

Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem

Fakulta umění a designu

ateliér Fotografie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Obrazy zkušenosti

diplomant: BcA. Pavel Matoušek

vedoucí práce: Lukáš Jasanský

oponent: Mgr. Martin Mazanec, PhD.

rok: 2017

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci s názvem „*Obrazy zkušenosti*“ vypracoval samostatně a za použití uvedených pramenů. Souhlasím se zveřejněním své práce v Knihovně UJEP v Ústí nad Labem a na internetu.

V Ústí nad Labem, dne 20. května 2017

.....

Pavel Matoušek

Diplomová práce se skládá z výstavního souboru čítajícího 15 fotografií, písemné práce o rozsahu 51 číslovaných stran a obrazové přílohy.

Anotace

Práce je věnovaná studiu vybraných prvků ve vztazích estetického působení z hlediska možnosti přenosu smyslové zkušenosti obrazem mezi autorem výtvarného díla a divákem. Nastiňujeme otázky po kontrastu mezi vlastním náhledem autora, veřejnosti a uměleckých teorií. Analyzujeme vliv jednotlivých okolností vnímání a také působení zpracování obrazu okem a v mozku. Hledáme řešení jednotlivých konfliktů a limitů. V textu zohledňujeme odkazy především k přístupům Johna Deweyho, Johna Bergera, Ladislava Kesnera a Viktora Šklovského. Poznatky jsou aplikovány ve vlastní fotografické práci.

Abstract

The thesis *"Images of Experience"* deals with aesthetic concept of visual perception as a sensual experience. We shall investigate the process of undergoing an experience on the part of both the artist and the spectator. We will seek out differences between the points of views of the artist, the perception of the general public and of established art theories. Furthermore, we shall analyse the influence of environments of perception and the effects of (neuro-)physical processes in the eye and brain. We aim to present solutions to the conflicts and limitations we encounter. The main references come from the writings of John Dewey, John Berger, Ladislav Kesner and Viktor Shklovsky. The results of the analysis shall be applied to our photographic work.

Klíčová slova

zkušenost, fotografie, umělec, divák, vnímání, čas, oko, mozek, galerie

Keywords

experience, photography, artist, spectator, perception, time, eye, brain, art gallery

Děkuji Janě a Silvii

Obsah

Úvod	9
John Dewey: Umění jako zkušenost	11
Live Creature.....	12
Galerie jako environment.....	15
Čas díla.....	16
Post-reprodukce díla.....	17
Pojetí Viktora Šklovského	20
Pojetí Johna Bergera	23
Médium kontaktu.....	24
Oko a důsledky jeho limitů	26
Subjektivně.....	27
Afterimages.....	29
Kalibrace vidění.....	30
Obrazy myslí	34
Live Creature?.....	34
(Real?)time.....	36
Znovu poprvé.....	37
0 jako základ hodnoty.....	40
Komparace představivosti.....	41
Sen.....	43
Mimoevropské vlivy na formaci západního vnímání přítomna	45
Moment světla.....	46
Mimo formát času.....	47
Obrazy zkušenosti	48
Závěr	50
Fotografie výstavního souboru	
Obrazová příloha	
Zdroje	

Úvod

Tato práce je věnovaná studiu vybraných prvků ve vztazích estetického působení z hlediska možnosti a kvality přenosu smyslové *zkušenosti* – *prožitku* mezi autorem výtvarného díla a divákem. Definujeme a otevíráme otázky po kontrastu a průběhu vlastní zkušenosti z hlediska autora, veřejnosti a uměleckých teorií. Interpretace obrazu a vztahu diváka a autora patří k těm nezakladnějším tématům filosofie umění. Z širokého spektra tohoto tématu zvolíme prvky, které považujeme za zásadní pro současné chápání média fotografie a které jsou reflektovatelné skrze oblast smyslových vjemů.

Jako výchozí využijeme teze Johna Deweyho a jeho teorie „*Umění jako zkušenost*“. Navzdory tomu, že je tento text již téměř 80 let od svého vydání, pokládáme ho za mimořádně aktuální. Nastíníme vztahy k dalším vybraným estetickým hlediskům a pokusíme se potvrdit platnost jeho stanovisek pro výtvarné projevy v současné fotografii. Zajímají nás limity a specifika přenosu prožitku na cestě realita – autor – dílo – prostor a čas prezentace – divák. Postupně se budeme věnovat těmto jednotlivým složkám dle vybraných náhledů teoretiků, vědců a umělců, jako např. Johna Bergera, Ladislava Kesnera a Viktora Šklovského, vždy s odkazy k nejnovějším názorům v dané oblasti. Neklademe si za cíl přísně teoreticko-vědeckou analýzu jednotlivých úvah, zajímá nás spíše praktické aplikování již prokázaných poznatků daných zdrojů XX. a XXI. století a jejich další přesahy. Pokoušíme o spojení myšlenek umělecko-teoretických textů, (neuro-)vědeckých publikací, výzkumu na poli médií a vlastní umělecké praxe. Práce postupně z různých úhlů odpoví na základní otázku po možnosti a kvalitě přenosu prožitku. Některé fenomény se v jednotlivých kapitolách objevují opakovaně a jsou nahlíženy jiným způsobem.

Vybrané aspekty textu korelují i s výtvarným výstupem – fotografickou instalací s názvem „*Obrazy zkušenosti*“, neboť text práce (a získávání pramenů k němu) i obraz vznikl organicky souběžně a docházelo k vzájemnému ovlivňování a další inspiraci. Médium fotografie je pro daný projekt nejvhodnějším nástrojem, neboť kombinuje

všechny potřebné komponenty ke zkoumání dané teorie: médium jedinečně kombinuje zachycení a interpretaci časovosti, je technologickou extenzí mozku a oka, je silně osobní a zároveň dokáže být narativní. Fotografie má také vybudované velmi rozsáhlé filosofické základy s přesahy do mnoha jiných oborů. Náš výstavní soubor si klade za cíl předložit výsledky výzkumu a výtvarně nastítnit odpovědi na některé ze zde kladených otázek. Dílčí vysvětlení jednotlivých snímků a postupů naší fotografické práce se prolínají textem a dále se nachází v samostatné kapitole.

S Deweyho teoriemi jsme se poprvé hlouběji setkali zhruba před čtyřmi roky. Hluboce nás zaujaly svou schopností jasně formulovat existenciální a transcendentální otázky bez zbytečného patosu. Pro umělce otevírá možnost podobně přehledného ukotvení jejich tvorby. V tomto textu vědomě nezmiňujeme respektované přístupy Hanse-Georga Gadamera, Maurice Merleau-Pontyho a řady dalších. Jistě by byly k tématu relevantními, ale pro kompaktnost a aktuálnost textu jsme zvolili autory a texty, kteří se přímo váží k dlouhodobým myšlenkám našeho uměleckého směřování.

Výtvarné umění se zdá býti ideálním prostředkem k redefinování vlastností a kvality toho, co za realitu považujeme. S každým dalším rokem se tato snaha zdá být v dnešní nejednoznačné a navíc přesaturované době významnější. Opakovaně také zdůrazňujeme problém tzv. *automatizovaného vnímání*, a proti tomu teorii *Ozvláštnění*¹.

1 práci s tímto přístupem jsme započali již v minulých letech (MATOUŠEK, Pavel. *Ozvláštněno* [online]. Ústí nad Labem, 2014 [cit. 2017-05-13]. Dostupné z: <<http://theses.cz/id/gxt4zu/>>. Bakalářská práce. UJEP, FUD. Vedoucí práce PhD. Silvie Milková.)

John Dewey: Umění jako zkušenost

Slovo „zkušenost“, které je pro naši práci klíčové, je v obecném jazyce používáno velmi široce. V této práci s pojmem pracujeme podobně volně a bude téměř synonymně používán i s pojmem „prožitek“. Zajímavé je srovnání anglického *experience* a české *zkušenosti*. Český termín je širší, znamená jak prožitek, aktuálně žité, zážitek, tak i druh vzpomínky, ze které si bereme ponaučení. Anglické *experience* se dělí použitím množného čísla „*experiences*“ (nebo členu „*AN experience*“) tedy prožitky či zážitky a „*experience*“² jako aktuálně žité či odžité, tzn. zkušenosti ze kterých se poučujeme, tudíž v obecném smyslu např. pracovní zkušenosti. Významy se mohou překrývat, tak jako se to děje v životě. Přesný význam, pokud je nutný, vždy záleží na kontextu. Stále používanější je slovní spojení „*user experience*“, se kterým se setkáváme v oblasti digitální distribuce (vizuálního) obsahu, tedy například v rozhraní mobilních telefonů, počítačů nebo TV. Jedná se o celkové působení na diváka především z hlediska srozumitelnosti a vizuální působivosti. Metaforicky můžeme na *user experience* nahlížet i jako na prožitek diváka při kontaktu s uměleckým dílem. Uvidíme, jak dlouho si ještě *zkušenost* uchová i svůj nevirtuální význam.

„*Now art is the most most effective mode of communication that exists.*“³

Americký estetik a profesor John Dewey (*1859 †1952) působil kromě filosofie i v oblastech pedagogiky či psychologie. Obvykle bývá řazen k filosofickému směru pragmatismu (spolu s např. s Charlesem S. Peircem), ačkoli on sám s tímto zařazením zcela nesouhlasí. K jeho stěžejním dílům patří kniha *Art as Experience* (první vyd. 1934), která je základním kamenem i této práce. Dále se proslavil, mimo jiné, publikacemi *Experience and Nature* (1929) či *A Common Faith* (1934), které rozvíjely Deweyho koncepty i mimo oblast umění.

2 Stejně rozdělení používá i John Dewey, níže.

3 DEWEY, John. *Art as Experience*. New York: J. P. PUTNAM'S SONS, 1980, s. 299.

Po celý život usiloval o spojení teorie a praxe, svévolné teoretizování oproštěné od praxe odsuzoval. Výraznou inspirací pro něj byly velké vývojové proměny tvorby i chápání umění a současně i uspořádání samotné společnosti první poloviny XX. století. Základními otázkami pro Deweyho přístup byla kritika hodnocení formy a institucionalizace uměleckých děl. Tyto kategorie byly vážně zpochybněny právě historicko-sociálním vývojem dané doby. „Dewey si všímá, že umění zároveň začíná získávat atmosféru objektů, které jsou ostře oddělené od naší každodenní žité zkušenosti, objektů uzavřených ve svém vlastním autonomním světě.“^{4 5} Oproti tomuto nebezpečí postupně staví vlastní teorie chápání uměleckých artefaktů pomocí kritiky *zkušenosti*.

Live Creature

Jedním ze základních Deweyho přístupů je tzv. „*Live Creature*“⁶. 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. V kontextu uměleckém lze říci, že při divákovu přílišném odcizení⁷ od „*přirozeného časo-prostorového prostředí*“ (uměleckého) objektu přestává být tento objekt prožíván zkušeností, nemůže být správně chápán.

„Jakmile jsou objekty oddělené jak od podmínek svého vzniku, tak od svého působení ve zkušenosti, je kolem nich vystavěna zeď, která činí téměř neprůhledným jejich

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

5 Za hranicí zkušenosti estetické snad Dewey chápe další rovinu, životní, u které sleduje životaschopnost organismů v prostředích mimo jejich obvyklý fyzický prostor. (DEWEY, John. *Experience and Nature*. Chicago: OPEN COURT PUBLISHING, 1929.)

6 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

7 zde by bylo možné též zmínit roli obecného pojmu estetické distance, kterou sám Dewey používá k ilustraci na typu 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.)

původní význam, jímž se estetika zabývá. Umění je odloženo do izolované oblasti, kde je odříznuto [od lidí].“⁸

Live Creature proto můžeme také chápat jako jistou metaforu stále se vyvíjející symbiózy divákova vnímání, vlivu prostředí a díla samotného. Dewey ve svém chápání zdůrazňuje rozdíl mezi uměleckým výtvozem (*art product*), který má jen hmotnou povahu, a uměleckým dílem (*work of art*), které má povahu zkušenostní a také schopnost novou zkušenost rozvíjet.⁹ Zdůrazňován je proces samotný – jak v průběhu tvorby autora, tak při vnímání daného díla. Proces tedy může být důležitější než samotný výsledek nebo dojem. Tyto postupy se staly ostatně vlastní i celé generaci postmoderních umělců, mnoho let po Deweyho smrti. Samotným procesem je i budování naší (divákovy) vlastní zkušenosti. Do toho zasahují vlivy, které Dewey nazývá „*působení*“ a „*podléhání*“. Ty můžeme vysvětlit jako určité rozplétání vztahů uvnitř daného díla, respektive jako absorbování, přijímání toho, co dílo přineslo „*do nás*“. Tento proces může lépe probíhat při opakovaném kontaktu s dílem. V našem fotografickém souboru se objevuje obraz prázdné matnice středoformátového fotoaparátu. Na ploše metrové fotografie jsou znatelné jen stopy používání – drobné oděrky skla, jinak je zcela průhledná, a prázdná, vidíme jen světlo a snad vlastní (pokaždé jiná) očekávání obrazu.

„Zkušenost se nikdy neodehrává izolovaně od prostředí. Pokud toto základní propojení nebereme v potaz, hrozí nám rigidita myšlení neboli neschopnost přeformulovat své názory v závislosti na nových faktech a aktuálních okolnostech. V přírodě vede neschopnost přizpůsobit se okolním podmínkám k zániku organismu.“^{10 11}

Přestože Dewey nijak necharakterizuje časovou délku a průběh zkušenosti (neboť

8 DEWEY, John. *Art as Experience*, New York: J. P. PUTNAM'S SONS, 1980, s. 4.

9 KAPLICKÝ, Martin: *John Dewey a problematika objektivit umělecké kritiky*. In: *Philosophica et Historica. Studia aesthetica* V, s. 97 -105. Praha: ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE, 2012, s. 100.

10 DEWEY, John. *Experience and Nature*. Chicago: OPEN COURT PUBLISHING 1929. s. 1-2.

11 srov. M. Merleau Ponty: „*The ‘visual’ is never isolated from the temporality of the body that perceives it, the kinesthetic, tactile, aural and olfactory are always present within the experience of the ‘visual’, and as such, present in their absence within the perceived work.*“ (WOODWARD, Martyn. *The [unseen] Modernist Eye: Minimalism, Defamiliarization and the Advertising Film*. Plymouth: TRANSTECHNOLOGY RESEARCH, 2012. s. 10.)

jsou různorodé), zdůrazňuje, že každá zkušenost po kulminaci svého potenciálu sama o sobě zaniká – jednotlivý dojem z objektu netrvá věčně. Dewey také stále opakuje nutnost nalézání stavu rovnováhy, v případě umění jeho porozuměním.¹² Jazykově používá Dewey stejné dělení jako je obvyklé v angličtině, tedy počitatelné (*an*) *experience(s)* pro jednotlivé prožitky a nepočitatelné *experience* pro obecnou, dlouhodobou *zkušenost*. Pojetí smyslové vizuální zkušenosti, jak vyplývá z předchozí citace, má přesah do oblasti mimoumělecké.¹³ „Živá bytost neustále ztrácí a opětovně zakládá rovnováhu se svým prostředím. Moment přechodu od narušení k harmonii je momentem nejvíce intenzivního života.“¹⁴ Umělecká díla můžeme chápat jako výrazné zkušenostní impulzy, se kterými se divák musí „vyrovnávat“ a rozvíjet tak svoji zkušenost. Svůj koncept Dewey úspěšně demonstroval i na poli psychologie nebo zkoumání přírody.

„Umění se zvláštní intenzitou oslavuje ty momenty, ve kterých minulost posiluje přítomnost a ve kterých budoucnost urychluje to, co je právě teď.“¹⁵ Odlišné plynutí myšlenek je však nutné i na straně vnímatele. „Aktivní a bdělý“ kontakt se světem, tak jak ho podporuje Dewey, může být dnes ještě významnější než dříve. Bohužel je takový přístup naopak v mainstreamových oblastech velmi často potlačen a komplikován. Na tuto situaci reagoval americký umělec Fred Wilson (*1954), který využívá kurátorských strategií k nastolení nečekaných situací pro návštěvníky galerií a muzeí. V intervenci s názvem *Mining the Museum* (1992) využil artefakty z depozitáře Marylandského muzea s cílem narušit významy stávajících výstav. Například do sbírky ozdobných kovových předmětů z XIX. st. vložil dobové otrocké okovy. Záměrem bylo diváky překvapit a upozornit na riziko naučeného „čtení“ děl. Kritika stereotypního vnímání se často prolíná s kritikou institucionální a sociální.

12 DEWEY, John. *Art as Experience*, New York: J. P. PUTNAM'S SONS, 1980, s. 42.

13 A umění by mělo představovat významově nedělitelnou součást života.

14 KAPLICKÝ, Martin: *John Dewey a problematika objektivit umělecké kritiky*. In: *Philosophica et Historica. Studia aesthetica* V, s. 97 -105. Praha: ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE, 2012, s. 99.

15 DEWEY, John. *Art as Experience*. New York: J. P. PUTNAM'S SONS, 1980. s. 18.

Galerie jako environment

Pojetí časo-prostorovosti je významným faktorem i při samotné prezentaci děl v galerijním prostoru. „...není divu, že umění v tomto procesu dopadá bídne: dějiny umění nahlížené napříč časem jsou zkresleny obrazem, který máme přímo před očima, a oči jsou svědek, který je ochotný na popud i té nejdrobnější vjemové provokace změnit výpověď.“¹⁶ Jak vyplývá z dnes již legendárního textu Briana O'Dohertyho (*1928) *Uvnitř bílé krychle*, současná¹⁷ snaha o vytržení díla ze současnosti do „nadčasovosti“ je bezprecedentní. Výstavní formát „white cube“ se po určitou dobu stal zcela dominantní. Bezbarvý, čtverhranný, prázdný prostor bez oken (a zdánlivě bez jakýchkoliv konotací), s přesně danou pokojovou teplotou vzduchu a umělým osvětlením bez spojitosti s venkovním světem.¹⁸ Veškeré ruchy jsou potlačeny, stejně jako chování lidského těla – v galerii není dovoleno mluvit, vydávat zvuky, jíst či třeba ležet.¹⁹ Jestliže v minulých staletích nesla díla spojená s prostorem prezentace významy odkazující na víru či poznání světa a vyšších hodnot, snahou díla vystaveného ve *white cube* je odkazovat jen samo k sobě.²⁰

Dále je normovaná i fotografická dokumentace výstav, kdy musí být galerijní prostor vždy zcela vylidněný, čistý a „nadčasový“. Ovšem i kdybychom trvali na absolutní bez-kontextovosti prezentace uměleckých děl, nemohli bychom uspět. I zcela náhodná kompozice děl by mezi sebou a mezi prostorem začala tvořit významy²¹. Galerie zdaleka není neutrální ani naturální.²²

16 O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru*. Praha: TRANZIT.CZ, 2014, s. 14

17 V době vzniku textu, tedy v 70. letech. Aktuálně se tato snaha projevuje také, ale jen v některých výstavních pojetích. „Unless you are naive, hypocrite or stupid, you have to know the white cube is over.“ - Catherine David In. KRAUSS, Rosalind E. *Under blue cup*. Cambridge: MIT PRESS, 2011, s. 58.

18 Na tuto skutečnost umělci často reagují, připomeňme akci Dominika Langa ve Veletržním paláci nebo uměle vytvořenou atmosféru v TATE Modern Olafura Eliassona. Tyto přístupy se stávají stále zřejmější a využívanější.

19 Zde je vidět jakýsi obrat v západních zemích, kdy se účel velkých galerií či muzeí umění transformuje na v podstatě výletní místo pro rodiny a školy, a dovoleno je naopak mnoho. V ČR je přístup kustodů ovšem stále striktní.

20 Uvedené hodnoty ale mohou být přímo v díle či ve vztazích k ostatním dílům výstavy.

21 srov. „*Médiem je podle [R. M. Buergele] právě výstava samotná, interpretovaná jako místo sdílené vzájemnosti nejen mezi lidmi a věcmi, ale i mezi lidmi navzájem.*“ CÍSAŘ, Karel. *Abeceda věcí: poznámky k modernímu a současnému umění*. Praha: UMPRUM, 2014. s. 218.

22 STORR, Robert; *Show and tell in MARINCOLA*, Paula; *What makes a great exhibition?*. Chicago, IL: UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS, 2006. s. 132.

„Space is the medium in which ideas are visually phrased. Galleries are paragraphs, the walls and formal subdivisions of the floors are sentences, clusters of works are clauses, and individual works, operate as nouns, verbs, adjectives, adverbs [...] according to their context.“²³

S takto navyklým čtením galerijního formátu *white cube* je možné velmi dobře pracovat jako s uměleckým konceptem a tím daný stereotyp opět nabourávat. Tento styl práce je dobře známý z uměleckého dění již z 60. let minulého století. Mezi radikální gesta, která se dostala až na samou hranici možností a stala se dalšími tzv. nulovými (dále nepřekonatelnými) body v umění, patří především práce Yvesa Kleina (*1928 †1962) a tvůrčího dua Christo (*1935) + Jeanne Claude (*1935 †2008). Prezentace prázdného galerijního prostoru, resp. ukrytí celého muzea umění, představuje, kromě nutné institucionální kritiky, také jasné definování nepostradatelnosti přiměřených prostorů ke vnímání uměleckých děl.

Čas díla

Další problematickou kapitolou je pochopitelně vnímání děl z minulých staletí a kultur, respektive jiných etap sociálně-filosofických uspořádání. Pedro Lasch (*1980), mexický umělec žijící v New Yorku, pracuje s konfrontací a prolínáním časových a kulturních rovin vystavených děl v galerijním prostoru. To pochopitelně velmi úzce souvisí se spleťtým tématem *dekolonizace* umění a muzeí a znovu nastolováním vztahů mezi uměním rozdílných kultur, tradic. Pro naši práci je však v tuto chvíli důležitější způsob instalace díla a možnost jeho pozorování. Lasch pomocí instalace soustavy černých odrazných skel mezi výstavní sokly a vitríny kontroluje pohyb a úhly pohledů diváků na historické artefakty. Díky polozrcadlům vznikají nečekané konfrontace mezi díly (sochami z aztécké éry a obrazy z doby velkých holandských mistrů) a zároveň i mezi diváky a prostorem *white cube* galerie samotné. *„The series as a whole, with its play of*

23 Ibid. s. 23.

transparencies and reflections, makes impossible any separation between past-present, artwork-viewer-environment, or the pre- and post-Columbian."²⁴

Dnes již klasickým umělcem reflektujícím ve své práci pojmy galerijní prostor, čas a divák je německý fotograf Thomas Struth (*1954). Série *Museum Photographs I* (1989-1992) a pozdější *Museum Photographs II* (1996-2001), ve kterých Struth zobrazuje davy návštěvníků slavných evropských muzeí umění, můžeme chápat jako uzamčení diváka dané doby do obrazu, který zároveň pozoruje dílo jiné (často o staletí starší). Dále také jako pohled umělce na diváky sledující dílo jiného umělce. A my, jako pozorovatelé Struthovy fotografie, dodáváme další významovou složku díla. Sám Struth přichází s vysvětlením propojení pohledů skrze více časových rovin „[...] *this suggested to me the potential for including a marriage of a contemporary moment and a historical moment in one photographic plane.*”²⁵ V další rovině se jedná také o mimořádně výstižný a snad i úsměvný záznam samotného procesu pozorování (pozorování) jako gesta. Tedy návštěva galerie jako rituál. V našem fotografickém souboru jsme tento přístup parafrázovali a použitím delšího času expozice snímku se nám podařilo některé pohybující se diváky i rozmazat, čímž jsme zdůraznili časovou podstatu momentu zachycených souvislostí. Malbou vystavenou ve vyfotografované galerii je *Adorace Zlatého telete* (Nicolas Poussin, 1633), tedy dosti symbolický výjev.

Post-reprodukce díla

Zajímavým jevem jsou výstavy, které fungují a vypadají ve fotografické dokumentaci jinak, či lépe, než ve skutečnosti. Ať již s tímto přístupem autor dopředu kalkuluje či nikoli, má fotograf možnost divákovi naservírovat ty nejvýhodnější úhly (často i takové, jakých nemá divák možnost dosáhnout sám – např. ze štaflí nebo pomocí

24 *Black Mirror* [online]. [cit. 2017-04-23]. Dostupné z: www.pedrolasch.com/blackmirror.html

25 STRUTH, Thomas. *Museum Photographs 2* [online]. [cit. 2017-05-17]. Dostupné z: www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/museum_photographs_2/index.html

speciálních objektivů).²⁶ Dalším faktorem je i manipulace se světelnými podmínkami v galerii, ať už post-produkčně nebo přídatnými lampami. Svou úlohu ale hraje i situace diváka. Fotografie si může prohlížet neomezeně dlouho, třeba i v pohodlí a za podmínek, které by nebyly v galerijním prostoru možné. Paradoxní je také vliv obrazového rozlišení reprodukcí. Ani sebevětší katalog nebo displej monitoru nedokáže zobrazit detaily ve stejné kvalitě jako originál (o dalších kvalitách díla, jako může být povrch nebo způsob instalace nemluvíme). To však nemusí být vždy na škodu. Chybějící obrazová textura a informace dávají více prostoru mozku a jeho představivosti, do které si můžeme projektovat obrazy, které se nám líbily v minulosti. I to může být důvod pozdějšího zklamání, když uvidíme originál na živo. Jisté je, že na rozdíl od výstav mají katalogy a digitální alba možnost přežít téměř neomezeně dlouho, a vystavená díla se také zřídka kdy sejdou znovu ve stejné konfiguraci. K jaké míře realističnosti je možné se foto-reprodukcí přiblížit je otázkou, a to i pokud bereme v úvahu absolutní technickou kvalitu. Dalším specifickým záznamem výstav je možnost zachycení diváka nebo i autora v interakci s díly. To nabízí možnost dopředu servírovat způsoby vnímání dané výstavy.

Fotografická dokumentace může být také neoddělitelnou součástí uměleckého díla samotného. „[Michael Asher (*1943)] *nechal svou instalaci fotograficky zdokumentovat tak, aby na tabuli skla z vysoko položených oken s žaluziemi dopadalo denní světlo. Zviditelnil tím sklo i povrch zdi za ním [...]*“²⁷ Některé aspekty díla mohou tímto způsobem paradoxně být odhaleny či vysvětleny až v např. v katalogu výstavy.

Je otázkou, jaké změny v problematice záznamu výstav přinese budoucnost. I současné nejmodernější systémy virtuálních realit používají jen různé typy projekčních brýlí. Bude v budoucnu možné přenášet předpřipravený obrazový signál do mozku přímo? Tyto otázky řeší australský umělec a teoretik médií Jeffrey Shaw (*1944). Již ve svých

26 konkrétně s pozorovacími úhly v prostorových obrazových instalacích důmyslně pracuje finská umělkyně Anu Vahtra (*1982) (www.anuvahtra.com)

27 CÍSAŘ, Karel. *Abeceda věcí: poznámky k modernímu a současnému umění*. Praha: UMPRUM, 2014. s. 61.

pionýrských instalacích ze 70. a 80. let minulého století ohledával limitní schopnosti tehdy nových technologií a snad jako první dal divákovi v galerii možnost přímé interaktivity s vystaveným obrazem pomocí vstupních zařízení.²⁸ Díky tomu bylo možné v reálném čase měnit jak úhel pohledu, tak i obrazem přímo procházet.

28 např. www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/legible-city/

Pojetí Viktora Šklovského

Proti srovnatelným úskalím jako John Dewey se v podobné době vymezoval i další významný myslitel - Viktor Borisovič Šklovskij (*1893 †1984). Přestože vycházel ze zcela odlišné filosofické tradice a jeho zaměření bylo daleko více směrem k literatuře a divadlu, domníváme se, že Deweyho pojetí zkušenosti v umění má se Šklovského přístupem *ozvláštnění* nemálo společného. Teorie se vyvíjely také téměř ve stejné době. Jako jedno ze společných vyústění obou přístupů lze pak chápat určité větve pozdějšího směru *formalismu*. Šklovského pojem *deautomatizace* vnímání (ale i samotné tvorby díla) považujeme obzvlášť v dnešní přesaturované realitě za mimořádně aktuální. Umění samotné pak chápeme jako jednu z nejúčinnějších cest obnovy porušeného náhledu na realitu a zároveň i sama na sebe. „*Tak se propadá život, měně se v nicotu. Automatizace [vnímání] požírá věci, šaty, nábytek i strach z války.*“²⁹ Oba autoři si dobře uvědomovali nutnost autentického vnímání objektů autonomně, zjednodušeně řečeno tedy objektem o sobě samým, bez dalších odkazů. „*Cílem obrazu není přiblížit jeho význam našemu chápání, ale vytvořit zvláštní vnímání předmětu – vytvořit vidění a nikoliv poznání.*“³⁰ Toto východisko se ukazuje jako esenciální při zkoumání prací umělců, které uvádíme v této práci. V jejich obrazech často nejde jen o obrazové poselství, skryté symboly či zprávy. Spíše se snaží zhmotnit a regenerovat samotný proces pozorování, vidění, který dnes často neprobíhá dostatečně soustředěně. V současné průměrné tvorbě se časové určení vznikajícího obrazu stává nepodstatným, ve fotografii vládne bezčasí, nadčasovost. Okolní svět se tak v našem vnímání stává více a více potlačený a naopak vzrůstá vliv reality virtuální – oba světy se nerozlučně propojují.

Lze spekulovat, že podobné nové, čisté vidění reality by bylo možné aplikovat například i v oblasti vědy. Dewey také konkrétně zdůrazňoval funkci umění pro definici významu abstraktních fyzikálních hodnot, jako je vzdálenost, objem či směr.³¹

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

30 Ibid. s. 19.

31 „*It would be possible, I think, to make out a plausible case for the assertion that, without the arts, the experience of volumes, masses, figures, distances and directions of qualitative change would have*

„Právě zásluhou umění a moderního myšlení (čímž mám na mysli umění a myšlení posledních padesáti či sedmdesáti let)³² je nám dovoleno znovuobjevit tento svět, v němž žijeme, ale na nějž máme stále sklon zapomínat.“³³

Umělecké dílo lze *defamilirizovat* – *ozvláštnit* mnoha způsoby. Volbou techniky, průběhem zpracování, rámováním nebo i způsobem vystavení, prezentace. Pro vystoupení z navykého modu vnímání lze využít také odebrání nebo dočasné transformace složky díla – např. film lze zcela jinak vnímat bez jeho zvukové stopy. Někteří malíři během své tvorby obrací plátno, aby mohli kompozici barev ohodnotit bez vlivu perspektivy. Problém, aniž bychom hlouběji otevírali otázku sémiotiky, lze snadno ilustrovat na porozumění písmu. Pokud neovládáme čínštinu, při pohledu na čínské znaky vidíme jen tvary a text se může zdát až výtvarný. Obdobně při poslechu hudby v neznámém jazyce se můžeme více soustředit na rytmickou složku. Ale těžko si takto dokážeme v západní kultuře graficky „zobrazit“ latinku v např. těchto řádcích. Podobný princip funguje i v problematice pojmenovávání světa „[Tolstoy] does not call a thing by its given name, that is, he describes it as if it were perceived for the first time [...]“³⁴. Co má jméno je jasně identifikovatelné ideou, pochopitelné a známé, již bez nutnosti o tom znovu uvažovat a hledat definice.

Fyzické důvody pro samovolný útlum schopnosti vnímání u většiny populace jsou jasné. Proč věnovat energii tomu, co nám nic nového nepřináší? Veřejný prostor a všední život je bohužel často na kvalitní vjemy chudý. „*Při procesu algebraizace, automatizace věcí, se docílí největší ekonomie sil: věci jsou buď dány toliko jedním svým rysem, například*

remained rudimentary, something dimly apprehended and hardly capable of articulate communication.“
(DEWEY, John. *Art as Experience*. New York: J. P. PUTNAM'S SONS, 1980, s. 283.)

32 Tyto přednášky Merleau-Ponty vypracoval ke konci roku 1948, má pravděpodobně na mysli umění a myšlení přibližně od r. 1880.

33 MERLEAU-PONTY, M.: *Svět vnímání*. OIKOYMENH, Praha 2008. s. 9.

34 WOODWARD, Martyn. *The [unseen] Modernist Eye: Minimalism, Defamiliarization and the Advertising Film*. Plymouth: TRANSTECHNOLOGY RESEARCH, 2012. s. 12.

číslem, buď jsou vyplňovány podle formule, neobjevují se dokonce ani ve vědomí.“³⁵

Dlouhá, leč fádňá předchozí zkušenost s objektem možnost jeho ozvláštnění bohužel dále ztěžuje. Dále také rutinní opakování téhož má podobné důsledky.³⁶ Prolomit navyklý způsob vnímání tak může být u diváků čím dál tím těžší.

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

36 DEWEY, John. *Art as Experience*. New York: J. P. PUTNAM'S SONS, 1980, s. 278.

Pojetí Johna Bergera

„There is no other aesthetic problem than that of the insertion of art into everyday life.“^{37 38}

John Peter Berger (*1926 †2017), britský kritik umění a spisovatel. Podobně jako John Dewey byl i Berger velkým popularizátorem výtvarného umění a filosofie vnímání, dokonce mohl v 70. letech moderovat vlastní pořad na celostátní stanici BBC Four s názvem *Ways of Seeing*, který vycházel z jeho stejnojmenné knihy. Dále je často citovaná i sbírka esejí a článků s názvem *About Looking* (1980), ve které rozebírá především paradigmata a stereotypy nahlížení na výtvarné umění, ale i ve své době nové disciplíny, jako kritika pohledu na svět zvířat.

V jedné z epizod *Ways of Seeing* věnuje Berger velkou pozornost renesanční a barokní malbě. Popisuje zvláštní vlastnost těchto děl v jejich vnitřní nehybnosti a tichu (*silence and the stillness*), které umožňují hluboké soustředění diváka a vytvoření metaforického koridoru mezi momentem prezentovaným v obraze a konkrétním momentem pozorování.³⁹ Podobný koridor či spojení nelze navázat, pokud obraz není bez pohybu a zvuku, tedy například při reprodukci obrazu skrze TV vysílání. Ukazuje také snadnost manipulace významu obrazu pohybem kamery, výřezem, popisnými titulky a podkresovou náladovou hudbou. Kvalitní dílo má být koherentní samo o sobě a jakákoli další mediální vrstva (hudba, reprodukce kamerou...) jen rozdrobuje jeho sílu. Zdůrazňuje nutnost kontaktu s originálem díla.

37 DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI. *What is philosophy?* London: VERSO, 2009. s. 293.

38 srov. „[...] post-osvícenští filosofové buď izolovali umění od zbytku života, nebo je redukovali na jeho estetickou dimenzi. Obě tyto tendence jsou tím, co nám dnes ztěžuje snahu nalézt vztahy mezi uměním a etikou.“ ZUIDERVAART, Lambert a Ludvík HLAVÁČEK. *Umění a sociální transformace: pravda, autonomie a společenské makrostruktury*. Ústí nad Labem: FAKULTA UMĚNÍ A DESIGNU UNIVERZITY J. E. PURKYNĚ, 2015. s. 46.

39 BERGER John, *Ways of Seeing*, Episode 1. Dostupné z: www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk 12:00 a dále

Druhým zajímavým momentem, kterým se Berger zabýval je pocit uvěřitelnosti obrazu a věcí obecně. Jedná se o kritiku pozitivismu, v tomto případě ověření existence faktu přímým kontaktem s ním, např. dotykem. „[...] *the emphasis on the real being solid, on being what you could put your hands on [...]*“. Jak dále vysvětluje, toto bylo a je silně spojeno i s možností obrazy vlastnit, přivlastnit si kus pevné skutečnosti. Princip samotný jde však proti významu umění samotného, protože minimálně vrcholné umělecké kusy vždy zobrazují to, co se přímému pozitivismu vymyká – pocity věčnosti, otázky po lidské existenci...⁴⁰

Toto dále dokládá⁴¹ na příkladu Vermeerova obrazu *Žena s váhami* (datováno 1662 – 1663, v obrazové příloze). Na první pohled banální námět komerčního portréту zobrazuje ženu u stolu vážící perly. Znepokojující jsou však detaily – obraz *Posledního soudu* na zdi za postavou a také váhy, u kterých mikroskopická analýza obrazu definitivně potvrdila, že jsou prázdné.⁴²

„[...] *she is holding the moment between her forefinger and thumb [...]*“.

Médium kontaktu

Berger však dále uvádí, že pochopení podstaty momentu je možné jen na základě schopnosti pochopení (historicko-faktických) souvislostí výjevu, neboť obraz ani fotografie sama o sobě neobsahuje naraci, vysvětlení. A na rozdíl od obrazů, které máme uchovány ve vzpomínkách, nemá fotografie sama v sobě daný vlastní význam.⁴³

Fotografie tak může sloužit i jen jako „materiál“ pro práci, která je založena na významech mimo fotografickou oblast.

„Podle [vlivné americké teoretičky a profesorky umění] *Rossalind Kraussově* (*1941) *není fotografie médiem na základě materiálu, jakým jsou v případě malby plátno*

40 John Berger / *Ways of Seeing: Episode 3*. In: Youtube [online]. 1972 [cit. 2017-04-20]. Dostupné z: <https://youtu.be/Z7wi8jd7aC4?t=7m52s>

41 Ibid. <https://youtu.be/Z7wi8jd7aC4?t=21m47s>

42 www.essentialvermeer.com/catalogue/woman_holding_a_balance.html

43 BERGER, John. *About looking*. New York: VINTAGE INTERNATIONAL, 1991. s. 51.

a barvy, ale spíše díky pragmatice – souboru pravidel, jež jsou při reprodukci a distribuci fotografie používány.“⁴⁴

Pro média technického obrazu je tato svoboda velkou výhodou. Problematika je dále vysvětlena interpretací Kraussově na tvorbě amerického umělce Ed Rushy (*1937) a jeho sérii *26 čerpacích stanic* (1963). Médium zde podle Kraussově skutečně není fotografie samotná, nýbrž spíše *auto* či *automobilismus*, skrze něž autor místa objevuje a prožívá. Fotoaparát je jen technickou podporou. Tyto postupy se pak objevují v mnohých fotografických dílech konce XX. století. „*Radikálního gesta dosahuje fotografický konceptualismus tím, že reprezentaci kritizuje skrze znázornění a ztělesňuje tak cosi jako zkušenost zkušenosti [...]*.“⁴⁵

Jedním z nejpřímočařejších způsobů libovolného média na zasažení pozornosti diváka (díky pocitu, že si z davu diváků obraz vybral přímo vás) může být přímé propojení směřovaným gestem osoby zobrazené v obraze, tedy to stejné co by jistě připoutalo pohled i v životě. Tato technika je dobře známá i v oblasti politické propagandy. Stačí připomenout klasický verbovací plakát *I want YOU for U.S. Army* (1917). „*Motiv míření na diváka z obrazu, a to dokonce i za pomoci zbraně, není zcela nový, jak by se mohlo zdát vzhledem k tomu, že se hojně uplatňuje v kinematografii. Najdeme ho už v renesančním výtvarném projevu [...]*.“⁴⁶

44 CÍSAŘ, Karel. *Abeceda věcí: poznámky k modernímu a současnému umění*. Praha: UMPRUM, 2014. s. 70.

45 Ibid.

46 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. 11

Oko a důsledky jeho limitů

V následujících řádcích se pokusíme zmapovat průběh vnímacího procesu lidského oka a upozornit na jisté jeho neobvyklé aspekty. Některé poznatky jsou pouze subjektivními, v tuto chvíli cílem není vědecká objektivita, ale spíše impuls k širší reflexi.

Oko samotné je mimořádně důmyslný orgán. O vnímání světelných rozdílů se stará více než 100 milionů citlivých tyčinek, o recepci barev zhruba 7 milionů čípků. Informace přijímané okem představují více než tři čtvrtiny všech smyslových vjemů. Oko každou vteřinu registruje asi 11 milionů vjemů za sekundu. Na sítnici se světelná informace mění na nervový vzruch, ten je nervem veden do mozku, kde dochází k interpretaci informací a vzniku trojrozměrného obrazu. Pouze asi 40 smyslových vjemů za sekundu je vyhodnoceno jako významných a dále zpracováno.⁴⁷ Právě z takto relativně malého podílu usuzujeme, co se kolem nás děje – v jaké realitě se nacházíme. Pokud bychom chtěli být přísně racionální, mohli bychom prohlásit, že vnímání je fyzikálně-chemická reakce fotonů na sítnici oka, která vyvolá elektrický náboj v nervových buňkách, jenž se dále složitým způsobem přenáší a zanechává stopy v dalších buňkách mozku. To ovšem o charakteru procesu nic neprozrazuje. Na hlubší explikaci bychom potřebovali obory jako je psychologie, fyziologie a v neposlední řadě filosofie v nejširším smyslu slova.

První a nejvýraznější úroveň zpracovávání dat z oka je vyrovnávání se s vlastnostmi a omezeními sítnicového obrazu. Oči zaznamenávají obraz převráceně, pochopitelně jen dvojrozměrně, jedná se o rozdílné dva obrazy (díky čemuž později získáváme trojrozměrný model reality). Dále se jedná o zobrazení na zakřivené ploše sítnice a z toho pramenící deformace. Ani lom světla v orgánu není zcela dokonalý. Mozek si také musí poradit s určitou stabilizací pohledu - navzdory neustálému pohybu očí.⁴⁸ I přes tyto korekce

47 WILLIAMSON, S. S. *Modulation of Gaze-Evoked Blinks Depends Primarily on Extraretinal Factors*. JOURNAL OF NEUROPHYSIOLOGY [online]. 2004, [cit. 2017-04-20]. Dostupné z: <http://jn.physiology.org/cgi/doi/10.1152/jn.00820.2004>

48 THEOCHARIDES, Andreas. *Velikost obrazu na sítnici, stanovení a korekce anizeikonie včetně optických principů*. Brno, 2010. Bakalářská práce. MASARYKOVA UNIVERZITA, LÉKAŘSKÁ FAKULTA.

(ale i kvůli podstatě každého prostoru samotného) jsou tedy obrazová data velmi často víceznačná, jak vysvětlíme níže.

Oko je také jedním z mála orgánů (spolu se srdcem a dalšími), který dokáže pracovat 24 hodin denně, zcela bez odpočinku. Jeho svaly jsou nejpřesnější, kterými člověk disponuje. Nutností je udržování správné vlhkosti oční čočky mrkáním, mrkáme zhruba 5x za minutu a jedno mrknutí trvá zhruba 1/8 sekundy. Zajímavé je, že při soustředěné práci jsme toto schopni zcela ignorovat.

Naopak jsme schopni dobře registrovat velké výkyvy v hladině osvětlení, například fotografický blesk může při určitých podmínkách trvat jen 1/4000 sekundy, tzn. méně než by měla být zaznamenávací schopnost oka, ale světelný výkyv je tak velký, že ho registrujeme. Podobně jako pokud při natáčení videokamerou současně fotografujeme s bleskem – kamera obvykle exponuje jen 25 snímků za sekundu⁴⁹, krátký světelný výboj blesku tak přehltní celý jeden či více snímků. S rychlostí vnímání souvisí i zpoždění zpracování obrazu. Zpracování sítnicí zabere minimálně 100 milisekund, v mozku se signál zdrží dalších 50ms.⁵⁰ Zpoždění z důvodu rychlosti světla je proto v porovnání s těmito hodnotami naprosto zanedbatelné.

Subjektivně

Opakem jsou pak procesy, které nejsme schopni zrakem správně identifikovat z důvodu jejich pozvolnosti, jako například pohyb slunce nebo hvězd po obloze.⁵¹ Jsou tak pomalé, že pohyb jako takový nejsme schopni rozpoznat, přestože víme, že probíhá. Dnes velmi oblíbeným žánrem je *timelapse*. Jedná se o časosběrný záznam často z mnoha tisíc

49 25 snímků za vteřinu také stačí k iluzi plynulého pohybu, hlubší rozbor v dalších odstavcích.

50 AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE, 2010. s. 25.

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

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.⁵² V naší fotografické práci se objevuje časový záznam cesty Slunce na obloze. Po dobu 15 minut jsme ze stativu exponovali na negativní materiál skrze svářečské sklo. V místě zobrazení Slunce je zcela přexponovaná, bílá čára bez informací o dané hvězdě. V blízkém okolí obrazu Slunce dochází z důvodu fyzikálních vlastností stříbrné emulze k efektu připomínajícímu proces *solarizace*⁵³. Zasažená oblast na negativu se jeví napůl pozitivně a napůl negativně. Celková estetika snímku je zcela fádni, šedá a bez měřítka.

Vidění je navzdory zdání proces velmi subjektivní a závislý na mnoha, i osobních, faktorech. To lze ukázat na příkladu *optických klamů*. Velmi známé jsou barevné kruhové a geometrické obrazce japonského psychologa Akiyoshi Kitaoky (*1961)⁵⁴, které se při pohledu zdánlivě pohybují. U těchto konkrétních vzorů nejnovější výzkum poukazuje na to, že jsou způsobeny snahou mozku neustále odbourávat zpoždění ve vnímání a „předvídají“ následující obraz dopředu. Data z očí jsou pak však odlišná a nastává problém.⁵⁵ Princip funguje i u dvojznačně nakreslených krychlí, různě otočených úseček a kdekoli jinde, kde chybí možnost korekce vnímání na tvarech, které již přesně známe nebo kde chybí kontextuální měřítko. Celkově člověk vyniká v rozpoznávání vzorů, někdy až přespříliš a do textur a vzorů se mozek snaží rozkládat celý vnímaný prostor.⁵⁶ Vnímat miliony⁵⁷ jednotlivých bodů by nebylo pro orientaci přínosné a asi ani fyziologicky možné.

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

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

54 www.ritsumei.ac.jp/~akitaoka/index-e.html

55 S teorií přišel neurobiolog Mark Changizi (*1969), více: <http://ed.ted.com/lessons/why-do-we-see-illusions-mark-changizi>

56 *No, That's Not A Woman On Mars* [online]. FORBES, 2015 [cit. 2017-04-21]. Dostupné z: www.forbes.com/sites/matthewfrancis/2015/08/10/no-thats-not-a-woman-on-mars/

57 pro srovnání s digitální fototechnikou se uvádí „rozlišení“ oka na 576 megapixelů (<http://scienceblogs.com/cognitivedaily/2006/10/22/what-is-the-resolution-of-the/>), jedná se však pro vnímání spíše o nepodstatný údaj

Tyto příklady nám ukazují, nakolik „vidění“ ovlivňuje právě zpracování v mozku. V případech optických klamů je informace natolik zmatená či víceznačná – a v přímém rozporu s realitou, že si to diváci bezprostředně uvědomují. U běžného pozorování však roli mozku nejsme zvyklí přikládat a bohužel s ní nerecalculujeme.

Afterimages

Velkou oblastí sama pro sebe je otázka sítnicových nervových „paobrazů“ (anglicky a odborně *afterimages*). Definovat je lze jako „*smyslový počitek bez přímého podnětu*“.⁵⁸ Může se jednat např. o různé patvary a stíny vstupující do našeho vnímání. Vizualně se některé zjevené počitky zdají být podobné 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.⁵⁹ 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.⁶⁰ Jeden z prvních popisů jevu se v roce 1810 objevuje v Goethově slavné *Teorii barev*.⁶¹ 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.⁶² Jednalo se tak o jeden z hlavních argumentů pro popření objektivního, universálního *Kartesiánského* popisu procesu vidění, který byl do té doby pokládán

58 „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.

59 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.“

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

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

62 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.

za platný. Tedy o etablování víry v subjektivní vnímání jedince, které nelze empiricky změřit a porovnat.⁶³

Výzkum Purkyněho (a dalších vědců) v oblasti *afterimages* patrně také vedl k vynálezu zařízení jako je *animoskop* a *zoopraxiskop*⁶⁴, která pracují s omezenou rychlostí vnímání a překryvem (sléváním do plynulého pohybu) jednotlivých snímků v oku na obdobném principu jako právě *afterimages*. Do této oblasti následně zasahuje problém *podprahových reklam*, čili obrazových propagačních sdělení infiltrovaných do filmu nebo televizního vysílání. Přestože tato obrazová sdělení vědomě nevnímáme (respektive to nestíháme), zřejmě mají nezpracované počítky schopnost pronikat a ukládat se přímo do podvědomí.

„Viditelné je prolomeno v okamžiku pocitu“⁶⁵

Kalibrace vidění

Dalším důležitým momentem je i kalibrace vnímání a uvědomování si daných hodnot – objektivních kvalit obrazu – a naopak jejich limitů. Co je to například černá, jak se na tom shodnout? Je to nejtmavší bod na fotografii zobrazené na displeji počítače? Nebo je černá spíše barevná hodnota, kterou má obrazovka zcela vypnutá? Ale ani v místnosti zcela bez světla nevnímají oči ještě dlouhou dobu po zhasnutí čistou černou, neboť zvýšením světlocitlivosti se buňky snaží ujistit, že skutečně nelze žádné tvary či objekty vidět, rozpoznat.

Jiný problém může nastat při stížených podmínkách – při slabém osvětlení nebo pozorování na příliš velkou vzdálenost nebo s málo znatelnými detaily. Zde kromě nejistoty přichází ke slovu i určitá snaha pokusit se do nerozpoznatelných míst domyslet tvary

63 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. 89.

64 Tato zařízení se řadí k ideovým předchůdcům kinematografie.

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

a objekty, které by se tam potenciálně mohly nacházet. Tato snaha je zřejmě z větší části instinktivní a někdy máme problém rozumově takové elementy eliminovat.

Vědcům se v nedávné době podařilo vyvinout téměř dokonale černou barvu s názvem *VantaBlack*. Jedná se o nátěr, který po nanesení na trojrozměrný objekt, způsobí nulovou odrazivost světla a tudíž nemožnost prostorového vnímání. Vidíme jen absolutně černou plochu. Na vývoji barvy se spolupodílel britský umělec Anish Kapoor (*1954), který s principy ohledávání limitů vnímání dlouhodobě pracuje. Vlastnosti látky využil např. ve své instalaci *Descension*⁶⁶. Jedná se o sérii neviditelných obrazů, objektů a jakéhosi víru připomínajícího vesmírnou černou díru⁶⁷, pohlcující⁶⁸ všechno dopadající světlo.⁶⁹

Německý fotograf Thomas Demand (*1969) ve své sérii *Embassy* (2008)⁷⁰ trefně dokazuje nutnost nespokojit se s obrazy, které jsou nám předpřipraveny. Jedná se o nafotografovaný stolní model Súdánské ambasády vyrobený z papíru. Uvnitř modelu rekonstruuje v několika snímcích korupční scénu *FBI* (spojenou s válkou na Blízkém východě). Demand měl možnost ambasádu navštívit jen na několik minut a celý model zpracoval podle paměti (což znamená, že reprodukce nemůže být zcela výstižná i kvůli autorovi). Výsledné fotografie však působí zcela věrohodným dojmem a pokud by byly otisklé v novinách, nikdo by o nich nepochyboval. Jeho práci je tedy možné nahlížet též jako kritiku věrohodnosti a informativnosti. Jen málokterý čtenář věnuje obrazu dostatečnou pozornost a většina se spokojí s prvním dojmem. U mnoha obrazů v malé velikosti ale detailnější analýza nemusí být ani možná.

S podobnou strategií pracoval i další Němec, Thomass Ruff (*1958) ve své sérii

66 www.youtube.com/watch?v=jfLHz60cqeA

67 S nicotou vizuální, respektive s dírami ve významových spojení snímků zajímavým způsobem pracuje umělecká dvojice Anouk Kruithof (*1982) + Jaap Sheer (*1981) (www.anoukkruithof.nl/het-zwarte-gat-the-black-hole-1/)

68 <https://news.artnet.com/art-world/new-photos-vantablack-906158>

69 srov. pojem *záření absolutně černého tělesa* v klasické fyzice (<http://fyzika.jreichl.com/main/article/view/719-zareni-absolutne-cerneho-telesa>)

70 <https://issuu.com/foam-magazine/docs/fm—15>

JPEGS (2008). Fotografické obrazy s post-apokalyptickými a technologickými motivy se silně rozpixelovanou strukturou lze číst jako kritiku doby, ale mozaikovitá plocha s dobře známou kompresí formátu *jpeg*, se kterou se setkáváme každodenně na internetu, především odkazuje na chybějící obrazová data vnímaná skrze *interface* obrazovky, jejichž absenci si ovšem často neuvědomujeme.

I samotná barevná informační vrstva obrazu přináší otázky. Z teorií Viléma Flussera (*1920 †1991) vyplývá, že barevně zobrazené fotografie jsou ve skutečnosti realitě vzdálenější než fotografie v černobílé škále, neboť záznam barvy jako takové není technicky možný a je jen emulovaný dodatečnými vrstvami filmu či digitálního snímáče.⁷¹ Relativně nově přístupnou metodou⁷² je *obarvování obrazu* pomocí algoritmu pracujícího na základě dat získaných strojovým učením (jakousi zkušeností umělé inteligence) z miliard fotografií z internetu.⁷³ Jedná se o fenomén, který bychom mohli nazvat zkušenost virtuálního stroje. Uměla tvořená realita přesahuje realitu původní. Tím se uzavírá kruh záznamu převodu reality na černobílý film, jeho digitalizaci, znovu obarvení dle posouzení algoritmem a konečně třeba i tisku pigmentovou barevnou tiskárnou.

Další specifickou oblastí vědeckého výzkumu je *eye tracking*⁷⁴, tedy analýza a vyhodnocování pohybů oka při vnímání obrazu. Pomocí tohoto postupu se již podařilo objasnit dílčí otázky po vnímacích algoritmech člověka a způsobech preferování vizuálních znaků ve zkoumané předloze. Aktuálně má tato technika největší využití bohužel při hodnocení účinnosti komerčních materiálů a to zejména na internetu. Do budoucna se

71 „Existuje sice velmi nepřímé, vzdálené spojení mezi zelení fotografie a zelení louky, protože chemický pojem „zelený“ spočívá na představách, jež byly získány ze světa; ale mezi zeleň fotografie a zeleň louky je vložena celá řada komplexních kódování, řada, která je komplexnější než ta, která spojuje šed' černobíle vyfotografované louky se zelení louky.“ (FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Praha: HYNEK, S.R.O., 1994. s. 36.)

72 volně přístupné např. zde: <http://demos.algorithmia.com/colorize-photos/>

73 Dá se však odhadovat, že v tomto souhrnu fotografií má větší zastoupení „automatická úprava“ mobilní aplikace před vlastní invencí fotografujícího. Algoritmizovaná estetika je více zastoupena než estetické cítění osobní.

74 www.academia.edu/2766960/Eye_tracking_Characteristics_and_methods

dá očekávat velký význam *eye trackingu* především v oblasti rozšířené a virtuální reality⁷⁵. Tyto způsoby prezentace (obrazových) dat s velkou pravděpodobností zanedlouho najdou uplatnění i v oblasti umění, včetně toho na nejvyšší světové úrovni.

V této kapitole jsme shrnuli základy fungování lidského oka jako tělesného orgánu, ukázali na některé jeho limity – a na jevy které z těchto limitů vyplývají pro subjektivní vnímání jedince a které se týkají i naší výtvarné práce. Přestože je problematika vědecky zkoumána již více než dvě staletí, ne vždy je o těchto věcech uvažováno správně, z čehož mohou pramenit problémy při vizuální komunikaci. Rozhodně se jedná o oblast, které je třeba věnovat další pozornost. Naznačili jsme také možná místa spojení mezi tím, co popisujeme pomocí fyziky a co je již nutné popisovat filosoficky. Možná právě někde zde pramení osobní zkušenost s obrazem. Mnozí současní výtvarní umělci jsou si těchto fenoménů vědomi a účinně s nimi pracují.

⁷⁵ srov. www.academia.edu/11943950/EYE-TRACKING_IN_AUGMENTED_PHOTOGAMMETRIC_TECHNOLOGIES

Obrazy mysli

Pro tuto kapitolu jsme si dovolili vypůjčit název od významného českého neurovědce a teoretika umění Ladislava Kesnera (*1961). Je jedním z mála odborníků, kterému se podařilo propojit vrcholné pozice v oblasti umění (*Národní galerie*) a výzkumu mozku a vnímání (*Národní ústav duševního zdraví*). Zabývá se mimo jiné i krajními stavy mozku. Jestliže v kapitole minulé jsme připomněli fyzické limity oka a okolních nervů, zde si blíže představíme vybrané aspekty utváření prožitku v mozku, včetně hraničních stavů vědomí. Dále také uvedeme některé konkrétní problémy spojené s pasivním, naučeným způsobem vnímání.

Live Creature?

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 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 reality⁷⁶ může být tělesný stav, při kterém (pacientovi) fungují životní funkce, mozek a vědomí, ovšem bez jakékoli kontroly svalů a též bez funkce smyslů. Takový stav může nastat například při nesprávném dávkování *anestetiky*⁷⁷, při kterém dojde k přerušení nervových uzlů⁷⁸. V některých případech - ochrnutí, je to stav nevratný. Je takový člověk na pokraji smrti? Nebo spíše, má vůbec touhu ještě žít? Lidská bytost limitovaná pouze na své vědomí,

⁷⁶ zároveň popření možnosti Deweyho stavu vnímání „*Live Creature*“

⁷⁷ „...*anestetika* [AN-estetika] jsou látky, které blokují vznik a vedení vzruchu ve všech vzrušivých tkáních.” - www.wikiskripta.eu/index.php/Anestetika_%28zubn%C3%AD_l%C3%A9ka%C5%99stv%C3%AD%29 [ONLINE] 2016. Dále se látka také využívá k celkovému usnutí pacientů

⁷⁸ filmové zpodobení takového stavu: *Kalvárie* [Calvary] [film]. Režie John Michael McDONAGH . Irsko: eONE FILMS , 2014.

bez smyslových receptorů a schopnosti ovládat své tělo. Jestliže není žádná možnost s takovým člověkem komunikovat, rozhodují o jeho dalším osudu rodina. Každý zná tento stav alespoň při odkrvení ruky při spánku. Končetinu stále vnímáme, nemůžeme s ní ovšem hýbat a je i bezcitná.

Druhou stranou mince extrémních stavů vypětí bychom mohli chápat nesnesitelnou bolest nebo naopak orgasmus, tedy momenty, kdy mimořádně silné smyslové (nervové) vjemy zcela přehluší a znemožní schopnosti jiných mozkových i tělesných funkcí. Oproti příkladu ochrnutí je zde naopak vědomí zcela potlačeno. Obzvláště v přímém ohrožení nebo v panice začne ovládat mozek tělo zcela instinktivně. Zajímavé by bylo i srovnání s duševními stavy *kontemplace* respektive hlubokého duchovního vytržení, které může být, mimo jiné, způsobeno právě i zkušeností z uměleckého díla. Nezřídka se lidé dostávají do stavů blízkých transu např. na hudebních koncertech. Zde je ve hře kromě prožitku uměleckého i řada dalších faktorů, jako například rytmus, který se může blížit frekvenci srdce, resonance v lebečních dutinách a jiné aspekty. Vizuální vjem, jak si ukážeme níže, však může mít obdobné důsledky také.

K dalšímu studiu by bylo jistě zajímavé sledovat i vlivy jednotlivých duševních poruch a odchylek na percepci výtvarného umění. V tuto chvíli se zdá tato oblast dosti neprozkoumaná. Jednou z nejsilnějších výchylek mozkového stavu je epileptický záchvat. Při něm dochází k přerušení přirozeného proudu neutronů v mozku. Mozek ztrácí kontrolu nad tělem a to se dostává do stavu neovladatelného třasu. Jako spouštěč tohoto stavu často figuruje zrakový vjem – stroboskopické či pulzující světlo, obvykle ve spojení s tělesnou únavou.⁷⁹ Ještě několik minut po konci záchvatu se někteří pacienti nacházejí ve stavu s dočasně nepřístupnou pamětí a celkově bez navykklých *percepčních vzorců*.⁸⁰ Je možné, že máme specifické fyziologické reakce v mozku zakódovány i pro jiné zrakové impulzy, nebo že jsme schopni odbourat filtry vnímání i cílenou snahou, například

79 Epilepsy, Reflex. *US National Library of Medicine* [online]. 2015 [cit. 2017-04-18]. Dostupné z: <https://meshb.nlm.nih.gov/#/record/ui?name=Photosensitive%20Epilepsy>

80 Subjective and objective characteristics of altered consciousness during epileptic seizures. *US National Library of Medicine* [online]. 2015 [cit. 2017-04-18]. Dostupné z: www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/26773683

meditací? Podobné účinky jsou dále samozřejmě schopné docílit i nejrůznější psychotropní drogy.

Máme-li zmínit samotné fyziologické funkce mozku, zdá se, že i nejmodernější současná věda je stále jen v prvních fázích skutečného chápání souvislostí mezi jednotlivými součástmi tohoto orgánu.⁸¹ Díky mnoha desetiletím výzkumu a pokusů se již podařilo odhalit funkce většiny jednotlivých soustav a center, ovšem klíčové pojmy jako je vědomí, podvědomí nebo dokonce duše jsou patrně a paradoxně mimo náš dosah.

(Real?)time

Pro chápání interpretace vizuálních vjemů je důležité zjištění, že smyslové podněty, včetně těch vizuálních, jsou vnímány naráz, v reálném čase, nejen mozkovou kůrou (kde se rozlišují barvy a struktury), ale i centry používanými motorickými a jazykovými funkcemi. V obrazové informaci se tím pádem nejspíše snažíme prostorově zorientovat. Myšlenkově ji poté překládáme i do slov, čili systému myšlení v jakém jsme zvyklí komunikovat. Další zastávkou obrazové informace je *amygdala*, odpovědná za emocionální reakce. Ovšem za úspěšný výsledek celého vnímacího procesu je zodpovědná právě schopnost komunikace všech součástí mozku. Vše umožňují stovky miliard nervových buněk propojených v trilionech *synapsí*. To, co obecně nazýváme realitou však není jen mistrným sloučením smyslových informací, ale i neustále probíhající komparací s již známými daty – například se vzpomínkami a předchozími prožitky. Tato teze je určující pro další chápání naší problematiky. Výběr z vnímaných obrazových a jiných „*dat*“ je nezbytný též z důvodu rychlosti procesu vnímání. Taktéž zapojení již známých dat, těch které jsme již zpracovali a prožili v minulosti, urychluje, usnadňuje a zpřesňuje tento proces. Na druhou stranu vzniká nebezpečí již zmiňované *automatizace* vnímání, což s sebou také přináší nebezpečí stereotypizace pohledu a neschopnosti plného pochopení vjemu.

81 KESNER, Ladislav a Colleen M. SCHMITZ, ed. *Obrazy mysli - Mysl v obrazech*. V Brně: MORAVSKÁ GALERIE, 2011.

Je například známo, že domorodí indiáni, kteří se nikdy nesetkali se západní civilizací, nejsou schopni rozpoznat objekty na „*realistické*“ fotografii, protože se s podobným kusem papíru s plochým povrchem s liniemi a různě tmavými plochami dosud nesetkali a vidí jen kus papíru – nemají možnost využít předchozí zkušenost a komparovat ji. Problém s porozuměním plošnému zobrazení mají i lidé, kteří jsou od narození slepí a zrak se jim navrátí chirurgicky v dospělosti.⁸² Souhrnně, ale zde zároveň ne úplně přesně, to lze opět nazvat chybějícím Kesnerovým „*předpokladem kulturního porozumění*“⁸³. Tyto schopnosti se vyvíjí právě v brzkém dětství a jsou spojeny i s rozvojem dalších smyslů, včetně hmatu.⁸⁴

Znovu poprvé

Pro každého diváka však platí, že nikdy nelze vidět jen obraz samotný bez *interpretačního nánosu* vlastní zkušenosti. Nic jako čistá realita neexistuje. Vnímání je naučené.⁸⁵ Zážitek z objevení nového obrazu či tvaru a jeho prvního vnímání, kdy oko i mozek společně tápají a hledají správný úhel pohledu a chápání, může být mimořádně povznášející.

Pro dospělého člověka je však opakování podobného „*šoku*“ z vidění zcela nového jen těžko myslitelné a o to vzácnější jsou tyto momenty, které může velmi dobře přinášet výtvarné umění. Dnes je již nepochybné, že žijeme v době obrazů. Vzhledem k všudypřítomnému *obrazovému smogu* a neustálému proudu foto-vizuálního materiálu všude kolem nás⁸⁶ ztrácí jednotlivé záběry smysl a význam a rozhodně k nim již nemůže být člověk příliš silně citově vázán. Někteří lidé snad žijí v představě, že již vše viděli a tedy znají. Což je, vzhledem k míře všudypřítomnosti obrazů, do jisté míry pravda.

82 MIKŠ, František. *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění*. Brno: BARRISTER & PRINCIPAL, 2008, str. 50–53.

83 KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době: vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Praha: NÁRODNÍ GALERIE, 2000. s. 186.

84 Ibid.

85 LÁB, Filip a Pavel TUREK. *Fotografie po fotografii*. Praha: Karolinum, 2009.

86 Tato deklarace je natolik zjevná, že již několik let postrádá nutnost dalšího citování a příkladů

Už v nejútlejším věku jsou děti bombardovány nánosy obrazů z obrazovek, takže i u nich pocit vytržení mizí velice rychle. „[...]lze bez nadsázky tvrdit, že obyvatel dnešního velkého města může v jediném dni spatřit více obrazů než středověký člověk za celý život.“⁸⁷ Na druhou stranu měli středověcí lidé možnost znát obrazy do detailu, neboť se nimi setkávali týden co týden, např. v kostele. Dnes naopak, ať již chceme či ne, *konzumujeme* až tisíce autonomních obrazů denně. I kdybychom trávili celé dny v galeriích, jen malou část z vizuálních „*dat*“ by tvořily skutečně vjemy z umění samotného. Problémem může být u diváka navázání vztahu s dílem, ať už z důvodů přehlcenosti vizuálem (jakési poruchy soustředění) nebo např. důvodů časových, neboť mnoho z nás má den fragmentovaný na mnoho různých povinností. Například při prohlížení novin jsme zvyklí věnovat fotografiím méně než sekundu, obrazům v galerii vteřiny tři.⁸⁸ Při nahlížení na svět v režimu „*už jsme všechno viděli*“ lze těžko vzdorovat plochému náhledu na život obecně. Mozek zkrátka nebyl na vynález technického obrazu evolučně připraven.⁸⁹

Zásadním rozporem je tím pádem rozdíl mezi přímým a reprodukováným prožitkem, ve smyslu opakovatelnosti.⁹⁰ Jak se posouvají limity prožívání při miliardtém přehrání jedné hudební skladby na internetovém portálu *Youtube* oproti osobní přítomnosti na daném koncertě? Jaké vznikají juxtapozice v situaci kdy jeden hudebník hraje pro jednoho diváka živě, pro 50 tisíc diváků živě a kdy se jednou nahrané vystoupení nekonečně-krát opakuje? Ačkoli je tato problematika vázaná spíše na živé či performativní umění, je dobré si otázku položit i z hlediska umění výtvarného (kde se disproporce *jeden autor vs. tisíce vnímatelů* objevovala již mnohem dříve). Nástup massmédií v minulém století tyto nepoměry neskutečným způsobem znásobil. Také vznikl (další) institucionální prostředník mezi divákem a autorem, který má téměř neomezenou moc nad distribucí obrazů. Netřeba zdůrazňovat, že nad kvalitou obsahu vždy převáží hodnota obsahu z hlediska monetárního. O problému rizika nevhodného kontextuálního řazení a mnoha

87 KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době: vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Praha: NÁRODNÍ GALERIE, 2000. s. 111.

88 Ibid. 185.

89 Ostatně jako na řadu dalších změn za poslední dvě až tři století, které zřejmě přišly příliš brzy.

90 srov. DEBORD, Guy. *Společnost spektáklu*. Praha: INTU, 2007.

mnoha dalších ani nemluvě. A jak hodnotit nahodilou konzumaci (audio-)vizuálního obsahu bez-kontextuálně a bezčasově levitujícího ve virtuálním prostoru internetu?

Tento stav bychom mohli nazývat *mělkým prožíváním* reality nebo žitím mimo *tady a teď*. Podobným pojmem je „*cell phone zombie*“;⁹¹ čili lidé, kteří i během chůze věnují plnou pozornost obsahu na svých smartphonech. Složitá je i otázka po hledání smyslu nadbytku digitální fotografie. Snad by ale fotografické médium (i v této masové formě) mohlo být za určitých podmínek zajímavým prostředníkem k sociálnímu výzkumu fotografujících, tvárnou komunikační hmotou a ukazatelem vztahů⁹² mezi autorem, realitou a divákem. Autor (nejen *selfies*) zde může být, a často i je, sám sobě divákem.

Vědci v nedávné době prokázali, že neustálé pořizování fotografií paměti škodí, protože naše soustředění a prožitek je soustředěn na proces fotografování, nikoli na místo či čas, ve kterém fotografii pořizujeme.^{93 94} „*Původním zdrojem pro druhotné zobrazování událostí – kreseb, rytin apod. byla lidská paměť. Nástup fotografie neznamenal pomocnou ruku paměti, naopak, paměť zcela vytlačil.*“⁹⁵

V našem fotografickém souboru reflektujeme zobrazení dítěte, jakožto diváka, který ještě není zcela zatížen vlastní pamětí a ani schematizovaným vnímáním svého okolí. Natož rozvinutým chápáním vizuálního jazyka médií a fotografie. Nedílnou součástí vidění a chápání fotografického obrazu je „*předpoklad kulturního porozumění*“⁹⁶, tedy to, že je divák součástí kulturní společnosti, která je zvyklá s fotografií běžně pracovat. V naučeném způsobu vnímání a pro srovnání s tím, co sportovci nazývají „*svalová paměť*“, je několik výhod i komplikací. Tím, že si například skokan do výšky hodinu denně v mysli představuje onen výskok, může nahradit hodinu pravého fyzického tréninku. V mozku zkrátka vznikají

91 www.google.cz/search?q=cell+phone+zombie

92 srov. *big data*

93 HENKEL, Linda A. Point-and-Shoot Memories. *Psychological Science* [online]. 2014, 25(2), 396-402 [cit. 2017-04-18]. Dostupné z: <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0956797613504438>

94 srov. „*Nothing has really happened until it has been recorded.*“ (Virginia Woolf, nedatovaný citát)

95 BERGER, John. *About looking*. New York: VINTAGE INTERNATIONAL, 1991, s. 78. (přeloženo)

96 KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době: vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Praha: NÁRODNÍ GALERIE, 2000. s. 185.

nové synapse stejně jako by vznikaly při koordinaci svalů při samotném skoku. Trénující divák může metaforicky stejně získat výhodu v přemýšlení nad obrazy.

„Otázka je, na které úrovni a v jakém okamžiku [zkušenost] odkrývá a kdy zakrývá skutečnost. Zvyk je to, co nám brání v pohledu. Zvykli jsme si. To, že svět známe nám realitu zakrývá. Bereme jí jako samozřejmost. Všední věci jako by si ani nezasloužily naši pozornost.“⁹⁷

Nebezpečím zde ovšem je opět a znovu kompletní automatizace vnímání a odpor mozku vynakládat energii na nové a opravdové interpretace, např. u uměleckých děl autorů, se kterými se setkáváme poprvé. Jednodušší je zařadit je do některé ze stávajících kategorií ve kterých sami žijeme.

0 jako základ hodnoty

O spojení přímého chápání a prapůvodního prostředí, s experimentální filmovou tvorbou se pokusil Robert Smithson (*1938 †1973) se svým ideovým konceptem *Cinema cavern* (1971, v obrazové příloze). Do podzemní místnosti připomínající pravěkou jeskyni měla být nainstalována filmová promítačka na dřevěné konstrukci. Obraz by byl promítán na navápněnou zeď, diváci by seděli na kamenech. Dílo upozorňuje na odloučenost reality a filmu. V tomto daném prostředí se pojmy skutečnost a zkušenost prolínají.⁹⁸ Zjednodušeně řečeno, se film a audio-vizuální (či multisenzorická) díla mohou zdát pro percepci méně vycvičeného diváka „stravitelnější“ svou přímočarou úderností než výtvarné umění, otázkou ale je, nakolik jsou podobné prožitky hluboké a hlavně trvalé. U mainstreamové produkce může prožitek odeznít už při odchodu z kina. Intezitu se snaží ještě zvýšit „prožitková“ kina 4D, kde jsou zapojeny i další smysly. Další úrovní pak může být velmi aktuální nástup technologií virtuální a *augmentované* reality. Ty mohou najít kromě oblastí konzumace audio-vizuálního obsahu užití i přímo v uměleckých galeriích.⁹⁹

97 PETŘÍČEK, Miroslav a Martin VELÍŠEK. *Pohledy (které tvoří obrazy)*. Praha: UNIVERZITA KARLOVA, 2012.

98 ROBERT SMITHSON'S UNDERGROUND CINEMA [online]. 2008 [cit. 2017-04-18]. Dostupné z: <http://moremilkyvette.blogspot.cz/2008/08/robert-smithsons-underground-cinema.html>

99 srov. www.timeout.com/newyork/blog/this-new-nyc-museum-promises-to-make-you-feel-different-

Fenomén zkušenosti z filmu z jiného úhlu zpracoval také japonec 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.¹⁰⁰ 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, že je nakonec prázdný. Sály jsou zde většinou pusté či s velmi malým počtem diváků.

Zajímavým konceptem je „*nulový stupeň myslí*“. 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 Boštíka: „*I voda může chutnat skvěle*“.¹⁰¹ Netřeba znovu 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 pro nás dnes myslitelné případy z jiných kultur a staletí, kdy umělecké dílo, řekněme socha, dokázala diváka při pohledu bezprostředně rozplakat.¹⁰² 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.

Komparace představivosti

Pro konstruktivní schopnost vnímání je pochopitelně důležitá míra dovednosti vědomé komparace a také disponování s dostatečným množstvím již uložených „*dat*“ -

emotions-112415

¹⁰⁰ více: www.sugimotohiroshi.com/new-page-7

¹⁰¹ KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době: vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Praha: NÁRODNÍ GALERIE, 2000. s. 154.

¹⁰² Ibid. s. 115.

tedy již viděných obrazů. Jinak řečeno zkušenosti s obrazem. Proto je významné studium dějin umění a sebekultivace skrze kvalitní „data“, například návštěvou výstav.

„Naše vnímání ovlivňují ale také psychické funkce neboli dispozice představivosti, imaginace. Na rozdíl od běžného vnímání, které selektuje a porovnává, je imaginace metodou hledání nemožných věcí, které jakmile jsou objeveny, stávají se skutečnými a implikují jiné možnosti.“¹⁰³

Pokud představivost definujeme jako *schopnost vidět jiné varianty* sestavení reality, respektive *vidění nových světů*, mohli bychom vykládat úspěšné působení výtvarného díla jako nahlédnutí do jiného světa a jeho sdílení s autorem díla.¹⁰⁴ Je zřejmé, že pro podobně hluboký prožitek je kromě soustředění a pozornosti často nutné i opakované pozorování daného díla a klid. Tyto podmínky je často těžké spojit v galerijních prostorech, o to důležitější může být např. dlouhodobé vystavení díla ve vlastním bytě. Představivost ve spojení s pamětí také umožňuje opakovaně „přehrávat“ vybraný prchavý moment či pocit a najít v něm to, co jsme nebyli schopni postřehnout, když se skutečně udál. Podobný princip je častý i pro fotografii.

„Je třeba mít stále na paměti, že to jsme my, kdo určuje jaký objekt je. Že to není nikdo jiný než my sami, kdo definuje spojitost mezi jednotlivými objekty. To vše jsou velmi tvůrčí a konstruktivistické úkony. Řadu z nich si ani neuvědomujeme. Domníváme se, že vnímáme realitu takovou, jaká je.“¹⁰⁵

103 PETŘÍČEK, Miroslav a Martin VELÍŠEK. *Pohledy (které tvoří obrazy)*. Praha: UNIVERZITA KARLOVA, 2012. s. 64.

104 Doslova „[...] strávit čas v jiném světě s umělcem.“ (KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době: vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Praha: NÁRODNÍ GALERIE, 2000. s. 111.)

105 SINGER Wolf a Roman BRINZANIK. *Budeme žít věčně?: rozhovory o budoucnosti člověka a technologií*. Zlín: KNIHA ZLÍN, 2012. s. 130.

Sen

Velkou roli v tvůrčím procesu mnoha umělců hraje i noční snění. Na tomto místě se pouštíme do oblasti velmi subjektivní a spekulativní. Dle rozhovorů s blízkými přáteli jsme mimo jiné zjistili, že nemálo lidí si během snění přímo uvědomuje, že sní. V takovém případě lze využít široký potenciál snového světa, ve kterém je nemožné vidět jen máloco. Dalším krokem je poté možnost prožívat druhý „*sen ve snu*“, kde si uvědomujeme překlenutí jedné iluze druhou a imaginace pracuje nejvýrazněji. Zcela extrémním (přitom často i výrazně vizuálním) prožitkem může být „*sen o smrti sama sebe během snění*“, kde může docházet ke konfrontaci se základními lidskými hodnotami jedince. I pokud se toto děje opakovaně (třeba i během jedné noci) a jsme si vědomě a vnitřně zcela jisti, že se jedná pouze o iluzi, dostavuje se silná emocionální, nejspíše pudová, reakce. Určité oblasti vjemů, jak se *zdá*, nelze řídit vůlí.

Všechny tyto prožitky poté mohou být inspirací k hlubokým psychologickým a časovým sondám ve vznikajících uměleckých obrazech. Snění může být také stav, kdy jsou někteří autoři schopni zbavit se distance mezi sebou a dílem. To může být obohacující nebo naopak i ke škodě. Z vlastní zkušenosti známe, že nápady, které se zdály v noci perfektní jsou ráno brakem.

Ve spojitosti se stavy mysli a sněním se obvykle uvádí umělecké směry jako jsou surrealismus a artbrut, které se snaží o co nejpřímější cestu (neartikulované) ideje z představy do díla. Surrealismus pak přímo velmi výrazně zasáhl i do oblasti fotografie, a konkrétně v prostředí českém patří historicky do světové špičky.

V kapitole *Obrazy mysli* jsme provedli základní analýzu způsobů, kterými mozek rozklíčováává informace získané z oka. Na jednu stranu je nutná určitá automatizace tohoto procesu, která dekodování obrazu urychluje a zjednodušuje, na stranu druhou nám toto pojetí často zavírá dveře ke skutečnému pochopení obrazu, který sledujeme. Uvedli jsme příklady různých rovin hloubky prožívání reality a reakcí těla na hudební či vizuální podněty. Vysvětlili jsme některé z aspektů procesu snění. Jak jsme již nastínili na úplném

začátku, za jednu z klíčových funkcí výtvarného umění považujeme právě zdůrazňování významu uvědomění si vnímání a přeneseně i smyslu žití. Celkově je procesu přemýšlení o obrazu věnována nedostatečná pozornost. Mnoho faktorů zůstává také zatím nedostatečně vysvětlených.

Mimoevropské vlivy na formaci západního vnímání přítomna

Pro druhou polovinu XX. století je příznačný velký vzestup obliby buddhistického a zenového myšlení v západním světě. Odraz těchto vlivů se projevuje v nejrozličnějších skupinách společnosti, ve filosofii a snad nejvýrazněji v umění¹⁰⁶. Na myšlenkách buddhismu je mimo jiné velmi specifické vnímání a pojmání času a jeho plynutí, s velkým důrazem na soustředěný prožitek *přítomného okamžiku*. Význam je kladen již na definice a výklad pojmů s průběhem času spojených. Pojem čas, tak jak ho obvykle používáme v západní kultuře, přestává být spolehlivý a zdá se chatrný. Právě tyto fragmenty východních tendencí, aniž bychom se pouštěli do přílišných hloubek buddhismu, mohou být inspirativní pro zkušenost s médiem fotografie ještě více než pro média jiná.

Jak je vůbec možné postihnout podstatu děje nebo ideje jediným (fotografickým) snímkem¹⁰⁷, tedy jedním kvantovým útržkem z toku času?

„Pro buddhisty je i čas tvořen nepřetržitým tokem (samtána), a kvůli samotnému faktu plynulosti času je veškerá „forma“, která se projevuje v čase, nejen pomíjivá, ale navíc ontologicky nereálná. [...] neskutečnost přítomného okamžiku se průběžně mění v minulost, v nebytí.“¹⁰⁸

Technický obraz má díky své podstatě a vazbě na prostor a světlo schopnost citované vlastnosti zachycovat a zdůrazňovat. Možnost velmi dlouhé či enormně krátké expozice, možnost duplikace neopakovatelného či snadnost tvoření v sérii doplňuje schopnosti lidského oka i mozku a nabízí oproti malbě zcela jiné varianty interpretace dějů.

106 Mezi pionýry toho trendu můžeme řadit skupinu kolem amerického umělce a skladatele Johna Cage (*1912 †1992).

107 Snímek má navíc pevně limitovaný obsah informací, který je schopen nést.

108 ELIADE, Mircea. *Obrazy a symboly: esej o magicko-náboženských symbolech*. Brno: CPRESS, 2004. s. 85.

„Někdy byl z mahájánového [jedna z hlavních větví buddhismu] pojetí času vyvozen závěr, že je pohyb přetržitý, že „pohyb je tvořen sérií nehybností“. [...] jedna linie není tvořena nekonečnou sérií bodů, ale jeví se jako kontinuum.“¹⁰⁹ Není bez zajímavosti, že s principem „dávkování trvalého proudu“ pracují i vědci v koncepci moderních teorií kvantové fyziky.

Rozdíly vnímání různé rychlosti času ilustroval britský umělec Douglas Gordon (* 1966) za použití práce s přehráváním filmového materiálu. V projektu *24 Hour Psycho* (1996) protáhl 109 minutový hororový film na trvání celého dne. Prodloužená verze díla zdůrazňuje procesualnost budování jednotlivých složek napětí a narace v obrazu.

Moment světla

K otázce prolomení chápání zkušenosti obrazu se taktéž dá najít souvztažnost ve věci buddhistického *osvícení mysli* – zjednodušeně komplexního pochopení smyslu *zkušenosti života*. „Okamžité osvícení, jak ho nazývají mahájánisté, znamená, že pochopení reality se uskutečňuje náhle, jako záblesk.“¹¹⁰

Osvícení ve vztahu k fotografii je poeticky komentováno Françoisem Laruellem:

„Hérakleitovo hrající si dítě by nakonec nebylo ničím jiným [...] než ,transcendentálním' fotografem... předurčeným dělat stále nové záběry onoho prvního záblesku – odsouzeného ke zmizení [...] aby se potvrdilo, že záblesk, Svět, záblesk Světa, tedy filosofie, skutečně vznikla a nebyla pouhým šálením smyslů.“¹¹¹

109 Ibid. s. 86.

110 Ibid. s. 87.

111 LARUELLE, François. *Koncept nefotografie*. Praha: Fotograf 07 o.s. 2012. s.11. Dále také „[...]filozofie není nic jiného než tato legenda o bleskovém osvětlení věcí a jeho neuchopitelném ústupu [...]“ - Ibid.

Mimo formát času

Východní filosofie pochopitelně není jediná, která má výrazně odlišné chápání a vnímání časovosti od klasického pojetí evropské tradice.¹¹² Například v jazyce amerického indiánského kmene Cherokee je slovo „svět“ shodné se slovem označujícím „historii“.¹¹³ Známa jsou i pojetí času cyklického nebo tzv. horizontu zlatého věků.¹¹⁴ Studium uměleckých projevů kultur, které kdysi žily s těmito principy, by mohlo být mimořádně inspirující, nosných alternativ k *contemporary* pojetí západu by bylo možné najít mnoho.

Tendence k překračování kánonů vnímání času v životě¹¹⁵ však lze nalézt i u velkých umělců evropské tradice minulých staletí. Zdá se, že určitá úroveň kvality vnímání je od nepaměti chápána napříč kulturami a časem jednotně.

„Obdobně je možno se ptát, kdo je divák, co je obraz a co kdy je zobrazováno. Velázquezův obraz Dvorní dámy [Las Meninas, 1656] je úplnou křížovatkou pohledů. Malíř vyhlíží z malby, ale obraz, na kterém pracuje, je k divákovi obrácen zadní stranou. V zrcadle vzadu na zdi se odráží podoba původních diváků scény: královského páru. Malba, kterou dnes vidíme v muzeu, zaznamenává situaci vzniku obrazu, který zůstává neviditelný (patrný je z něj pouze prázdný rám symbolizující samotný proces reprezentace). Rám zde naznačuje, že čas, který právě probíhá, je časem obrazu [...].“¹¹⁶

112 srov. ARMSTRONG, Karen. *Krátká historie mýtu*. Praha: ARGO, 2006.

113 DURHAM, Jimmie, a Jean FISHER. *A certain lack of coherence: writings on art and cultural politics*. London: KALA PRESS, 1993, s. 143

114 ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu: archetypy a opakování*. Praha: OIKOYMENH, 2003.

115 srov. *vanitas* v evropské malbě, specifický způsob malby zátiší, který upozorňoval na dočasnost hodnot

116 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. 11

Obrazy zkušenosti

V naší fotografické práci se již od začátku studia zabýváme definováním hranic vůči současné situaci nikdy nekončící produkce a distribuce obrazu všemi kanály. Řešíme otázky po hodnotě fotografického obrazu pro diváka a o základní kvalitě obyčejných věcí.

V bakalářské práci před třemi lety jsme pracovali s tématem Ozvláštnění. V návazném výstavním souboru s názvem „*Unavený kůň asi nepřekoná námahu nové cesty*“ jsme využili některé z myšlenek původně literární teorie Viktora Šklovského a použili je netradičně pro médium fotografie. Pojmenování souboru vychází z pocitu únavy z přesycení fotografickým obrazem a jeho opakujícími se náměty. V souboru se objevovaly narážky na fotografie z historie současného uměleckého kontextu. Byly v něm i záměrně vytvořeny optické vady, které měly diváka upozornit na nesrovnalosti ve čtení obrazů.

V minulých letech jsme také zachycovali prvky, které se ocitly mimo svůj prostor a kontext. Způsobem, jak je běžně nevidáme, jak na ně nejsme zvyklí, což mělo za cíl podněcovat otázky o jejich smyslu a dočasnosti. Zároveň ale tuto podobu můžeme vidět jako metaforu k maloměšťačství a apatické sociální realitě dneška.

Ve zde předkládaném výstavním souboru s názvem „*Obrazy zkušenosti*“ aplikuji některé z myšlenek této teoretické práce. Ne vždy je možné textem vyjádřit tolik jako obrazem. Vazba mezi myšlenkami z textu a fotografiemi je však téměř vždy dohledatelná. Jádro myšlenky by mělo být ale patrné i z fotografie samotné. Některými fotografiemi jsme si také chtěli ověřit funkčnost zmiňovaných teorií v praxi, v několika případech se stala naopak fotografie podnětem k napsání částí kapitol. Na diváka je kladen nárok aktivního čtení obrazů.

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 obrazovém dialogu, dotvořeném instalací v galerijnímu prostoru. Fotografie vznikaly po vytyčení tématu práce více než dva roky. Některé fotografie jsme pořizovali přímo dle konceptu v ateliéru, jiné jsme postupně nacházeli v našem okolí. Ve výsledné instalaci se objevují rozličné formáty a technologické postupy. U žádného ze snímku však nedošlo k softwarové manipulaci prostoru. Zajímá nás rytmus, linie, prostor a plocha. Použity byly také různé druhy fotografických kamer a objektivů, technika byla podřazená účelu vybraného snímku. Rámem vytržená je fotografie zobrazující portrét dítěte, jako archetypu diváka.

Závěr

S využitím textu Johna Deweyho, Johna Bergera, Viktora Šklovského, Ladislava Kesnera a dalších jsme se pokusili o syntézu přístupů ze strany teorie umění a (neuro-)vědy. To vše s cílem definovat a popsat způsoby a průběh *smyslové zkušenosti* s výtvarným umění. Hlavní důraz byl kladen především na médium fotografie, která se pro tuto oblast zdá díky svým specifickým vlastnostem ideální. Průběh a kvalitu zkušenosti jsme analyzovali jak ze strany umělce, tak ze strany diváka. Do toho procesu vstupuje řada faktorů, včetně *environmentu* díla a způsobu jeho prezentace.

Zdůraznili jsme obtíže vzniku zkušenosti při vnímání okem a poukázali na ne zcela vědomé vlivy zpracování obrazu mozkiem. Novými znalostmi o jeho fungování a tréninkem můžeme vnímání zkvalitňovat. Ilustrovali jsme způsoby sebereflexe umělců skrze vybrané funkce mozku a nočního snění. Rozlišili jsme vliv obrazu ve formě malby, fotografie a vzpomínky. Přínosná byla také analýza letitých poznatků J. E. Purkyněho v oblasti *afterimages*, který svojí prací připravil půdu pro zcela současný vědecký výzkum. Ten není zdaleka uzavřený a může mít značné důsledky pro daný estetický diskurz. Smyslové zkušenosti totiž mohou vznikat a probíhat i nekontrolovaně či bez předchozího vjemu.

Velkým problémem vnímání díla je jeho *automatizace*, pramenící ze všudypřítomného *vizuálního smogu* a obecné přesaturovanosti moderního života. Pojmenovali jsme symptomy daného jevu a předvedli princip *Ozvláštnění*. Pokusili jsme se najít možnosti nápravy, především skrze ukázky přístupů aktuálních umělců.

Pro samotný moment prožití zkušenosti obrazu jsme našli nečekané paralely mezi klasickou evropskou filosofií a fragmenty z větve buddhistického učení. Zdá se, že určitá úroveň kvality vnímání je od nepaměti chápána napříč kulturami a časem jednotně. Umění vždy dodávalo životu člověka horizont a tím i smysl. Teorie umění jako zkušenost to velmi přesvědčivě dokazuje.

V průběhu práce jsme opakovaně naráželi na absenci dostatečného propojení současných výzkumů ze společných hledisek filosofických, (neuro)vědeckých a zároveň uměleckých. Při práci s jednotlivými útržky hledisek nám byl potvrzením správnosti našeho přístupu moment, kdy se samovolně začali navzájem dané teorie a poznatky z různých období a oblastí podporovat a souznít. Pro další práci si analýzu žádají oblasti především: pojmu *Live Creature* (v pojetí J. Deweyho) v porovnání s pojmem *Živoucí tělo* (v pojetí M. Merleau-Ponty) a pojmem *Horizont očekávání* (H. R. Jauß), limitů obrazových *mikrointerpretací* mozku, nastupující virtuální realitě (a její aplikaci v galerijním provozu), další průzkum umělců IXX. a XX. století pracujících s daným tématem (s důrazem na využití technického obrazu) a naopak umělců dnes nejsoučasnějších. Bude také nezbytné sledovat rozvoj nových technologií pro rozšířenou a virtuální realitu, které jistě najdou uplatnění i ve výtvarném vyjádření na nejvyšší umělecké úrovni. Je nutné si připustit stále větší akceleraci rychlosti vzniku a publikování audio-vizuálních materiálů, mimo jiné v prostoru internetu. Stává se stále složitější se v tomto proudu orientovat a chápat zkušenosti vedoucí k vzniku těchto děl, a to nejen na laické úrovni.

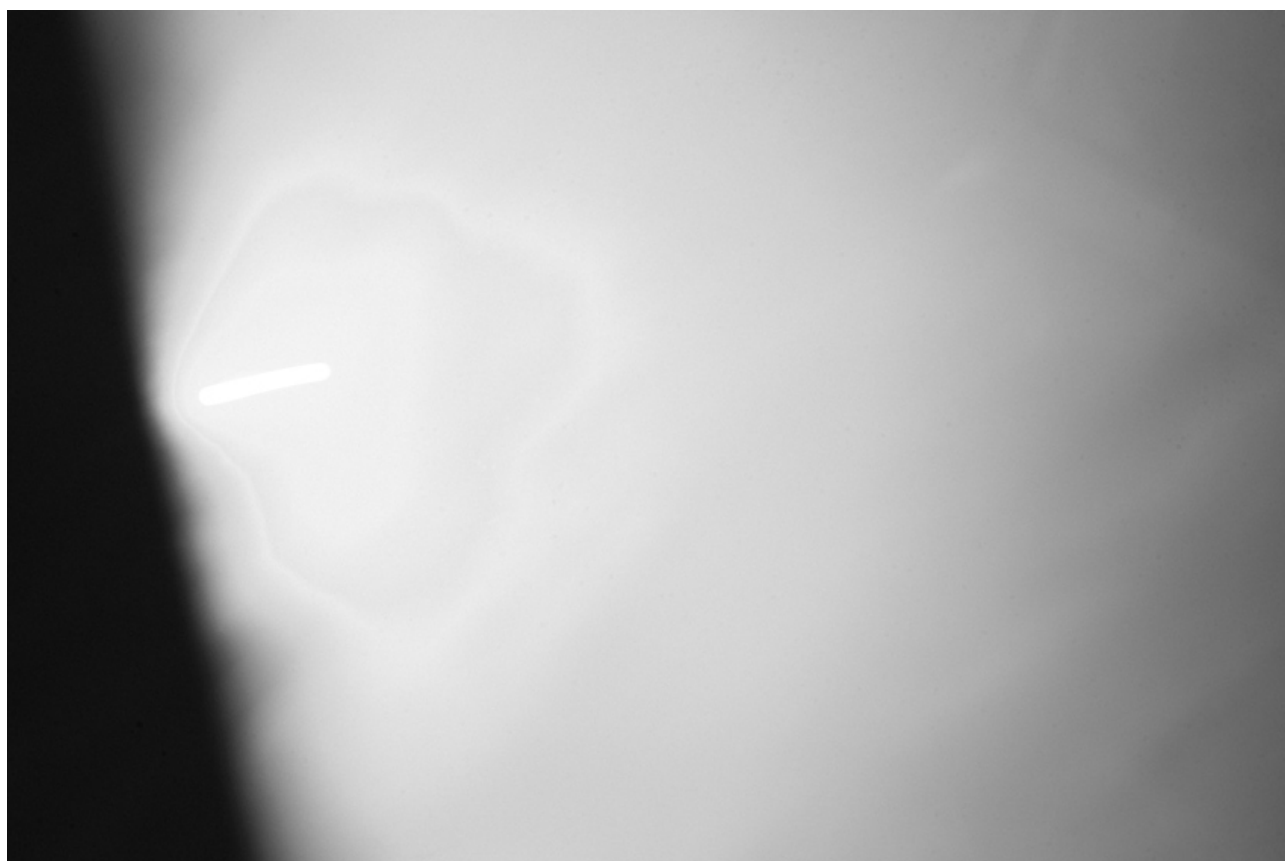
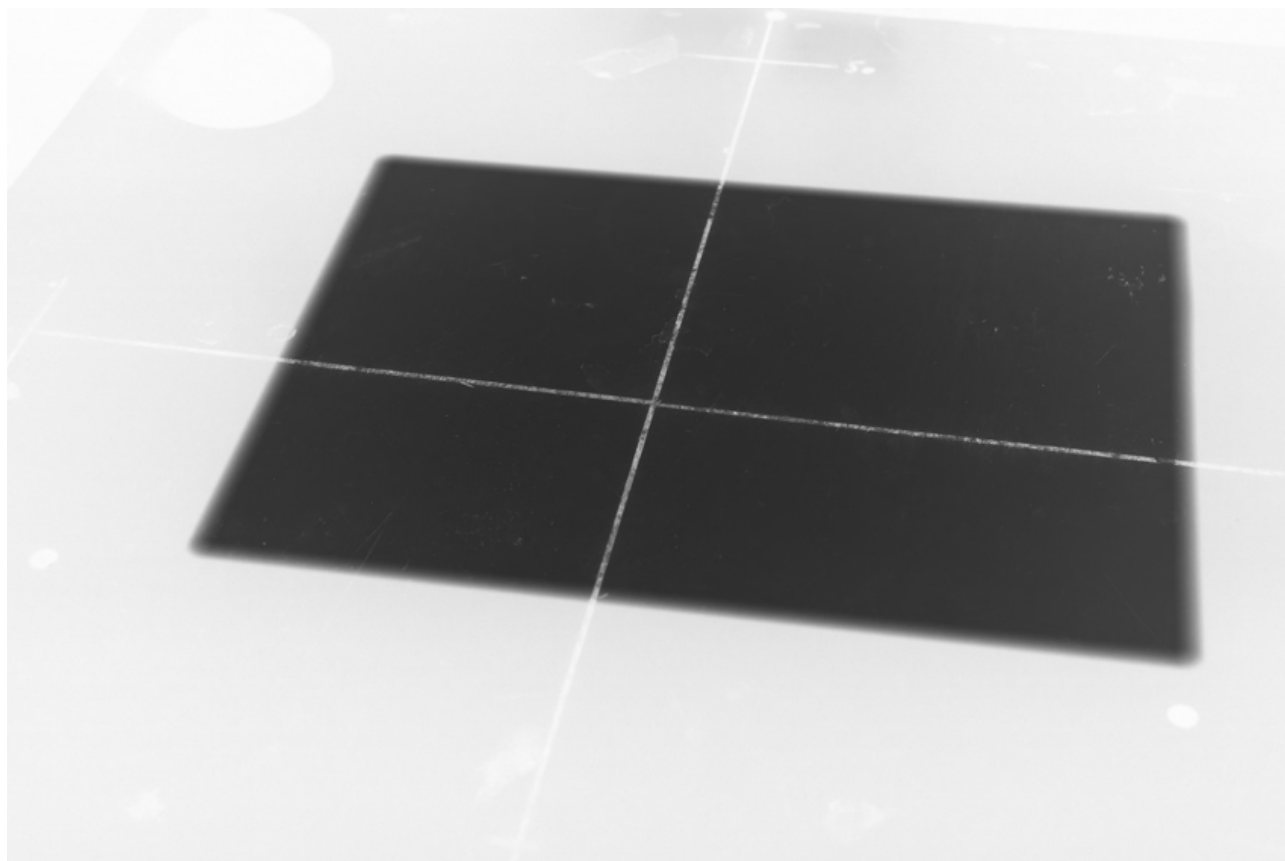
Souběžně s teoretickou prací vznikal i fotografický soubor, který představuje vizuální experimenty parafrázující fenomény popisované v textu i samotné zachycené zkušenosti. Otázka, kterou si nakonec klademe je tato: lze vůbec *zkušenost* a *pocit* úspěšně vyjádřit samotným textem?

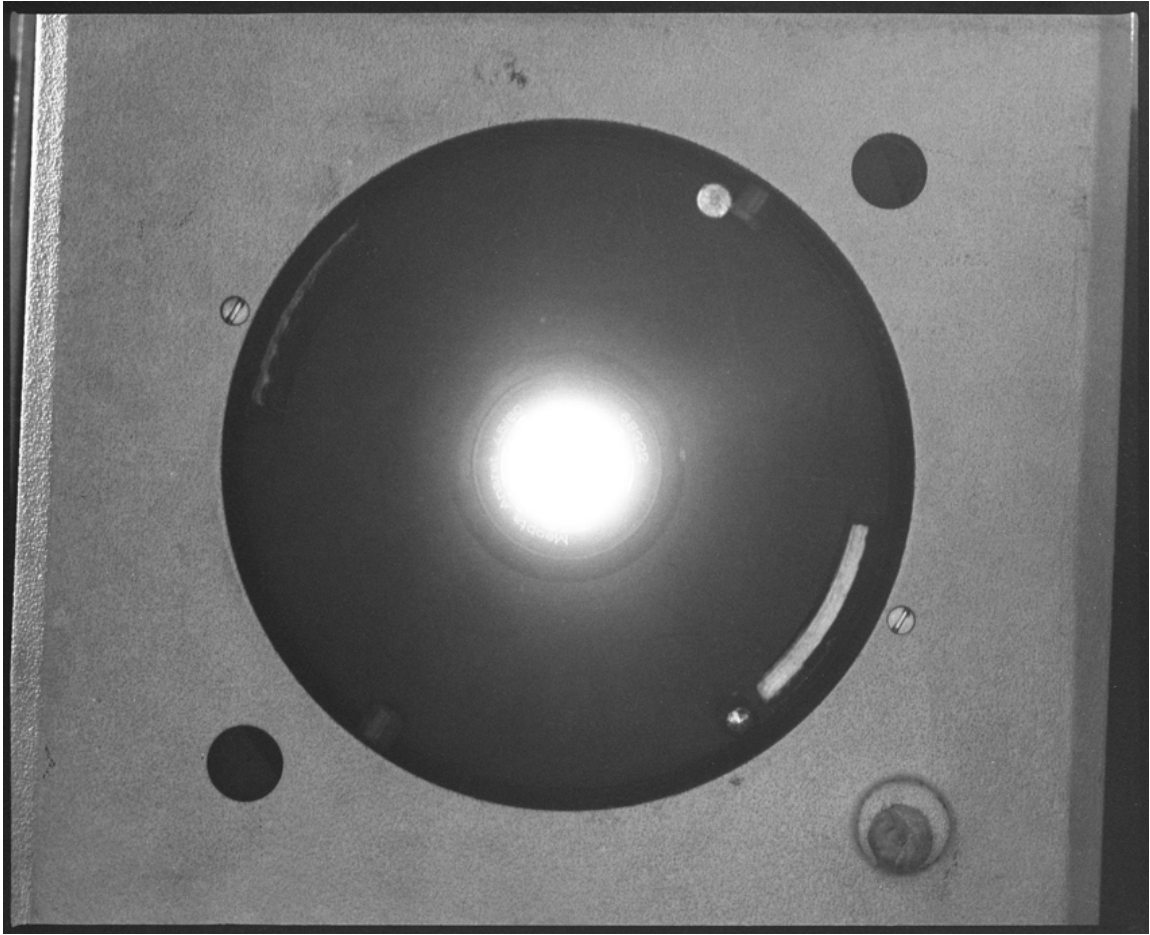
Fotografie výstavního souboru

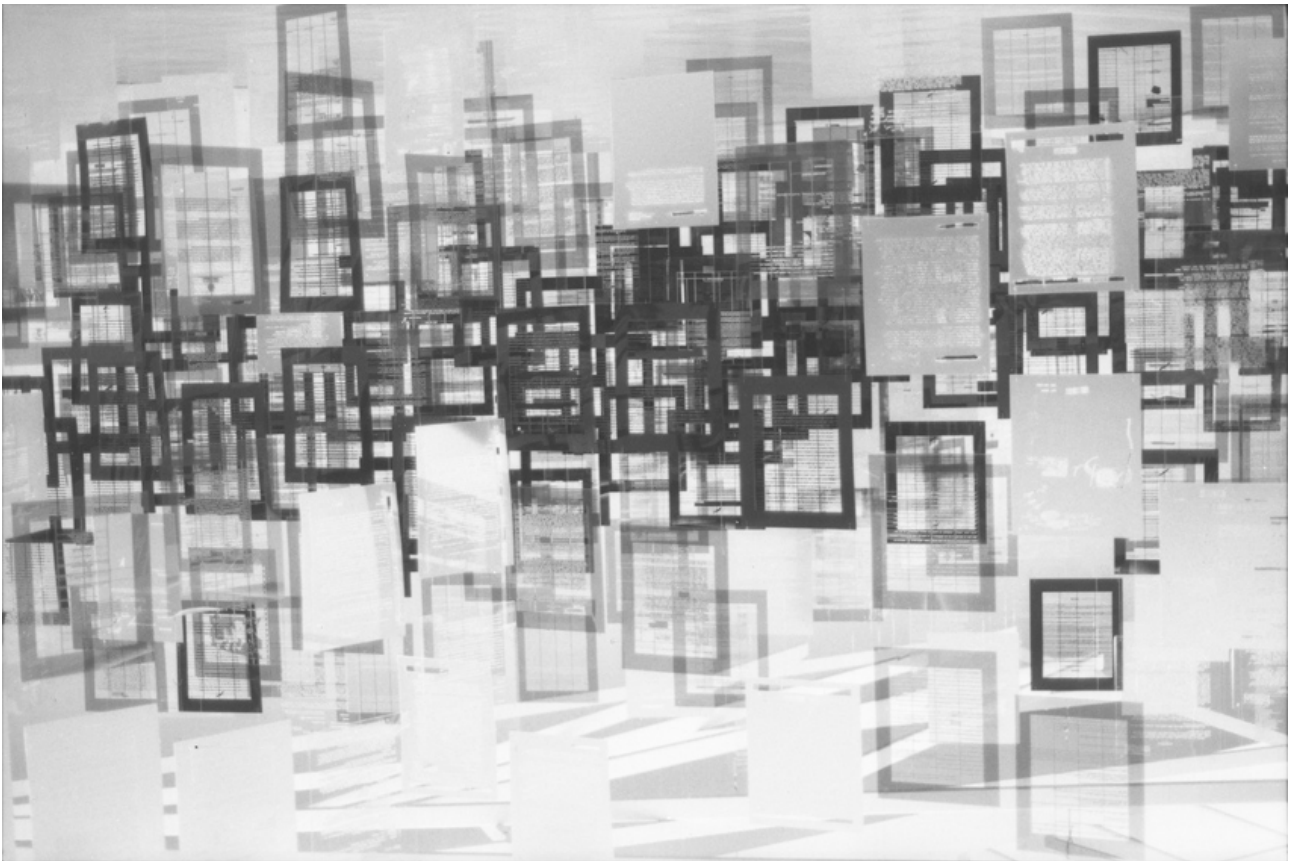
















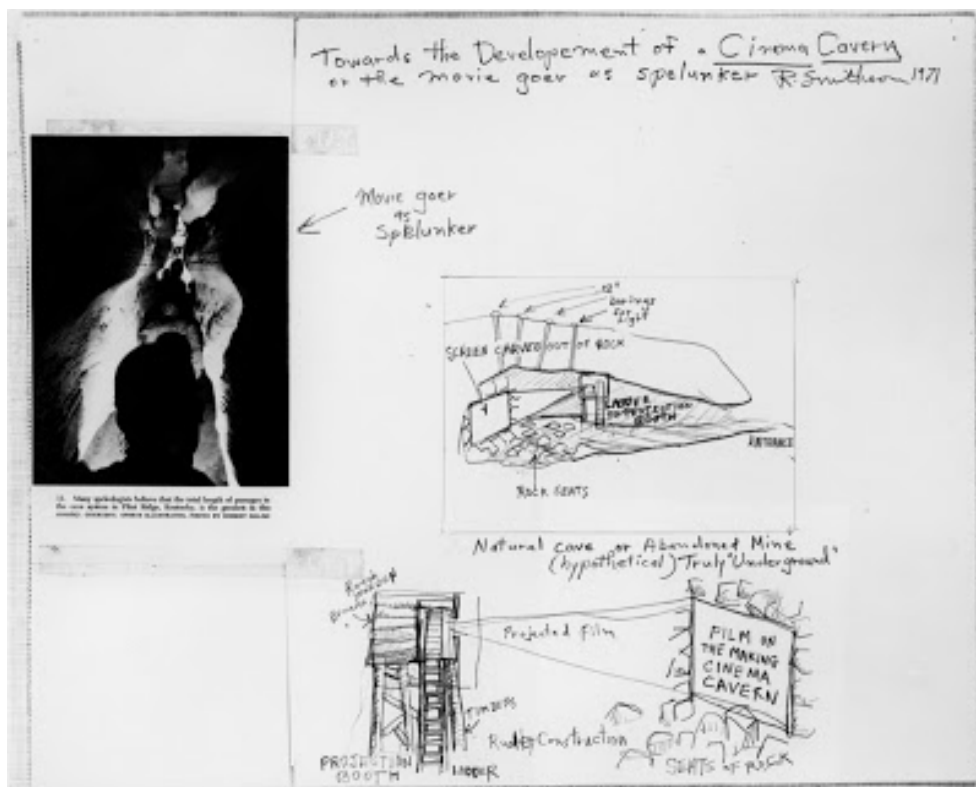
Obrazová příloha



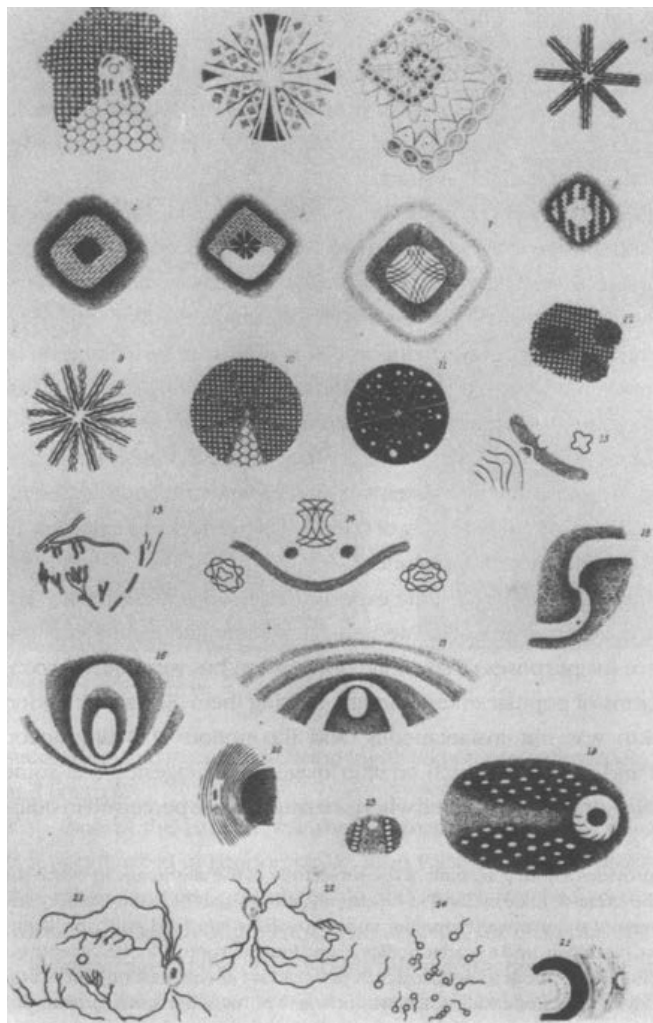
Anish Kapoor: *Descension*; 2015



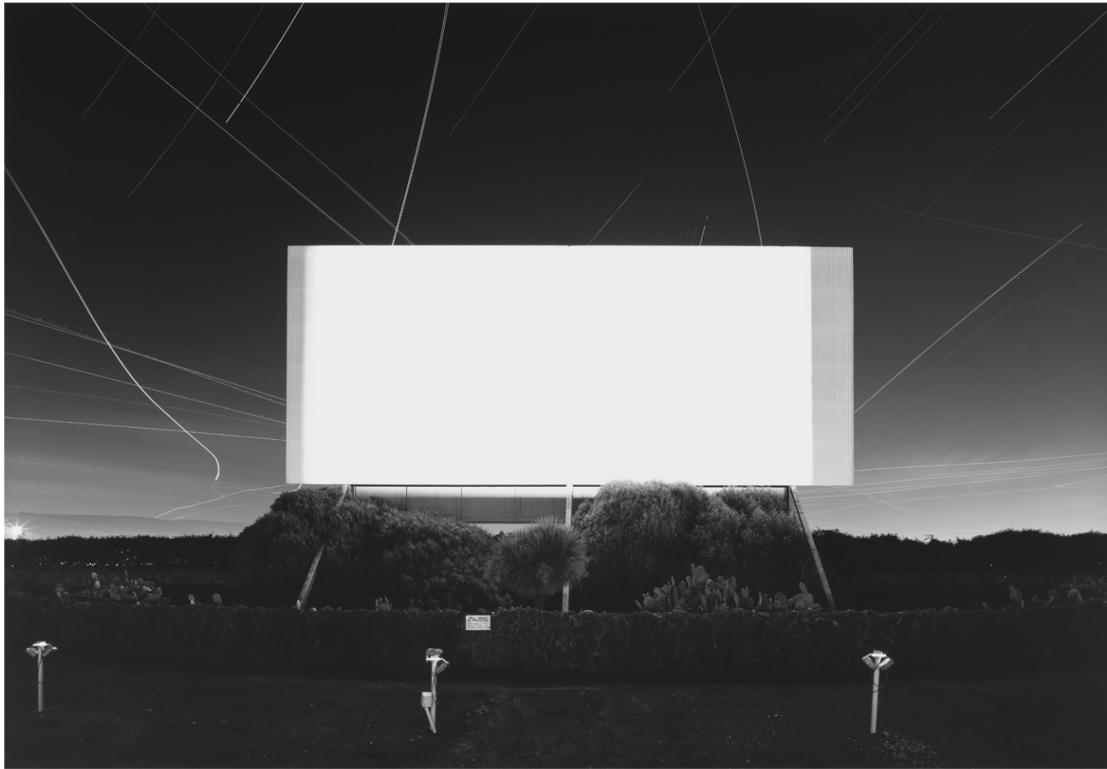
Pedro Lasch: *Black Mirror*, 2008



Robert Smithson: *Cinema cavern*, 1971



Jan Evangelista Purkyně: *ilustrace paobrazů*, 1823



Hiroshi Sugimoto, ze série *Movie Theaters*, 1987



Jan Vermeer van Delft, *Žena s váhami*, 1662?

Zdroje

AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE, 2010.

BARTHES, Roland. *Mytologie*. Praha: DOKOŘÁN, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Painter of modern life and other essays*.

London: PHAIDON, 2005.

DELEUZE, Gilles 2007. *What Is a Dispositif?* New York: SEMIOTEXT(E), 2007.

BERGER, John. *About looking*. New York: VINTAGE INTERNATIONAL, 1991.

CÍSAŘ, Karel. *Abeceda věcí: poznámky k modernímu a současnému umění*.

Praha: UMPRUM, 2014.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge: MIT PRESS, 1990.

DEBORD, Guy. *Společnost spektaklu*. Praha: INTU, 2007.

DEWEY, John. *Art as Experience*. New York: J. P. PUTNAM'S SONS, 1980.

ELIADE, Mircea. *Obrazy a symboly: esej o magicko-náboženských symbolech*.

Brno: CPRESS, 2004.

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

HANÁKOVÁ, Petra, ed. *Výzva perspektivy: obraz a jeho divák od malby quattrocenta k filmu a zpět*. Praha: ACADEMIA, 2008.

KAFKA, Franz. *Proměna*. Brno: B4U, 2007.

KAPLICKÝ, Martin. *John Dewey a problematika objektivit umělecké kritiky*. In: Philosophica et Historica. Studia aesthetica V. Praha: ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE, 2012.

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

- KESNER, Ladislav a Colleen M. SCHMITZ, ed. *Obrazy mysli - Mysl v obrazech*. V Brně: MORAVSKÁ GALERIE, 2011.
- KRAUSS, Rosalind E. *Under blue cup*. Cambridge, MA: MIT PRESS, 2011.
- LARUELLE, François. *Koncept nefotografie*. Praha: FOTOGRAF 07 o.s., 2012.
- LÁB, Filip a Pavel TUREK. *Fotografie po fotografii*. Praha: Karolinum, 2009.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Primát vnímání a jeho filosofické důsledky*. Praha: TOGGA, 2011.
- MOUCHA, Josef. *Obrazy z dějin fotografie české. Eseje o umění a klasicitě*. Praha: JOSEF MOUCHA, 2011.
- NITSCHKE, Martin. *Oko a objektiv.: Fragmenty k ontologii fotografie*. ERGO, 2014 [online]. [cit.2016-05-15]. Dostupné z: http://casopis.ergo.sweb.cz/texty/martin_nitsche.htm
- O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru*. Praha: TRANZIT.CZ, 2014.
- PETŘÍČEK, Miroslav a Martin VELÍŠEK. *Pohledy (které tvoří obrazy)*. Praha: UNIVERZITA KARLOVA, 2012.
- RUHRBERG, K., SCHNECKENBURGER, M., FRICKEOVÁ, Ch., HONNEF, K. *Umění 20. století*. Praha: NAKLADATELSTVÍ SLOVART, 2004.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. *Teorie prózy*. Praha: AKROPOLIS, 2003.
- SINGER Wolf a Roman BRINZANIK. *Budeme žít věčně?: rozhovory o budoucnosti člověka a technologií*. Zlín: KNIHA ZLIN, 2012.
- STORR, Robert; Show and tell in MARINCOLA, Paula; *What makes a great exhibition?*. Chicago, IL: UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS, 2006
- THEOCHARIDES, Andreas. *Velikost obrazu na sítnici, stanovení a korekce anizeikonie včetně optických principů*. Brno, 2010. Bakalářská práce. MASARYKOVA UNIVERZITA, LÉKAŘSKÁ FAKULTA.
- VYHNÁNKOVÁ, Klára. *Estetický faktor v pojetí zkušenosti Johna Deweyho*. Praha, 2013. Bakalářská práce. UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE, FILOZOFICKÁ FAKULTA.

ZUIDERVAART, Lambert a Ludvík HLAVÁČEK. *Umění a sociální transformace: pravda, autonomie a společenské makrostruktury*. ÚSTÍ NAD LABEM: FAKULTA UMĚNÍ A DESIGNU UNIVERZITY J. E. PURKYNĚ, 2015.

WOODWARD, Martyn. *The [unseen] Modernist Eye: Minimalism, Defamiliarization and the Advertising Film*. Plymouth: TRANSTECHNOLOGY RESEARCH, 2012.

