosálech a amerických venkovních drive-in projekčních plochách. Na místě plátna pochopitelně vidíme jen čistě bílou plochu, zcela bez detailu nebo náznaků promítaného děje. Celuloid v aparátu je po dlouhé expozici metaforicky tak přeplněn obrazy (světlem), že je nakonec prázdný. Sály jsou zde většinou pusté či s velmi malým počtem diváků.

V tomto kontextu je zajímavým konceptem „nulový stupeň mysli“. Ten můžeme volně vysvětlit jako schopnost dočasněho odbourání vytvořeného systému vnímání a jistých podvědomých vnímacích filtrů, které nám běžně dovolují ignorovat přebytečné podněty kolem nás. Do důsledku to znamená, že bychom byli schopni vnímat věci tak, jako bychom je viděli poprvé. Slovy malíře Václava Boštika: „*I voda může chutnat skvěle.*“⁷ Netřeba připomínat vizuální a zvukový smog ve veřejném prostoru i v massmédiích a na internetu. Naplno vnímat vše by jednoduše nebylo pro mozek možné a ani by nás to nijak neobohacovalo. Těžko jsou tak pro nás dnes myslitelné případy z jiných kultur a staletí, kdy umělecké dílo, např. socha, dokázala diváka při pohledu bezprostředně rozplakat.⁸ Výtvarně dopomoci tomuto stavu vnímání může například zobrazení obecně známých věcí mimo jejich obvyklý kontext, čímž je divák nucen ubezpečovat se, zda skutečně vidí to, co si na „první pohled“ myslí, že vidí.

Tereza Kabůrková je na české umělecké scéně ojedinělým jevem. Přes mistrovskou znalost klasického printmakingu zůstává její svědectví tiché a skromné. Nepopíratelný je ale její silný vztah k přírodě a tradičním hodnotám. „*[Záběry] Jsou víc způsobem myšlení a vidění než dokumentem konkrétních míst. Jakoby Tereza dlouho mlčky kráčela a najednou se zastavila na důvěrně známém místě (a my spolu s ní).*“⁹ *Ústředním principem její tvorby je prožívání a vidění.*“¹⁰ Podobně i krajinu je nutné dobře znát a prochodit. Proces tvorby je bytostně fyzický, vjemový. Ať v plenéru nebo u sebe doma či v ateliéru, pracuje téměř výhradně s přítomným a přirozeným prostorem i světlem, nezasahuje výrazněji ani do vztahů nalezených předmětů. Této čistě přirozenosti tedy vychází na povrch výchozí identita objektů i zvolených výseků krajiny. „*[...] prostá domácí zátiší mohou odkazovat k Sudkovi, stejně tak k tušové malbě japonských vyznavačů zenu, nebo až k tradici čínské monumentální krajinomalby.*“¹¹ Prožitek z tvorby se u ní propojuje napříč médii. „*Tereza v černé komoře pečlivě lavíruje tóny šedi, přidává a ubírá nebo to celé naopak velkoryse nechává být. Prázdnost je potom stejně důležité jako mnohost.*“¹² Jemné valéry šedě jakoby symbolizovaly širší možnosti našeho vnímání, ani zdánlivě zcela pustý kus plochy není zcela bílý, černý ani prázdný. Chvilková nicota je jen předzvěstí toho, co se vyjeví dále. „*[...] výsek je pouze částí tkáně toho, co jsme právě teď schopni uvidět. O to víc přemýšlím, jaký obraz plyne až za tento okraj.*“¹³ Omezením se zdá být jen naše vlastní zkušenost a momentální schopnost (ochota) empatie, prostoupení daným obrazem. „*V bezprostředním realismu se zapomíná, že fotograf nepostupuje od vnímané reality k jejímu obrazu, dokonce ani od vnímání reálného obrazu k jeho obrazu, ale od toho, co je již obrazem [...] k jinému obrazu téhož*

7 KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době: vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Praha: NÁRODNÍ GALERIE, 2000. s. 154.

8 KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době: vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Praha: NÁRODNÍ GALERIE, 2000. s. 115.

9 UHLÍŘOVÁ, Katarína. *Výstava v Photogether gallery - Tereza Kabůrková / Orienttepic*. [online]. 16.4.2014 [cit. 2014-04-21]. Dostupné z: <http://www.photogether.org/novinka.php?id=101>

10 Osobní rozhovor s Terezou Kabůrkovou, 16. 5. 2014, Praha.

11 UHLÍŘOVÁ, Katarína. *Výstava v Photogether gallery - Tereza Kabůrková / Orienttepic*. [online]. 16.4.2014 [cit. 2014-04-21]. Dostupné z: <http://www.photogether.org/novinka.php?id=101>

12 Ibid.

13 Ibid.

typu, [...] který mu slouží jako hypotéza v celé jeho experimentální práci s vnímáním.“¹⁴ Jak trefně poznamenává Vilém Flusser „Latinské slovo *apparatus* je odvozeno od slovesa *apparare*, to znamená připravovat.“¹⁵ Foto-aparát tedy dle daných technických konvencí a přednastavení připravuje, transformuje záběr v něco vlastně zcela cizího a nepůvodního. Není to odraz ani otisk, má to s původním vzorem jen pramálo společného. „*Fotka není degradací Světa, ale procesem hluboce utopickým* [...]“.¹⁶

Velkou oblastí zájmu je dále otázka sítnicových nervových „*paobrazů*“ (anglicky a odborně *afterimages*). Definovat je lze jako „*smyslový počitek bez přímého podnětu*“.¹⁷ Může se jednat např. o různé patvary a stíny vstupující do našeho vnímání. Vizualně se některé zjevené počitky ve svých detailech velmi blíží např. matematickým fraktálovým obrazcům. K jevu může, mimo jiné, docházet v situacích, které oko nezvládá kontrolovat, po přesycení sítnice množstvím světla a také při oční únavě. Avšak také zcela bez příčiny.¹⁸ Pro naše zkoumání je tento jev významný, protože možná někde zde leží hranice mezi fyzikálně popsatelným procesem a duševním procesem – prožitkem. Hranice mezi limitem fyzického jevu na povrchu oční sítnice a fenoménem probíhajícím v procesu chápání obrazu, popsatelném jen psychologicko-filosoficky anebo snad uměním.¹⁹ Jeden z prvních popisů jevu se v roce 1810 objevuje v Goethově slavné *Teorii barev*.²⁰ Výzkumem se však velmi výrazně zabýval také český lékař a vědec J. E. Purkyně (*1787 †1869). Tomu se v roce 1823 podařilo začít s plně vědeckou analýzou, včetně nákresů a měření, včetně dělení na různá obrazová pole.²¹ Jednalo se tak o jeden z hlavních argumentů pro popření objektivního, universálního Kartesiánského popisu procesu vidění. Je všeobecně známé, že podobně problematické jsou jevy na pomezí fyzických a evolučních daností lidského oka a nervů – tedy především jevy velmi rychlé či nedostatečně intenzivní, které přeskakují vědomí a buď je neregistrujeme vůbec nebo například jen podvědomě.

Avšak srovnatelně nám unikají procesy, které nejsme schopni zrakem správně identifikovat z důvodu jejich plynutí v jiném časovém rytmu, např. pozvolnosti, jako je pohyb slunce nebo hvězd po obloze.²² Jsou tak pomalé, že pohyb jako takový nejsme schopni okem rozpoznat, přestože víme, že probíhá. Dnes velmi oblíbeným žánrem je *timelapse*. Jedná se o časosběrný záznam často z mnoha tisíc po sobě jdoucích jednotlivých snímků, které propojením a velkým zrychlením při přehrávání umožňují velmi dobře právě tyto výrazně pozvolné procesy sledovat. Pro mnoho dnešních netrpělivých diváků může být toto technické řešení lákavé. Problém je však v tom, že jádro principu procesu nám ve vyšší rychlosti uniká, zkušenost z jeho průběhu není možné nijak uměle emulovat.²³ V naší fotografické práci se objevuje časový záznam cesty Slunce na obloze. Po dobu 15 minut jsme ze stativu exponovali na negativní materiál skrze svářecí sklo. V místě zobrazení Slunce je zcela přeexponovaná, bílá čára bez informací o dané hvězdě. V blízkém okolí obrazu Slunce dochází z důvodu fyzikálních vlastností stříbrné emulze k efektu připomínajícímu proces *solarizace*.²⁴ Zasažená oblast na negativu se jeví napůl pozitivně a napůl negativně. Celkový výraz snímku je zcela fádní, šedý a bez měřítka.

Celkově zobrazujeme věci všední, na prvním místě pro nás stojí přirozené vizuální vlastnosti, rysy a kvalita objektu, která není vždy zřejmá. Zdánlivě spolu nesouvisející motivy se postupně setkávají v

14 LARUELLE, Francois. *Koncept nefotografie*. Praha: Fotograf 07 o.s. 2012. s. 66.

15 FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Praha: HYNEK, s.r.o., 1994. s. 16.

16 LARUELLE, Francois. *Koncept nefotografie*. Praha: Fotograf 07 o.s. 2012. s. 22.

17 „*the presence of sensation in the absence of a stimulus*“ CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge: MIT PRESS, 1990. s. 98.

18 Ibid. Dále: „It poses a theoretical and empirical demonstration of autonomous vision, of an optical experience that was produced by and within the subject. Second, and equally important, is the introduction of temporality as an inescapable component of observation.“

19 Není bez zajímavosti, že jen zřídka najdeme odborný text, který by pojednal problematiku vnímání zároveň z obou těchto hledisek.

20 GOETHE, Johann Wolfgang von. *Smyslově-morální účinek barev*. Hranice: FABULA, 2004.

21 HÁJEK, Petr. Kde končí obraz? In: HANÁKOVÁ, Petra, ed. *Výzva perspektivy: obraz a jeho divák od malby quattrocenta k filmu a zpět*. Praha: ACADEMIA, 2008. s. 39.

22 Slunce i hvězdy jsou pochopitelně silně duchovními již od nepaměti lidstva. Dobře popsán příklad takové zkušenosti: www.ceskatelevize.cz/ct24/veda/2117334-slunce-se-pohnulo-ve-fatime-jak-veda-vysvetluje-nejvetsi-zazrak-20-stoleti

23 srov. např. se soustředěným záznamem obyčejného ve fotografiích malých zátiší v díle Jana Svobody

24 Tento trefný název představuje technologii dodatečného osvětlování negativu při vyvolávání ve vývojce, více: www.paladix.cz/clanky/nestandardni-zvetsovaci-techniky.html

obrazovém dialogu snad podávající hlubší osobní výpověď, dotvořenou instalací v daném výstavním prostoru. Zajímá nás rytmus, linie, prostor, plocha a univerzální tvary. Používáme také optické vady, které měly diváka upozornit na nemožnost povrchního čtení obrazů.

Fotografie ve spojení s uvedenými teoriemi a zdroji se zdá být ideálním prostředkem k redefinování vlastností a kvality toho, co za realitu považujeme a jaký zkušenostní postoj k realitě a sami k sobě zaujímáme. Pro vizuální přenos velkých významů však bude třeba věnovat ve světě mnohem více energie filosofii a naukám o člověku než pouze technologiím.