

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ**

**Katedra Elektronické kultury a sémiotiky**

**Bc. Věra Duchovskaja**

**Vliv technických obrazů na proměnu vnímání světa**

Diplomová práce

Vedoucí práce: **Mgr. Irena Aimová**

Praha 2008

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem.

V Praze dne 18. září 2008

Věra Duchovskaja

### **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala především své vedoucí, Mgr. Ireně Aimové. Také bych chtěla poděkovat PhDr. Blance Altové, doc. ak. mal. Jaroslavu Altovi a své kamarádce Bc. Zuzaně Mazancové, kteří mi s prací rovněž pomáhali.

## OBSAH

<b>ABSTRAKT.....</b>	<b>5</b>
<b>ÚVOD.....</b>	<b>7</b>
<b>TEORETICKÁ ČÁST</b>	
<b>Kapitola 1 – Vliv elektronických médií na člověka podle McLuhana.....</b>	<b>11</b>
<b>Kapitola 2 – Stupně abstrakce podle Flussera.....</b>	<b>20</b>
<b>Kapitola 3 – Historie klasického obrazu.....</b>	<b>26</b>
<b>Kapitola 4 – Vnímání a prostředky klasických obrazů.....</b>	<b>42</b>
<b>Kapitola 5 – Technický obraz.....</b>	<b>52</b>
5.1. Rychlost, světlo a všeobecná virtualizace podle Virilia.....	53
5.2. Rostoucí vliv aparátů a nových nosičů informací podle Flussera.....	63
5.3. Změny ve společenské a urbanistické struktuře podle Mitchella.....	75
<b>Kapitola 6 – Různé druhy technického obrazu.....</b>	<b>85</b>
6.1. Fotografie.....	86
6.2. Filmový obraz.....	94
6.3. Televize.....	95
6.4. Videotechnologie.....	98
6.5. Počítač a internet.....	100
6.6. Další technické obrazy.....	103
<b>Kapitola 7 – Vnímání a srovnání klasického a technického obrazu.....</b>	<b>104</b>
7.1. Klasický obraz a fotografie.....	114
<b>Kapitola 8 – Vzájemné působení klasického a technického obrazu.....</b>	<b>119</b>
<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>128</b>
<b>SEZNAM LITERATURY.....</b>	<b>137</b>

## ABSTRAKT

### Verze v českém jazyce

Ve své práci budu zkoumat klasický a technický obraz tak, jak ho chápe Flusser. Flusser vynalezl termín *technický obraz*, aby popsal stupeň vývoje obrazu ve srovnání s textem. Zaměřím se především na změny ve způsobu života, myšlení a vnímání, způsobené příchodem technického obrazu. Chci prozkoumat, jak technický obraz změnil způsob našeho myšlení a vnímání, a také náš přístup ke světu. Myslím si, že tento nový druh obrazu proměnil a ve značné míře ovlivnil způsob života západní společnosti, protože se stal hlavním nosičem informací. V podstatě jsme se dostali na velké závislosti na technických obrazech, které nás obklopují na každém kroku a zapříchují jiný druh vnímání, překračující lidské dispozice, hlavně kvůli rychlosti přenosu informací. Nejprve se budu věnovat obecnému vývoji nosičů informací a jejich vlivem na společnost, abych vytvořila celkový kontext. Potom podrobněji popíšu klasický obraz – jeho historii, vnímání a prostředky. V hlavní části své práce se zaměřím na technický obraz. Nejprve se budu věnovat obecným charakteristikám všech technických obrazů na základě teorií jednotlivých autorů, pak se zaměřím na jednotlivé druhy technického obrazu. Na závěr uvedu srovnání klasického a technického obrazu a popíšu jejich vzájemné působení. Ve své práci budu vycházet především z myšlenek Flussera, Virilia a Mitchella. Technické obrazy jsou relativně novým, avšak velmi aktuálním tématem, jehož závažnost mnozí bohužel podceňují.

### Verze v anglickém jazyce

In this work I would like to explore classical and technical image as Flusser understands them. The term *technical image* was invented by Flusser in order to describe the level of the development of the image comparing to the writing. I will focus my attention mainly on the changes in our way of life, mind and perception that were caused by the arrival of the technical image. I want to analyze the changes in the way of our thinking and perception made by the technical image, as well as our approach to the world. I suppose, that this new kind of image changed and considerably influenced the way of life of the western society, because it became the main information bearer. In fact we got very addicted to the technical images that surround us at every step and cause the other way of perception, exceeding human dispositions mainly because of the speed of the information

transmission. First of all I will dedicate my attention to the general development of the information bearers and to their influence on the society, in order to create the overall context. Then I will describe more properly the classical image – it's history, perception and means. In the main part of my work I would focus my attention on the technical image. At first, I would describe the general characteristics of all technical images on the base of the theories of particular authors, and then I would focus on the different kinds of the technical image. At the end I would present the comparison of the classical and technical image and describe their mutual influence. I would base my work mostly on the theories of Flusser, Virilio and Mitchell. The technical images are relatively new, but very actual object of study, however many people unfortunately underestimate it's importance.

#### **Klíčová slova**

Člověk, informace, klasický obraz, média, společnost, svět, technický obraz, umění, vliv, vnímání, vývoj, změna, způsob života.

## ÚVOD

Téma technických obrazů je z historického hlediska novou oblastí zkoumání. Pojem *technický obraz* vynalezl Vilém Flusser (viz kapitola 2, 5.2). Zabýval se obrazy v souvislosti s novými technologiemi. Více než na technologie svou pozornost soustředil na obrazy, které o obrazy vyrábějí, přenášejí a zprostředkovávají. Pro uchopení tohoto problému a jeho interpretaci navrhl pojem *technický obraz*, který by se dal označit jako souhrn pojmu a obrazu. Flusser chápe technický obraz jako nosič informací důležitých pro společnost a jako prostředek komunikace. Tento pojem rovněž charakterizuje stupeň vývoje obrazu ve vztahu k písmu. V této práci budu užívat pojmu *technický obraz* především tak, jak ho chápe Flusser.

Pro naši společnost je tato oblast zkoumání velmi aktuální, neboť ji technické obrazy zcela přetvářejí. Zatím bohužel existuje málo studií zaměřujících se na tento problém, zvláště v České republice. Mnozí podceňují vliv technických obrazů na proměnu našeho vnímání světa a změny životního stylu, avšak abychom plně porozuměli dnešní západní společnosti, myslím si, že je studium a pochopení technických obrazů naprosto nezbytné. Obklopují nás na každém kroku a všude nás doprovázejí, už dávno je bereme jako samozřejmost a nedokážeme si představit svůj život bez nich. Při tom všem si však často bohužel neklademe žádné otázky. Většina lidí se neptá, jak technické obrazy fungují, jak nás ovlivňují, zda nemohou vést k nějakým negativním důsledkům. Jen je nekriticky přijímá jako samozřejmost a dostává se do stále větší závislosti na technických obrazech. Mnoho autorů však ukazuje, že vývoj technických obrazů a nových médií není zcela správný a že může vést k mnoha negativním důsledkům, pokud si to včas neuvědomíme.

Odjakživa jsem se zajímala o umění a o klasický obraz, proto mě velmi zaujala možnost srovnání obrazu klasického s obrazem technickým. Rovněž si myslím, že zkoumání technického obrazu a nových médií je nezbytné pro pochopení naší současné kultury a společnosti. Toto porozumění nám usnadňuje život a orientaci v západní společnosti a odpovídá na spoustu otázek.

Ve své práci bych se chtěla zaměřit na srovnání klasických a technických obrazů a jejich vliv na společnost a na proměnu vnímání světa. Chci poukázat jak na společné, tak i na rozdílné prvky. V této souvislosti se budu zabývat paralelami ve vnímání různých typů obrazu, vlivem obrazů na myšlení a vnímání lidí, funkcí obrazů jako nosičů informace, pojetím času a prostoru, změnami ve způsobu života a myšlení v souvislosti s příchodem

technického obrazu, instrumentalizací, estetikou mizení (podle Virilia), vytvářením nové reality pomocí obrazů a dalšími jevy, které jsou s tím vším spojeny.

Chci charakterizovat jednotlivé druhy obrazů, jejich funkce a vlivy na společnost a poukázat na to, že různé druhy obrazů, které mají jak společné, tak i rozdílné prvky, byly neodmyslitelnou součástí naší kultury. Zdůrazním, že technický obraz přináší mnoho změn a tím přetváří jak naši společnost, tak i náš způsob myšlení a vnímání, což však někdy může vést k nebezpečným důsledkům. Cílem práce je prozkoumat, jak radikálně technický obraz mění tvář naší společnosti a také náš vztah ke klasickému obrazu. Tyto změny bychom neměli podceňovat, a proto je velmi důležité se s nimi seznámit a dále je podrobněji zkoumat, abychom mohli pochopit myšlení lidí v současnosti, značně ovlivněné technickými obrazy a aparáty, které je vytvářejí. Lidé se v podstatě dostávají do závislosti na obrazech nejen proto, že jsou spojeny se všemi sférami jejich života, ale i proto, že informace, kterou vytvářejí, je mezi sebou velmi hustě propojena a tak dochází k tomu, že fungování jednoho sektoru podstatně závisí na ostatních sektorech, jako se to děje například v ekonomice. Vyzdvihnu přenos informací jako hlavní funkci obrazů, na které je závislý náš způsob života.

Pracovní hypotézou je skutečnost, že technický obraz radikálním způsobem změnil náš způsob života i myšlení a vnímání, čímž jsme se dostali k tomu, že náš způsob života (západní společnosti) je v hodně velké míře na technickém obrazu závislý. Technické obrazy jsou pro naši společnost relativně novým jevem a zapříčiňují jiné vnímání, které vlastně překračuje lidské dispozice. Chtěla bych prozkoumat hypotézu, že myšlení a vnímání se mění především třemi následujícími způsoby. Za prvé se přenos informací kvůli technologiím přenášejícím technické obrazy stále více zrychluje, a nutí nás myslet a vnímat rychleji. Rychlost není aspektem přímo obrazu, ale nových technologií, které obrazy tvoří, přenášejí a mají je v podstatě jako svůj obsah. Tím se zrychluje i celkový běh našeho života a všech činností, které děláme. Pokud je však přenos informací příliš rychlý, naše přirozené myšlenkové procesy už ho nestačí kontrolovat a my předáváme kontrolu mnohých činností technickým přístrojům a předáváme jim část našich úkonů, včetně myšlenkových a percepčních procesů. Technické obrazy jsou tak rychlé, že se nad nimi nemůžeme zamýšlet tak dlouho jako nad klasickými obrazy. Musíme se přizpůsobit jejich rychlosti, a to nás nutí myslet a vnímat jiným způsobem. Oproti tomu klasické obrazy můžeme prohlížet, jak dlouho chceme, abychom je správně pochopili. Můžeme se nad nimi pozastavit. To vyvolává závislost, kterou si neuvědomujeme. (Viz kapitoly 5.1, 5.2,



5.3, 6.1, 7.1) Za druhé na základě technických obrazů se utváří virtuální realita, která se pro nás stává naprosto přirozenou a neodmyslitelnou věcí a kterou mylně zaměňujeme se skutečností, což vede ke změnám pojetí světa a skutečnosti. Začínáme myslet a žít v kategoriích virtuální reality. (Viz kapitoly 5.1, 6.3, 6.4, 7, 8) Za třetí dochází ke všeobecné socializaci. Technické obrazy způsobují vzájemnou kolektivizaci a provázanost. Dochází tak k úpadku individuálního myšlení a k seskupování lidí prostřednictvím různých sítí se stále hustší interakcí. (Viz kapitoly 1, 5.3, 6.5, a také str. 56-57, 69-70, 72, 123)

Podle Flussera tak při příliš rychlé percepci, způsobené technickými obrazy, promítáme neinterpretované obrazy dále na vnější svět. Technické obrazy se skládají z bodových prvků (jako fotony, elektrony, bity informací), které jsou zachytitelné jen aparáty, opatřenými tlačítky k tomu, abychom je mohli kontrolovat. Aparáty jsou hloupé stroje a bodové prvky jsou pro ně pole možností, ve kterém se uskutečňuje zhotovování technických obrazů. Problém s aparáty je ale v tom, že lidé jsou závislí na jejich funkcích, např. fotograf může chtít jen to, co může jeho fotoaparát.

Vzniká zpětná vazba mezi obrazem a příjemcem, např. při průzkumu trhu, volbách atd. Člověk, který se snaží technickému obrazu uniknout, se stává osamoceným, a v podstatě už to ani skoro není možné. Technika tak člověka socializuje do takové míry, že hrozí ztráta jeho individuality.

Chci prozkoumat hypotézu, že technické obrazy, vytvářené a přenášené novými technologiemi, radikálně přeměnily nejen naše myšlení a vnímání, ale i náš způsob života jako takový (a to v mnohem větší míře než obrazy klasické), a že jsme se dostali do velké závislosti na technických obrazech, kterou mnozí bohužel podceňují nebo si ji neuvědomují. Jak píše Flusser, naše forma života je ve velké míře ovlivněna strukturou nosiče informací. Technické obrazy stále více přebírají od lineárních textů funkci přenášení informací důležitých pro společnost, což mění naše hodnocení světa a sebe sama a také náš přístup ke světu. Zároveň poukážu na to, že technický obraz je svou podstatou zcela odlišný od obrazu klasického a mnohem nebezpečnější pro naši společnost, protože ji také může v jistém smyslu ohrožovat.

Technický pokrok, který byl pro nás dříve zajímavý, už nám přijde nezbytný, a proto hledáme dobrodružství ve fikcích. Naší fantazii se dnes otevírají nevídané horizonty. Postupně se vzdáváme kritérií jako pravdivý - nepravdivý, pravý - umělý, skutečný - zdánlivý a nahrazujeme je kritérii konkrétního a abstraktního. V takovém universu se vytrácí časovost a přichází zdání, že náš dějinný vývoj došel do konce. V současnosti

zažíváme velké zklamání vůči vysvětlování, interpretaci a čtení světa, jak bylo zvykem u lineárního historického vědomí. Zjistili jsme, že za světem není nic, co lze objevovat a teď vlastně sami promítáme významy na svět. Ruší se i rozdělení na soukromou a veřejnou sféru. Předtím člověk chodil do veřejné sféry, aby byl informován. Dnes ho však technický obraz zasahuje i v soukromé sféře a je vlastně lépe informován doma.

Má práce bude čistě teoretického charakteru a bude spočívat v kritické analýze odborných diskursů. Metodika práce bude převážně analytická a komparativní. Budu vycházet z literatury a z naučných publikací pojednávajících o tomto tématu. Provedu analýzu nashromážděných informací a zkoumaných materiálů a srovnání teorií jednotlivých autorů a různých druhů obrazů.

Tento problém je poměrně nový a většina vědců si bohužel až s velkým zpožděním uvědomila jeho naléhavost. Je více zkoumán v zemích západní Evropy, jako např. ve Francii (Virilio, Baudrillard), v Německu (Flusser), také existuje hodně literatury o technických obrazech ve Spojených Státech (Mitchell, Manovich). Bohužel většina této literatury není přeložena do českého jazyka. V České republice se bohužel většina lidí k tomuto problému teprve pomalu dostává a existuje velmi málo dobrých publikací. Také se tímto problémem v rámci mediálních studií zabývá málo univerzit. Doufám však, že v budoucnu se situace změní a i Česká republika se bude významně podílet na zkoumání technického obrazu.

Ve své práci budu vycházet hlavně z myšlenek Flussera, Virilia a Mitchella. Samozřejmě existuje i mnoho jiných dobrých autorů zabývajících se problematikou obrazu, jejichž myšlenky by tematicky velmi vhodně doplňovaly moji práci. Z důvodu rozsahu jsem se však rozhodla upustit od některých knih a spíše se podrobněji zaměřit na teorie Flussera, Virilia a Mitchella. Také jsem se původně chtěla stručně věnovat i srovnání technických obrazů s mozaikami a obrazy pointilistů kvůli jejich bodové struktuře. Toto téma mi připadalo velmi zajímavé, během práce jsem však zjistila, že by vyžadovalo podrobnější a mnohem obsáhlejší zkoumání, které by mohlo být předmětem další práce, proto jsem se rozhodla je sem nezahrnovat.

# TEORETICKÁ ČÁST

## Kapitola 1

### Vliv elektronických médií na člověka podle McLuhana

Na začátek bych se ráda zaměřila na celkový vývoj obrazů a médií, které je přenášejí, v souvislosti s jednotlivými stadii vývoje společnosti. Je to důležité z hlediska pochopení celkového vývoje lidstva a obrazů. Na základě tohoto celkového kontextu pak charakterizují konkrétní druhy obrazů. V této kapitole uvedu myšlenky slavného mediálního teoretika Marshalla McLuhana.

V knize *Člověk, média a elektronická kultura* se Marshall McLuhan zabývá důležitými mezníky ve vývoji lidstva. Zaměřuje se převážně na přechod mezi obdobími, kdy hlavními nosiči informací byly texty, a rozvojem elektronických médií, jejichž prostřednictvím se šíří technický obraz (jak ho chápe Flusser). Samozřejmě ne všechna elektronická média fungují na principu přenosu technických obrazů (jako například telefon) a McLuhan ve svých studiích převážně mluví o všech elektronických médiích. Myslím si však, že právě ta média, která nejvíce ovlivnila náš životní styl a naše vnímání technické obrazy, podle Flusserova pojetí, obsahují. Jedná se například o televizi, film, fotografii, internet atd.

McLuhan také zastává názor, že s příchodem elektronických médií se lidé přenášejí do jiné doby a že elektronická média zcela mění naše myšlení, vnímání a přístup ke světu a okolí. Dochází také ke změně struktury vnímání našeho času a prostoru. Na základě studií dnes existujících předgramotných společností McLuhan ukazuje, že naše elektronická společnost má mnoho prvků z období před vládou textů a gramotnosti. I když se předgramotná a postgramotná společnost nedají ztotožňovat a samozřejmě se od sebe velmi liší, můžeme v nich vidět mnoho zajímavých paralel a podobností.

McLuhan uvádí některé teorie Harolda Innise, jenž tvrdil, že „Řekové převzali abecedu a udělali z ní flexibilní nástroj, který vyhovoval požadavkům flexibilní orální tradice prostřednictvím tvoření slov“.<sup>1</sup> McLuhan zastává názor, že „abeceda jako technika vizuální fragmentarizace a specializace rychle dovedla Řeky k objevu klasifikovatelných údajů“.<sup>2</sup> Na začátku souhra orálních a psaných forem přinesla bohaté kulturní výsledky, později však byla orální kultura přemožena technologickou extenzí vizuální síly v abecedě.

<sup>1</sup> McLuhan, Herbert Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura*. Brno: Jota 2000, str. 100.

<sup>2</sup> Tamtéž, str. 100.

My na rozdíl od Řeků jdeme pozpátku, od psaného k orálnímu. V našem elektrickém věku se orální kultura znovu obrozuje a plodně koexistuje spolu s psanou a vizuální kulturou.

Z Innisových studií kultur vyplývá, že 90 % všech událostí v každé kultuře je způsobeno zbylými 10 %. Innis upozornil na vlivy dominantních představ a technologií všech kultur. V dominantní technologii jednotlivé kultury viděl její hlavní určující sílu. Vizuální kultura písma s sebou přinesla silně centralizující účinky a komplexnější organizaci prostoru. Elektronická média však způsobují pravý opak. Psychicky a sociálně decentralizují, vytvářejí mnoho středů bez okrajů. Díky své všudypřítomnosti integrují široké vrstvy obyvatelstva, z hlediska organizace však nevytvářejí národ, ale kmen. Innis považoval elektrickou technologii za další extenzi mechanické technologie. Sjednocuje různorodé vrstvy obyvatelstva, často však působí na sluch, a tím se odklání od gramotnosti.

Nedávno jsme vkročili do věku elektřiny a zažíváme mnoho zmatků a rozpaků. „Čelíme elektrické technologii, která činí z individualismu zdánlivě zastaralou záležitost a ze vzájemné společenské závislosti povinnost.“<sup>3</sup> Žijeme v době spojení dvou kultur a hledáme svou novou tvář. Formy zkušenosti, myšlení a vyjadřování se měnily pod vlivem knihtisku stejně radikálně jako pod vlivem vzniku fonetické abecedy. Přejít od orální k psané společnosti změnil myšlení a organizaci zkušenosti ve společenském a politickém životě, avšak prostřednictvím elektrotechniky a obrazů, které přenáší, se nám znovu vrátilo mluvené slovo s vizuálním obrazem mluvčího, které nás vrhá do magického sluchového světa. Došlo k radikálním změnám sociální struktury a organizace. Nové technologie „hluboce ovlivňují tradiční fungování a dosažené hodnoty abecední gramotnosti a typografické kultury“.<sup>4</sup>

McLuhan uvádí i myšlenky Karla Poppera, který ve své knize Otevřená společnost a její nepřítelé zkoumá aspekty rozpadu kmenové společnosti ve starověku a návratu ke kmenové společnosti v moderní době. Uzavřená společnost se zhroutila a život v otevřené abstraktní společnosti vyžaduje jisté úsilí. Kmenové společenství a „obec“ dává člověku bezpečí magického světa. Je tam jako v rodině a hraje v něm nějakou roli, kterou dobře zná a zvládá. Zhroucení uzavřené společnosti mělo podle Poppera na její příslušníky stejný vliv jako na dítě rozpad rodiny. Kmenové nebo uzavřené společnosti jsou podle Poppera

---

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 105.

<sup>4</sup> Tamtéž, str. 112.

biologicky jednotné, moderní společnosti však fungují hlavně na základě abstraktních vztahů, např. výměny spolupráce.

McLuhan srovnává negramotné africké domorodce s gramotnými domorodci nebo s lidmi ze západního světa. Vychází přitom z výzkumů Carotherse a Wilsona. Těmito výzkumy McLuhan ilustruje změny v západním světě, způsobené příchodem fonetického písma. Na tomto srovnání se snaží ukázat rozdíly mezi negramotnou a gramotnou společností a návrat mnoha prvků negramotné společnosti skrze elektronická média. Můžeme vidět, jaké změny se odehrávají s negramotnými lidmi kvůli vzdělání, které zcela mění jejich způsob myšlení, vnímání světa a životní styl. Ve způsobech myšlení a změnách životního stylu, které nám přinesly elektronické technologie a obrazy, jež vyrábějí, zprostředkovávají a přenášejí, pak můžeme rozpoznat mnoho věcí, které máme společné s negramotnými společnostmi.

Carothers uvádí, že v Africe člověk funguje jako součást rodiny a klanu. I když se nezapojuje v individuální rovině a dochází k úplnému potlačení jeho duševního a osobního života, jeho temperament má velkou volnost a může otevřeně vyjadřovat své city tady a teď. Děti získávají vzdělání mluveného slova plného emocí. Učí se žít v magickém světě bez příčin a následků, vybírat přesná slova a správnou intonaci a říkat „kouzelné“ formule. Oproti tomu na Západě dítě dostane hry a věci, které je nutí myslet v časoprostorových vztazích. „Dítě je totiž v západním prostředí obklopeno abstraktní explicitní vizuální technologií jednotného času a souvislého prostoru, v němž je „příčina“ účinná a následná a věci se pohybují a odehrávají v samostatných rovinách a ve stanoveném pořadí.“<sup>5</sup> Člověk se učí vnitřnímu směřování a už od dětství je mu dán určitý soubor životních cílů. Vizuální kultura západu je netečná, a proto se lidem sluchových kultur často zdají západní lidé příliš chladnými. Kvůli psaní a tisku slova ztrácejí svou kouzelnou moc. Západní člověk věří tomu, co vidí, zatímco domorodec tomu, co slyší (např. v buši). Naše časoprostorové vztahy jsou tvarovány vizuálně. Tím, že jsou slova napsaná, ztrácejí svou dynamiku a stávají se nehybnými a neosobními, neobracejí se přímo ke konkrétnímu člověku. Podle McLuhana máme na Západě privilegium „svobodné tvorby idejí“ díky oddělení myšlení od jednání. Člověk není souzen za to, co si myslí, ale jen za své činy.

V dnešním světě je stále mnoho společností, kde orální prvky převládají nad vizuálními, např. Čína, Indie či Rusko. V orálních společnostech se schvaluje jen

---

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 122.

kolektivní myšlení, individuální myšlení je považováno za něco špatného. Na základě toho McLuhan vysvětluje velký údiv Západu nad „čistkami“ v Sovětském svazu, kde lidé byli odsuzováni jen za své myšlenky, i když neudělali nic špatného. Odtud pramenil také rozdílný přístup k médiím. Na Západě lidé pohlíželi na svobodu projevu jako na abstraktní právo, zatímco v Sovětském svazu se více zajímali o výsledky jejího uplatňování, nikoli o svobodu jako abstraktní kategorii. Spojené státy zdůrazňují možnost říkat a psát cokoliv, zatímco Sovětský svaz spíše kladl důraz na přístup k „prostředkům svobodného projevu“. V orálních společnostech je „vzájemná závislost výsledkem okamžité souhry příčin a následků v celkové struktuře. Na základě provázanosti elektronických médií podle McLuhana vzniká „globální vesnice“, jež připomíná jednu velkou orální společnost. Ve velké míře se na tom podílejí lidé z oblasti reklamy a vztahů s veřejností, kteří podle McLuhana mají „sovětský“ přístup – zajímají se o výsledky a přístup k médiím, nikoli však o možnost sebevyjádření.

Před příchodem gramotnosti lidé odpovídali i za své myšlenky i činy. Následující rozštěpení magického orálního světa a neutrálního vizuálního světa vytvořilo „civilizovaného jedince“. Toto rozštěpení, které vzniklo v antickém řeckém světě, je podle McLuhana jistým druhem schizofrenie. Příchod fonetické abecedy vyvedl člověka ze vzájemné provázanosti, připomínající síťové uspořádání. Fonetická abeceda „odděluje význam od zvuku a zvuk převádí ve zrakový kód“. <sup>6</sup> I Sókratés (ostatně stejně jako Kristus) šířil své učení jen v orální podobě. Až jeho žák Platón později popsal jeho myšlenky ve svých dílech. I v křesťanských společnostech ve středověku, zvl. v Byzanci, se setkáváme s velkým vlivem orální kultury.

„Čím hlouběji pronikáme k nejnižším vrstvám negramotného vědomí, tím častěji narážíme na nejmodernější a nejs sofistovanější myšlenky umění a vědy 20 stol.“<sup>7</sup> Podle McLuhana elektronické technologie posouvají náš svět od zrakové orientace ke sluchové. Všechny technologie s sebou nesou velkou zátěž, kterou negativně pociťujeme při osvojování elektronických médií. Nutí nás k chování podle určitých šablon, proto nám někdy příslušníci sluchových kultur připadají originálnější a vynalézavější. Dostáváme se do velké globální závislosti na elektřině, která nás vede do „sluchového světa simultánních událostí a všezahrnujícího vědomí“.<sup>8</sup> Naše každodenní vnímání a uspořádání prostoru a

---

<sup>6</sup> Tamtéž, str. 126.

<sup>7</sup> Tamtéž, str. 130.

<sup>8</sup> Tamtéž, str. 133.

času však stále ještě vychází z návyků daných gramotností. Společnosti, které byly gramotné delší dobu, se pomaleji přizpůsobují dynamice elektrického pole.

„Fonetická abeceda odděluje zrak a sluch, sémantický význam a vizuální kód.“<sup>9</sup> S těmito účinky se však nesetkáme u hieroglyfického, piktografického či ideografického druhu písma, proto např. Čína je zcela sluchovou kulturou. Číňané jsou průkopníky mnoha vynálezů a jejich věda je na velmi vysoké úrovni. Knihtisk v Číně je však tiskem ideogramů - komplexních tvarů spojujících všechny smysly, kterým je vlastní hypnotické opakování. „Ideogram nedovoluje oddělení a specializaci smyslů, nepřipouští oddělování zraku, zvuku a významu, což je klíčem k fonetické abecedě.“<sup>10</sup> Dnešní Čína však využívá mnoho principů fonetické abecedy, a to může přinést velké změny do její tradiční kultury.

Musíme stále mít na paměti, že všechny společnosti a kultury jsou ve velké míře ovlivněny svým jazykem. Na to upozorňoval již Wilhelm von Humboldt. Činnosti člověka a způsob jeho cítění jsou podle von Humboldta závislé na jeho vnímání, které vychází z jazyka. „Každý jazyk kreslí kolem lidí, jimž patří, magický kruh, odkud není jiného úniku, než vykročit do dalšího kruhu.“<sup>11</sup> Jaroslav Hroch píše, že v Humboldtových filosofických zkoumáních nakonec dochází k obratu k řeči. Člověk může uskutečnit sebepoznání jen prostřednictvím teleologicky strukturované řeči. „V řeči se podle Humboldta propojuje sepětí člověka a světa... Řeč proto patří k antropologické konstituci lidského subjektu, souvisí se vším, co vyznačuje člověka jakožto člověka.“<sup>12</sup> Řeč je nepostradatelná při procesu myšlení a vnímání. Neodjímá našim představám subjektivních charakter a přitom jim dává objektivitu. Je neustálou dialektikou stálého a proměnlivého, procesem tvůrčí činností, nikoli hotovou věcí. Má tudíž dynamický charakter.

Naše myšlení a vnímání je ovlivněno elektronickými technologiemi a obrazy, které přenášejí. Tyto technologie podle McLuhana vracejí naše duševní procesy do formy předgramotných lidí. Kategorizace lidí podle jejich příslušností ke konkrétním kulturám se brzy stane naprosto nesmyslnou. Naše vědomí se stává stále více kolektivním. Elektronické technologie vedou ke společné globální závislosti, a tím přetvářejí svět na jednu velkou globální vesnici, kterou charakterizuje hlavně vzájemná kolektivní provázanost a zkracování vzdálenost. Takový vývoj v nás vyvolává pocity hrůzy. „Hrůza

---

<sup>9</sup> Tamtéž, str. 131.

<sup>10</sup> Tamtéž, str. 139.

<sup>11</sup> Tamtéž, str. 135.

<sup>12</sup> Hroch, Jaroslav. Filozofická hermeneutika v dějinách a současnosti. Brno: Georgetown 2003, str. 24.

je normální stav každé orální společnosti, neboť je v ní neustále všechno ovlivněno vším.“<sup>13</sup>

Carothers vypracoval zajímavé studie o účincích fonetického písma na Afričany. Ukazuje, že mezi generací negramotných rodičů a jejich dětí, které začaly chodit do školy, je obrovský rozdíl. Také srovnává gramotné a negramotné jedince jedné generace. U negramotných lidí se většinou setkáme s více dobrými vlastnostmi a otupělejším nervovým systémem (např. vůči bolesti, nepohodlí). Jsou veselejší a pravdomluvnější než jejich gramotní vrstevníci či potomci. Většinou si nestěžují na nepohodlí a vykonávají povolání, kde není nutné příliš logického uvažování. Vzdělaní lidé, i když úroveň jejich vzdělání je velmi nízká, jsou v mnoha věcech velmi odlišní. Mají větší nároky na pohodlí, potřebují dokonce i více hodin spánku a stejně jako lidé ze Západu nesnesou jednotvárnost. Nevzdělaní afričtí rodiče by si měli uvědomit, že jejich vzdělané děti jsou mnohem jemnější a citlivější než oni.

Díky fonetickému písmu se vytváří nový způsob vnímání. McLuhan ukazuje na paradoxní zkušenosti Johna Wilsona, že negramotní lidé také nedokážou sledovat fotografie nebo filmy bez přípravy, i když nám takové činnosti připadají naprosto samozřejmé. Ve skutečnosti jsou však velmi konvenční a symbolické. Když hygienici natočili film o tom, jak zacházet s plechovkami, a promítli ho africkému obecnstvu, zjistili, že obecnstvo tomuto filmu neporozumělo. Zeptali se třiceti diváků, co ve filmu viděli, a všichni odpověděli, že viděli slepici. Tvůrci filmu byli velmi překvapeni, protože o žádné slepici nevěděli, když se však znovu podívali na film, zjistili, že na jednom záběru za několik sekund rychle prolétla slepice. Je možné, že si jí všimli proto, že to byl jediný rychlý pohyb ve filmu, zatímco všechno ostatní, např. pohyby lidí sbírajících plechovky, byly natočeny velmi pomalu a názorně. Když se tvůrci filmu dále ptali diváků, zjistili, že viděli i muže, nevytvořili si však z toho souvislý příběh a zaměřovali se jen na detaily obrazovky, nikoli na celek, jako jsme zvyklí my. Nedívali se na filmový obraz jako na celek. Gramotní lidé zaostřují pohled kousek před obrazem, což jim umožňuje vnímat ho jako celek. Negramotní lidé nemají odstup, když si prohlížejí obrazy a předměty, spíše s nimi splynou. Jejich přístup připomíná náš způsob prohlížení tištěné stránky. „Oko nepoužívá perspektivně, ale jakoby hmatově.“<sup>14</sup> Z toho se dá vyvodit, že filmy pro africké

---

<sup>13</sup> McLuhan, Herbert Marshall. Člověk, média a elektronická kultura. Brno: Jota 2000, str. 137.

<sup>14</sup> Tamtéž, str. 142.



obecenstvo se mají tvořit jinak než pro evropské, pokud chceme, aby byly účinným médiem. Musí se tam doplňovat hodně věcí, které nejsou nutné pro nás.

Západní obecenstvo sleduje film nebo knihu pasivně, zatímco africké obecenstvo se vždy aktivně zapojuje do procesu a živě reaguje. Když je ve filmu zpívána píseň, také zpívá. Proto jsou pro uvádění filmů vybíráni školení komentátoři, reagující na ohlasy diváků a vhodně interpretující daný film. Na Afričany působí citová dramatizace filmu, protože jsou od dětství zvyklí hrát různé role. Domorodcům se také líbí animovaný film, protože není tak vizuální. Má více hmatově-sluchového prvků. McLuhan si myslí, že ze stejného důvodu by domorodci byli mnohem více připraveni na sledování televize.

Psaní, a potom i abeceda, je umožněno jen díky určitému stavu kultury a vnímání. Vynález abecedy vedl k dělbě smyslů, funkcí a různých úkonů. „Dvojměrná mozaika je ve skutečnosti mnohorozměrným světem mezistrukturální rezonance. Právě trojrozměrný svět obrazového prostoru je ve skutečnosti abstraktní iluzí postavenou na intenzivním odloučení zraku od ostatních smyslů.“<sup>15</sup> McLuhan nás upozorňuje na rozdíl mezi primitivní kresbou, která je dvojměrná, a kresbami gramotných lidí, směřujících k perspektivě. S rozvojem gramotnosti tak člověk postupně přecházel od hmatově-sluchového k vizuálnímu vnímání. Ve své knize Člověk, média a elektronická kultura nám rovněž připomíná, že od Cézanna, který je často považován za zakladatele moderního umění, tvůrci obrazů opouští vizuální módy a přechází k hmatově-sluchovému. Umělci přestávají vycházet ze starých konvencí jako například perspektiva a snaží se zobrazit svět takovým, jak se nám představuje či vyjádřit určité pocity a dojmy. Počátky tohoto vývoje a vidíme již v období vzniku prvních technických obrazů. Myslím, že právě ony takto směřovaly naše vnímání k hmatově-sluchovému módům, což se odrazilo i na tehdejší vývoji umění.

Stádia vývoje písma jsou také velmi rozdílná. Rukopisná kultura a předčítání má více hmatově-sluchového prvků. Na rozdíl od chladného vizuálního postoje se víc zaměřovala na vcítění. „S tiskem se oko zrychlilo a zrak se ztišil.“<sup>16</sup> Tištěné písmo přispělo k oddělení pohybu očí a vnitřní verbalizace skrze zrychlené vnitřní čtení. Fonetická abeceda převedla užívání všech smyslů jen na užívání zraku. Redukovala organickou souhru různých prostorů na jeden prostor. I řeč byla redukována na vizuální kód. Dnes došlo k setkání kultury tisku s organickými módy elektronického světa. To sblíží lidi

---

<sup>15</sup> Tamtéž, str. 147.

<sup>16</sup> Tamtéž, str. 148.

naší doby s příslušníky negramotných kultur. „Již nemáme potíže porozumět domorodým nebo negramotným zkušenostem, a to prostě proto, že jsme je znovuvytvořili elektronicky v rámci své vlastní kultury.“<sup>17</sup> To, co bylo v abecedě revoluční, není ani tak snaha o redukci redundance. „Řeč je „obsahem“ fonetického písma. Není však obsahem žádného jiného druhu písma.“<sup>18</sup> Piktografické a ideografické písmo zachycuje různé situace v podobě tvarů.

Vzdělání je přístupné všem, mj. i díky jednoduchosti abecedy. Dřív však bylo jen výsadou kněží či učenců. David Diringer píše ve své práci *Abeceda*, že „skutečnost, že abecední písmo přežilo s poměrně malými změnami tři a půl milénia bez ohledu na zavedení tisku, psaní na stroji a rozšíření těsnopisu, je nejlepším důkazem, že je vhodné pro potřeby celého moderního světa. Právě tato jednoduchost, přizpůsobivost a vhodnost zajistila abecedě vítězství nad dalšími systémy písma.“<sup>19</sup> Diringer také prohlašuje, že na užívání abecedy závisí kulturní uspořádání národů a že národy, které neuvítají fonetickou abecedu, mají pořád kmenové uspořádání, např. jako Číňané a Japonci. Abecední kultury často asimilují a podmaňují sousední neabecední kultury a dávají jim abecedu, nikdy se to však neděje naopak. *Abeceda* také přináší lepší schopnosti organizace a dobývání na dálku. „Prostřednictvím znaků bez významu spojených se zvuky bez významu jsme vytvořili podobu a význam západního člověka.“<sup>20</sup>

Zkoumáním abecedy se zabývá i Umberto Eco ve své knize *Mysl a smysl*. Při vynálezu písma se mnozí lidé báli, že dojde k úpadku paměti, podle Eca však nastal právě opak, neboť si museli pamatovat knihy, které četli. Také ve středověku se po vynálezu knihtisku vyskytovaly obavy, že abeceda zabije obraz. Předtím bylo písmo v podobě rukopisů určeno jen několika elitním vzdělavcům, masy lidí však měli jako jediný prostředek informace obrazy. Z obrazů v katedrálách se učily o příbězích Bible, životech svatých, mravních zásadách a národních dějinách. Chodili tak do katedrály jako se dnes lidé chodí dívat na televizi. S tiskem by se texty rozšířily mezi velkou většinu a tak by se lidé dozvěděli příliš mnoho informací, a tudíž by se Bible začala vykládat různými způsoby. Knězi se toho velmi obávali. I po vynálezu knih obrazy sloužily jako zdroje a nosiče informací prostřednictvím malířství a lidových obrázků. Také zde pořád existovalo

---

<sup>17</sup> Tamtéž, str. 150.

<sup>18</sup> Tamtéž, str. 151.

<sup>19</sup> Tamtéž, str. 152.

<sup>20</sup> Tamtéž, str. 155.

ústní vyučování. V knize Mysl a smysl Eco také uvádí zajímavá srovnání týkající se vztahu mezi texty a počítači.

McLuhanovy studie jsou velmi zajímavé a na svou dobu možná i příliš odvážné, proto je mnozí vědci odmítali přijmout a McLuhan měl mnoho odpůrců. Myslím si však, že mu nakonec následující vývoj dal za pravdu. Život předgramotných společností se radikálně změnil kvůli příchodu písma, a pak i knihtisku. V současné době dochází k dalšímu revolučnímu obratu s příchodem elektronických médií. McLuhan nachází mnoho analogií a podobností mezi předgramotnou a postgramotnou společností. Myslím si, že největší rozdíl mezi nimi je skutečnost, že postgramotná společnost má za sebou svou gramotnou a textovou zkušenost. Její vnímání je touto zkušeností velmi poznamenáno, protože právě gramotnost přinesla nadvládu vizuálního nad orálním, a tak funguje úplně jinak než u předgramotných lidí. Možná také z tohoto důvodu se negramotní lidé jako domorodci, kteří za sebou nemají žádnou zkušenost s gramotností, nedokážou dívat na technické obrazy (viz Flusser) stejným způsobem jako lidé v západní společnosti.

## Kapitola 2

### Stupně abstrakce podle Flussera

V této kapitole bych chtěla uvést klasifikaci obrazů, představenou Vilémem Flussere, který navrhuje rozdělení obrazů podle stupňů abstrakce vývoje lidstva. Na základě tohoto rozdělení Flusser zavádí termín *technický obraz*, kterým označuje poslední stupeň abstrakce a vyvrcholení vývoje nosičů informací. Prostřednictvím tohoto termínu se snaží uchopit stádium vývoje, kdy se technický obraz, vyráběný a šířený různými technickými aparáty, stává hlavním nosičem informace a postupně začíná vytlačovat text z této funkce. Flusser vidí technické obrazy jako součást vývoje nosičů informací ve vztahu k písmu a klasickému obrazu. Jeho výzkumy jsou podstatně novější, a tím i aktuálnější než studie McLuhana. Můžeme však mezi nimi najít mnoho paralel a řekla bych, že se vzájemně velmi dobře doplňují. S jednotlivými stupni abstrakce jsou spojena různá stadia ve vývoji myšlení a vnímání. Zaměřím se na základní prvky a strukturu různých typů obrazů. Také se zmíním o jejich vzniku a výrobě, protože mají velký vliv na následný vývoj obrazů.

Nejpodrobněji Flusser popisuje stupně abstrakce ve své knize *Do universa technických obrazů*, kde se zabývá rolí obrazů v moderní společnosti a vývojem této společnosti. Sleduje vývoj nosičů informací, včetně klasických a technických obrazů, a uvažuje o tom, jak by mohla vypadat budoucí společnost. Také upozorňuje na možné katastrofické následky současného vývoje, pouze však klade otázky a nenavrhuje řešení těchto problémů. O stupních abstrakce se Flusser rovněž zmiňuje na začátku své knihy *Za filosofii fotografie*. Jedná se o esej, analyzující fotografii a její jednotlivé aspekty. Flusser také popisuje kulturní krizi, na jejímž pozadí se vývoj fotografie odehrával. Zvláště se zaměřuje na přechod od industriálního k postindustriálnímu a na skutečnost, že text je v naší kultuře stále více vytlačován obrazem. Ve svých studiích Flusser, stejně jako McLuhan, vychází ze dvou mezníků - vynálezu lineárního písma a vynálezu technických obrazů. Druhý mezník nastal teprve nedávno a Flusser se snaží dokázat, že zásadně mění naši kulturu.

Ve své knize *Za filosofii fotografie* Flusser definuje obrazy jako „plochy, které mají význam“<sup>21</sup>. Činí nám představitelným něco, na co poukazují v časoprostoru jako abstrakce. Na tom je založena schopnost imaginace – poukazovat na plochy v časoprostoru

---

<sup>21</sup> Flusser, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Hynek 1994, str. 8.

prostřednictvím abstrakce, a znovu je tam promítat. Díky imaginaci kódujeme jevy do dvojrozměrných symbolů a můžeme pak tyto symboly číst. Na základě toho dešifrujeme obrazy. První pohled člověka na obraz je jen povrchní. Pro jeho hlubší pochopení musí člověk plochu obrazu podrobně prozkoumat pohledem (scanning). Obrazy jsou konotativní, neboť jejich symboly mohou mít mnoho významů a nabízejí velký prostor pro interpretaci. Zkoumání pohledem probíhá v čase, který připomíná věčný návrat téhož. Prvky obrazu si navzájem propůjčují různé významy.

Časoprostor obrazu je podle Flussera světem magie. Na rozdíl od světa historické lineárnosti s příčinami a následky se v něm vše opakuje a podílí na celku. Při čtení obrazů musíme mít na paměti jejich historický charakter. Člověk nemá bezprostřední přístup ke světu. Vynalezl klasické dvojrozměrné obrazy, aby mu svět zprostředkovávaly. Problém je však v tom, že se obrazy takovým způsobem staví mezi člověka a svět a vlastně se stávají stěnou, která svět od člověka zakrývá. To způsobuje, že „člověk nakonec začíná žít ve funkci obrazů, které sám vytvořil“.<sup>22</sup> Pak přestává obrazy dešifrovat a promítá je nedešifrované do okolního světa.

Obrazy, která Flusser nazývá technickými, pak způsobují magické přestrukturování skutečnosti a obracejí ji v „globální obrazový scénář“.<sup>23</sup> Musíme si uvědomit, že universum technických obrazů nás obklopuje už během několika desetiletí a stále více od lineárních textů přebírá funkci přenášení informací důležitých pro společnost. Tento vývoj Flusser označuje kulturní revolucí, protože naše forma života je ve velké míře ovlivněna strukturou nosiče informací. Takový vývoj mění naše hodnocení světa a sebe sama, náš pohled na svět.

Pokud se podíváme na historii nosičů důležitých informací, zjistíme, že lineární texty tuto funkci plnily pouze během období 4000 let, které nazýváme dějinami. V období 40 000 let prehistorie byly hlavními nosiči informací klasické obrazy. Někteří vidí v období 4000 let panství jednorozměrných lineárních textů jakoby „mezihru“ a tvrdí, že dnes se znovu vracíme k přirozené formě života, k obrazové dvojrozměrnosti s imaginárními, magickými a mytickými prvky. Flusser ovšem s tímto názorem nesouhlasí, protože tvorba technických obrazů se velmi liší od tvorby dvojrozměrných tradičních obrazů. Technické obrazy se skládají z bodových prvků, jako mozaiky, a jsou nulrozměrné. I když něčím připomínají tradiční obrazy, jsou zcela novými médii.

---

<sup>22</sup> Flusser, Vilém. Za filosofii fotografie. Hynek 1994, str. 9.

<sup>23</sup> Tamtéž, str. 10.

Lidstvo během svého vývoje prošlo pěti stupni abstrakcí. V prvním stupni konkrétního prožívání zvíře a přírodní člověk žijí v čtyřrozměrném prostoročasu. V druhém stupni manipulování a uchopování se lidé jako subjekty postavili proti trojrozměrnému objektivnímu okolí. V třetím stupni názorů a imaginací člověk začal manipulovat s okolím díky dvourozměrné zprostředkující zóně; sem zařazujeme tradiční obrazy. V čtvrtém historickém stupni chápání a vypravování trvajícím 4000 let mezi člověkem a obrazy byla další zprostředkující zóna lineárních textů. V pátém stupni kalkulování a komputování se texty rozpadly na bodové prvky, tvořící technické obrazy.

Těchto pět stupňů abstrakcí nám bylo umožněno prostřednictvím čtyř kroků. Díky napražení ruky proti světu je člověk, na rozdíl od zvířat, schopen jednat. Svým jednáním je abstrahován ze životního prostředí, které je viděno jako třírozměrné předměty, které se mají uchopovat. Jednání rukou kontrolují oči, které vidí více, než uchopují ruce. Mohou vytvářet souvislosti a předobrazy budoucího jednání. Díky tomuto kroku vzniká universum tradičních obrazů. Třetím krokem je magické jednání, které spočívá v uchopování a měnění okolí obrazy, které nemají žádnou hloubku a nedají se uchopit. Díky jejich pochopení, vysvětlení a překladu představ do pojmů vznikají lineární texty. K odcizení člověka od obrazů došlo už při vynálezu lineárního písma. Lidé se pokusili protrhnout stěnu z obrazů a dostat se tak do světa za nimi. Vynálezci lineárního písma překódovali kruhový čas magie na lineární historický čas. Tak nastal počátek dějinného vědomí a se vznikem písma člověk nabyl schopnosti pojmového myšlení. Dokázal abstrahovat linie z ploch – vytvářet a dešifrovat texty. Podle Flussera se však člověk takovým způsobem od světa ještě více vzdálil, protože texty vyjadřují obrazy, nikoli svět, a tudíž čtením textů odkrýváme jen obrazy, nikoli skutečnost. „Texty jsou tudíž metakódem obrazů.“<sup>24</sup> Texty jsou utvářeny podle pravopisných pravidel. Struktura textu se vtiskuje do okolí tak jako struktura obrazu. Oba jsou mediacemi. „Teprve v poslední době začínáme zjišťovat, že tato pravidla v okolí „neodhalujeme“ (např. v podobě přírodních zákonů), nýbrž že jsou tam sama vnesena našimi vědeckými texty. Tím ztrácíme důvěru k pravopisným pravidlům.“<sup>25</sup> Tak se nám okolí rozpadá na částice, informační bity, momenty rozhodování. Tvoří je bezrozměrné body, „které nejsou ani uchopitelné, ani představitelné, ani pochopitelné – nedostupné rukám, očím a prstům“.<sup>26</sup> Mačkáním tlačítek konečky prstů je můžeme

---

<sup>24</sup> Flusser, Vilém. Za filosofii fotografie. Hynek 1994, str. 11.

<sup>25</sup> Flusser, Vilém. Do universa technických obrazů. Praha: OSVU 2001, str.15.

<sup>26</sup> Flusser, Vilém. Do universa technických obrazů. Praha: OSVU 2001, str. 15.

kalkulovat a komputovat. Tak se dostáváme k technickému obrazu, mozaikově složenému z bodových prvků, který vznikl komputacemi pojmů.

Flusser píše, že když se objevily tradiční obrazy, měly sloužit jako vzory jednání. Umožňovaly vidět nové souvislosti mezi předměty. Ukazovaly stavy věcí a ruka tak mohla hlouběji uchopovat okolí. Jelikož je obraz subjektivní, musí být publikován a dostupný jiným, aby mohl být skutečným vzorem jednání. Tak se obrazy malovaly na stěny jeskyní. S novým universem symbolických stavů věcí lidé objevili symbolické jednání a novou imaginativní rovinu vědomí. Už nesahali po předmětech, ale po symbolech, které jsou přiřazeny stavům věcí jako intersubjektivní kódy. Obrazy se tvoří pomocí společensky přijatého kódu, aby je lidé mohli snadno dekodovat. „Protože každý názor je subjektivní, vsune se každým novým obrazem nějaký nový symbol do kódu. Každý nový obraz se bude tedy nepatrně lišit od obrazu předchozího a tím bude „originální“.“<sup>27</sup> Díky této neustálé změně informujícího obrazového kódu společnost dosahuje nových zkušeností, hodnocení a jednání.

V magickém a mýtickém univerzu tradičních obrazů dochází ke změně jen díky náhodě či nehodě. Až v období lineárních textů můžeme mluvit o dějinách obrazu, protože až tehdy imaginace začíná sloužit pojmovému myšlení a výrobci obrazů tvoří originály a vědomě zavádějí nové symboly. „Teprve pak se začne pohlížet na náhodu nikoli jako na nehodu, ale jako na nápad.“<sup>28</sup>

Otázka po vztahu mezi texty a obrazy je velmi zajímavá a kontroverzní. Často spolu vedly boj, např. jako za středověkého křesťanství. Musíme mít na paměti, že pojmové myšlení textů a imaginativní myšlení obrazů se také navzájem doplňují, ilustrují a propůjčují si význam. „Texty, jež jsou původně metakódem obrazů, mohou mít samy obrazy jako svůj metakód.“<sup>29</sup>

Písmo má stejnou vnitřní dialektiku jako obraz a obsahuje v sobě také vnitřní rozpor. Jelikož má zprostředkovat obrazy a stojí mezi obrazem a člověkem, může tak obraz od člověka naopak zakrýt. Když se texty nedají obrazově uchopit, nastává „textolatrie“, člověk žije v halucinaci textu. Je podobná idolatrii, která nastává při halucinaci obrazů, kdy je člověk nedokáže dešifrovat a žije v jejich funkci. Jako nechvalný příklad textolatrie Flusser uvádí vědecké universum, které nemá být převáděno do představ (např. rovnice).

---

<sup>27</sup> Flusser, Vilém. Do universa technických obrazů. Praha: OSVU 2001, str.18.

<sup>28</sup> Tamtéž, str. 19.

Vědecké universum se tak stává „prázdným“ universem. Vrchol textolatrie v 19. století Flusser považuje za konec dějin.

Studie vědců jako jsou Flusser a McLuhan nám pomáhají uvědomit si důležitost naší doby. Nacházíme se na přechodu mezi obdobím vlády textů a novým věkem elektronické kultury. V naší době převládají prvky a způsoby myšlení, vlastní kultuře textů. Současně však rozvoj techniky, který proběhl za posledních několik desetiletí, radikálně přetváří nejen náš způsob života, ale i náš způsob myšlení a vnímání. Mění se užívání našich smyslů. Dnes už jsme obklopeni elektronickými médii prakticky ve všech sférách našeho života. Děti se s nimi setkávají od útlého věku doma i ve škole. Už si nedokážeme představit práci nebo studium na univerzitě bez počítačů a mnoha jiných technických pomůcek. Odtud rovněž často pramení konflikty mezi mladými lidmi a starší generací, která na to není zvyklá. Mnozí příslušníci starší generace se tomu museli přizpůsobovat v dospělém věku a s velkým úsilím se učit např. práci s počítačem, protože to vyžadovala jejich práce. Jejich přístup je samozřejmě jiný než přístup lidí, kteří s technikou pracují od malička. Možná tu nastává opačná situace než v případě negramotných domorodců a jejich gramotných dětí. Mladí lidé se totiž kvůli elektronickým médiím vzdalují od svých rodičů, kteří vyrostli v převážně textové kultuře. Mají zcela rozdílný přístup k životu a jiné postupy vnímání. Každá společnost je závislá na prostředcích komunikace, ty pak radikálně mění její tvář, tak jako technické obrazy změnilly tvář naší společnosti. Je třeba si uvědomit, že jsme vkročili do nového věku, a nenechat se zmást tím, že se vracíme zpátky k věku klasických obrazů.

Jak McLuhan, tak i Flusser nabízejí koncepci vlivu médií na vývoj společnosti. Oba uvažují nad tím, jak se společnost mění v souvislosti s rozvojem nových elektronických médií. Flusser nabízí zcela nový pohled na technické obrazy. Popisuje dopad elektronických médií na společnost a její životní styl, zatímco McLuhan se hodně zaměřuje na klasická tištěná média a na srovnání médií písma s elektronickými médii. Oba ukazují, že kvůli elektronickým médiím se mění myšlení lidí, jejich životní styl, inteligence, hodnoty, pohled na svět.

Pro McLuhana je médium poselstvím. Vidí je jako extenzi člověka, která ovlivňuje sebeurčení individua a společnosti. Média umožňují lidem jiný druh realizace. Zastává názor, že by média měla být studována sama o sobě, nezávisle na obsahu, který přenášejí. Většina lidí se však zaměřuje spíše na studium obsahu médií, nikoli na média jako taková.



Média vytvářejí nové prostředí a mění prostor už jen svou vlastní přítomností. McLuhan to ukazuje na příkladu žárovky, která v sobě nic neobsahuje, avšak osvětluje naše okolí za tmy a v noci, a tím mění jak prostor, tak i náš přístup k němu. Flusserovy studie jsou více analytické. Na rozdíl od McLuhana, který se zabývá médii převážně v souvislosti s lidským vnímáním a povahou sociálního prostoru, Flusser zkoumá obraz a text jako médium. U McLuhana média v podstatě rozšiřují možnosti člověka, protože jsou jeho extenzí, podle Flussera se člověk dostává na závislosti na aparátech, které produkují technické obrazy, a stává se jejich funkcí. Flusser zkoumá technický obraz jako jeden z mechanismů, na kterých stojí moderní industriální společnost a kultura.

## Kapitola 3

### Historie klasických obrazů

Předchozí kapitoly se týkaly převážně celkového vývoje obrazů. Umístila jsem je na začátek proto, aby bylo možné na jejich základě zařadit do kontextu klasický a technický obraz (viz Flusser) při jejich následujícím podrobnějším zkoumání. V této a příští kapitole se pokusím stručně charakterizovat tradiční klasické obrazy, abych pak na základě toho mohla provést srovnání s technickými obrazy. Při této charakteristice se hlavně zaměřím na roli klasického obrazu ve společnosti, a také na jeho tvorbu a prostředky. Je důležité si uvědomit sociální funkce klasického obrazu a zkoumat, jak funguje jako nosič informací a jak ovlivňuje myšlení lidí. Klasické obrazy jsou podle Flussera předhistorické a byly hlavním nosičem informací během dlouhého období před příchodem textů. Jsou abstrakcí prvního stupně, protože abstrahují přímo ze světa. Z nich pak podle Flussera abstrahují texty. Tvůrce klasických obrazů přenáší symboly ze své hlavy na plochu, a tak stojí mezi obrazy a jejich významem. Proto jednoduše rozpoznáme jejich symbolický charakter. Jejich magie usiluje o změnu okolního světa. S příchodem textů byly klasické obrazy postupně přesunuty do sféry umění.

Pro pochopení klasických obrazů je důležitá znalost jejich historie a vývoje. Jen na základě porozumění dějinám klasického obrazu a kulturního vývoje v různých obdobích můžeme pochopit jeho dopad na naši společnost a vyhodnotit jeho vliv na naše vnímání a myšlení v minulosti a v přítomnosti. Zároveň se pak můžeme pokusit vyslovit předpoklady jeho možného vlivu na naši společnost v budoucnosti. Obrazy sloužily jako hlavní nosič informací zvláště v předhistorickém období, o tomto období však bohužel nemáme mnoho informací. Většina informací o dějinách obrazu pochází z lineární historické doby, kdy klasický obraz koexistoval spolu s textem a byl z větší části vytlačen do sféry umění. Níže se pokusím popsat alespoň hlavní mezníky ve vývoji klasického obrazu, jeho chápání a funkci ve společnosti. V 6. kapitole se potom zmíním o současné existenci a vzájemném působení klasického a technického obrazu. Vývoj společnosti je neodmyslitelně spjat s vývojem myšlení a kultury. Je důležité pochopit roli umění v historickém dění a vývoji, neboť jenom na tomto základě můžeme pochopit klasické obrazy. S plynutím času a dějin se měnily způsoby myšlení a přístup k okolnímu světu, společně s tím se měnila i kultura a spolu s ní obrazy. Kultura, umění a obrazy jsou úzce spjaty se společenským vývojem.

Jindřich Chalupecký nabízí pohled na vývoj umění ve své knize Evropa a umění. Podle Chalupeckého počátky evropské civilizace musíme hledat na Předním východě. Za kolébku naší civilizace se považuje antické Řecko a Řím, i když nesmíme zapomínat ani na vlivy dalších kultur z Předního východu a severní Afriky v oblasti politiky, kultury a umění, které byly v úzkém kontaktu s antickým řeckým světem. Řecké státy měly rozsáhlé obchodní a politické styky s dalšími zeměmi, které je obklopovaly. Avšak na rozdíl od orientálních států, které fungovaly jako despotie, v řeckých městských státech dochází k rozvoji svobody a demokracie, což se odrazilo i na umělecké tvorbě obrazů. Nesmíme také zapomínat na to, že právě Řekové vynalezli fonetickou abecedu (viz str. 11, 17, 18).

Nejstarší kultury na území dnešního Řecka se objevily na ostrovech, jako jsou Kréta a Théra (Santorini). Klasických obrazů se využívalo k freskovým malbám, zdobení keramiky a předmětů denního použití. K rozkvětu kultury na řecké pevnině pak dochází v 5. století př. Kr. V 4. století díky výbojům Alexandra Makedonského se řecká kultura šíří daleko do okolních území a tam se mísí s místními kulturami. Po smrti Alexandra Velikého se jeho velká říše rozpadá na více částí a dochází k středomořskému synkretismu, který velice ovlivnil jak umění, tak i náboženskou oblast.

Jean-Pierre Vernant napsal knihu Počátky řeckého myšlení, kde popisuje zrod společnosti antického Řecka, která posloužila jako základ i pro organizaci našeho vlastního společenského uspořádání a velice ovlivnila formování naší kultury a umění. Antická kultura sloužila jako velká inspirace pro Evropu v renesanci a v mnohém takto slouží i nyní. Jsme dědici mnoha antických prvků. Tou dobou se řecké myšlení postupně začalo oddělovat od mýtu a náboženství a získávat vědeckou podstatu a nový pohled na svět. Dle mého názoru nás antické Řecko nejvíce ovlivnilo z hlediska společenského uspořádání. Dalo nám nový přístup ke světu, založený na principu osobní svobody a rovnosti člověka, které jsou dodnes upřednostňovány v zákonících všech západních zemí. Myslím si, že rovněž oddělení náboženských a politických funkcí, které je pro nás dnes samozřejmou záležitostí, mělo své kořeny v antickém Řecku. Orientální státy, které sousedily s antickým Řeckem a fungovaly na politickém principu despotie, se vyvíjely úplně jiným způsobem. Země, které byly dědici kultur těchto despotií, dodnes neuznávají svobodu v našem pojetí a v některých státech, jako např. v Íránu je náboženství úzce spojeno s politikou. Samozřejmě bychom také neměli podceňovat vliv antiky v oblasti umění a zobrazování. V oblasti zobrazování, sochařství a architektury užíváme mnoho prvků, které měly svůj původ v antickém Řecku.

Vernant píše, že v období, kdy došlo k hlavnímu zlomu, odstoupilo tradiční pojetí neměnné pravdy, která by se měla uctívat a opakovat, aby nedošlo k narušení existujícího řádu. Dochází k opozici slov *mythos* a *logos*, které měly původně podobný význam. *Mythos* se začíná ztotožňovat s bájí a *logos* s rozumným uvažováním. Zrození polis a laicizace politického myšlení měli rozhodující význam pro změny myšlení. Postupně ale dochází ke krizi absolutní moci a nastupuje nový věk řecké civilizace. Lidé se vzdalují od bohů a předmětem zkoumání se stává svět lidí – jak je spojit do obce, jak utvořit řád. Hlavní výkonnou moc dostávají do rukou archonti, kteří jsou do svých funkcí voleni každý rok na poli vzájemné diskuse a konfrontace. Slovo se stalo hlavním nástrojem moci. Už nebylo nástrojem opakovaných rituálů, ale diskusí a argumentací. Soudcem bylo publikum a volilo zvednutýma rukama.. Řekové začínají žít veřejný společenský život, i když se to týkalo jen svobodných Řeků a výhradně mužů jistého společenského a ekonomického postavení, kteří měli volný čas, kdy se mohli zabývat společenským životem a filosofováním. Kultura a politika se postupně otevírají všem lidem oproti duchovnímu světu, který byl vyhrazen jen vojenské a kněžské aristokracii.

Vernant uvádí, že umělecká tvorba a politická činnost jsou stále více spojeny s diskusí, argumentací a polemikou. Dostávají se pod kontrolu lidí. K podobnému zveřejnění dochází i u písma, které bylo původně vyhrazeno jen menšině, několika vyvoleným zasvěceným do náboženského tajemství. Používá se ho k písemnému zapsání zákonů, které začínají platit pro všechny stejně. Rovnost se stala ideálem. Moudrost a mysteriózní „formule pravdy“, o kterých se diskutovalo jen v uzavřených kruzích, teď budou otevřeny široké veřejnosti. Lidé se spolu sjednocují a podílejí se na utváření státu. Jsou chápáni jako „nezaměnitelné jednotky uvnitř systému“.

Pohled na počátky evropské kultury nabízí také Rémi Brague ve své knize *Evropa, římská cesta*. V této eseji se autor zabývá vztahem Evropy a římanství. Chce podtrhnout římanství jako hlavní rys Evropy, a jako jediný rys, který můžeme považovat za čistě evropský. Chce dokázat jinakost Evropy na základě latinity. Hranice Evropy jsou podle Braguea kulturní. Evropská kulturní příslušnost se definuje ve vztahu k národům a jevům, které považujeme vůči ní za jiné. Avšak být cizí Evropě neznamena stát níže než ona. Musíme se také vyhnout mýtům, které usilují o sjednocení neevropských jevů, např. mýty o „Orientu“. Evropa je proměnlivým pojmem. Dle mínění Braguea je jen jeden rys Evropy vlastní pouze jí samé, a to je římanství či latinita. Římanství je také úzce spjato s křesťanstvím, které se vždy považovalo za římské.

Brague konstatuje, že evropská kultura byla utvářena na základech židovské a křesťanské tradice. Athény a Jeruzalém jsou často stavěny proti sobě jako náboženství krásy a náboženství poslušnosti, jako estetika a etika, jako rozum proti víře. Ale římanství Evropy bylo často opomíjeno nebo viděno v záporném smyslu. Objevitelé antiky mají touhu překročit římské a jít hned k řeckému prameni. Jen jediná kulturní oblast není Římanům upírána, a tou je právo. Avšak autor tvrdí, že „řečtí a židovští jsme a můžeme být jedině proto, že jsme římský.“<sup>30</sup> Jako největší zásluhu Římanů můžeme vidět šíření a předávání řecké a hebrejské kultury, i když do nich nevložili nic nového. Zastánci římského postoje vědí, že jsou povoláni k oživení starého, k přivlastnění si cizího různými způsoby. Římané mají za sebou klasicismus, který musí být napodoben, a před sebou barbarství, které si mají podrobit.

Představu lineárního času Evropa podle Braguea převzala ze židovství. Tak přijala jako vlastní lineární představu času, myšlenku historického dění s absolutním počátkem, stvořením, které v sobě nese smysl. Struktura křesťanské skutečnosti je vlastně také římská, avšak místo Řeků mají křesťané za sebou Židy. Slovo kultura označuje úsilí o zušlechtnění ducha, které vede k jeho obohacení. Brague si myslí, že evropská kultura usilovala o návrat k minulosti, která není její. Vede k cizímu prameni, který leží za jejími hranicemi. Vztahy Evropy ke zbytku světa byly vztahy dobývání a okupace. Vztah Evropy k jejím pramenům je v podstatě římský. Staré prameny byly předávány budoucím generacím opisováním, překládáním a upravováním. Římané se na tomto uchovávání informací rovněž hodně podíleli. Texty se přepisovaly, znovu promýšlely a přesazovaly do nových kulturních souřadnic. Už tehdy si lidé uvědomovali důležitost uchovávání a předávání dat.

Intelektuální dějiny Evropy můžeme podle Braguea vnímat jako sled renesancí. I v arabském světě se setkáváme s renesancemi a humanismem, pokud humanismus chápeme jako pokus o vytvoření světa založeného na ohledu k člověku a vyřazení Boha, lásku ke krásnému písemnictví, předpoklad, že člověk stojí na vrcholu přírody nebo na vrcholu stvoření.

I křesťanství, které hodně poznamenalo Evropu, je podle Braguea bytostně římské. Dle mého názoru byla tvorba obrazů po mnohá století neodmyslitelně spjata s křesťanskou církví, jelikož sloužila hlavně náboženským účelům. Malovaly se ikony a výjevy v chrámech. Později sice obrazy byly zesvětštěny, a jejich hlavní funkce se změnily, doteď

---

<sup>30</sup>Brague, Rémi. *Evropa, římská cesta*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 1994, str. 19.

se však vyskytují i v náboženské oblasti a jsou neodmyslitelně spjaty s naším pojetím církve a víry. Během času se však tvorba obrazů rozšířila za hranice křesťanství do zcela nových oblastí. Tak je pro nás dnes při zkoumání obrazů jejich role v současném křesťanském světě spíše vedlejší a druhotnou oblastí. Podle Braguea je křesťanství syntézou či způsobem pojmání vztahu božského a lidského. Při vtělení ale obvyklá pozice rozdělení božského a lidského přestává platit. Na rozdíl od islámu, který je zároveň náboženstvím a politickým režimem, odděluje křesťanství světské od duchovního. Možná je to spojeno s historickými okolnostmi, podle kterých se zpočátku šířilo proti římské politické moci. Postavilo se na civilizaci, která už byla organizována podle svých vlastních zákonů. Zrození profánní oblasti bylo umožněno jen při božském ústupu, ke kterému nedochází proto, že by bylo odepřeno, ale naopak proto, že je plně dáno díky zjevení. Pro křesťanství vstupuje Bůh do dějin. Božství na sebe bere tělesný rozměr osoby Ježíše.

Od počátků křesťanství až do příchodu renesance byly obrazy po mnohá staletí převážně ve službách křesťanské církve. Malovaly se jen biblické a náboženské náměty, které zdobily kostely nebo soukromé kaple vyšších šlechticů a králů. Pokud byl namalován něčí portrét, bylo to zpravidla v kontextu nějaké náboženské scény. Patroni a významní lidé, např. církevní hodnostáři, byli malováni jako jedna z osob zobrazených na výjevu. Obrazy také sloužily jako ilustrace různých Biblí. Prostřednictvím obrazů se lidé učili biblickým událostem. První velký zlom v tomto vývoji nastává v renesanci, která začala v Itálii. Rozkvět italské renesance proběhl v 14. a 15. století. Došlo k mnoha zásadním společenským změnám, které měly velký vliv na umění, tvorbu, užívání a funkci obrazů. Renesanční změny měly vliv nejen na náš přístup k umění, týkaly se i celkového společenského uspořádání a pohledu na svět. Během renesance byly také vedeny mnohé zajímavé výzkumy týkající se obrazů, vidění a zobrazování. Mnohé formy zobrazování, které byly rozvinuty v renesanci, jako např. perspektiva, přetrvávají v naší společnosti dodnes. Renesance přinesla mnoho nových podnětů, týkajících se nejen umění, ale i pojetí života, vnímání, myšlení a společenského uspořádání.

Knihy *Italská renesance*, kterou napsal Petr Burke, je zajímavým pojednáním o italské renesanci. Autor přistupuje ke své studii pomocí metod historické antropologie a klade velký důraz nejen na umění a obrazy jako takové, ale i na sociální pozadí jejich vzniku, na prostředí, ze kterého vycházeli jejich tvůrci, patroni a obdivovatelé, a popisuje, jak se k nim vztahovaly. Ve mnoha studiích jsou takové věci často opomíjeny, ačkoli kulturní a sociální kontext tvoří neoddelitelnou součást umění a formuje osobnost umělce.

Burke se nezaměřuje na jednotlivce, ale na tradici. „Cílem této studie jsou otevřené společenské dějiny, které zkoumají vztahy mezi kulturou a společností, avšak bez premisy, že tvořivost určují hospodářské nebo společenské síly.“<sup>31</sup> Umění je druh komunikativní události plnící mnohé funkce – sdělení zprávy, vyvolání určitého pocitu, kritiku. Je potřeba se ptát, jak na lidi působila taková poselství. Burke chce zachytit nejen kulturní, ale i sociální dějiny, které pomáhají porozumět kultuře. „Úloha malíře, již hrál, byla definována jeho vlastní kulturou.“<sup>32</sup>

Cílem Burke je představit si umění, literaturu a vzdělanost renesanční Itálie v jejím původním prostředí a sociálním kontextu. Došlo k rozkvětu sochařství, literatury a mnoha inovací v umění, které navázaly na starší tradici. Mnozí odmítali středověk a hledaly kořeny ještě hlouběji v minulosti, zvl. v antickém Řecku a Římě. Šířil se humanismus.

Burke ukazuje, že renesanční umění je často spojováno s pojmy *realismus* (viz str. 43-44), *sekularizace* a *individualismus*, což je ovšem problematické. Můžeme rozlišit tři druhy realismu: realismus všedního života, když umělci vybírali témata každodennosti a obyčejných lidí, malovali detaily vyplňující prázdný prostor jako symboly, psaly se novely o prostých lidech; realismus klamu, poukazující na styl a užívající iluze; a realismus výrazu, poukazující na způsob zacházení s vnější skutečností. Ani objevení perspektivy nemůžeme přisuzovat realistickému vidění, protože i ona spadá spíše pod konvence a závisí na zorném úhlu jednotlivce. Během renesance sice došlo k sekularizaci, ale v menší míře a spočívala spíše ve zvětšení množství světských obrazů. Individualismus byl také relativně novým jevem. S renesancí podle Burke rovněž nastaly větší snaha o nezávislost na praktických funkcích a vzájemné prolínání různých oborů.

Burke píše, že vysvětlení osvícenských historiků byla založena na pojmech svobody a bohatství. Svoboda s sebou přináší obchod, který povzbuzuje kulturu. Burke se hodně zabývá společenským prostředím umění a umělců. Pojímá toto téma spíše z kvantitativního hlediska a zaměřuje se na charakteristiky celé skupiny a hlavních proudů. Umění bylo udržováno v rodinách. Jejich dílny často obsahovaly mnoho knih, náboženských, světských i o umění, ukazujících jejich zájem o vzdělání a vlastní minulost. Jak vidíme na některých uměleckých dílech, jejich autoři byli dobře seznámeni s historickou, mytologickou a samozřejmě biblickou tematikou. Můžeme to vidět na dílech

---

<sup>31</sup> Burke, Peter. Italská renesance. Praha: Mladá fronta 1996, str. 10.

<sup>32</sup> Tamtéž, str. 9.

jako je „Zrození Venuše“ od Sandra Boticelliho, namalovaného podle známého antického mýtu, kde bohyně krásy vystupuje z moře. Důsledná znalost biblické tematiky je velmi dobře patrná v Sixtinské kapli, na jejíž výzdobě se podílelo mnoho slavných umělců.

Ideální člověk renesanční doby musel podle Burke ovládat více dovedností a znalostí. Jak už bylo psáno výše, mnozí umělci se věnovali různým vědeckým disciplínám a poznatky z těchto disciplín využívali ve svých dílech. Nejslavnějším příkladem je Leonardo, jehož studie optiky, lidských proporcí a anatomie jsou patrné na jeho kresbě Vitruviovy figury. V renesančních studiích optiky byl podrobně vypracován celý systém perspektivy. Jak už bylo řečeno výše, perspektiva promítá trojrozměrný prostor do dvojrozměrného a přitom usiluje o to, aby došlo k co nejmenší ztrátě informací. Nejčastěji používanými druhy jsou podle Aumonta středová perspektiva a perspektiva ptačího letu. Aumont píše, že zvolení perspektivy vycházelo z určité představy o koncepci viditelného světa a z určitých symbolických hodnot, např. středová perspektiva činí lidský zrak vzorem všech zobrazení. Původně objevený perspektivní systém odhaloval Boží přítomnost ve viditelném světě. Alberti dokonce nazýval spojnicí malířova úhlu pohledu a hlavního úběžníku paprsek Boží. Úplné centrování zobrazení a jeho přizpůsobení lidskému vidění patří spíše do roku 1800 a do období počátků fotografie.

Burke uvádí, že skupiny umělců pracovali v dílnách. Mnohdy však nevíme, jestli dílo tvořili učedníci či sám mistr, i když je na díle mistrova signatura. Autorství a tvůrčí individualita umělce tehdy nebyly důležité a jeho osobnost ustupovala do pozadí. Je velmi obtížné určit, kdo je autorem jednotlivých uměleckých děl a kolik lidí na nich spolupracovalo. Cechy byly větší organizační jednotkou než dílny a staraly se o více věcí – regulovaly vztahy se zákazníky, poskytovaly finanční podporu, půjčovaly peníze členům. Umělci hodně cestovali a vozili své poznatky do ciziny a z ciziny. Původně jejich společenské postavení bylo poměrně nízké, postupem času se jejich status zvyšoval.

Burke si klade otázku, nakolik patroni ovlivňovali obrazy. Patroni byli rozlišováni na církevní, objedávající pro náboženské potřeby a světské, mezi ně patřili významní šlechtici, politici, někdy i např. stát či město. Mohlo se jednat o jednorázovou patronaci nebo o přijetí umělce na dlouhodobou službu. Patronace sice částečně omezovala volnost, ale poskytovala ekonomickou jistotu. Někdy se objednávky prováděly i způsobem veřejné soutěže. Někdy je námět objednávaného obrazu popsán do detailů, jindy je ponechána větší volnost umělcově fantazii. Od 15. století se s rozmachem trhu stále více zvětšoval objem neobjednaných děl.



Důležitým tématem spojeným s uměním je vkus, o kterém budu pojednávat i v 8. kapitole (viz str. 124-125). Jak patroni, tak i umělci byli částečně omezeni dobovým vkusem. Burke se pokusil o rekonstrukci tohoto fenoménu. Výtvarný vkus se soustředil kolem pojmů naturalismu a idealismu, spojených s návratem k přírodě a jejím zkoumáním, pojmů řádu, půvabu, harmonie, kontrastu bohatosti, jednoduchosti a působivosti hrající na city diváka a dovednou realizací a zpracováním uměleckého díla. Ve vkusu se značily paralely mezi hudbou, literaturou, architekturou a dalším uměním. Dobový vkus byl inspirován antikou a přírodou, často ztotožňovanými s rozumem a krásou.

Burke vychází z toho, že každá společnost má sklon zastávat určité postoje a myšlenky. Vztah mezi lidmi a uměním je vždy zprostředkován nějakými světovými názory, které jsou spojeny s určitou dobou, místem a skupinou a nacházejí své vyjádření v umění a literatuře. S novými objevy a rozvojem věd se po boku starých objevovaly nové názory zprostředkované získanými poznatky. U dvora a v kostelích se scházeli lidé, kteří se podíleli na „civilizačním procesu“.

Burkeova kniha se zabývá společenskými a kulturními strukturami. Zkušenosti současníků italské renesance tvořilo mnoho navzájem se propojujících faktorů spojených s krátkodobými a dlouhodobými změnami. Jejich postihnutí je složité. Můžeme studovat vliv mnoha událostí na umění. Spojitost mezi kulturními a společenskými strukturami a změnou je patrná ve všech historických obdobích a také v renesanční Itálii. Burke nám ukazuje nový a poněkud netradiční pohled na studium tohoto období, který je dle mého názoru velmi přínosný z hlediska poznání obecných sociálních a společenských tendencí.

O renesanci mluví i Stephen Little ve své knize ...ismy, Jak chápat umění. V této knize nabízí přehled hlavních uměleckých stylů od renesance až po současnost. Slovo renesance znamená znovuzrození. Za renesanci zpravidla považujeme období vývoje Evropy od roku 1300 do roku 1600. Z Itálie se renesance postupně dostala i na sever a ovlivnila v mnohém i severskou renesanci. Došlo k rozsáhlým společenským změnám a do popředí se dostali jednotlivci místo společenských institucí. Renesanční humanismus vycházel ze studia antického Řecka a Říma. Došlo k rozsáhlým výzkumům symetrie a proporcí. Hlavně v severské renesanci se do popředí dostal naturalismus, který spočíval v přesném zobrazení přírody. Vyvíjely se různé metody a systémy zobrazování světa (např. lineární perspektiva). Stejně jako Burke Little píše, že původně byl umělec jen prostým řemeslníkem, v renesanci se mu však začíná dostávat velkého uznání. Společnost si uvědomuje kulturní význam umělců a velice si jich cení.

Po renesanci přichází baroko. Little píše, že vzniklo v 17. století jako reakci na renesanci a stylově vytríbený manýrismus. Většinou si barokní styl spojujeme s katolickou protireformací, i když určitá forma baroka se rozvinula také v protestantských zemích. Baroku je vlastní sjednocení záměru a účinku a dynamika. Barokní díla se nacházejí v pohybu, jak fyzickém, tak i duchovním a emočním. Výrazné barvy a vlnité formy vystupují do popředí na úkor symetrie a proporcí. Tvůrci obrazů dramatizují kontrasty mezi světlem a stínem. Mízí odstup mezi obrazem a jeho divákem. Co se týče námětů, fresky a velké palácové a oltářní dekorace ustupují do pozadí. Mecenáši si objednávali krajiny, zátiší a drobné obrazy, které se dají využít jako ozdoba pro jejich rezidence.

Barokní obrazy se také snaží oklamat diváka prostřednictvím iluze, která se dostala na obrazy už během renesance. Tehdy vznikl umělecký směr, který se dnes označuje jako iluzionismus. Byl součástí naturalismu. Umělci se snažili vyvolat v divákovi dojem, že se dívá na reálné věci, např. aby považoval namalovanou nebeskou klenbu na stropě za opravdové nebe jako na fresce Andrea Mantegna Manželský pokoj (Camera degli Sposi) ve vévodském paláci rodiny Gonzagů, kterou vidíme níže. Little si myslí, že renesanční umění „bylo silně ovlivněno antickou ambicí tvořit umění, jež by se dalo zaměňovat s živými věcmi“.<sup>33</sup>



<sup>33</sup> Little, Stephen...ismy, Jak chápat umění. Praha: Slovart 2005, str. 34.

Aumont charakterizuje iluzi jako „omyl ve vnímání“, kdy naše vidění obrazu neprobíhá běžným způsobem a nemůže učinit rozdíl mezi několika vjemy. Iluzivní obraz může zdvojovat zdání původního předmětu, avšak nemůže být jeho přesnou kopií. Také si nesmíme plést iluzivní obraz se simulakrem, jenž je uměle vytvořeným předmětem, který se za určitých okolností považuje za jiný předmět. Reprezentace (zobrazení) je proces, jímž se ustavuje reprezentant, který v jistém omezeném kontextu nahrazuje to, co reprezentuje.<sup>34</sup> Mnozí vědci se nemohou shodnout na tom, zda je zobrazení libovolné či naučené a zda jsou některé druhy zobrazení přirozenější než jiné druhy. Iluze je samozřejmě úzce spojena i s technickými obrazy, o kterých bude řeč v další kapitole.

Na začátku 18. století ve Francii vzniká vzdušné a zdobné rokoko. Little píše, že umění rokoka vycházelo z hlavních principů baroka, akorát v sobě mělo více lehkosti, vzdušnosti a graciéznosti. V období rokoka se hodně využívalo barev působící na smysly. Převládaly odstíny pastelové modré a růžové. Dále v 18. století byl rozšířen akademismus a klasicismus. Akademismus vychází z přesně daného souboru pravidel, která se vyučují na akademiích. Obraz musel přísně odpovídat určitým kritériím zobrazování. Byl založen na ideálech krásy a dokonalosti. Nejoblíbenějšími náměty byly velké scénérie, historické události, velkolepé scény. Neoklasicismus se v mnohém podobal akademismu a přísně odmítl rokoko. Neoklasicisté usilovali o pochopení současných společenských změn na základě porozumění minulosti. Obraz byl jedním z prostředků k dosažení tohoto cíle.

Opravdu velké změny a převraty v umění nastaly až v 19. století. Byly spojeny se společenskými změnami, které se tehdy odehrávaly. Mladí umělci se začínali stavět proti autoritě akademie a obchodu s uměním, které se muselo přizpůsobit vkusu buržoazie. Vznikla mnohá hnutí, jako jsou romantismus, realismus, impresionismus, symbolismus a mnohá další. Umělci se řídili jinými principy zobrazování. Jednotlivá hnutí na sebe navazují a díla mnohých umělců se dají zařadit i do více hnutí najednou. První odmítavé reakce na akademismus a neoklasicismus se označují jako romantismus. Romantici odmítali serióznost a přizpůsobení uměleckých děl politické účelovosti, přísné dodržování racionálních pravidel. Stavěli do popředí jednotlivce a jeho tvůrčí romantickou stránku. Zdůrazňovali emocionálnost, intuitivnost, symboličnost, iracionálnost a lásku k přírodě. Mezi romantiky můžeme zařadit malíře, jako jsou Delacroix, Géricault, Turner.

Ve své knize Malířství a jeho prostředky (Živopis i eje sredstva) Jurij Šaškov uvádí spor dvou malířů tohoto období. Přívrženec akademismu a neoklasicismu Ingres tu

---

<sup>34</sup> Aumont, Jacques. Obraz. Praha: Akademie múzických umění 2005, str. 100.

nesouhlasí s „romantickými“ názory Delacroixe. Když se mluví o světelných odrazech a ostatních prvcích, charakteristických pro malbu na plenér, Ingres odmítá světelné odrazy, které podle něho nejsou důstojné pro malíře. Podle Delacroixe by však užívání světelných odrazů a polovičních tónů mělo v malbě dominovat, neboť správně vystihuje přírodu.

V první polovině 19. století se vyvinuly také orientalismus a medievalismus. V polovině 19. století vznikají první obrazy zařazené k realismu. Little uvádí, že se realističtí umělci snažili o přesné zobrazení okolního světa, i když se přitom rozcházeli s obecnými konvencemi, pravidly a s dobovým vkusem. Byli proto kritizováni. V akademismu a neoklasicismu se většinou zobrazovaly osoby a předměty v rámci nějaké scenérie či například antického výjevu. Realisté zobrazovali svou současnost přímo tak, jak se jim prezentovala, bez jakýchkoliv odkazů. Nejslavnějšími příslušníky realismu jsou Manet a Courbet. Snahy o realistické zobrazení se objevují po celou historii obrazů. Po dlouhou dobu až do příchodu technických obrazů bylo hlavním smyslem umění právě realistické napodobení skutečnosti, přesné zobrazení okolního světa (viz 8. kapitola).

Asi nejznámějším a nejvýznačnějším hnutím 19. století je impresionismus, na který pak navazuje neoimpresionismus a postimpresionismus. Při charakteristice umění 19. století budu vycházet z knih Stephena Little, Jude Weltonové a Sylvie Patin. Impresionismus vznikl okolo roku 1860 ve Francii a trval až do konce 19. století. Impresionisté se také postavili proti akademickým principům. „Jejich malby evokují pronikavé, ale mnohdy jemné smyslové vjemy slunečního světla, barvy a stínu.“<sup>35</sup> Studovali hru světla a barev.

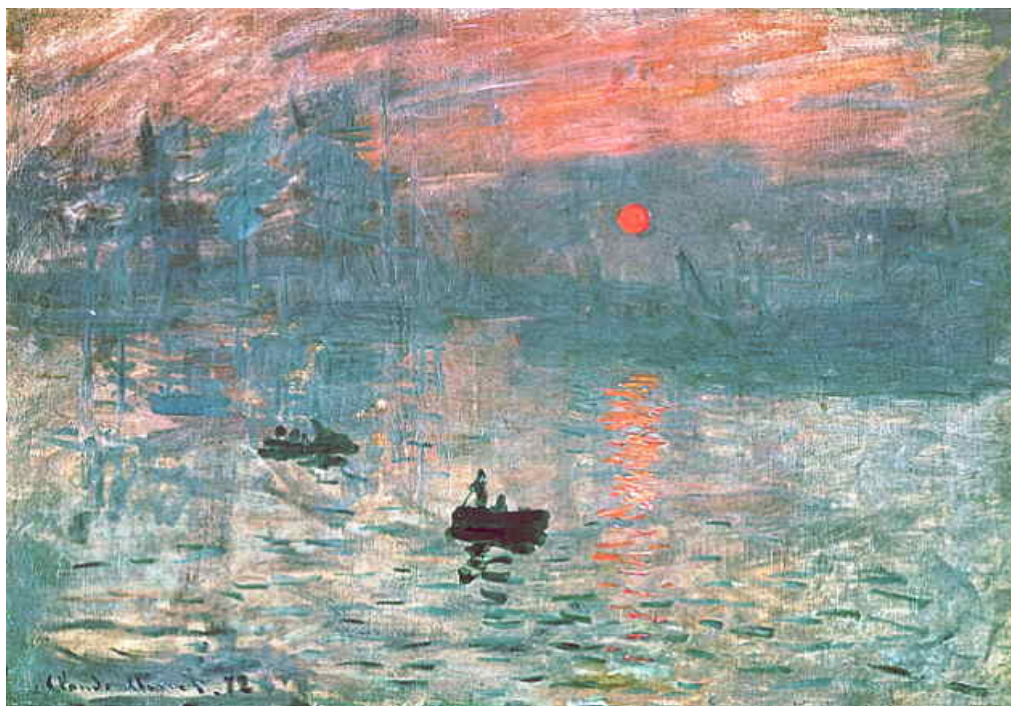
Sociální a kulturní změny té doby vedly k tomu, že umělci začali tvořit svá díla nezávisle (na patronech a mecenáších) a jejich hlavní starostí se stala možnost vystavování děl v různých galeriích a obchodech. Nejelitnějším místem výstav té doby byl Pařížský salón – Le Salon de Paris, kde tvořili porotu členové Akademie. Odmítnutí umělci, mezi nimi i mnozí impresionisté, nakonec otevřeli Salón odmítnutých (Salon des Refusés).

Roku 1869 Monet spolu s Renoirem vystavili sérii svých obrazů, namalovaných rychlými tahy štětce, v sále La Grenouillère. Právě tehdy mnozí vidí počátky nového stylu, usilujícího o zachycení kouzla okamžiku, který byl později pojmenován „impresionismus“. Název „impresionismus“ vznikl podle Monetova díla „Dojem, vycházející slunce“ (Impression, soleil levant), vystaveného roku 1874 na výstavě nezávislých pařížských umělců. Kritik Louis Leroy použil pojmu „impresionismus“ v hanlivém smyslu, protože

---

<sup>35</sup> Little, Stephen....ismy, Jak chápat umění. Praha: Slovart 2005, str.84.

považoval Monetovo dílo, které vidíme níže na obrázku, za nedokončené, později se však toto slovo uchytlo pro název celého hnutí.



Impresionisté většinou malovali v přírodě a jejich hlavním cílem bylo zachycení atmosféry jedinečného okamžiku, neopakovatelné chvíle duševního stavu. O impresionistech se často zmiňuje i Virilio ve svých dílech *Stroj vidění* a *Estetika mizení* (*L'Esthétique de la disparition*). Ve 2. kapitole *Estetiky mizení* uvádí citát francouzské filmařky Agnes Vardy: „Myslela jsem na impresionisty, protože v jejich plátnech je světelnost, která odpovídá jisté definici štěstí. Pokud je tam drama, je podněcováno touhou po štěstí, která dosahuje extrémní hranice.“<sup>36</sup>

Styl většiny impresionistů se zakládal na bezprostředním pozorování přírodních jevů a neplánovaných barevných schématech. Pracovali bez předběžných kreseb a podmaleb na základě detailní znalosti světla a barvy v přírodě. Nanášeli drobné skvrny z nemíchaných a neroztíraných barev, např. k zachycování světla, odrážejícího se na listech a vodě. Impresionisté vycházeli z názoru, že barva leží ve spektru světla a je pohlcována a odrážena povrchem předmětů. Pokoušeli se o zachycování světla a prchlivých dojmů kvůli znovuvytvoření skutečné podoby přírody. U některých impresionistů, např. u Moneta, se někdy objevuje i několik obrazů, na kterých je zachycen stejný pohled na stejné místo v krátkých intervalech za rozdílných světelných podmínek (např. *Stohy sena*, *Rouenská katedrála*, *Lekniny*).

<sup>36</sup> Virilio, Paul. *L'Esthétique de la Disparition*. Paris: LGF 1994, kapitola 2.

Další velké změny v oblasti umění a tvorby obrazů se odehrály ve 20. století. V první polovině 20. století vzniklo mnoho nových směrů, které se označují jako modernismus. Všechny tyto směry se zpravidla vyhýbaly naturalistickému zobrazení. Se svými obrazy často experimentovaly a snažily se zachytit určité prožitky či pocity. Jelikož neusilovaly o analogické zobrazení skutečnosti, do modernistických směrů se postupně dostává stále více abstrakce. Někteří autoři zastávají názor, že abstraktní zobrazování postupně vyplynulo z předcházejícího umění. U Sylvie Patin a u dalších autorů se například objevuje názor, že kdyby Claude Monet žil déle, také by došel k radikálnějším formám abstrakce. Soudí tak podle toho, že na Monetových pozdějších obrazech (např. na velkých malbách leknínů) se začínají objevovat určité prvky abstrakce.

Když McLuhan mluví o problémech Afričanů s díváním se na západní filmy (viz str. 16-17), srovnává je s problémy některých lidí ze západní kultury s abstraktním uměním. Vnímání nových radikálních myšlenek je vždy jednodušší pro lidi, kteří s těmito myšlenkami vyrůstají. Pro ty, kteří se s tím setkali v dospělosti, to je nepřírozené, tak jako bylo např. pro Koperníkovy současníky nepřírozené přijetí toho, že Země není nehybná. Tito lidé budou vždy potřebovat více úsilí při imaginativní rekonstrukci. Podobné byly nejspíše potíže s uměním v dávné historii, kdy docházelo ke změně forem zobrazení. Příchod nové technologie rozšiřuje jeden nebo několik smyslů do sociálního světa kolem nás. To vede ke změně vztahů mezi všemi smysly v dané kultuře. Změna poměrů mezi smysly v určité kultuře zpravidla vede ke změně základních principů vnímání. Na dvojrozměrném obrazu dochází k potlačení vizuálního (př. malba, mozaika), a proto ho vnímáme prostřednictvím souhry všech smyslů. Ve své knize Člověk, média a elektronická kultura McLuhan uvádí, že od Cézanna umělci malovali tak, aby divák obraz spíše držel, než jej viděl. Moderní umělci jako impresionisté se vzdávají starých konvencí a systému, které vznikly během dlouhého období gramotnosti a převládání vizuálního. Ostatně už tou dobou začínají vznikat první technické obrazy (viz Flusser) a lidé více směřují ke hmatovému a sluchovému vnímání.

Aumont píše, že abstraktní obraz byl nejvýznamnější proměnou umělecké tvorby 20. století. Abstrakce je opakem konkrétnosti a postrádá přímý odkaz ke skutečnosti, proto byl abstraktní obraz na začátku mnohými viděn jako něco špatného. V jistém smyslu se v něm „ztrácí“ zobrazení a figurativnost. Abstraktní umění popírá smysl napodobovacího umění. Někteří tvrdí, že s vynálezem fotografie už nebyla tak velká potřeba napodobování v malířství. Výtvarnému obrazu byla vždy přisuzována tvárnost, poddajnost a možnost ho

modelovat. Další důležité dimenze výtvarných znaků jsou stupňování (systémy) a materiálnost (rozlišení děl tvořených z jednoho druhu materiálu a z více druhů materiálů). Vznikaly mnohé studie, zabývající se jednotlivými prvky obrazů a kompozice, např. práce Paula Klee, Kandinského, Passerona. Abstraktní malíři často chápali své obrazy jako reálné, aktuální a efektivní zobrazení přítomnosti. Mnozí považovali za nejdůležitější hodnotu malířského materiálu a jeho výtvarné uspořádání. Už necítíme přítomnost viditelného světa, ale abstraktní formy s vlastním životem.

Aumont také uvádí, že obraz s sebou rovněž nese problém expresivnosti neboli výrazu. Existuje mnoho definicí expresivnosti, ale bohužel většinou osvětlují jen část tohoto pojmu. Podle divácké či pragmatické definice musí expresivní dílo vyvolávat u svého diváka určitý emocionální stav. Realistická definice vidí jako expresivní to, co vyjadřuje skutečnost a nese v sobě její smysl. Podle subjektivní definice musí expresivní vyjadřovat tvůrčí subjekt. Formální definice tvrdí, že expresivní dílo musí mít expresivní formu, která může být určena buď sociálním faktorem anebo expresivností podobnou živému organismu.

Dále Aumont zkoumá prostředky expresivnosti. Prvním z nich je materiál a práce s ním vychází z několika základních hodnot: plochy obrazu, barev, formy. I když expresivních prvků není mnoho, mohou mít nekonečně mnoho konfigurací, což se vymyká racionálnímu zkoumání. Expresivnost se vždy vztahuje k nějakému stylu, tj. souboru konvencí či názorů o tom, co je přijatelné, výjimečné atd. Styl může odkazovat jak na individuum, tak i na určitou skupinu. Týká se všeho, co dílo obsahuje. Inovace v umění vždy probíhají v kontextu nějakého stylu. To, čím expresivní dílo překvapuje, je většinou deformace určité formy, která navozuje efekt expresivnosti a novosti (např. kubismus). Expresivnost má jak historický aspekt, spojený s určitými styly, tak i aspekt ahistorický, protože některé prvky a kontrasty mají pořád stejný expresivní efekt, i když se mění jejich historická podoba.

Aumont píše, že výraz *expresionismus* poprvé použil kritik a historik umění Wilhelm Worringer v roce 1911, původně k vymezení vůči impresionismu skupiny fauvistických děl vystavených v Berlíně. Toto slovo se pak začalo používat i k označení divadelních, poetických a filmových škol a stylů. Hlavními charakteristickými rysy expresionistického stylu jsou odmítnutí napodobování, zjitření subjektivnosti, zdůraznění důležitosti materiálu a přehánění.

Ruský vědec Vasilij Nalimov se také zabýval abstraktními obrazy. Stejně jako Sáva Šabouk (viz str. 45) pohlíží na umění jako na jazyk. Ve své knize Pravděpodobnostní model jazyka (Věrojatnostnaja model jazyka) navrhuje klasifikovat jazyky podle jejich struktury a sestavit tak sémantickou škálu jazyků. Na jednom konci budou nejtvrďší jazyky s nejtuzší strukturou (např. jazyky programování), kde každý znak má přesně určený smysl, a na druhém konci budou jazyky měkké (např. jazyk abstraktního umění). Náš každodenní jazyk a jazyky vědy by byly umístěny někam doprostřed této škály. V těchto jazycích je smyslový obsah slov sice v jisté míře přesný a konvenčně určený, avšak stupeň této přesnosti závisí na intelektuálním naladění lidí, které se může velmi lišit a smysl znaků se tak stává nejednoznačným (jako v západní filosofii).

Nalimov uvádí, že abstraktní symboly jsou neoddelitelnou součástí lidské kultury už mnoho tisíciletí. Setkáváme se s nimi při archeologických vykopávkách i v architektuře. Muslimská kultura dovoluje zobrazovat jenom abstraktní ornamenty. V moderní době je vliv abstrakce v umění a architektuře stále více patrný. Taková symbolika člověka tolik neunavuje a je všeobecně lépe přijímána. Hodnota abstrakce z čistě uměleckého pohledu (např. hodnota abstraktních obrazů v umění) už je věcí znalců umění. Nalimov se pokouší jen o studium abstrakce v rámci formálních znakových systémů.

Už před Nalimovovými studiemi se v literatuře objevila myšlenka o možnosti studia abstraktního umění jako zvláštního jazyka. Také plní komunikativní funkci a předává informaci. Malíř zde vystupuje jako adresant a divák jako adresát přijímající sdělení a informaci, kterou přináší. Na výstavách se mnoho diváků pokouší o interpretaci obrazů v běžném jazyce. Tak obrazy abstraktního umění splňují hlavní funkci jazyka.

Nalimov a jeho tým prováděli experiment s devatenácti kopiemi abstraktních obrazů. Nejprve byl sestaven seznam hlavních znaků, které tvoří něco jako abecedu abstraktního umění – linie, pruh, pravidelná geometrická figura (kruh, trojúhelník), pozadí, barva, difúzní mraky. Tyto znaky se už dále nedají rozdělit. Dále byla sestavena „gramatika abstraktního umění“ skládající se z operací se všemi znaky „abecedy“. Jazyk abstraktního umění je méně pravidelný než běžný jazyk. Zde nemůžeme připsat znakům smyslový význam tak, jak to děláme u běžného jazyka. Můžeme se dívat na obraz jako na text, avšak při čtení obyčejného textu můžeme mluvit o vysokém stupni podobnosti funkcí apriorního rozmístění, alespoň u lidí se stejným intelektuálním naladěním. V abstraktním umění to možné není a obraz je určen neohraničenému množství diváků.



Interpretace i jednoho obrazu abstraktního umění může být velmi různorodá. Divák si nikdy nemůže být jistý tím, že z obrazu vyčetl právě to, co malíř chtěl sdělit. Existuje sice mnoho knih o interpretaci abstraktního umění, ve kterém se odráží sémantické pole malířů, avšak Nalimov se k takovým knihám staví skepticky. Nikdy si nemůžeme být jisti tím, co přesně malíř chtěl sdělit a expresivní obraz se nedá převyprávět obyčejným jazykem. Divák ho musí zažít.

Ve druhé polovině 20. století vzniklo mnoho dalších směrů, které jsou označeny jako postmodernismus. Little uvádí, že původně postmodernismus vznikl v architektuře jako odmítavá reakce na modernistickou architekturu. Postmodernisté kritizovali příliš strohý a funkcionalistický sloh. Tehdy se do umění dostávají i mnohé prvky, které tam dříve nepatřily, a klade se otázka, co všechno se může stát součástí umění. Při postmodernismu dochází k používání prvků různých stylů a jejich vzájemnému kombinování. Do umění se také dostává stále více nových materiálů a dokonce se začínáme setkávat i s využíváním technických instalací v umění. Tak se i nový obraz, který Flusser nazývá technickým, postupně dostává do sféry umění, která byla původně vyhrazena jen klasickému obrazu, ale o tom podrobněji pojednám v poslední kapitole.

## Kapitola 4

### Vnímání a prostředky klasických obrazů

Ve své knize *Komunikológia* Flusser také mluví o obrazech. Stejně jako v knize *Za filosofii fotografie* definuje obrazy jako „plochu pokrytú symbolmi“.<sup>37</sup> Tento význam do sebe zahrnuje více než význam slova „obraz“ v běžné řeči, zahrnuje také dvojrozměrné modely a plochy jako mapy. Flusser také odmítá zařazení trojrozměrných objektů, jako jsou sochy a scénické obrazy, pod tento pojem. Symboly na ploše obrazu jsou ve vzájemných vztazích. Vztahy a poměry symbolů na ploše odpovídají vztahům, které panují mezi významy těchto symbolů v čtyřrozměrném prostoru. Podle *Komunikologie* obraz redukuje čtyřrozměrné vztahy na dvojrozměrné. Mnozí by zcela jistě měli námitky proti tomuto pojetí, neboť obrazy často nezobrazují konkrétní věci, ale jen jejich možné vztahy, při čemž se zapojuje oblast imaginace. Flusser souhlasí s tím, že většina obrazů zobrazuje to, co má být, nikoli to, co je, avšak tento „deontologický“ motiv v sobě vždy zahrnuje i „epistemologický“ motiv. Abychom ukázali, jaké by věci měly být, musíme také ukázat, jak se skutečně mají. Platí to i naopak, protože nemůžeme ukázat, jak se věci mají bez uvažování o jejich změně. Ve všech obrazech se tak vyskytují tyto dva motivy, a v každém obraze převládá jeden z nich. Když byly obrazy vytlačeny texty do sféry umění, už přestaly být dominantním kódem společnosti a začali jsme je posuzovat jako krásné, dobré a pravdivé.

Ve své knize *Obraz* Jacques Aumont zkoumá vizuální obrazy, ke kterým přistupuje co nejobecnějším způsobem. Analyzuje obrazy jako takové, nikoli jejich jednotlivé druhy. Vyzdvihuje společné stránky všech druhů obrazů. Ve své knize také uvádí rozdílné teorie mnoha jiných autorů. Aumont tvrdí, že „obrazy vznikají proto, aby byly viděny“.<sup>38</sup> Podrobně se zabývá i vnímáním plochých obrazů. Stejně jako Flusser upozorňuje na to, že i když jsou obrazy ploché, vidíme v nich prostorové členění skoro jako u skutečné scény. Říkáme tomu dvojí perceptivní skutečnost obrazů.

Aumont rovněž podrobně zkoumá vztah obrazu a jeho pozorovatele. Je to zásadní vztah pro všechny druhy obrazů. Jak už bylo řečeno výše, vznikají právě proto, aby byly pozorovány. Aumont nezkoumá tento vztah z hlediska psychologie. Snaží se určit, co nám obraz přináší, proč existuje skoro ve všech lidských společnostech a jak ho divák pozoruje.

---

<sup>37</sup> Flusser, Vilém. *Komunikológia*. Bratislava: Mediálny inštitút 2002, str. 77.

<sup>38</sup> Aumont, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění 2005, str. 73.

Obrazy vždy vznikaly s nějakým účelem. Díky tomu, že jsou součástí oblasti symbolů, mohou působit jako médium mezi pozorovatelem a skutečností. Rudolf Arnheim dělí hodnotu obrazů na zobrazovací a znakovou. Gombrich tvrdí, že vnímání obrazu probíhá prostřednictvím pozorování a upamatování.

Aumont popisuje pozorovatele jako „aktivního partnera obrazu“.<sup>39</sup> Při rozpoznávání ztotožňujeme zobrazené s tím, co můžeme vidět ve skutečnosti. Rozpoznání viditelného světa na obraze přináší také jisté potěšení a radost, proto mnozí umělci tolik usilovali o napodobení našeho světa. Obraz nám přináší informace o skutečnosti v *kódované* podobě. Gombrich napsal dílo *Umění a iluze*, kde spojuje roli pozorovatele se „souhrnem perceptivních a psychických aktů, jejichž prostřednictvím pozorovatel dává obrazu existenci na základě jeho vnímání či pochopení“.<sup>40</sup> U Gombricha má hlavní úlohu pozorovatel, který vlastně „vytváří“ obraz. Jedná se o takzvaný konstruktivistický přístup. Obraz intelektuálně a emocionálně ovlivňuje pozorovatele.

Aumont uvádí i teorie tvarové psychologie. Gestalttheorie tvrdí, že divák objevuje obraz na základě zákonů a forem, které už jsou založeny v jeho mozku, a zdůrazňuje faktor zrakového myšlení. Obraz je považován za organický, když jeho jednotlivé části mají smysl ve vztahu k sobě samým jako v lidském organismu. Existuje mnoho teorií obrazu týkajících se pozorovatele. Liší se podle toho, zda jsou zaměřeny na čtení obrazu, které vede ke konstruktivistickým a kognitivním teoriím, nebo na výrobu obrazů, kde převažují antropologické koncepce.

Aumont se snaží „personifikovat obraz“ jako zdroj různých procesů a významů a ptá se po jeho vlastním charakteristickém podílu. Obraz v sobě nese analogii (podobnost) se skutečností. Bohužel často mylně ztotožňujeme obraz (např. u televize, fotografie) se skutečností. Umělecké směry jako kubismus jsou chápány jako deformující skutečnost a odchylovající se od analogické formy. Ale podle Gombricha je i to nejvíce analogické zobrazení konvenční, akorát ty konvence, které využívají systému vidění (např. perspektivy) se člověku zdají být analogičtější než jiné. Bazina označuje dějiny umění „dějinami konfliktu mezi potřebou iluze jako pozůstatku magické mentality a potřebou vyjádření“.<sup>41</sup> Mnozí vidí analogii jako část *reference* a symbolizaci skutečnosti. Tímto problémem se budu zabývat i při popisu technických obrazů.

---

<sup>39</sup> Tamtéž, str. 77.

<sup>40</sup> Tamtéž, str. 82.

<sup>41</sup> Tamtéž, str. 200.

Můžeme odvodit, že analogie jako konstrukce v sobě obsahuje empirickou realitu, ze které vychází, a během dějinného vývoje byla uměle produkována s ohledem na cíle vycházející ze symbolického řádu. Původně hlavní význam obrazu spočíval v jeho podobnosti se skutečností. Většina novějších přístupů však byla proti takovému pojetí (např. Barthes, Eco, Metz). Metz tvrdil, že každý obraz je chápán na základě sociálních konvencí, které jsou spojeny s jazykem. Zkoumal obraz na základě analogických indicií – prvků obrazů, podílejících se na jeho celkové konstrukci. Analogie je často zaměňována s realismem. Realistický obraz se snaží co nejvíce přiblížit skutečnosti, avšak nemusí vyvolávat její iluzi. Realismus se tolik netýká viditelného světa (jako analogie), ale spíše informací nesených obrazem.

Smysl obrazu by podle Aumonta měl být jeho divákovi jasný. Interpretaci obrazů zkoumá sémiologie, která interpretuje obraz na základě různých úrovní kódování a ikonologie (např. Panofsky), jež vychází z toho, že každý obraz obsahuje několik významů – přirozený, konvenční a esenciální. Sekundární významová rovina obrazu odpovídá figurativnímu smyslu verbálních výpovědí. Tuto figurální rovinu zkoumali Lyotard, Francastel, Arnheim. Obraz se srovnává s dalšími symbolickými systémy, např. s jazykem (viz str. 41, 46). Jelikož se většina Aumontových studií zaměřuje na všechny druhy obrazů, podrobněji uvedu jeho studie ve čtvrté kapitole, která se týká jak klasických, tak i technických obrazů.

I když mnozí teoretici umění srovnávali umění s jazykem, někteří byli proti takovému přístupu. Například Roger Scruton s ním zcela nesouhlasí. Referenční vztahy a gramatika v obraze podle něj fungují na úplně jiném principu než v jazyce. Jazykový celek se může rozložit na menší jednotky, jako jsou věty a slova. Lidé „chápou neomezený počet vět na základě pochopení pouze omezeného počtu slov”.<sup>42</sup> Smysl a pravdivost věty vychází ze vztahu jejich částí. Prostředky a prvky malby jsou však nekonečné a neomezené, proto je nemůžeme přirovnávat ke slovům. Můžeme sice rozložit malbu na jednotlivé části, ty však pak můžeme rozložit dále na ještě menší prvky atd. Také nemáme přesná pravidla, podle kterých bychom měli rozdělit obraz na konkrétní části konkrétním způsobem, a každý teoretik může toto rozdělení provádět rozdílným způsobem. Chápeme tak celek stejným způsobem jako části. Ve větě se však k sobě části vztahují čistě konvenčním způsobem podle určitých pravidel. Z výše uvedených důvodů Scruton odmítá zkoumání umění jako jazyka.

---

<sup>42</sup> Scruton, Roger. Estetické porozumění. Brno: Barrister and Principal 2005, str. 39-40.

Srovnáváním umění s jazykem se zabývá také Sáva Šabouk. Ve své knize Jazyk umění, vydané roku 1969, se věnuje převážně studiu klasických obrazů. V té době technický obraz ještě nebyl tak rozšířen jako dnes, doposud neexistovala mnohá moderní média, a tak se slovo „obraz“ užívalo převážně v souvislosti s klasickým obrazem a uměním. Sáva Šabouk vidí umění jako „dorozumivací činnost lidí (řeč – langage), která se realizuje pomocí uměleckého znakového systému (jazyk – langue). Jednotlivá umělecká díla lze v této souvislosti chápat jako promluvy (parole).“<sup>43</sup>

Zde Šabouk vychází ze slavné sémiotické koncepce Ferdinanda de Saussura. Ve své knize Sémiotika v teorii a praxi Jarmila Doubravová uvádí, že na rozdíl od svých předchůdců de Saussure klade rozdíl mezi pojetím jazyka jako lingvistického systému a konkrétních aktuálních řečových promluv. Můžeme to ilustrovat příkladem oficiálního spisovného jazyka a hovorových dialektů, používaných v různých oblastech. Jazyk jako lingvistický systém de Saussure nazývá slovem „langue“, řeč pak pojmenovává jako „parole“. Celek lidské řeči pak označuje jako „langage“.

Šabouk vidí umění jako jazyk na základě jeho dvou hlavních funkcí, které jsou s jazykem společné. Za prvé to je myšlení, za druhé objektivace vnitřních psychických stavů, která nám umožňuje komunikaci. Jazyk a umění jsou znakové systémy. Myšlení a uvědomování se realizuje převážně skrze jazyk. V případě tvorby a konzumu uměleckých děl se podle Šabouka také jedná o jistý druh myšlení, který je realizován skrze prostředky jazyka umění.

Myslím, že je důležité si uvědomit tuto skutečnost, na kterou náš Šabouk upozorňuje. Myslíme jak na základě jazyka, tak i na základě obrazů. Můžeme myslet slovy i obrazy. Komunikace, jež je nepostradatelným prvkem každé společnosti, probíhá jak prostřednictvím jazyka, tak i prostřednictvím obrazů. Jak už bylo řečeno v první kapitole, v dlouhém období před příchodem textů byly obrazy hlavními nosiči informace. Komunikace a myšlení většinou probíhaly prostřednictvím obrazů. Po příchodu textů se situace změnila a hlavní úlohu v komunikaci převzaly texty. Tato změna je zvláště patrná v období rozšíření gramotnosti a zavedení povinné školní docházky, neboť ve středověku a raném středověku byla většina lidí negramotná. Obrazy tehdy v Evropě sloužily čistě náboženským účelům jako ilustrace k Bibli. Na obrazech a freskách v chrámech byly zobrazovány výjevy ze Starého a Nového zákona, které fungovaly jako doplnění k výkladu

---

<sup>43</sup> Šabouk, Sáva. Jazyk umění. Praha: Svoboda 1969, str. 7.

kněží. Až později byly obrazy zcela vytlačeny do sféry profánního a staly se převážně součástí oblasti umění. Obrazy však zůstaly v našem myšlení, kde koexistovaly společně s jazykem, i když ve společenské sféře byly vytěsněny do oblasti umění a sociální komunikace probíhala převážně prostřednictvím textů. V naší době se však situace mění, protože obraz se vrací do sféry sociální komunikace a částečně vytlačuje text. Teď se však jedná o novou podobu obrazu, kterou Flusser nazývá technickým obrazem.

Šabouk také upozorňuje na to, že realita zanechává stopy v naší psychice. Tyto stopy se stávají součástí jak vědomých, tak i nevědomých procesů. Nevědomé procesy jsou integrovány do subjektivně prožívaných procesů a zaznamenávány v naší psychice, tímto způsobem vzniká vědomí. Šabouk předpokládá, že „nevědomé stavy psychiky, které existují bez jazyka, a jazykové výrazy – nástroje vědomí - se spolu nějak sblíží, což umožňuje jistý ponor myšlení do sféry nevědomí, vynášení zde uložených pamětních dějů a vědomou manipulaci s nimi.“<sup>44</sup> Jazykové výrazy se tak sblíží s nevědomými psychickými stavy. Podle Šabouka je to umožněno skrze propojení vztahu psychického stavu a skutečnosti, kterou odráží, na jedné straně, a vztahu znaku a stále aktualizovaného a znovu prožívaného psychického stavu na straně druhé. „Myšlení se v této souvislosti jeví jako složitě zprostředkované znovuprožívání interakce člověka s realitou.“<sup>45</sup> Šabouk zdůrazňuje důležitost jazyka umění a nevědomí při interakci člověka se světem a při zprostředkování a uvědomování si reality. Také pomáhají člověku uvědomovat si jeho vlastní pocity a emoce.

Pojetím nevědomí se zabývali i ruský vědec Vasilij Nalimov a jeho manželka Žanna Drogalina. Přicházejí s relativně novými myšlenkami, které se vymykají tradičním představám o tomto tématu. Nalimov zdůrazňuje představu vícerozměrnosti sémantického prostoru, spojeného s pojetím nevědomí, a přichází s novým označením „sémantická pole“. Dnešní věda se podle Nalimova příliš jednostranně zabývá nevědomím, vycházejí z prací Sigmunda Freuda. Nalimov píše, že k nejstaršímu zkoumání nevědomí docházelo prostřednictvím jeho interpretace v náboženských systémech a propracování meditace, kterou můžeme označit jako „vědomý vstup do nevědomí“.<sup>46</sup> Meditace se podobá stavu, kdy člověk tvoří něco nového. Pro vědu je podle Nalimova také velmi těžké přijmout

---

<sup>44</sup> Šabouk, Sáva. Jazyk umění. Praha: Svoboda 1969, str. 13.

<sup>45</sup> Tamtéž, str. 17.

<sup>46</sup> Nalimov Vasilij, Drogalina Žanna. Věrojatnostnaja model bessoznatel'nogo. Moskva: Psichologičeskij žurnal 5, No.6, 1984, str. 4.

hypotézu o tom, že vědomí člověka překračuje hranice psychiky jednotlivých osob, a tudíž má transcendentální povahu.

Podle Nalimova se nevědomí před námi odhaluje jako sémantická pole jak jednotlivých lidí, tak i celého lidstva. Sémantická pole nás provázejí odjakživa a podobnost symboliky a stavů vědomí, ve kterých se odrážejí, nás vede k hypotéze existence všem společného sémantického univerza, tvořeného sémantickými poli. Toto univerzum se nám odhaluje prostřednictvím obrazů, často velmi jednoduchých, jako třeba geometrických symbolů. Se stejnými tvary se setkáváme i v přírodě. Autoři tu vidí určitou podobnost se starším geometrickým esoterismem, který se projevil např. v architektuře chrámů, pyramid. Tyto symboly mají měnící se význam. Sémantická pole se odrážejí i ve vědě, kde se používá symbolická řeč a vědci myslí pomocí obrazů. V matematice se často používá obrazné myšlení, při tvorbě modelů i při interpretaci matematických konstrukcí.

Nalimov používal i obrazy jako prostředky vstupu do nevědomí. Prováděl experimenty o nevědomí, spojené s autogenním tréninkem, relaxací, hudbou a malováním. Pronášela se jednotlivá slova, působící jako symbol, do kterých se účastníci experimentů měli vcítit. Mezi účastníky byli normální pracující lidé, malíři i pacienti psychiatrické kliniky. Bylo získáno mnoho materiálů, při zpracování kterých autoři usilovali o strukturální analýzu dat na počítači, sémantickou analýzu kulturologického charakteru a odhalení možností zkoumané metody vzhledem k psychiatrické diagnostice a hermeneutice. Nalimov také popisuje, jak byly v psychiatrické léčebně pro retardované děti v Tbilisi prováděny pokusy s hudební terapií. Děti poslouchaly různou hudbu a u toho kreslily. Jedna šestnáctiletá dívka, která uměla pouze 16 slov a strávila celý život v nemocnici, nakreslila při poslechu Debussyho moře, ryby a stromy odrážející se ve vodě. A při poslechu japonské rituální hudby z 12. století nakreslila velké slunce, kopec, strom a vodu. Je paradoxní, že dívka dokázala nakreslit to, co nikdy neviděla a co nezná. To podle Nalimova dokazuje kontakt její mysli se sémantickým polem. Všichni jsme svázáni s jistým sémantickým polem, a to nám umožňuje vzpomenout si na něco, co jsme nikdy neviděli.

Šabouk chápe umění jako jistý druh komunikační činnosti mezi lidmi. Obraz nám vždy předává nějakou informaci. Mnoho analytiků umění se také dívá na umělecké dílo jako na syntakticko-sémantickou strukturu, kde na sebe vzájemně působí prvky výtvarného díla. Při analýze obrazu se v něm vždy snažíme najít menší prvky či jednotky. Jelikož tyto prvky, ze kterých se dílo skládá, nesou význam, můžeme je považovat za znaky. Zřejmě

nejrozšířenějším tříděním znaků je typologie Charlese Sanderse Peirce, který je dělí na ikóny, symboly a indexy.

Existuje i mnoho dalších způsobů zkoumání obrazů. Sémiotika nabízí rozdílné úhly pohledu na tuto věc a rozdílné možnosti zkoumání znaků a hledání jejich významů, což by vyžadovalo mnohem delší a obsáhlejší práci. Pokusím se zde alespoň nastínit výše zmíněnou koncepci Peirce, která je dobře vysvětlena v knihách Bohumila Palka a Jarmily Doubravové. Myslím si, že může být prospěšná i při zkoumání technických obrazů a reklamy. Mnozí zkoumají vizuální obrazy na základě dělení jejich znaků na ikóny, indexy a symboly. Musíme však mít na paměti, že žádný z těchto druhů znaků se nevyskytuje v čisté podobě a že mnohé obrazy v sobě obsahují více prvků těchto znaků.

Peirce je tvůrcem triadické koncepce sémiotiky. Vytvořil tři trichotomie znaků. Vychází ze vztahů mezi objektem, znakem a interpretantem. Vzájemné působení těchto tří faktorů Peirce označuje jako semiózu. Vypracoval složitou klasifikaci znaků, ze které je zřejmě nejznámější triadické rozdělení na ikón, index a symbol na základě vztahu mezi znakem a předmětem. Toto rozdělení se nazývá druhou trichotomií znaků. Ikón je znak, který obsahuje určitou podobu s tím, co zobrazuje, např. piktogram. Označuje objekt na základě jeho rysů. Přitom takový objekt nemusí vůbec existovat, i když v takovém případě ikón samozřejmě nepůsobí jako znak. Ikónem může být např. i kvalita či zákon. Index odkazuje k předmětu prostřednictvím nějakého příznaku, např. kouř odkazuje k ohni, zarudnutí kloubu k artróze atd. Označuje objekt na základě toho, že je jím ovlivněn. Vztahuje se k objektu tím, že s ním má společnou nějakou vlastnost. Může mít nějaké společné vlastnosti s ikónem, u indexu však není důležitá podobnost s označovaným. Symbol je vytvořen na základě konvenčního přiřazení nějakého znaku nějakému předmětu, i když s ním přitom nemusí obsahovat žádnou podobnost. Např. červená znamenající „stop“, státní vlajka atd. Je to základní typ znaků z hlediska sémiotického zkoumání. Symbol „denotuje díky zákonu – obvykle asociací obecných idejí – která působí tak, že symbol je nutně interpretován jakožto obal vztahující se k objektu. Je tedy sám obecným typem nebo zákonem“.<sup>47</sup> Symbol i objekt, který označuje, jsou obecné povahy. Symbol může mít společné prvky s indexem.

Barevná symbolika je důležitou součástí každého obrazu. V knize Malířství a jeho prostředky (Živopis i eje sredstva) Jurij Šaškov popisuje barvy a světlo ve výtvarném umění. Podává nám praktické znalosti o prostředcích malování a jejich působení na

---

<sup>47</sup> Palek, Bohumil. Sémiotika. Praha: Univerzita Karlova 1997, str. 44.



člověka. Myslím si, že k pochopení klasického obrazu je velmi důležité pochopit funkce, úlohy, působení a užívání barvy a světla v malířství, neboť jsou neoddelitelnou součástí každého obrazu. Měli bychom si uvědomit, že lidé se nejprve učí obrazu a potom textu. Všechny malé děti malují obrázky, avšak začínají psát až o několik let později. I v tomto smyslu je obraz primární před textem. Jak však píše Flusser, bohužel se učíme správně dešifrovat texty, avšak skoro nikdo nás neučí správně dešifrovat obrazy.

Šaškov píše, že už od mateřské školy se děti učí lásce k malování a barvám. Seznamují se s barevnými tužkami a v jednoduchých kresbách vyjadřují svůj vnitřní svět, ve kterém se odráží vliv jeho rodiny, města či přírody a dalších věcí, které ho obklopují. Dítě získává stále větší a lepší schopnost imaginace, a tím rozvíjí svůj duchovní svět a umění vidět a vnímat krásu ve svém okolí. Do našeho okolí bychom však neměli zařazovat jen lidi, kteří nás obklopují, a předměty každodenního užívání, ale i výtvarná a architektonická díla. Na formování našeho okolí se také podílejí umělci, architekti a návrháři. Tito lidé se podílejí na vzhledu našeho prostředí, které tvoří na základě systémů forem a barev. V knize Jazyk umění Šabouk píše, že 90 % informací se dostává do našeho mozkového centra prostřednictvím zraku. Proto si myslím, že bychom neměli podceňovat vliv předmětů, které se zraku nabízejí, na formování naší osobnosti a také našich pocitů, prožitků, myšlení a vnímání okolí.

Podle Šaškova je pro umělce nezbytně důležité umět vidět barevný tón a odstín, stejně jako je pro hudebníka nezbytné mít hudební sluch. Tuto schopnost umělec musí neustále rozvíjet. Důležitá je v tomto ohledu i teorie barev a barevných odstínů. Vnímáme barvy skrze působení světla, které nám otevírá zajímavý pestrý a barevný svět. Díky světlu můžeme rovněž vnímat světlo a tmu, reliéfní a ploché povrchy, daleké a blízké věci. Za světelnou energii Slunce vděčíme také životu na Zemi. Světlo se šíří v podobě světelných vln. Světlo pochází nejen ze Slunce, ale i ze svíčky, žárovky, uhlí a dalších předmětů. Vysílané světlo se pak odráží od zdrojů odráženého světla, jako jsou např. Měsíc, nebe, Země a další předměty na Zemi. Od těchto zdrojů je světlo předáváno dalším předmětům a tak se šíří do okolí. Na všechno viditelné působí nějaký zdroj světla. O našem vnímání, fungování zraku a světla ještě také podrobněji pojednám v 4. kapitole při výkladu knihy Obraz Jacquesa Aumonta. Problematika světla je také důležitá při vnímání a zkoumání technických obrazů. Zabývá se jí například Virilio, jehož teoriím se budu věnovat ve 3. a 4. kapitole.

Jako mnozí další umělci Šaškov zdůrazňuje, že při výrobě tradičních obrazů a zobrazování předmětů je důležité správně zobrazit světelné zdroje a odrazy. Nejvíce osvětlené jsou ty strany předmětu, které jsou nejbližší k nám. I předmět stejné barvy může nabývat různých barevných odstínů svých jednotlivých částí při různém osvětlení a natočení. Světlo nám také pomáhá zdůrazňovat objem a hloubku předmětů. Dvojitou perceptivní skutečností předmětů nazýváme ten jev, kdy je trojrozměrná skutečnost převedena na dvojrozměrný obraz (viz str. 20, 21, 32). Přitom na obraze předmět pořád vnímáme jako trojrozměrný. Tohoto jevu je dosaženo nejen pomocí optických efektů, jako je perspektiva, ale i pomocí gradace světla. Teorie barev a vidění je velmi obširná a není zde dostatek prostoru pro její výklad. O vidění a vnímání se ještě podrobněji zmíním v 4. kapitole.

V realistickém malířství, které usiluje o správné zachycení světa a okolních předmětů, umění užívání barev podle Šaškova spočívá v tom, že někdy při použití podobných odstínů či stejného odstínu dokáže dát divákovi dojem velkého rozdílu v zobrazovaném. Malíř také musí umět dobře vystihnout povrchy namalovaných předmětů. Důležité jsou rovněž materiály, tj. podklad, na kterém malíř maluje. Ten v nás také vyvolává určité pocity. Malíř musí dokonale zvládat znalost světla a stínu, perspektivy, proporcí, kompozice a mnoha dalších věcí.

Zmíním se zde akorát o rozdělení barev, které uvádí Šaškov. Za prvé, můžeme dělit barvy na chromatické a achromatické. Mezi chromatické či „barevné“ odstíny patří červená, žlutá, oranžová, zelená, modrá, fialová a všechny odstíny, které vznikly smíšením těchto barev. Mezi achromatické barvy pak řadíme všechny odstíny bílé, šedé a černé. Existují jenom tři základní barvy – červená, modrá a žlutá, které nemůžeme namíchat z ostatních barev. Dále barvy dělíme na teplé a studené. Teplé barvy vznikají na základě červené a žluté, studené barvy pak na základě modré.

Tato znalost je důležitá při tvorbě klasických obrazů, jelikož na výběru barvy závisí to, jak obraz bude na diváka působit. Chladné tóny působí studeným a odtažitým dojmem a vyvolávají v divákovi chladné a klidné pocity. Teplé odstíny v sobě nesou více života a energie. Teplejší barvy vyvolávají v divákovi radostnější, povzbudivější a aktivnější pocity. Při výběru barev pak umělec kombinuje odstíny tak, aby vyvolávaly v divákovi určité pocity.

Mnozí se zabývali i psychologickým působením barev. Existuje celá teorie o tom, jak barvy mohou psychologicky a fyziologicky působit na člověka. Při některých terapiích

se barvy dokonce uplatňují jako léčebné prostředky. Myslím, že znalost těchto psychologických charakteristik je také velmi důležitá při tvorbě obrazů. Je rovněž možné, že charakteristiky, připisované některým barvám, částečně fungují i jako konvenční symboly. Proto pocity, které v nás vyvolávají, jsou částečně dány tím, jak jsme se naučili dívat se na barvy v naší společnosti. Např. růžové barvy je často využíváno v souvislosti s láskou a romantikou, a proto v nás vyvolává jemné pocity, které pramení nejen z barvy jako takové, ale i z toho, v jakém kontextu jsme zvyklí tuto barvu vidět. Takovým způsobem psychologické mechanismy barev vlastně fungují jakoby oboustranně. Šaškov uvádí některé psychologické charakteristiky, připisované jednotlivým barvám. Například červená barva je spojena s energií, silou a aktivitou, také však s agresí a přílišnou aktivitou nervového systému. Oranžová barva v nás vyvolává pocity aktivizace, radosti a expresivity. Při terapiích pomáhá lidem otevřít se svému okolí. Žlutá barva je symbolem Slunce. Působí dojmem tepla a energie. Napomáhá soustředění se, organizaci a myšlenkové činnosti. Negativní pocity spojené se žlutou barvou jsou kritika a netrpělivost. Zelená barva je barvou přírody, klidu, míru a naděje. Modré barvě je připisována vnitřní intuice a klid, duchovní činnost, pravda a čistota. Fialová barva je zároveň tvůrčí, mystická a tajemná. Růžová barva, jak již bylo řečeno, vyjadřuje lásku k okolí, dobro a zbavení se negativních pocitů. A tak bychom mohli pokračovat dále.

Znalosti barev může být samozřejmě využito i při tvorbě technických obrazů (viz Flusser), zvláště pokud je našim cílem vyvolat v člověku určité pocity, aniž by si to ten dotyčný přímo uvědomoval. Může sloužit jako jeden z dobrých prostředků při sestavování reklamy a propagačních materiálů. Znalosti barev a jejich působení samozřejmě může být využito i v televizi a při fotografických ilustracích článků v časopisech a novinách. Výběr obrazu a jeho barev je v daném případě velmi důležitý. Někdy obraz působí na diváka či čtenáře dokonce více než samotný text. Mnozí lidé si to však bohužel neuvědomují.

## Kapitola 5

### Technický obraz

V této kapitole se zaměřím se na obrazy v souvislosti s novými technologiemi, které obrazy tvoří, přenášejí a zprostředkovávají. Pro uchopení tohoto problému a vývoje nosičů informací Flusser navrhuje termín *technický obraz*. Tímto termínem označuje stupeň vývoje obrazu ve vztahu k písmu, který můžeme charakterizovat jako spojení obrazu s pojmem. Z hlediska historického vývoje se jedná o nový a zcela revoluční druh obrazu, který má nulrozměrnou bodovou strukturu. Technické obrazy jsou obsahem technologií, které je vyrábějí. Zcela přetvářejí náš způsob myšlení a pojmání okolního světa. Vytvářejí novou virtuální realitu. Dá se říct, že jsme na nich v podstatě závislí, protože nás obklopují na každém kroku a staly se pro nás takovou samozřejmostí, že si život bez nich téměř nedokážeme představit. Musíme si však uvědomit, že to samozřejmé ani přirozené není a že se jedná o velkou evoluci v oblasti zobrazování a přenosu informací. Vidíme to na příkladu televize, která ještě v 50. letech 20. století působila velký rozruch. V 60. letech se však dostala do většiny domácností ve vyspělých zemích. Dnes už je součástí téměř všech domácností a připadá nám zvláštní, když ji někdo nemá. Mnohé rodiny, i s průměrnými příjmy, často dokonce mají více televizí. Podobně to vypadá i s ostatními stroji a médii, které produkují technické obrazy.

I když si to často neuvědomujeme, tento nový druh obrazu velmi silně ovlivňuje náš způsob myšlení a náš přístup a vztah ke světu. Na začátku mnozí ztotožňovali technický obraz s obrazem klasickým, postupem času se však zcela potvrdilo, že se jedná o zcela nový a odlišný druh obrazu. Jeho hlavní odlišností od klasického dvojrozměrného obrazu je jeho nulrozměrná bodová struktura, a proto je zcela novým médiem.

Studie technického obrazu jsou velmi prospěšné a potřebné. I když jich zatím není zdaleka takové množství jako studií o klasickém obrazu, stále více jich přibývá. Jak se technika velmi rychle vyvíjí (na rozdíl od klasických obrazů), někdy se dřívější studie stávají zastaralými a nové technické poznatky vyžadují nové analýzy a zkoumání. V této kapitole bych ráda vyložila teorie několika autorů, převážně se týkajících technických obrazů obecně, jak je označuje Flusser. V příští kapitole se pak zaměřím na různé druhy technických obrazů.

## 5.1. Rychlost, světlo a všeobecná virtualizace podle Virilia

Francouzský filosof Paul Virilio je původním povoláním architekt. Věnuje se také politologickým studiím. Napsal mnoho knih a studií týkajících se obrazů, přenášených technologiemi. Zamýšlí se nad revolucí v oblasti informací a kultury. Je to kulturní teoretik, zabývající se změnami, které se odehrávají díky novým elektronickým médiím a obrazům, které přenášejí. Věnuje se jevům, jako je všeobecná vizualizace, virtualizace. Rovněž se hodně zabývá teoriemi politiky, filmu a vojenství.

Ve své knize *Stroj vidění* Virilio píše, že obrazy mají svou logiku. Popisuje historický vývoj logistiky obrazu. Historicky nejstarší je éra formální logiky obrazu, kam můžeme zařadit převážně malířské obrazy, rytectví a architekturu. Tato éra trvala až do konce 18. století. Potom vznikly obrazy, označované Flusserem jako technické, které započaly éru dialektické logiky trvající během celého 19. století. Sem řadíme například fotografii a film. Na dialektickou logiku navazuje éra paradoxální logiky obrazu, kam patří vieografie, holografie, infografie. Obrazy, vznikající během tohoto období můžeme také zařadit mezi technické (viz Flusser). “Akoby dnes, na skonku 20. storočia, bolo ukončením logiky verejnej reprezentácie vyznačené samotné zaršenie moderny.”<sup>48</sup> Na místo reprezentace postupně nastoupila “autentická veřejná prezentace”.<sup>49</sup> Současný svět transparentnosti a virtuality podstatně mění způsob reprezentace. I když dokážeme dobře porozumět formální a dialektické logice obrazu, mnohem hůř rozumíme virtualitě paradoxální logiky. Paradox této logiky spočívá v tom, že obraz v reálném čase “ovládá reprezentovanou věc, v čase, který vítá nad reálným priestorom. Virtualita dominujúca aktualite otriasa samotným pojmom reality. Odtiaľ pochádza aj kríza tradičných verejných reprezentácií”.<sup>50</sup> Prezentace se svou paradoxální tele-přítomností předmětů na dálku nahrazuje tradiční reprezentaci, jakou známe například u fotografie či kina. Tato přítomnost na dálku nahrazuje daný předmět a jeho existenci.

Virilio vykládá vývoj technického obrazu (viz Flusser) na základě šíření světla, zabývá se změnami vnímání, které způsobuje technický obraz, a také fotografií a vojenstvím. Píše, že princip šíření světla začal převládat už od francouzské revoluce, kdy se začalo vládnout na principu osvětlování detailů. Vše se muselo učinit viditelným, tma měla být vyhnána ze všech koutů. Dochází k porušení původních zákonů přírody, neboť

---

<sup>48</sup> Virilio, Paul. *Stroj vidění*. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2002, str. 93.

<sup>49</sup> Tamtéž, str. 92.

<sup>50</sup> Tamtéž, str. 93.

světlo se odteď stává dílem člověka, nikoli Boha. Částečně přestává platit oddělení dne a noci, neboť i v noci můžeme vidět pomocí světla. Zavádí se masivní veřejné osvětlení ulic a domů. Tak se světelnost, která tak výrazně zazářila na plátnech impresionistů, přemísťuje i do obrazů, vyráběných novými technologiemi.

Géricault se podle Virilia stal „malířem-dokumentaristou“. Byl veden touhou po zachycení okamžitosti a tvořil pro davy. Na svých obrazech zachycoval velké scény, kterých se účastnily davy lidí, např. jarmareční atrakce, vojenské výjevy. Podle Virilia Géricault postupně došel ke gigantismu. “Plánoval vytvořit sérii obrazov, akúsi “mal’bu na pokračovanie”, ktorá by sa odvíjala v čase.”<sup>51</sup> Na počátku 19. století vzniká také panorama, které nám na svém kruhovém výjevu ukazuje to, co bychom jinak mohli vidět jen na oddělených obrazech. Panorama nám umožňuje větší a širší pohled. Roku 1822 Jacques Daguerre začíná tvořit dioramata, která ještě navíc přidávají pohyb diváka. Člověk se otáčí kolem vlastní osy a cestuje tak kolem obrazů. Tvůrci panoramat a dioramat využívají rozdílných barev a různých druhů osvětlení.

Současně s tím se podle Virilia také rozvíjí tajná policie, která nahradila původní viditelnou odstrašující policejní sílu. Tajná policie je neviditelná a funguje jako špion. Touha po světle vedla člověka ke ztrátě intimity a došlo k tomu, že kvůli bezpečnosti vše muselo být vyšetřeno a vyvedeno ze tmy na světlo. “Policajné šetrenie zamýšľá osvetliť súkromný priestor, tak, ako kedysi divadlá, ulice a aleje rozžihali priestor verejný a rozptýlením jeho temnot chce získať úplný obraz spoločnosti.”<sup>52</sup> Problém je však v tom, že lidé pak začínají soustřeďovat příliš velkou pozornost na světlo samotné na úkor míst, která osvětluje.

Takový vývoj událostí vedl ke vzniku fotografie již roku 1822. Fotografie je vlastně prvním z technických obrazů, jak je chápe Flusser. Projekce obrazů na plochu už existovala dlouhou předtím (např. camera obscura), fotografie však dokázala tento obraz zachytit a ustálit. Za vynálezce fotografie se považuje Nicéphore Niépce, který však úzce spolupracoval s Daguerrem. Fotografie mimo jiné naplnila potřebu dokumentarismu a objektivního zachycení událostí. O fotografii a jejím vývoji budu podrobněji pojednávat v příští kapitole.

Ve své knize Polární nehybnost (*L'Inertie polaire*) se Virilio hodně věnuje fenoménu světla a obrazů, označovaných Flusserem jako technické, které fungují na

---

<sup>51</sup> Tamtéž, str. 62.

<sup>52</sup> Tamtéž, str. 54.

principu světla. Nejvíce se tomuto tématu věnuje v kapitole Nepřímé světlo. „Stejně jako vynález elektrické lampy Edisonem způsobil objevení se denních míst v nočním prostředí, inovace elektro-optické lampy určuje vynoření se vnímatelných míst v nevnímatelném prostředí.“<sup>53</sup>

V souvislosti s tím, že Einstein rozlišoval pravdivost a nepravdivost teorií podle jejich trvání, Virilio navrhuje postupovat podobně s obrazy, a analyzovat tak obraz v reálném čase a obraz v čase odloženém. Trvání nějakého předmětu či námětu závisí na rychlosti jeho obrazu, tj. na rychlosti světla současné elektro-optiky. Náhlá komutace jevů je jen předbíhající znak toho, co obecně ruší reálnou skutečnost následkem nového osvětlení reality. Virilio si myslí, že status reality nemůže dlouho odolávat náhlému osvětlení míst a událostí. Tématu rychlosti a času se Virilio také věnuje v knihách Stroj vidění a Informatická bomba, proto se o tomto problému zmíním ještě níže.

Ke komunikacím velké rychlosti (jako např. francouzský rychlostní vlak TGV) se podle Virilia náhle přidaly nové prostředky informace a telekomunikace. Obraz pak přetváří přirozenost „reliéfu“ (akustického a vizuálního). „Reliéfem“ Virilio myslí realitu věcí, které vnímáme. Jeho prostřednictvím se učíme o přítomném světě. Změna intenzity osvětlení (přímého a nepřímého, umělého i přirozeného) totiž způsobuje změnu povrchu osvětleného předmětu v našem vnímání. Naše oko si tuto změnu vykládá jako změnu reliéfu daného předmětu a zdá se nám, že se mění jeho povrch či forma, i když se ve skutečnosti nemění sám předmět, ale jen světlo, které na něj dopadá. Objevuje se tak nový druh reliéfu.

Virilio píše, že proto, abychom viděli, se již nespokojíme jen s odstraněním tmy pomocí osvětlení. Překonáváme tak mnohem větší překážky a vzdálenosti pomocí videoskopického materiálu. Jako kdysi elektrické světlo nahradilo denní světlo přicházející s východem slunce za svítání, tak postupem času umělé nepřímé elektro-optické světlo doplnilo a nahradilo světlo elektrické.

Kinematografie je také založena na principu různých druhů osvětlení. Virilio uvádí, že nejen kinematografie, ale i mnoho dalších aspektů našeho života je úzce spojeno se světlem – od pouličních lamp přes osvětlení paláců, slavností, představení až po ohňostroje. Osvětlení využívá také policie, která se prostřednictvím „zprůhledňování“ míst

---

<sup>53</sup> De même que l'invention par Edison, de la lampe électrique, avait suscité l'apparition de lieux diurnes en milieu nocturne, l'innovation de la lampe électro-optique détermine l'émergence de lieux perceptibles en milieux généralement imperceptibles. Virilio, Paul. L'Inertie polaire. Paris: Bourgois 1990, str. 12.

osvětlením údajně snaží dosáhnout vyšší bezpečnosti a sní spojeného rozkvětu a obohacování měst a obchodních aktivit. Osvětlování ulic a stále větší počet bezpečnostních kamer patří mezi další žádoucí účinky všeobecné elektrifikace.

Obraz, vytvářený a přenášený novými technologiemi, se postupem času stále více rozvíjí. Nakonec byla vynalezena i digitální technika a syntetické digitální osvětlení, které nahradilo klasické skleněné čočky. Jako příklad můžeme srovnat digitální a optický zoom u fotoaparátu.

Virilio píše, že pokud se podíváme daleko do antické historie, zjistíme, že řecká agora a římské forum fungovaly na podobném principu jako dnešní města, která se snaží být osvětlena, a tím zviditelněna. Veškerý život a hlavní dění města tehdy byly organizovány na jednom všem přístupném a viditelném místě jako na scéně. Dnes se z měst pomocí osvětlení dělají veřejné scény, což v určité míře přispívá k rozvoji kolektivní identity a představitosti. Na podobném principu osvětlování často funguje i politická scéna, kdy se význam některých politických událostí odvíjí od toho, zda se dostanou do televize, či nikoliv, a jak budou v televizi ukázány.

Ve své knize *Informatická bomba* se Virilio zaměřuje na takové jevy, jako je globalismus, krize vědy a krize kultury způsobená rozvojem elektronických médií a šířením obrazů prostřednictvím nových technologií. Jelikož to byla právě věda, která vynalezla všechny nové technologie šířící technické obrazy (viz Flusser), Virilio se jí také zabývá ve svých studiích. Moderní věda se vymkla svým filosofickým základům a stala se techno-vědou. Teď již neusiluje o odhalení pravdy, ale směřuje k co největší účinnosti a vede nás tak k mnoha technickým katastrofám a k mizení pravdy. Extrémní věda je posedlá svým pokrokem a krajními výkony. Přispívá jevu všeobecné virtualizace. Techno-věda tak přispívá zrychlování reality. Kybernetické vědění popírá objektivní realitu. Součástí tohoto procesu virtualizace je všeobecná vizualizace. Pokroky techno-vědy nás přivedly ke zrychlení prostředků reprezentace světa, jako jsou např. optika a elektrooptika. Vznik prostoru virtuální reality způsobuje mizení naší reality světa jako takové. Nová věda je také posedlá tím, jaký efekt vyvolá oznámení nového vynálezu, spíše než tím, jestli bude pro společnost prospěšný.

Kvůli rozvoji obrazů, vyráběných novými médii a technologiemi, podle Virilia dochází také ke stále většímu vzájemnému propojení a šíření globalismu. Neustálý feedback lidských aktivit vede ke všeobecné interaktivitě. Odráží se to na obchodním a ekonomickém rozvoji, stejně tak jako na jednotlivých kulturách. Virilio varuje, že takový



vývoj může přivést ke katastrofálním následkům, např. ke krachu na burze, protože stačí, aby selhala jen menší součást celé vzájemně propojené sítě, a mohou to odnést miliony lidí. Virilio tvrdí, že teď bychom se již neměli obávat atomové bomby s její radioaktivitou, ale spíše informatické bomby. Vzájemné propojení informací je stále hustší a tím i nebezpečnější. Přílišná hustota, interaktivita a propojenost by mohla spustit tuto informatickou bombu. Vždyť dnes stačí jen málo, aby došlo ke katastrofě. I selhání jednoho počítače může způsobit obrovské problémy např. v ekonomice, v televizní sféře či ve vojenství. Einstein ohlásil informativní bombu už v 50. letech 20. století. Naše závislost na této propojenosti k ní může přivést. Varoval nás před třemi druhy výbuchů – atomovou bombou, informatickou bombou a demografickou bombou.

Dochází ke ztrátě prostorových a časových vzdáleností. Podle Virilia geografie už vlastně mizí, protože nezáleží na tom, kde se teď nacházíme, ale můžeme být pořád spolu v kontaktu. Dochází k míšení kultur a lokální města ustupují do pozadí ve prospěch „světového metaměsta“, které funguje jako „virtuální hypercentrum“. Virilio přirovnává takový vývoj k explozi, která se stále rozpíná a osvětluje všechny kouty světa. Vše probíhá v reálném čase, to znamená „nyní“ a chronologickou posloupnost událostí nahrazuje jejich simultaneita. Tento vývoj rovněž mění tvář politiky. Geografická politika již není důležitá. Nahrazuje ji politika obrazů a zvuků. Jako další příklad politického působení obrazu Virilio uvádí, že byl hlavním nástrojem diktatur a totalitních států. Diktatura se vykonávala pomocí optických přístrojů. Dnes v západním světě existují zákony chránící člověka a jeho obraz, který je však stále více využíván při televizních reportážích, natáčení bezpečnostních kamer, úřady, kontroly atd.

Jak v Estetice mizení, tak i ve Strojí vidění Virilio uvádí, že ještě Napoleon si uvědomovat důležitost obrazu v umění zacházení s lidmi. „K přitahování davů je potřeba promlouvat především k jejich očím.“<sup>54</sup> Uvědomoval si, že vizuální promlouvání na většinu lidí působí mnohem účinněji než řeči. A tak je svět kolem nás stále přítomný na obrazovkách. Směřujeme k jednomu velkému teledohledu. Stále sledujeme, co se děje ve všech koutech světa a veškeré dění zase směřuje na obrazovku (viz Flusser). Nová perspektiva se netýká prostoru, ale času. Vychází ze světelného času a jeho rychlosti. K mase a energii přistupuje třetí dimenze informace. Dochází ke zdvojování reálné přítomnosti věcí a míst. Ty nejdůležitější informace chceme vnímat právě prostřednictvím

---

<sup>54</sup> Virilio, Paul. *Esthétique de la disparition*. Paris: LGF 1994, kapitola 2.

obrazů. Ke každé situaci musí být vytvořen vhodný obraz, aby měl odpovídající vliv na diváky. Obrazy se už nenabízejí, ale přímo vnucují našemu pohledu. Obrazů také hojně využívá reklama, a to nejen v televizi. I když jdeme po ulici, často vidíme velké reklamní plochy. I vitríny některých obchodů využívají reklamy prostřednictvím technického obrazu. Fotoreklama je sugestivní a její zprávě chybí hloubka a smysl.

Virilio píše, že vše, co se nám ukazuje na obrazovce, musí být speciálně zpracováno, aby to bylo „soft“, tj. korektní. Od sféry politiky až po sféru modelingu lidé pomalu přestávají mluvit a je stále důležitější jejich obraz. Novináři při výkladu důležitých událostí, jako je válka, se snaží mluvit korektně a dát divákovi příslušně zaobalené informace, při takových reportážích však dochází ke kontrastu, neboť současně s vizuálně a politicky korektními reportéry se nám ukazuje také skutečný obraz války, který je „hard“. Estetika obrazu, která je vnímána v reálném čase, tak odstraňuje morální zákazy. Pokud se za starých časů po politikovi požadovala výmluvnost, dnes je to právě naopak. Politik musí co nejlépe vypadat a vyjádřit se co nejrychleji to jde, aby nezabíral drahocenný čas vysílání, a také proto, že lidé si už odvykli vnímat nějaké dlouhé proslovy. Důležitost jeho vzhledu tak převažuje nad důležitostí jeho řeči.

Virilio srovnává globální komunikaci v reálném čase (např. prostřednictvím internetu) s donášením. Je to něco jako „automatická demokracie“, která má všechno pod kontrolou. Na internetu již najdeme informace prakticky o všem. Dochází však také k dezinformaci a někdy i k záměrným pokusům např. o očerňování konkurentů nebo o politickou propagandu. Všude se rozmisťují live cameras, a to nejen kvůli bezpečnostnímu účelu, ale i kvůli reklamě. Člověk se jen těžko orientuje ve stále narůstajícím množství obrazů a informací. Nemůže odlišit informaci od dezinformace.

Ve Strojí vidění Virilio také hodně uvažuje nad tím, jak velký vliv měly technické obrazy (viz Flusser) a nové technologie na válku. „Po prehistorických zbraniach „podľa svojho účelu“ a historických zbraniach „podľa svojej funkcie“ vnikáme do post-historickej éry arzenálu vybaveného vrtošivými a aleatornými zbraňami, diskretnými zbraňami, ktoré posobia iba definitívnym roztrhnutím reálneho a obrazného.“<sup>55</sup> Vojáci v súčasnosti vedou informačnú válku, ktorá uprednostňuje elektroniku pred jadernými zbraňami. Nový druh obrazu, vytvárený a prenášaný technológiami, také radikálne mení tvár války. Dříve se ve vojenství uplatňovala velká ostentativní opatření, která měla odstrašit protivníka, dnes

---

<sup>55</sup> Virilio, Paul. Stroj videnia. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2002, str. 101.

naopak převládají neviditelná opatření, snažící se zakrýt a zamaskovat skutečnost a usilující o dezinformaci protivníka. Tato opatření se nesnaží zamaskovat reálné objekty, ale nahradit je obrazem. Vojenská opatření a závody ve zbrojení nyní nabírají virtuální charakter. Kategorie pravdy a nepravdy jsou zaměněny kategoriemi reálného (aktuálního) a virtuálního (viz Flusser). Vojáci se snaží oklamat protivníka a učinit terč neviditelným prostřednictvím co nejvypracovanější technologické aparatury. Nic nesmí být vnímatelné, jinak to bude ztraceno. Vzhledem ke ztrátě geografie, o které byla řeč výše, vojáci už neusilují ani tak o okupaci nějakého cizího území, ale spíše o okamžitou všudypřítomnost, vycházející z rychlosti akcí. Vojáci se postupně stále více začínají spoléhat na stroje než na lidi.

Naše vnímání již podle Virilia není ani tak umožněno světlem, ale spíše jeho rychlostí, která slouží k vidění reality. Kvůli technickým obrazům, jak je pojímá Flusser, se také radikálně mění naše vnímání času, protože místo tří časů minulosti, přítomnosti a budoucnosti nastupuje čas reálný („ted“) a čas odložený. Další změnou je skutečnost, že již neuvažujeme jako dříve v kategoriích jednoho velkého extenzivního časového celku, ale spíše v kategoriích intenzivního času, který funguje jako mikroskopický percepční bod, jež můžeme nalézt v každém okamžiku časového trvání. Dříve, za éry extenzivního času, jsme rozlišovali mezi potenciálním a reálným. Také jsme uvažovali o předmětech z hlediska jejich prostorové a časové vzdálenosti, dnes už bychom se podle Virilia měli spíše ptát, v jaké rychlosti jsou vnímané objekty. Navrhuje také zkoumat energii v obraze, který by byla složena z vlnové optiky a relativní kinematiky. Digitální zkušenost nahrazuje klasickou analytickou reflexi.

Ve své knize *Estetika mizení* Virilio píše, že obrazy, které jsou součástí technologií, nás vedou ke stále většímu kolektivismu, který však podle Virilia zabíjí individuální tvůrčí schopnosti jednotlivých lidí.

Za starých časů lidé měli mnohem méně dat a vědomostí, než máme v současnosti, a proto si mysleli, že existuje nějaké totalita informace, které by se v budoucnu dalo dosáhnout. Dnes však podle Virilia stále více zjišťujeme, že čím více vědomostí a informací získáváme a jak se jejich běh zrychluje, tím více si uvědomujeme zlomkovitou podstatu jednotlivých informací. Dnes je záplava informací taková, že se v ní člověk ztrácí. Dále Virilio přirovnává elektronické paměťové přístroje k protézám a implantátům. Dávají člověku možnost neomezeného ukládání dat a informací, která se nedá srovnávat s jeho mozkovou kapacitou (viz Flusser).

Na tuto skutečnost také upozorňuje Baudrillard ve své knize *Dokonalý zločin*. Pro tento přebytek informací razí termín hyperrealizace. Kniha *Dokonalý zločin* je napsána velmi metaforickým jazykem. Baudrillard si myslí, že to, čemu říkáme realita, je ve skutečnosti iluze, kterou vyprodukovali lidé. Za touto iluzí ale nic není. Je to jenom lidský výtvar. Tak vlastně vzniká nedostatek skutečné reality, neboť to, co my nazýváme realitou, vytvořili lidé. Lidé neustále pátrají po realitě a snaží se dešifrovat svět, nacházejí však jen stopy nicoty. A tak řeší problém existence simulací. Promítají objekty na obrazovky a vytvářejí tak virtuální realitu. Baudrillard přirovnává tento přístup k postupu byzantských ikonodulů, kteří zobrazovali Boha na ikonách pro jeho větší slávu, „ale simulací Boha obrazy se jim podařilo zastřít problém jeho existence. Ve skutečnosti Bůh za každým ze svých obrazů vymizel.“<sup>56</sup> Podobným způsobem lidé řeší technickou simulací problém reality světa. Vytváří velké množství obrazů, za kterými však nic nestojí. Všechny věci jsou projektovány na obrazovky a vlastně tak vzniká dvojník našeho světa. Baudrillard si myslí, že cesta simulace není správná a jako jediné řešení vidí pokračování iluze. Ostatně na to, že ve skutečnosti obrazy nic nepředstavují, nás upozorňuje i Flusser, jehož teorie popíšu ve druhé části této kapitoly.

Zdá se, že obraz dokáže splnit sen o rekonstrukci člověka prostřednictvím různých technik. Virilio píše, že na obraze se totiž podoba člověka nemění. S pomocí technologií můžeme zachytit i jeho hlas a po dlouhé době se k němu znovu a znovu vracet. I když nějaký zpěvák zestárne, vždy zůstane nahrávka z období jeho mládí. Takovým způsobem technické obrazy také neustále přispívají ke stálému opakování stejné informace. Přebytek obrazů nás však také vede ke lhostejnosti a neschopnosti nalézt něco nového. Pocity např. při pohledu na fotografie již nejsou tak jedinečné a originální. Dříve pro nás byla fotografie lidí z 19. století kouzelnou možností přenést se na chvíli zpátky do jiného období, v současnosti tomu tak není. O tento svět minulosti již ztrácíme zájem.

Virilio nás také upozorňuje na to, že mnohé technické prostředky a obrazy, které přenášejí, nám umožňují cestovat. Předtím jsme se dívali na ubíhající krajinu z okna vlaku a auta, dnes se na ni díváme v kině a v televizi. Éra kina samozřejmě měla svůj konec a stejně jako televize a jiné technické prostředky bylo kino nahrazeno novějšími médii, které přenášejí technický obraz (viz Flusser). Člověk touží po stále rychlejší cestování, a tak se všechny dopravní prostředky stále více zrychlují. Platí to i o kině, kde člověk také svým způsobem cestuje.

---

<sup>56</sup> Baudrillard, Jean. *Dokonalý zločin*. Olomouc: Periplum 2001, str. 14.

Viriliové studie o obrazech, přenášených novými médii a technologiemi, jsou velmi aktuální. Bohužel však zatím je podle mě studií nových druhů obrazů, které Flusser označuje jako technické, stále málo. Myslím si, že jsme obklopeni obrazy na každém kroku. Provázejí nás jak ve veřejné, tak i v soukromé sféře. Ať už jsme doma, na ulici či v práci, všude nás provázejí televize, počítače, reklamní obrazovky a displeje různých technických přístrojů. Pokud se nad tím pořádně zamyslíme, zjistíme, že svůj život a své fungování bez nich si již nedokážeme představit. Pokud si představíme svůj domov či svou kancelář bez technických přístrojů, připadá nám to skoro jako nemožné. Naši závislost na technických obrazech ještě více prohlubuje jejich vzájemná propojenost. V mnoha sférách jako například v politice, ekonomice a vojenství je fungování a rozhodování založeno na vzájemné interaktivitě různých systémů. A tak stačí, aby přestal fungovat jeden prvek, a zhroutí se nám celá síť a všechny další sítě, které jsou na ni napojeny. Bohužel však toto nebezpečí podceňujeme.

Šíření technického obrazu (viz Flusser) předcházela touha po osvětlování a odhalování tmavých míst a zákoutí. Lidé chtěli učinit všechno viditelným. První technické obrazy byly vynalezeny na principu citlivosti vůči světlu. Další důležitou vlastností technických obrazů je jejich rychlost. Technická média zrychlují skutečnost a sama fungují stále rychleji a rychleji. Například pokud dříve dopis do dalekého zahraničí šel poštou několik týdnů, dnes můžeme poslat dopis elektronickou poštou, který dojde za několik sekund. Podobně to platí nejen pro komunikaci mezi blízkými lidmi, ale i pro světové události a světové dění. Dříve se lidé jen těžko dozvídali, co se děje v ostatních koutech světa, ale i v jiných městech jejich vlastní země, a tak jejich život byl spíše omezen na jejich bližší okolí. S dnešní rychlostí informací a propojeností vzdáleností se politika a ekonomika již provádějí v globálním měřítku. Ruší se prostorové vzdálenosti, protože se všude můžeme dostat za velmi krátkou dobu. Tím pádem ztrácí na významu národní ekonomika a politika. Velké firmy a koncerny mají své rezidence a továrny v mnoha zemích na několika kontinentech po celém světě, tak již i stěží označujeme nějakou značku například za americkou nebo španělskou, protože vlastně může vyrábět své zboží v Číně. A pokud tak činí ve větším rozsahu, je to pro ni ekonomicky výhodnější a ušetří spoustu peněz za materiály a pracovní sílu. Malé podniky se potom takové výrobě těžko vyrovnají a dochází tak ke stále většímu rozšiřování velkých globálních společností.

Šíření obrazů vytvářených a přenášených novými technologiemi vlastně ve velké míře umožnila věda, jelikož právě díky ní byly vynalezeny všechny nové přístroje, jejichž

součástí je technický obraz. Jak však víme, věda se většinou nejlépe rozvíjela v oblasti vojenství. Většina států financovala vědecké výzkumy vojenské sféry, aby s pomocí nových objevů utvrdila své mocenské a politické postavení. Tak mnohé technické přístroje jako například počítač byly původně vynalezeny pro armádu, a teprve potom se dostaly mezi civilní obyvatelstvo a začaly být používány v soukromých cílech. Další skutečnost, která potvrzuje naši závislost na technických obrazech, je potřeba příliš rychlých rozhodnutí. Například ve vojenství má teď technika mnohem větší váhu než lidé. Stát, jehož armáda nemá dobrou technickou výbavu a moderní zbraně, nemůže být považován za silný. Vojenské technické systémy jsou natolik vzájemně propojeny a fungují tak rychle, že by již člověk nedokázal učinit včas důležité rozhodnutí. A tak je vojenská technika, například obranné systémy, programována tak, aby v určitých situacích fungovala sama nezávisle na člověku. Dnes už raketa může doletět do svého cíle za zlomek času, a proto se nemůže čekat na rozhodnutí a rozkazy nějakého velitele. Obranný systém je tak spuštěn automaticky. Rozhoduje se během sekund.

Další významnou skutečností je, že dostáváme většinu informací prostřednictvím technických obrazů (viz Flusser). Pokud chceme být dobře informováni o tom, co se právě děje, podíváme se na televizi nebo si vyhledáme informace v počítači. Mladí lidé jsou v tomto smyslu závislí na počítači, protože jsou zvyklí, že si všechno najdou na internetu. Samozřejmě i dnes lidé čtou noviny a časopisy, ale myslím, že hlavním zdrojem informací jsou televize a internet. Veškeré dění tak směřuje na obrazovku a většina lidí si přeje být informována hlavně prostřednictvím obrazu. Informací a obrazů je však stále více a my se v jejich záplavě pomalu ztrácíme. Dříve například, když neexistoval internet a lidé měli k dispozici jen pár státních televizních kanálů, ještě se ve všem dokázali vyznat. S dnešním množstvím kanálů a internetových stránek, které jsou neustále aktualizovány a měněny, je to těžké. Informace tak k nám přicházejí ve stále větším množství a stále větší rychlostí. Naše vnímání však tomu není zcela přizpůsobeno a my nemáme dost času na podrobnou kritickou analýzu dané informace. Sotva ji stihneme vstřebat, a už je tady další a tak do nekonečna. Dochází tak k tomu, že o přijatých informacích pak důsledně neuvažujeme. Lidské vnímání se však postupem času v závislosti na tomto kolotoči informací mění. Vnímání dnešních dětí, které již od malička žijí v takové situaci, se také vyvíjí jinak než například vnímání jejich rodičů či prarodičů, kteří se setkali s internetem ve středním věku. Na to, jak funguje vnímání obrazů, se však zaměřím v 7. kapitole.

S novým druhem obrazů také přichází jiné pojetí času. Již nevnímáme události jako součásti jednoho velkého časového celku. Čas se nám rozpadá na mnoho malých bodů. Dnes nemá význam mluvit o minulosti, budoucnosti a přítomnosti, neboť vše probíhá simultánně v reálném čase na všech koncích planety. Proto také Virilio navrhuje rozdělení na čas reálný a čas odložený. S koncem extenzivního času tak vlastně dochází ke konci dějin a dostáváme se do posthistorické doby, o které mluví Flusser a McLuhan (viz 1. a 2. kapitola).

## 5.2. Rostoucí vliv aparátů a nových nosičů informací podle Flussera

Flusser se věnuje studiím nového druhu obrazů, které označuje jako technické, ve svých knihách *Za filosofii fotografie*, *Do universa technických obrazů*. Jak už jsem psala výše (viz 2. kapitola), technické obrazy se objevily během krize textů, aby je znovu učinily představitelnými a tím překonaly krizi dějin. V knize *Za filosofii fotografie* Flusser píše, že jsou vyráběny pomocí přístrojů, jedná se však o nepřímé výrobky vědeckých textů, protože přístroje jsou právě jejich produkty. Musíme si uvědomit, že jsou velmi odlišné od klasických obrazů. Z historického hlediska se objevily o mnoho později a jsou posthistorické, zatímco klasické obrazy jsou předhistorické. Z ontologického hlediska jsou abstrakcí třetího stupně. Zatímco klasické obrazy jsou abstrakcí prvního stupně, jelikož abstrahují přímo ze světa, technické obrazy abstrahují z textů, ty zase z tradičních obrazů a tradiční obrazy ze světa.

Flusser uvádí, že dešifrování technických obrazů je složité. Zdá se, že se jejich význam zobrazuje na jejich povrchu. Vznikají pomocí odrazu paprsků, zachycovaných na citlivých povrchích optickými, mechanickými a chemickými zařízeními. Mnozí diváci je nevidí jako symboly, které je nutno dešifrovat, ale jako příznaky skutečného světa, a proto jim důvěřují jako svému zraku. Ve skutečnosti však znázorňují nejsložitější a nejabstraktnější komplexy symbolů. Jejich zdánlivá „objektivita“ je klamavá. Technické obrazy jsou bohužel většinou kritizovány jako světové názory, nikoli jako obrazy.

Mezi tradiční obrazy a jejich významem je podle Flussera vždy člověk (např. malíř), proto je jejich symbolický charakter snadno rozpoznatelný. Jejich tvůrce přenáší symboly ze své hlavy na plochu. Mezi technickými obrazy a jejich významem stojí zpravidla stroj (např. kamera) a člověk, který s ním operuje. Technický obraz však vzbuzuje zdání, že jeho význam z jedné strany vstupuje do komplexu stroje a operátora a

z druhé strany vystupuje. Průběh kódování uvnitř komplexu, který Flusser přirovnává k „black box“, však zůstává skryt.

Oba druhy obrazů obsahují magii, u technických obrazů je však podle Flussera tato magická fascinace jiná, probíhá na jiné rovině existence. Na rozdíl od magie tradičních obrazů neusiluje o změnu okolního světa, ale o změnu našich pojmů týkajících se světa. „Předhistorická magie je ritualizací modelů nazývaných „mýtus“, současná magie je ritualizací modelů nazývaných „program““.<sup>57</sup> Mýty jsou předávány ústně a jejich autorem je bůh, který stojí mimo komunikační proces. Programy se předávají písemně a jejich autoři jsou funkcionáři, který patří do komunikačního procesu. Vynálezci textů ani technických obrazů si nebyli vědomi toho, že texty měly odmagičtít obrazy a fotografie pak o mnoho století později měla opět učinit texty magickými. Podle Flusser je vynález fotografie stejně rozhodující jako vynález písma.

Flusser si myslí, že s texty přišlo dějinné vědomí, které se postupně rozšířilo i mezi prostý lid prostřednictvím zavedení povinné školní docházky. Začaly vznikat jednoduché a levné texty pro široké společenské vrstvy a laciné pojmové myšlení. Tradiční obrazy se pak z každodenního života přesunuly do salónů a muzeí a staly se všeobecně nedešifrovatelnými. Vědecká a literární elita si mezitím vytvářela vlastní hermetické texty, určené úzkému kruhu odborníků. Tak se kulturní vývoj rozdělil do tří směrů. Aby se kultura úplně nerozštěpila, byly vynalezeny technické obrazy, které měly být kódem platným pro všechny. „V tom smyslu, že by za prvé opět zavedly obrazy do denního života; že by za druhé učinily představitelnými hermetické texty; a že by za třetí opět zviditelnily podprahovou magii, která nadále působila v levných textech.“<sup>58</sup> Měly spojit umění, vědu a politiku a pomoci překonat jejich krizi, krizi kultury. Skutečnost je ovšem zcela jiná. Místo toho, aby technické obrazy vrátily obrazy klasické do každodenního života, je nahrazují reprodukcemi. Falšují hermetické texty, protože je převádějí na obrazy. Zavádějí také vlastní druh magie – „programovanou magii“. Takovým způsobem tvoří z kultury jednu velkou amorfní masu a vzniká masová kultura.

„Tak do sebe technické obrazy vstřebávají celé dějiny a vytvářejí věčný kolotoč společenské paměti“.<sup>59</sup> Vše je pohlceno touhou zůstat věčně v této paměti a stále znovu se dokola opakovat. Veškeré dění tak směřuje k technickým obrazům – na obrazovku,

---

<sup>57</sup> Flusser, Vilém. Za filosofii fotografie. Hynek 1994, str. 15.

<sup>58</sup> Tamtéž, str. 17.

<sup>59</sup> Tamtéž, str. 18.



fotografii, na filmové plátno (viz Virilio, Eco) Všechny základní pojmy jako obraz, aparát, program, informace spolu vnitřně souvisejí, neboť všechny jsou spojeny s věčným návratem téhož, a tím se vymykají lineárnímu historickému pojetí. Již nemůžeme vysvětlovat veškeré dění na základě příčin a následků. V současnosti již v některých oblastech můžeme spatřit post-historický způsob myšlení, např. v teoriích výkladu o vesmíru. Výše zmíněné základní pojmy jsou odrazem našeho kosmologického myšlení. I v jiných oborech už podle Flussera myslíme ve fotografických kategoriích, tj. „zcela spontánně, myslíme imaginativně, funkcionálně programaticky a inforaticky.

Aparáty stále více automaticky programují náš život, který se z velké části skládá ze „hry s prázdnými symboly“.<sup>60</sup> „Jak se existenciální zájem obrací ze světa věcí do univers symbolů a jak se hodnoty přesouvají z věcí na informace.“<sup>61</sup> V takové situaci Flusser vidí svobodu jako hru proti aparátu. „Svoboda je strategie, jak podřídit náhodu a nutnost lidskému záměru.“<sup>62</sup>

Dále se Flusser podrobně zabývá technickými obrazy v knize Do universa technických obrazů. Jak už bylo řečeno výše, naše universum se rozpadá na jednotlivé body, bity informací atd. V příliš abstraktním a bezrozměrném univerzu nemůžeme žít, proto musíme tyto body ukládat, abychom je konkretizovali. Flusser považuje technické obrazy za odpověď na tento problém. „Technické obrazy jsou výrazem pokusu složit bodové prvky kolem nás a v našem vědomí do povrchů a zaplnit mezery zející mezi nimi.“<sup>63</sup> Tyto prvky (jako fotony a elektrony, bity informací) dokážou zachytit jen aparáty, které jsou opatřeny tlačítky, abychom je mohli kontrolovat. Aparáty jsou hloupé stroje a bodové prvky jsou pro ně pole možností, ve kterém se uskutečňuje zhotovování technických obrazů. „Horizonty „možného“ jsou „nutné“ a „nemožné“. Směrem k „nutnému“ se možné stává pravděpodobným, směrem k „nemožnému“ se stává nepravděpodobným.“<sup>64</sup> Podle druhé věty termodynamiky bodové univerzum směřuje ke stále pravděpodobnějším situacím a k dezinformaci, kdy se bodové prvky rozptylují stále rovnoměrněji, až nakonec zcela ztrácejí svou formu a vedou k tepelné smrti.

Zatím jsme však podle Flussera daleko od toho stádia a kolem sebe pozorujeme nepravděpodobné informativní situace, které vznikají díky náhodě. Lidé vytvářejí aparáty,

---

<sup>60</sup> Tamtéž, str. 71.

<sup>61</sup> Tamtéž.

<sup>62</sup> Tamtéž, str. 72.

<sup>63</sup> Flusser, Vilém. Do universa technických obrazů. Praha: OSVU 2001, str.20.

<sup>64</sup> Tamtéž, str.21.

aby jim produkovaly informativní situace. Již od samého začátku svého vývoje člověk vtiskuje svému okolí informace a tím naplňuje svou touhu po nesmrtelnosti. Musíme však vzít v úvahu, že i když jsou obrazy vytvořené aparáty nepravděpodobné z hlediska vesmíru, jsou velmi pravděpodobné z hlediska lidí, kteří je přijímají. K tomuto rozporu podle Flussera dochází proto, že aparáty fungují automaticky, stejně jako vesmír, avšak s tím rozdílem, že aparát je zatím pod lidskou kontrolou a dá se zastavit. Flusser se ovšem bojí, že se postupem času aparáty mohou „emancipovat“ od lidí a vést k nezamýšleným situacím (např. aparáty termonukleárního zbrojení).

Problém s aparáty je také v tom, že lidé jsou závislí na jejich funkcích. Jak Flusser ukazuje na příkladu s fotografováním: „Aparát sice koná to, co fotograf chce, ale fotograf může chtít jen to, co aparát může.“<sup>65</sup>

Tradiční obraz je vyroben na skutečné ploše, zatímco technický obraz je vytvářen na zdánlivé ploše složené z bodů. Proto také tradiční a technické obrazy mají zcela rozdílné významy, které při jejich dekódování nesmíme směšovat. Flusser si myslí, že zatím jsme nezvládli dekódování technických obrazů, a proto jsme jimi fascinováni a vyvolávájí v nás magicko-rituální chování.

Flusser píše, že stiskáváním tlačítek aparátů konečky prstů skládáme svět, který se rozpadl na bodové prvky. Jsme zvyklí na to, že tlačítka jsou všude kolem nás. Potřebujeme je k většině úkonů, které provádíme, jako např. k vypnutí světla, k jízdě autem. Tlačítka jsou většinou součástí klávesnic z více tlačítek, ze kterých si můžeme vybírat (např. ovládač u televize). Starší lidé, kteří nevyrostali obklopeni tlačítky, je ještě mohou vnímat jako něco zázračného a magického. U nejmladších generací tato magičnost mizí.

Někteří se snaží hledat lidskou svobodu nikoli v užívání aparátů, ale v jejich programování. Tento názor je ovšem podle Flussera absurdní. Nemůžeme vidět programátory jako odpovědné za chování lidí stejně tak jako nemůžeme připisovat vynálezci stroje odpovědnost za všechny texty napsané na stroji. I když vím, že stroj je naprogramované zařízení skládající bodové prvky do textů a že je vtahován do determinismu náhody a nutnosti, prožívám psaní na stroji jako svobodné. Vše se soustřeďuje do konečků prstů a stává se z toho konkrétní hmatový prožitek. Člověk byl osvobozen z přírodního světa díky jednání, imaginativnímu zkoumání, pojmovému vysvětlování a nakonec stiskávání tlačítek neboli hmatání. „Člověk se stává subjektem světa díky ruce, díky oku se stává tím, kdo přehlíží a pohlíží na svět, vládcem světa se

---

<sup>65</sup> Tamtéž, str. 24.

stává díky prstům, a tím, kdo dává světu smysl, se stává díky konečkům prstů. Na současnou kulturní revoluci lze pohlížet jako na přenos existence na konečky prstů.<sup>66</sup>

Flusser uvádí, že díky směřování k takovému stavu rovněž dochází k propojení privátní a veřejné sféry. Dosud se klávesy chybně rozdělávaly na ty, které slouží ke „zveřejňování privátního“ (klávesy televizních producentů, které posílají) nebo k „privatizaci veřejného“ (klávesy televizních přijímačů, které přijímají). Postupně ovšem zjišťujeme, že není rozdíl mezi stisknutí spouště kamery a startu pračky, protože oba přijímají a vysílají ve stejné míře. Klávesy mažou rozdíl mezi privátním a veřejným. Podle Flussera tkáň kláves a dialogických spojení mezi nimi má strukturu mozku, a tak bychom mohli mluvit o „globálním mozku“, o kterém bude řeč níže.

Svět se podle Flussera rozpadá na bodové prvky, na kalkulovatelnou hromadu, již nemůže být vyprávěn jako dřív. „Tato hromada se musí poskládat, aby se svět stal opět uchopitelným, představitelným, pochopitelným a vědomí se opět stalo vědomým sebe sama.“<sup>67</sup> Při bližším zkoumání technických obrazů zjistíme, že jsou fiktivními plochami složenými z bodů, i když se nám na první pohled jeví jako plochy. Zkušený a pozorný divák na těchto obrazech rozezná symptomy chemických či elektronických procesů, které se stávají obrazy jen při povrchním pohledu.

Z hlediska vytváření fikcí je pro nás zajímavý konkrétní prožitek, dobrodružství a informace. Flusser si myslí, že lidé již nechtějí slyšet vědecká vysvětlení a nedůvěřují ani hlubokým vysvětlením. Technický pokrok nám nyní přijde nezbytný, nikoli zajímavý, a proto hledáme dobrodružství ve fikcích. Ptáme se po vědomí zhotovitelů technických obrazů, které Flusser nazývá „tvůrci fikcí“. Ti „mačkají tlačítka, aby „informovali“ – v nejsilnějším smyslu tohoto slova. To znamená: činili z možného nepravděpodobné“.<sup>68</sup> Naši fantazii se otevírají nevídané horizonty. Postupně se vzdáváme kritérií jako „pravdivý/ nepravdivý“, „pravý / umělý“ či „skutečný/zdánlivý“ a nahrazujeme je kritérii konkrétního a abstraktního. V takovém universu se vytrácí časovost (jako na buddhistickém Východě) a přichází zdání, že náš dějinný vývoj došel do konce.

Ptát se po smyslu technických obrazů je složité, jelikož každý druh těchto obrazů má jiný význam. Flusser se však snaží vymezit alespoň obecné tendence všech druhů technických obrazů. Technické obrazy jsou často děleny na dva druhy: zobrazení, které

---

<sup>66</sup> Tamtéž, str.32.

<sup>67</sup> Tamtéž, str. 34.

<sup>68</sup> Tamtéž, str.39.

zachycuje a ukazuje existující skutečnost (např. fotografie), a modely, které ukazují, co by mohlo být. Flusser toto dělení zpochybňuje. Podle něho jsou všechny technické obrazy fikce. Oba druhy jsou produkující, a i když fotograf fotí dům, neutváří jej tak, jak opravdu je, ale jak by měl být. Flusser navrhuje klasifikovat obrazy podle jiných kritérií, např. podle stupně jejich informačního obsahu nebo chronologicky podle technického vývoje. Čím je technika novější, tím je informativnější a starší druhy techniky jako např. fotografie se postupem času stávají redundantnějšími.

V současnosti zažíváme zklamání vůči vysvětlování, interpretaci a čtení světa, jak bylo zvykem u lineárního historického vědomí. Zjistili jsme, že za světem není nic, co lze objevovat. „Od nynějška jsme to my, kteří na svět promítáme významy.“<sup>69</sup> Universum technických obrazů nemá žádný věcný podklad, jak tomu bylo u obrazů tradičních, promítá se do „prázdná“ a tak se stává fikcí. Teď už nejednáme, ale symbolizujeme a navrhujeme „čisté informace“.

Při takovém vývoji je podle Flussera nemístná otázka „co znamená technický obraz?“ „Technické obrazy nic nepředstavují (ačkoli se zdá, že tak činí), nýbrž něco promítají.“<sup>70</sup> Můžeme je dešifrovat jen na základě označujícího, nikoli označovaného. Ptáme se, *kam* ukazují, nikoli *co* ukazují. Tradiční obrazy fungovaly jako zrcadla, zatímco technické obrazy fungují jako projekce. Význam a smysl technických obrazů splývá. „Nikoli to, co je v technickém obrazu ukázáno, nýbrž technický obraz sám je poselstvím. A je to smysl dávající imperativní poselství.“<sup>71</sup>

Flusser si myslí, že klasická sociologie již nestačí, aby nám vysvětlila společenskou strukturu, protože je založena na antropocentrickém principu a v jejím středu stojí člověk se svými pocity, potřebami a přáními. Dnes se do popředí dostává technický obraz. „Vztah mezi technickým obrazem a člověkem, provoz mezi nimi, je proto centrálním problémem každé budoucí kulturní kritiky a všechny ostatní problémy se musí uchopovat odtud.“<sup>72</sup> Dnes člověk nemusí opouštět soukromou sféru a chodit do sféry veřejné, aby byl informován, protože technický obraz už ho zasahuje i v soukromé sféře, jak bylo zmíněno výše, a člověk je dokonce lépe informován doma.

Dnes je podle Flussera skoro nemožné uniknout před technickými obrazy a lidé, kteří se o to pokoušejí, se stávají osamocenými. Mezi obrazem a příjemcem vzniká zpětná

---

<sup>69</sup> Tamtéž, str. 47.

<sup>70</sup> Tamtéž, str. 48.

<sup>71</sup> Tamtéž, str. 49.

<sup>72</sup> Tamtéž, str. 51.

vazba, jako např. průzkum trhu, politické volby atd., a obrazy se mění v závislosti na reakci příjemců. „Obrazy se stávají stále více takovými, jak si přejí příjemci, aby se příjemci stávali stále více takovými, jak si přejí obrazy.“<sup>73</sup> Tak se vytváří uzavřený obvod.

Stejně jako Virilio, Eco a mnoho dalších Flusser píše, že současné dění se často odvíjí vůči technickým obrazům. Události (jako politická manifestace, válka, svatba) se dějí proto, aby byly nafilmovány, nafotografovány. Tak se technické obrazy živí příběhy. Díky nim se historické události stávají věčně opakovatelnými projekcemi, díky kterým je můžeme jakoby znovu prožívat. Podle Flussera však dějiny začínají „vysychat“ a provoz mezi člověkem a obrazem se může stát uzavřeným obvodem, kde obrazy budou ukazovat stále totéž a lidé budou toužit po senzaci. Podle Flussera ke konci dějin nebudeme potřebovat ani žádné katastrofy, stačí jen technické obrazy, které jsou samy o sobě apokalyptické. Příjemci těchto obrazů ztrácejí jak dějinné vědomí, tak i dějinné jednání.

Lze říci, že technické obrazy rozptylují společnost. Podle Flussera se lidé kolem nich neshromažďují, ale utíkají každý do svého kouta, kde přijímají paprsky, které tyto obrazy vyzařují. Taková společenská struktura připomíná strukturu fašistickou. Média tvoří svazky vyzařované z center. Kritici si toho ale skoro nevšímají a kritizují jen staré formy společnosti, které již stejně odcházejí do minulosti; možná proto, že jsou posvěceny zvykem. Pokud ovšem usilujeme o svobodu a důstojnost, měli bychom se věnovat formám novým, abychom případně včas rozpoznali jejich vývoj špatným směrem.

I když to vypadá, jako kdyby současný člověk směřoval k osamocení, vidíme, že půjde naopak o člověka silně socializovaného prostřednictvím techniky a spíše se u něho musíme obávat o jeho individualitu. Svazky paprsků vzájemně propojují všechny lidi, kteří možná budou v budoucnu v jednom velkém kosmickém dialogu, pokud lidé budou takové propojení chtít. U rozptýlené společnosti neexistuje vně a uvnitř, veřejné a privátní. Lidé se rozptylují, aby ztratili své vědomí a byli šťastni, jelikož štěstí je bezvědomé. Rozptýlení společnosti má tendenci k takovému vědomí falešného štěstí.

Kritici jsou rovněž zmateni tím, že současná revoluce není ideologická, ale technická, a často ji charakterizují pomocí ideologických pojmů. Za současné revolucionáře Flusser označuje vynálezce technických obrazů. Dnešní významní lidé se v podstatě stali baviči. „Jsou spektakulární a jejich spektakl přispívá k tomu, aby nás obrazy stále lépe rozptylovaly.“<sup>74</sup> Revoluční fantazie se pokouší nahradit současnou

---

<sup>73</sup> Tamtéž, str. 53.

<sup>74</sup> Tamtéž, str. 65.

strukturu rozptylování. Flusser si myslí, že by měli usilovat o vytvoření „obrazové kultury“. „V jádru takové společnosti by se již nenacházel provoz mezi obrazem a člověkem, nábřž provoz mezi člověkem a člověkem prostřednictvím obrazů. A teprve pak by si „médiá“ zasloužila své jméno...“<sup>75</sup> Tak by si tato důstojná společnost vytvářela stále nové informace a uchovávala je. V dané chvíli dochází k emergenci nové společnosti. Je však otázkou, jaká tato společnost bude. Doufejme, že v ní zvítězí konsensus proti masové kultuře ve prospěch humánní kultury obrazové.

Pokud usilujeme o změnu kultury, představujeme si to tak, že bychom měli něco kritizovat a proti tomu bojovat. Ke svému údivu však podle Flussera zjišťujeme, že „není nikdo ani nic, proti čemu bychom mohli bojovat“.<sup>76</sup> Musíme porazit stavy věcí, způsob zapojení. Mnozí kritici se ovšem „chtějí tomuto požadavku nového druhu vyhnout a vzdor veškeré evidenci pátrají ve vysílačích po manipulátorech a držitelích moci“.<sup>77</sup> Někteří se snaží vymezit novou třídu funkcionářů vysílačů, avšak našim způsobem života je ideologie příjemců. Vysílatelé nás ovládají proto, že nás obsluhují. I když stiskáváme tlačítka a zdá se nám přitom, že o něčem rozhodujeme, je to mylná iluze. Volba je z větší části předepsaná. Různá stisknutí tlačítek mají různé hodnotové následky a v závislosti na tom je můžeme hierarchicky uspořádat. Objev toho, že se atomy náhodně spojují a za delší období mohou postupně vzniknout všechna možná spojení, vedla k automatizování. Zárodky tohoto objevu najdeme i u Démokrita. Skládání bodových prvků v takovém případě není nutné, jelikož probíhá samo od sebe.

Flusser píše, že v současnosti už nevidíme lidskou svobodu v přetváření světa tak, jak chceme, ale v tom, že předepisujeme aparátům nějakou zamýšlenou formu a v určitém okamžiku ho můžeme zastavit. Nebezpečí spočívá v tom, že automatů je stále víc, jsou stále rychlejší a postupně unikají kontrole. Původní záměr těchto aparátů se obrátil. Mnohé aparáty již neslouží svobodě a člověk funguje jako funkce aparátu.

Flusser se bojí, že můžeme dospět k aparátovému totalitarismu. I když člověk jako samostatný funkcionář kontrolu nad aparáty ztratil, ještě ji neztratilo lidstvo jako celek. Kompetence vši společnosti nahlížené jako kolektivní mozek stále ještě převyšuje kompetenci všech aparátů dohromady, a proto by společnost jako celek měla převzít nad

---

<sup>75</sup> Tamtéž, str. 66.

<sup>76</sup> Tamtéž, str.68.

<sup>77</sup> Tamtéž, str.68.

aparáty kontrolu. Měli bychom však jednat rychle, dokud aparáty nepřekročí i kompetenci společnosti jako celku.

Dále Flusser razí termín telematika, který vznikl spojením slov telekomunikace a informatika. Označuje tak techniku, která umožňuje přebudovat nynější diskursivní schéma propojení technických obrazů na dialogické. I když revoluce technických obrazů začala již dávno, po velmi dlouhou dobu jsme si to neuvědomovali. Ani vynálezce fotoaparátu a telegrafního aparátu nenapadlo, že oba aparáty mají stejný princip spočívající v programování bodových prvků, které se šifrují do symbolů, a že je můžeme spojit. Možná se tak stalo proto, že lidé pojímali telegraf jako lineární kód a nerozpoznali jeho bodovou strukturu. Z telegrafu se později vyvinul telefon a zařízení dialogické komunikace a z fotografie film a technické obrazy. Teprve nedávno si lidé uvědomili, že v obou případech dochází ke spojení technického obrazu s přenosovými metodami telekomunikace. Dnes lidé často využívají telematických zařízení k rozptýlení. Dnešní telematická revoluce postihla celou společnost, která nemůže nestranně předpovědět budoucí vývoj a spatřit v něm vítězství obrazů. Lidé jsou rádi, že již nemusí dělat některé povinnosti. Otázkou však je, co budou dělat, až takové povinnosti zmizí. Všichni lidé pak budou mít k dispozici stejné informace a nebudou mít o čem se spolu bavit a budeme vést prázdné řeči, které učiní všechny dialogy zbytečnými.

Pomocí diskursu se informace podle Flussera předávají dál a pomocí dialogu se vytvářejí. Na základě dialogu a diskursu můžeme rozlišit tři typy společnosti. V ideálním případě jsou tyto dva prvky v rovnováze. V dalším případě může existovat společnost dialogická, jako např. osvícenství, kde je mnoho dialogických kroužků vytvářejících informace. Taková společnost se rozpadne, protože tyto kroužky nepředávají své informace diskursivně dál. Čistě diskursivní společnost, jako např. v pozdním středověku, je ovládaná vyzařovanými diskursy např. církve. Při absenci dialogů však zdroje informací vysychají a hrozí úpadek do entropie. Podle Flussera má současná společnost nebezpečné rysy diskursivní společnosti.

Podle některých je nutné, abychom neviděli v telematice jen zdroj rozptylování, ale rovněž pomocníka při vedení dialogů. Telematika umožňuje přenos daleko více informací než dosud známé způsoby jako např. dopisy. Tím by se z naší společnosti mohla prostřednictvím obrazů vytvořit dialogizující společnost umělců. Podle Flussera je tento názor částečně utopií, protože problém vidí v „telematických tretkách“, nikoli v centrech.

Píše, že bychom je měli změnit pomocí jejich vlastní techniky a pak se zhroutí i centra. Znovu opakuje, že je třeba jednat co nejdřív.

Flusser vidí telematickou společnost jako jeden velký supermozek složený z individuálních mozků. Naše „já“ je pak zlomkovým bodem v této dialogické síti. Funkcí takové společnosti by bylo vytváření informací. Všichni by byli tvořivě zapojeni a zároveň by přijímali i vysílali. Možná by to byla první svobodná opravdu informativní společnost, protože by si uvědomovala sebe sama. Člověk by v ní byl hráčem s informacemi. Nesmíme podlehnout kýčovitosti masové kultury, která vede k úpadku společnosti do nudy a entropie.

Flusser nás upozorňuje na to, že dnes máme k dispozici stále větší množství informací, které se nevejdou do lidské paměti a lidé začali ukládat informace do paměti umělých, i když se kapacita lidské paměti stále více rozšiřuje a dnešní průměrný člověk má mnohem více znalostí než lidé např. ve středověku. Začínají se vytvářet intersubjektívni dialogy, které vyžadují mnohem více kreativity. Podle telematické metody syntézy informací lidem se může kulturní bohatství minulosti zdát chudým, už se nebudou zajímat o vnitřní dialogy velkých jedinců, ale budou vyžadovat co nejinformativnější situace tvořené co největším počtem lidí. Např. dříve se v šachové hře usilovalo o to, aby člověk pomocí dobré strategie a lsti zvítězil nad spoluhráčem. Telematický člověk bude v šachové hře hledat spíše dobrodružství, zajímavé informativní situace, nikoli vítězství nad druhým.

Stejně tak jako Virilio Flusser upozorňuje na stále větší zrychlování, vlastní moderní společnosti. Toto zrychlování nastává nejen v oblasti rozvoje technických prostředků, ale i v oblasti tvorby informací a obrazů. „Život lidí 18. století po Kr. se podobá životu lidí v 18. století před Kr. mnohem více než životu jejich vnuků“. <sup>78</sup> Děje se tak proto, že předtím za pokrok byli zodpovědní jednotliví vynálezci, zatímco po průmyslové revoluci do procesu vytváření byla zavedená teorie, která „pozvedla proces vytváření z kompetence vynálezce na kompetenci nadindividuálního diskursu vědy a techniky“. <sup>79</sup> Telematická společnost také směřuje k tomu, abychom přestali používat pojmy „majetek“ a „vlastnění“. Lidé již nebudou používat programy někomu „vlastní“, ale programy, které patří všem.

Telematika podle Flussera pomáhá bojovat proti zapomnění tím, že informace nejen vytváří, ale i ukládá do umělých pamětí a tím je chrání před entropií. Lidé doufají, že

---

<sup>78</sup> Tamtéž, str.98.

<sup>79</sup> Tamtéž, str. 98.



pokud své informace již neuchovávají na podkladu, který se může rozpadnout, ale v „bezpodkladové“ podobě, uniknou tak zapomnění. S mizením nosičů dochází také k redukci odpadu. V takové situaci ovšem budeme muset vybudovat skladiště pro budoucí informace v samotné kultuře, abychom jimi nebyli zadušeni. Informace se stávají elektromagnetickými. Telematika osvobozuje lidi od práce, a tak se mohou všichni věnovat kompetenci v oblasti informací. Problém spočívá v tom, že telematika činí stále kompetentnějšími a geniálnějšími nejen lidi, ale i umělé inteligence.

Flusser píše, že telematika filtruje, aby zachovávala jen všechno informativní. Ze všech variant náhody si chce ponechat jen nápad. Je otázka, jak takové filtrování a cenzuru provádět, jak odlišovat hodnotné informace. Flusser píše, že možná v budoucnosti budeme mít „automatické kritiky“, které nahradí kritiky lidské a budou měřit hodnoty. Z takového hlediska by pak telematika mohla nahradit člověka autematem i v procesu rozhodování, nejen v procesu tvůrčím. Takové „přenesení kritického vědomí z člověka na automaty“<sup>80</sup> by znamenalo konec svobody. Pak by lidé nemohli činit ani metarozhodnutí. Všechna kritéria by již byla kvantifikovaná. Lidé by proto měli udržovat své právo veta říct takové „kybernetické“ situaci včasné ne, jinak upadneme do regresu. Toto právo veta je právě podle Flussera svobodou. I přesto, že lidé budou ve většině rozhodování nahrazeni stroji, v tomto smyslu by pořád zůstali svobodni.

Flusser si myslí, že směřujeme k opovrhování tělesností jako naše židovsko-křesťanská tradice, která v těle viděla nádobu hříchu. Naše opovrhování je mnohem extrémnější. Také víme, že i menší množství něčeho (např. obohaceného uranu) už může mít větší účinek než velké množství něčeho jiného. I v kultu, který je v poslední době prokazován tělu (jako opalování, bodybuilding atd.) Flusser vidí přeměnu těla na hračku. Toto scvrkávání se a kult malého se již mnohem dříve projevilo na Východě, např. v Číně a Japonsku.

Knihy Do universa technických obrazů je pro nás aktuální i nyní, po 20 letech od jejího německého vydání. Vývoj naší společnosti se pořád ubírá podobným směrem. Bohužel si mnozí neuvědomují, nakolik je takový vývoj v mnohých ohledech nebezpečný a je jen velmi málo lidí, kteří dokážou dnešní společnost střízlivě analyzovat, vymezit její negativní stránky a snažit se předejít negativním důsledkům. Bylo by zajímavé podrobně prozkoumat jednotlivé věci, které Vilém Flusser ve své knize takřka „předpověděl“,

---

<sup>80</sup> Tamtéž, str.114.

srovnat je se skutečným vývojem a zjistit, které hypotézy se opravdu naplnily a které nikoli.

Flusser přistupuje k technickému obrazu hlavně jako k nosiči informace. Zařazuje technické obrazy podle stupňů abstrakce do celkového historického vývoje nosičů informace. Virilio se spíše zaměřuje na společenské a kulturní změny, také uvádí více technických poznatků, zatímco Flusser více uvažuje o vlastní bodové struktuře technického obrazu a o aparátech, které technické obrazy vlastně produkují. Flusser se hodně zaměřuje na aparáty, protože právě ony vytvářejí technické obrazy. Flusser podrobně zkoumá vztah mezi člověkem a aparátem. Upozorňuje nás také na složitost dešifrování technických obrazů. Stejně jako Virilio upozorňuje na úpadek veřejných prostor a na to, že obrazy vlastně lidi rozptylují. Všichni pak sedí doma u svých aparátů zapojeni do velkého kosmického dialogu. Flusser mluví o vytvoření nové „obrazové kultury“. Stejně jako Virilio a mnozí další mluví o příliš velkém množství informací a o tom, že lidé vytvářejí stále více umělých paměťových zařízení, aby je ukládali. Virilio je nazývá protézami. Dále oba autoři různými způsoby upozorňují na to, že se musíme vzdát starého lineárního pojetí historického času. Souhlasí spolu i v tom, že události, které se v současnosti dějí, často směřují na obrazovku a často jsou technickými obrazy i ovlivněny. Na to upozorňuje i Umberto Eco ve své knize Mysl a smysl. Oba autoři nás varují před možnými negativními důsledky v budoucnosti, upozorňují nás na zrychlování a stále větší automatizaci, kvůli které můžeme ztratit kontrolu nad aparáty. Když Virilio a Flusser psali své práce, ještě nedošlo k tak velkému rozvoji a rozšíření internetu a počítačů. Mnohé věci dokázali odhadnout a předpovědět, některé z jejich obav však byly naštěstí přehnané a vývoj technických obrazů ukázal, že nemusí vést k natolik katastrofálním důsledkům. Flusser a Virilio však patřili ke starší generaci, která se setkala s takovým rozvojem informačních technologií až v pozdějším věku, a tudíž tím museli být více šokováni než mladší lidé, kteří to již berou jako samozřejmost. Na druhou stranu však rozhodně nesmíme podceňovat nebezpečí technických obrazů.

Technické obrazy se skládají z bodů a bitů, které samy o sobě nic neznamení. Tyto body pak tvoří plochy symbolů, nesoucí pro nás nějaký smysl. Tento smysl si však nesmíme v žádném případě zaměňovat se skutečností, protože technické obrazy svůj význam jenom promítají, nic konkrétního však ve skutečnosti nepředstavují. Na rozdíl od jiných nosičů informací, například od klasických obrazů, nemají žádný pevný podklad. Body na obrazovce se skládají a rozkládají podle toho, jak jsou programovány. Ve

skutečnosti se obraz na obrazovce každou chvílí mění a nahrazuje obraz, který mu předcházel. Předcházející obraz hned mizí a uvolňuje tak místo dalšímu obrazu. Mnoho lidí si však neuvědomuje tuto základní strukturu technických obrazů a dělá tu chybu, že si je ztotožňuje se skutečností. Myslí si, že technické obrazy představují opravdovou realitu a něco, co tu opravdu bylo. Pak považují výjevy na obrazovce za skutečné události a ztrácejí tak přehled o opravdovém reálném světě. Když takoví lidé vidí v televizi například boj nějakého hrdiny, myslí si, že to, co předvádějí, je skutečně možné. V opravdovém životě by však účastníci takového boje padli již po několika prvních ranách. Takových příkladů můžeme uvést spoustu. Lidé se ztotožňují s lidmi, které vidí na obrazovky a pojmají je jako své modely chování, potom však nedokážou správně odhadnout, co je v životě možné a co není.

Jak již bylo řečeno výše, technické obrazy mění společenskou strukturu a kulturu. Ztrácí se význam veřejné sféry, neboť mnozí lidé jsou v současnosti lépe informováni doma a mohou provádět z domova mnoho činností, kvůli kterým v minulosti museli chodit ven a něco zařizovat. Můžou si například objednávat většinu věcí po internetu a komunikovat z domova se všemi svými blízkými. Proto již člověk pro mnohé úkony nemusí chodit do společnosti. Nemyslím si však, že by mělo dojít k takovým krajnostem, že lidé přestanou vycházet z domova a budou jenom sedět doma zapojeni do nějaké sítě a tvořit tak dialogickou strukturu jednoho velkého mozku, o které mluví Flusser. Společenský styk a osobní kontakt je pro lidi pořád velmi důležitý a různé technické vynálezy ho nemohou plně nahradit. Význam sociálního kontaktu se však s rozvoji elektronických médií částečně posouvá a mění. Také podle mě nesmíme zapomínat na pozitivní vliv elektronických médií v sociálních vztazích mezi lidmi. Dnes již lidé i ze zahraničí mohou bez problémů komunikovat se svými přáteli a příbuznými v jiných zemích. Tato komunikace je na rozdíl od pošty okamžitá a dokonce se do ní dají zapojit i obrazy lidí díky fotografiím a web kamerám. V tomto smyslu vlastně může technologie lidi i sbližovat a pomáhat jim udržovat spolu blízké vztahy i navzdory velkým vzdálenostem.

### **5.3. Změny ve společenské a urbanistické struktuře podle Mitchella**

Americký teoretik William J. Mitchell se také velmi podrobně zabývá problematikou obrazu, zvláště ve svých knihách Ikonologie (Iconology) a Teorie zobrazení (Picture Theory). Vysvětluje své hlavní myšlenky, popsané v těchto knihách, v interview s Andrew McNamarou. Mitchell vypráví, že ve svých teoriích vycházel ze znalosti umění,

médií a literatury. Hlavní myšlenka, kterou nabízí, je, že text a obraz jsou spolu neodmyslitelně spojeny, avšak se od sebe naprosto odlišují. Jejich odlišnost však není vztahem přísné opozice či radikální negace. Vztah lingvistického a vizuálního je tak velmi komplexní. „Slovo a obraz jsou více jako lodě plující v noci, dvě lodě hozené do bouře na moři neznámého vzájemného posílání signálů.“<sup>81</sup>

Ve svých pracích Mitchell rovněž rozlišuje mezi termíny „obraz“ a „zobrazení“.<sup>82</sup> Píše, že jejich rozlišení je ve většině případů nepodstatné a do většiny jazyků se nedá přesně přeložit. Prvním rozdílem je, že slovo obraz víc odkazuje k fyzickému předmětu, který je utvořen rámem, barvami a materiálem, zatímco zobrazení je více abstraktním, virtuálním a fenomenálním jevem. Tvorba obrazu je více záměrnou činností, zatímco pod zobrazením Mitchell rozumí spíše pasivnější ideu či myšlenku. Obraz je více spojen s vizuálním než zobrazení, avšak ani jeden z těchto dvou termínů není jenom vizuálním a s větší či menší nepřesností se dá převést do verbálního kontextu. Tyto rozdíly jsou však víc patrné při užívání angličtiny. Do češtiny se obě slova zpravidla překládají jako „obraz“.

Mitchell tvrdí, že obraz a zobrazení jsou hlavními problémy 20. století. Odvolává se na Duboise, který tvrdí, že problémem 20. století je otázka rasy, která je podle Mitchella úzce spojena s obrazem a vizuální sémiotikou barvy a fyziognomie. Rasismus je úzce spojen s vizuální sémiotikou reprezentace a obrazu. Mitchell rovněž myslí na všeobecně rozšířenou myšlenku, že „vizuální média převzala nebývalou dominanci v moderním světě a že televize, filmy, reklamy a politická propaganda vykonávají obrovskou moc nad politiky a vědomím ohromných mas lidí“.<sup>83</sup> Další skutečností je, že mentální obrazy vyvolávají řadu verbálních znaků.

---

<sup>81</sup> “Word and image are more like ships passing in the night, two storm-tossed barks on the sea of the unconscious signaling to each other.” McNamara, Andrew. Andrew McNamara, Words and Pictures in the Age of the Image: An Interview with W.J.T. Mitchell, Eylene, no.30, Autumn-Winter 1996, str. 16-21. Dostupný z <http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/interviews.htm>

<sup>82</sup> Pro účely vymezení rozdílu mezi těmito termíny budu překládat termín “image” jako “zobrazení” a termín “picture” jako obraz.

<sup>83</sup> “visual media have assumed an unprecedented dominance in the modern world, that television, movies, advertising, and political propaganda exert enormous power over politics and the consciousness of great masses of people.” McNamara, Andrew. Andrew McNamara, Words and Pictures in the Age of the Image: An Interview with W.J.T. Mitchell, Eylene, no.30, Autumn-Winter 1996, str. 16-21. Dostupný z <http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/interviews.htm>

Mitchellova kniha E-topia: život ve městě trochu jinak se týká převážně změn životního stylu kvůli elektronické a digitální komunikaci. Kniha se zabývá vlivem informačních technologií na urbanismus a architekturu. Zkoumá digitální systémy a jejich důsledky pro život ve městě. V této knize se Mitchell zabývá hlavně společenskými změnami, které nám přináší elektronický věk. Zaměřuje se na změny v urbanistické struktuře a městském prostředí. Je původní profesí architekt a urbanista, proto zkoumá společenské změny i z tohoto hlediska.

Mitchell souhlasí s McLuhanovými myšlenkami o konci města a o vzniku globální vesnice. Kyberprostor značně mění tradiční městské uspořádání. Předtím se těžiště městského života nacházelo ve starém centru, kam lidé chodili na tržnici, na nákupy, do kavárny či jenom za společenským stykem. Dnes se však o zásobování informacemi starají vysokorychlostní elektronické systémy, díky nimž můžeme dělat spoustu věcí z domova. Tak zaniká městské centrum. Dnešní věci již nejsou jen pasivní hloupé objekty. Vyžadujeme po nich určitou míru „inteligence“, aby mohly vhodně reagovat na naše požadavky a částečně se samy programovat. Také musí být zapojeny do sítě dvacet čtyři hodin denně. Komunikace a přenos informací probíhají bleskovou rychlostí v jakoukoli denní dobu. Předtím se informace shromažďovaly a byly přístupny veřejnosti ve specializovaných místech, jako jsou knihovny a kláštery. Informace byly předávány pomalou poštou. Dnes se o všechny tyto záležitosti postará počítač. Všechny informace dáváme na web a vyhledáváme je tam. Vznikají virtuální ekvivalenty všech fyzických míst, jako jsou chrámy, divadla, knihovny, obchody atd. Vše tak směřuje do sítě a tím vlastně i na obrazovku. O tomto jevu se zmiňují i Flusser, Virilio a Umberto Eco. Veškeré dění se tak utváří vůči obrazům. „Duševní práce už nevyžaduje fyzický pohyb. Vzdálenost není na překážku obchodu. Komunita už není závislá na fyzické blízkosti. Kontakty mezi lidmi se utvářejí donedávna nepředstavitelnými způsoby.“<sup>84</sup> Mitchell je na rozdíl od Flussera a Virilia více optimisticky naladěn ohledně budoucnosti a myslí si, že při vší snaze bude možné vhodným, uspokojivým a hodnotným způsobem zorganizovat novou urbanistickou strukturu měst budoucnosti a život v nich. Na ztrátu fyzické blízkosti upozorňují i Virilio a Flusser (zvláště ve svých úvahách o budoucí telematické společnosti).

Lidé se stavějí k digitální elektronické revoluci různým způsobem. Těm, kteří se jí bojí, Mitchell říká digifobové. Ty, kteří si myslí, že nám přinese dobré změny a pokrok, nazývá digifily. Mitchell nás upozorňuje na to, že digitální revoluce je natolik závažnou

---

<sup>84</sup> Mitchell, W.J. E-topia: život ve městě trochu jinak. Praha: Zlatý řez 2004. str. 12.

změnou, že by se v žádném případě neměla ignorovat. Je třeba jí řádně porozumět jako zrození něčeho nového. Změny v uchovávání a přenosu informací, které přinesla, radikálně ovlivnily náš život. „Informace se odhmotnila a odtělesnila.“<sup>85</sup> Stejně jako Virilio Mitchell také mluví o přebytku informací a o globalizaci a vzájemné propojenosti informace po celém světě, která tvoří jednu velkou strukturu. Možná je to obdoba McLuhanovy globální vesnice či Flusserova propojení telematické společnosti do jednoho velkého mozku.

Staré komunikační sítě jako potrubí a železnice, které spojovaly důležité uzly, nahradí nové elektronické sítě, které změní celou strukturu komunikace, a tím i strukturu města. Mitchell stejně jako Virilio upozorňuje i na důležitý faktor neustálého zrychlování komunikace. Informace se přenáší prostřednictvím meziměstských a vnitroměstských sítí. Na optické kabely se napojují ústředny, a tak vznikají páteřní sítě, které tvoří meziměstské dálkové spoje. Páteřní sítě jsou spojeny s okolním světem prostřednictvím uzlů (POP – points of presence), a tím vlastně podle Mitchella mají podobnou roli jako letiště či přístavy. Zavedení dálkové telekomunikační infrastruktury značně přispívá k ekonomickému rozvoji. Její rozšíření v nějakém kraji má velmi kladný hospodářský účinek. Místní sítě se napojují na dálkové sítě a poskytují lidem kontakt se světem. Počátky města se síťovou strukturou Mitchell vidí již v daleké minulosti, například v Pompejích, kde byl velmi rozvinutý vodovodní a kanalizační systém.

Digitální sítě také postupně stírají rozdíly mezi městem a venkovem. Nejnovější sítě jsou bezdrátové. Efektivnější a rychlejší komunikace pomáhá zlepšovat mnoho důležitých služeb, například vzdělání a lékařství. Sítě mají i svá omezení jako firewally a filtry, které dohlížejí na bezpečnost sítě a jasně rozlišují mezi těmi, kteří mohou dovnitř a těmi, kteří musí zůstat venku. Sítě s sebou přinášejí nové uspořádání prostoru, ve kterém bydlíme, jenž efektivněji uspokojuje naše potřeby. Stejně jako Virilio Mitchell předpovídá „smrt vzdálenosti, konec prostoru a všeobecnou virtualizaci“.<sup>86</sup>

Zvýhodněná místa v sítích se nacházejí na jejich křižovatkách a přístupech. Mitchell je nazývá chytrými místy, kde se setkávají a prolínají kyberprostor a nadprostor. Přirovnává televizní a počítačovou obrazovku k baroknímu divadelnímu proscénium, protože rovněž uvádí do souladu prostor děje s prostorem obecnstva. Činí tak děj mnohem realističtější, protože nám dává iluzi toho, jako kdyby tu obecnstvo nebylo. Díváme se na obrazovku, nemůžeme však do ní vstoupit. Stejně jako Virilio Mitchell upozorňuje na

---

<sup>85</sup> Tamtéž, str. 19.

<sup>86</sup> Tamtéž, str. 30.

to, že nás obrazovky všude obklopují a stávají se naprosto běžnou a přirozenou věcí pro své uživatele (viz str. 57). Také mluví o pronikání obrazovek na povrchy spotřebičů, do obchodních výloh, kanceláří, bankovních automatů, na reklamní plochy atd. Dochází tak ke „spletitému vzájemnému pronikání kyberprostoru a architektury“.<sup>87</sup> Mitchell nás upozorňuje, že takový vývoj radikálně mění naše vnímání prostoru, jako to probíhá například u velkých obrazovek, zakrývajících celou zeď. Mitchell si myslí, že v budoucnosti budeme obklopeni informacemi nejen u počítače, ale i všude okolo prostřednictvím chytrých tapet, dlaždic atd.

Mitchell také navrhuje rozdělení informací na centrální a periferní. Naše vnímání funguje jen takovým způsobem, že je můžeme soustředit jen na jednu věc, například na určitou část obrazovky, a zbytek, např. další část obrazovky, pokoj či ulice, je pro nás periferií. Nicméně i periferní informaci určitým způsobem vnímáme a je pro nás důležitá.

Mitchell tvrdí, že povrchy a věci, které nás obklopují, budou stále „chytřejší“. Budou nám přinášet informace a reagovat na naše podněty. Digitální informace tak bude překrývat fyzickou skutečnost. Prostor, který nás obklopuje, bude obsahovat stále více chytrých míst, která budou pro nás vykonávat prostřednictvím interakce stále více služeb a úkonů. Budou reagovat na naše přání a podněty. Fyzické předměty se budou stále více automatizovat a identifikovat se jako součást chytrých míst prostřednictvím čárových kódů. Věci se stanou inteligentnějšími a budou stále více vzájemně propojeny. Budeme také moci snadno identifikovat danou věc a určit její polohu. Síť je rizomického charakteru.

Mitchell si myslí, že se v budoucnosti budou zabudovávat chytrá zařízení téměř do všech věcí našeho každodenního užívání včetně oblečení. Budeme tato zařízení stále nosit s sebou jako kreditní karty a digitální adresáře a budou reagovat na všechny naše požadavky včetně pohodlí a zdraví. Takový vývoj se odrazí i na architektuře, neboť budovy se podle Mitchella také přemění v chytrá místa. Budou fungovat jako organismy s integrovanou telekomunikací, která se přizpůsobí změnám klimatických podmínek a dalším našim požadavkům na služby. Budou se od nás učit a plnit naše okamžitá přání.

Přísné oddělení domova od práce, které se objevilo během průmyslové revoluce, postupně mizí. Je to výhodné jak pro zaměstnance, kteří neztrácejí čas ježděním do práce, tak i pro zaměstnavatele, kteří nepotřebují platit za drahé kanceláře. Mitchell však upozorňuje na to, že kvůli takovému vývoji zaměstnavatelé nesou stále menší zodpovědnost, a proto

---

<sup>87</sup> Tamtéž, str. 37.

může docházet k vykořisťování zaměstnanců. Takový vývoj také úplně přetváří geografický prostor, protože ať jsme kdekoliv, třeba i daleko v přírodě, můžeme stále stejně efektivně komunikovat se svými příbuznými a kolegy. Tak podle Mitchella budou vznikat nové elektronické čtvrtě, kde bude probíhat komunikace během dne i noci, a značně se omezí náš fyzický kontakt s ostatními lidmi, který bude částečně nahrazen elektronickou komunikací. Mitchell se však také bojí, že tento vývoj bude přispívat k ekonomickému rozdělení mezi bohatými a chudými, a tím dojde ke stále větší propasti, i když v budoucnu bude víc bohatých lidí.

Síť nabízí lidem nové možnosti společenských aktivit ve virtuálním prostoru. Schůzky, dopisování si a přátelství se uskutečňují přes internet. Někteří už znají své kamarády žijící na jiném kontinentu lépe než své sousedy či spolužáky. Sice to značně rozšiřuje naše možnosti komunikace, musíme však mít na paměti, že někteří lidé se nás snaží oklamat a skrývají se pod falešnou identitou. Již Virilio upozorňoval na to, že naše pozornost a vnímání budou řízeny a směřovány na určité obrazy. Důležitými se stanou virtuální agenti. Nejen Virilio, ale i Mitchell mluví o ztrátě geografie. Sociální komunity se nebudou tvořit na základě fyzické blízkosti a obcí, jak to bylo dříve, ale budou roztroušeny a vzájemně propojeny v jedné velké globální síti. Mitchell upozorňuje na to, že i když takový vývoj ničí určitý druh rozdělení lidí, například podle politických stran, na druhou stranu je rozděluje do skupin jiným způsobem, který může být také nebezpečný.

Myslím, že se budou stále více tvořit síťové komunity, sdružující lidi na základě různých programů a internetových stránek, prostřednictvím kterých budou spolu schůzovat, hledat si známé, vystavovat na odiv své fotografie a profil. Většina lidí má svůj profil či uživatelský účet na více internetových stránkách najednou, a tak se vytváří velmi hustá a zajímavě propojená interakční síť. Jak už bylo výše řečeno, digitalizace velice mění naše pracovní prostředí a náplň práce (viz str. 24). Informace a její přenos prostřednictvím elektronických médií se stávají jednou z nejdůležitějších součástí pracovního procesu. Internet nám pomáhá zajišťovat spoustu věcí jako např. zásobování.

Mitchell píše, že dříve se většina společností zabývala výrobou a distribucí vlastních či cizích zakoupených výrobků. Dnes však vzniká stále více marketingových společností, které nemají s výrobou nic společného. Minimalizují se náklady a firmy si najímají výrobky v závislosti na svých aktuálních potřebách. Strategie budoucnosti se týká plánování nezávisle na geografickém prostoru a ekonomických společenstvích. Usiluje o vhodné rozvržení investic v čase a prostoru.



Jak již bylo řečeno výše, služby se stále více zdokonalují a přizpůsobují našim potřebám. Brzy už kvůli nim ani nebudeme muset nikam volat, budou reagovat na zabudované čipy a detektory. Naše společnost bude podle Mitchella společností hlídačů obrazovek. Interakce a zpětné pozorování budou důležitými součástmi našich vztahů. Síť rozšiřuje možnosti dodání služeb a klientelu. Službu si tak může objednat v podstatě kdokoliv. Obchodní konkurence se tak ocitá na úplně novém terénu. Vše se může uskutečňovat na dálku. Objednáváme si zboží z jiných měst a zemí prostřednictvím interakce s obrazovkou. Mitchell mluví i o chirurgickém zákroku na dálku prostřednictvím telerobotiky. Se zkvalitněním internetových služeb kvůli konkurenci dojde také ke zvýšení kvality místních služeb (jako např. uklízení), kteří budou pro bohatší jedince poskytovat místní chudí. Obchody s výlohou a mnohé další instituce tak jsou zastoupeny obrazy, které Flusser nazývá technickými.

Stále více se šíří asynchronní komunikace, neboť člověk nemůže být přítomen na několika místech najednou. A tak mu fyzický kontakt nahrazují různé záznamy obrazu a zvuku. Mitchell rozlišuje čtyři druhy komunikace – místní synchronní, místní asynchronní, dálkovou synchronní a dálkovou asynchronní. Synchronní komunikace vyžaduje více nákladů a koordinaci, a proto je upřednostňována komunikace asynchronní, zvláště jak stále více vzrůstá význam komunikace na dálku.

Názvem „e-topia“ Mitchell označuje město budoucnosti, které bude „štíhlé a zelené“. Fyzické budovy a kamenné pobočky budou nahrazeny svou elektronickou verzí, což povede k dematerializaci. Také dojde k demobilizaci, protože cestování bude nahrazeno komunikací na dálku. Dalším provázejícím jevem bude hromadná personalizace. Naše prostředí bude ekologičtější, protože elektronická struktura ho nebude ničit tolik jako fyzické budovy. Na místo hromadění majetku nastoupí hromadění informace a její předávání.

Mitchellovy studie jsou velmi zajímavé z hlediska zkoumání změn našeho přístupu ke světu a našeho životního stylu, který je značně modifikován stále větším a rychlejším rozvojem technických obrazů. Mitchell uvažuje o tom, jak elektronická digitální zařízení budou zasahovat do našeho každodenního života a utvářet náš prostor a životní styl. Také ovlivní naši komunikaci s ostatními lidmi, která se bude stále více skládat z přenosu informací prostřednictvím obrazů, tvořících součást nových technologií, spíše než z fyzické blízkosti. Mitchell však na rozdíl od Virilia a Flussera není nijak negativně

naladěn vůči budoucnosti a nemyslí si, že by mělo dojít k nějakým velkým katastrofám. Jen se snaží ukázat, kam by mohl vést současný vývoj.

Mitchell se zabývá obrazy. Vychází z odlišnosti obrazu od textu, avšak zdůrazňuje jejich společné působení. Také zdůrazňuje, že jedním z hlavních problémů 20. století je právě problém obrazu. V knize E-topia: život ve městě trochu jinak přistupuje k tématu hlavně z architektonického a urbanistického hlediska. Můžeme v ní nalézt mnoho úvah o vlivu technických obrazů na utváření našeho prostoru a každodenního života. Mitchell uvažuje i o proměnách společnosti a její struktury, způsobených novými digitálními technologiemi a způsoby komunikace. Píše, že kyberprostor velmi viditelně mění tradiční město, které se dělilo na centrum a periferii, nyní však má síťovou rhizomatickou strukturu. Lidé už nechodí do centra za informacemi a plněním různých úkonů jako práce, nakupování atd. Skoro všechno, za čím lidé jezdili do centra, nyní mohou nalézt v síti a přitom nevycházet z domova. Centrum tak ztrácí své původní funkce a stává se nepotřebným. Městská struktura tak stále více připomíná síť, vytváří se různé uzly komunikace po celém městě a staví se zelené čtvrtě na okrajích. Lidé tak mohou vykonávat veškeré činnosti z domova. Na podobnou skutečnost upozorňuje i Flusser, když mluví o naší budoucí telematické společnosti, která bude připomínat strukturu velkého mozku, složeného z mnoha individuálních mozků jednotlivců sedících u počítačů a mačkajících tlačítka, jejichž prostřednictvím se provádí stále více činností včetně odesílání a přijímání informací. Na to navazují i Mitchellovy úvahy o „chytrých“ věcech a „chytrých“ místech, které samy poznají, co člověk chce, a rychle mu poskytnou požadovanou informaci a službu. Možná už v budoucnosti ani nebudeme muset mačkat tolik tlačítek, protože věci budou vykonávat naše požadavky na základě zabudovaných senzorů a detektorů.

Sítě budou spojovat důležité body komunikace a postupně nahradí i silnice, železnice atd. Mitchell přirovnává úlohu, kterou hrají uzly, kde se kříží různé sítě, kyberprostor a nadprostor, k funkcím dnešních letišť a přístavů. Sítě rovněž smažou rozdíly mezi městem a venkovem, protože efektivní komunikace bude probíhat na všech místech světa. Způsobí i zkracování vzdáleností, o kterých mluví Virilio. Tyto Mitchellovy teorie mají mnoho podobného s Viriliovými teoriemi o konci geografie, ztrátě vzdáleností a zrychlování dálkového přenosu dat.

I Mitchell i Flusser ve své knize Do universa technických obrazů mluví o sdružování lidí prostřednictvím sítí na úkor fyzické blízkosti. Mitchell si myslí, že

v budoucnosti lidé omezí vzájemný fyzický kontakt a budou se více sdružovat na základě různých programů a internetových stránek.

I když můžeme nalézt mnoho paralel mezi teoriemi Mitchella a Virilia, a také mezi teoriemi Virilia a Flussera, přístupy Mitchella a Flussera se zdají být naprosto odlišné. Kromě výše zmíněných několika paralel v nich v podstatě najdeme velmi málo podobností. Tito dva autoři přistupují k obrazům rozdílným způsobem a zkoumají rozdílné věci, jejich teorie se však velmi dobře vzájemně doplňují. Flusser zkoumá vývoj všech nosičů informací a přistupuje k technickým obrazům na základě jejich zařazení do tohoto celkového vývoje. Virilio zkoumá převážně vývoj obrazů jako takových, převážně se zaměřuje na nové obrazy, tvořené a přenášené technologiemi, a velmi málo se zabývá ostatními nosiči informací, jako jsou například texty a tradiční obrazy. U Mitchella nenajdeme zkoumání vývoje, nýbrž studie dopadu technologií na společnost. Zkoumá, jak digitální nosiče informací mění společenskou a prostorovou strukturu. Při studiích obrazů vychází hlavně z rozdílů mezi obrazy a texty, které pojímá jako dva odlišné systémy.

Technické obrazy (viz Flusser) bezesporu radikálně změnilы tvář naší společnosti a staly se doslova všudypřítomnými. Ať to chceme nebo ne, dokonce i když jdeme po ulici, všude na nás svítí velké reklamní plochy. Ani doma ani v práci se nevyhneme obrazovce. Před technickými obrazy už nemůžeme uniknout a stává se součástí naší každodennosti. Počet obrazů tak stále více narůstá a člověk se v jejich množství velmi těžce orientuje. Velmi komplikovaně si vybírá to, co ho zajímá, a to, co je podle něho pravdivé a hodnotné.

Technické obrazy nám dávají nepřirozený druh vidění. Na fotografiích či na zpomalených záběrech mohou být podrobně zachyceny události jako let ptáka, které ve skutečnosti bez pomoci přístrojů nikdy neuvídíme. Mohou nám zobrazit i něco, co ve skutečnosti neexistuje, my to však pojímáme jako reálné, neboť v nás vyvolávají takovou iluzi. Také nám mohou přiblížit vzdálené věci či pomoci podívat se do nitra něčeho, co před námi doposud zůstávalo skryto, jako například v případě lékařských vyšetření videoskopickými přístroji.

Další významnou úlohou technických obrazů je skutečnost, že nám pomáhají odpoutat se od našich každodenních problémů a ponořit se do jiného bezstarostného světa. Lidé tak utíkají k technickým obrazům od svých problémů, kterým se odmítají postavit. Technické obrazy nám také zajišťují dobrý zdroj zábavy ve volném čase. Mnoho lidí tráví volné hodiny u televizních či počítačových obrazovek nebo v kině. S příchodem

technických obrazů se tak radikálně mění náš životní styl. Většina lidí u nich tráví mnoho ze svého volného času a je za ně ochotná utrácet velké peníze, i když se vlastně nejedná o věci tolik nezbytné k životu. Spousta průměrných rodin vlastní několik televizí, několik počítačů, digitálních fotoaparátů. Utrácejí rovněž každý měsíc velké peníze za internet a poplatky za kabelovou televizi. Problém techniky je také ten, že velmi rychle stárne, a tak si mnozí lidé za několik let kupují stále novější a dokonalejší spotřebiče a platí stále větší peníze. Bylo by zajímavé udělat studii týkající se utrácení za technické obrazy a spočítat, jaká část příjmů dnešních rodin je věnována právě jim. Myslím, že výsledky by mohly být překvapující

## Kapitola 6

### Různé druhy technických obrazů

Mezi jednotlivými obrazy označovanými Flusserem jako technické, jejich funkcemi a úlohami, které hrají ve společnosti, je velmi velký rozdíl, proto je v této kapitole již nebudu charakterizovat jako celek, ale odděleně z hlediska jednotlivých médií. Obecná charakteristika obrazů, které jsou vyráběny, přenášeny a zprostředkovány novými technologiemi, byla obsahem předchozí kapitoly, teď se pokusím věnovat charakteristice jejich jednotlivých druhů, lišících se od sebe podstatně liší zvláště z hlediska své struktury, fungování a funkcí ve společnosti. Jednotlivá média fungují na různých principech a slouží různým účelům, některá používají obraz i zvuk, jiná jen obraz.

Na začátku bych ráda uvedla obecnější rozdělení na masová a nová média, ke kterému došel Robert Logan. Často se stává, že mnozí mezi těmito termíny nerozlišují a navzájem je zaměňují. Profesor Robert Logan z Torontské univerzity kdysi spolupracoval s McLuhanem a snaží se pokračovat v jeho tradici studování médií nezávisle na jejich obsahu. Média na nás působí různými efekty nezávisle na poselství, které nesou. Logan rozlišuje elektronická masová média, kterými se zabýval McLuhan, a nová média. Podle něho nová média změnila oblast komunikace a vzdělání ještě radikálněji než masová média. Mezi masová média McLuhan zařazuje elektrickou žárovku, telegraf, telefon, rádio, fonograf, kameru a televizi. Nejrozšířenějším novým médiem je podle Logana internet. Vymezuje pět hlavních charakteristik nových médií: oboustranná komunikace, jednoduchý přístup k informacím a jejich šíření, stále trvající učební proces, rovnost a integrace, komunita. I když některé z těchto prvků mohou být vlastní i masovým médiím, všech pět prvků dohromady odpovídá charakteristice internetu a jiným novým médiím.

McLuhan bohužel zemřel již roku 1980, kdy situace byla zcela jiná než dnes a v popředí stál výzkum masových médií. Robert Logan si však myslí, že kdyby McLuhan byl ještě naživu, věnoval by se vlivu nových médií na společnost v návaznosti na své staré studie vlivu masových médií. Sám se snaží postupovat touto cestou. Dopad nových médií na společnost se v mnohém podobá dopadu masových médií, je však mnohem intenzivnější. Lidé teď mají větší možnost výběru. Kvůli vzrůstající interakci dochází ke vzájemné kolektivitě, kooperaci a smíšení různých kultur. Také se zde nabízí možnost komunikace uživatele s výrobcem. Články a studie Roberta Logana jsou bezesporu velmi zajímavé a přínosné z hlediska studia elektronických médií a technického obrazu.

## 6.1. Fotografie

Fotografie je prvním a nejstarším z technických obrazů (viz Flusser). Je o ní napsáno nejvíce studií, proto jí zde budu věnovat více prostoru než ostatním technickým obrazům.

Ve své knize *Stroj vidění* Virilio hodně vykládá o vývoji fotografie a o jejím působení na společnost. Jak už jsem uvedla v předchozí kapitole (viz str. 54), fotografie byla vynalezena na principu citlivosti vůči světlu, a také kontrastu a jasů. Fotografie je novým způsobem reprezentace, který je založen na bázi energie. Podle Virilia právě fotografie přispěla k oddělení světla od času a umožnila osvětlení noci. Také stála u zrodu procesu rušení prostorových a časových vzdáleností, spojeného s rychlostí. Fotografie byla přivítána jako možnost zobrazení objektivního světa. Věřilo se, že na rozdíl například od malby reprezentuje předměty ze zcela neosobního úhlu pohledu. Potom se však původní optimismus ohledně objektivního zachycování skutečnosti prostřednictvím fotografie částečně rozplynul. Vznikl názor, že „objektivní“ svět je jen lidskou konstrukcí. „Objektivní“ vlastnosti, které objektům přisuzujeme, jsou jen vnitřní duševní konstrukcí. Virilio píše, že i Einstein došel k závěru, že skutečnost vytváří ten, kdo ji pozoruje, a že dokonce i čas a prostor jsou jen vnitřní konstrukce našeho vědomí. Podobnou věc vlastně naznačuje i Baudrillard ve své knize *Dokonalý zločin* (viz str. 60).

Fotografie podle Virilia zpochybnila hodnověrnost lidského oka, které bylo podle dobového názoru příliš subjektivní a příliš závislé na vnitřních pocitech či přáních jednotlivých lidí. Vlastně byla před ním upřednostňována, protože se věřilo, že její zachycení skutečnosti bylo mnohem pravdivější. Právě pro svou objektivitu byla fotografie vybrána jako jedním z klíčových nástrojů spravedlnosti, armády a medicíny. V kriminalistice tak ztrácí na významu osobní výpověď svědků, která je ovlivněna příliš mnoha subjektivními faktory. Fotografie se stává mnohem cennějším důkazem také proto, že zachycuje všechny detaily bez rozdílu, zatímco naše oko se dívá na to, na co právě myslíme. V průběhu vyšetřování se chod věcí může obrátit a ty detaily, které byly původně považovány za okrajové a kterých si nikdo na začátku nevšiml, najednou začnou hrát klíčovou úlohu. Zde přichází na pomoc fotografie, která zachytila i ty věci, na které na začátku vyšetřování nikdo nemyslel. Taky zabránila možnosti manipulace s důkazy a předměty na místě činu.

Před první světovou válkou byla fotografie podle Virilia převážně ve službách umění a byla inspirována klasickými obrazy, například malířstvím. Během války však

došlo k velkému rozvoji vojenského fotografického průzkumu a hlavní funkcí fotografie začala být její role objektivního svědka. V denících během války ještě někteří fotografové a kreslíři ukazovali válku ze subjektivního hlediska, později však vítězí spíše instrumentální fotografie. Američané pořizují snímky nepřátelského území prostřednictvím leteckého průzkumu a studují tak možnosti útoku a obrany. Namísto subjektivního vidění je fotografie používána jako prostředek industrializace a propagandy. Britové po válce vytvářejí mnoho propagandistických filmů. Věří se, že automatické kamery zachytí tu pravou podstatu objektivní skutečnosti na rozdíl od předem plánovaných, zinscenovaných a retušovaných záběrů. Fotograf už zde v podstatě ani není tolik nutný. Z náhodných snímků automatických kamer jsou vybrány ty nejvíce reprezentativní. Při zhlédnutí takových snímků divák nabývá dojmu, že se účastní dané události. Na místo jedinečného fotografického obrazu v umění nastupuje masová výroba objektivních průmyslových obrazů.

Virilio však píše, že za druhé světové války se vývoj fotografie mění. Dočasná fotografická produkce začala být považována za příliš suchou a statickou. Hledaly se nové způsoby, které by dokázaly pohnout diváky. V kinech se objevily první krátkometrážní mezihry, které mohou být považovány za předchůdce reklamy. Později se dostaly i na televizní obrazovku. Fotografové teď hledají snímky, které by psychologicky zapůsobily na lidi, a získávají stále větší moc v ovlivňování událostí. S hráli například rozhodující úlohu během války ve Vietnamu, kdy na svých snímcích ukazovali, jak se změnil život obyčejných lidí kvůli válce a jak se změnili oni sami. Fotografovali lidi na válečných lodích, na bojištích, v nemocnicích. Virilio si myslí, že hlavně díky jejich svědectví o každodenním životě lidí během války a chování amerických vojáků, zachycení smrti, násilí drog a mnoha jiných faktorů, byla válka ve Vietnamu mnohem rychleji ukončena kvůli velmi negativnímu ohlasu americké veřejnosti. Fotografové se tak vlastně stávali nepohodlnými svědky a vojáci se je často snažili vyhnat z bojišť, někdy dokonce byli fotografové zatýkáni a vražděni.

Flusser představuje studii fotografie ve své knize *Za filosofii fotografie*. Charakterizuje fotografii jako výtvar stroj, kterému říkáme fotoaparát. Tento fotografický stroj je podle Flussera nejcharakterističtějším příkladem strojů, funguje na základě svého předem daného programu a jako u všech strojů je člověk vůči němu částečně bezmocný. Jak jsem uváděla v předchozí kapitole (viz str. 66), člověk může přimět aparát jen ke konání určitých úkonů, na které je naprogramován, nikdy z něho však nedostane víc. To

platí i pro fotografa, pracujícího s fotoaparátem. Ať se snaží sebevíc, nemůže žádat po stroji věci, ke kterým není uzpůsoben, a tím je ohraničena fotografova svoboda v zacházení s fotoaparátem.

Flusser uvádí, že slovo aparát je odvozeno od latinského „apparare“ (připravovat pro něco), v opozici k „praeparare“ (připravovat na něco; věc trpně čeká). Aparát tedy ve svém etymologickém původu obsahuje aktivní prvek, připravenost k činu, na který tajně číhá. Aparáty jsou věci vytvořené prací z přírody, proto jsou součástí kultury. Flusser rozlišuje dva druhy kulturních předmětů – jedny jsou spotřebním zbožím a druhé jsou určeny k výrobě tohoto spotřebního zboží. U druhého druhu věcí se můžeme vždy ptát po záměru. Např. fotoaparát byl vyroben k tomu, aby vytvářel fotografie. Proto vzniká otázka: je fotografie také spotřebním zbožím?

„Nástroje v obvyklém smyslu vytrhávají předměty z přírody, aby z nich prací vytvořily to, co člověk potřebuje.“<sup>88</sup> Mění tak tvar těchto předmětů a dávají jim novou formu, proto vlastně „informují“ a předmět se tak stává kulturním. Nástroje vlastně původně vznikly jako prodloužení lidských orgánů a někdy je napodobují. S rozvojem průmyslu se z nástrojů staly stroje a jejich vztah k lidem se radikálně změnil. „Před průmyslovou revolucí byl člověk obklopen nástroji, po ní byl stroj obklopen lidmi.“<sup>89</sup> Stroje byly velmi drahé a mohli si je dovolit jen bohatí kapitalisté, zatímco většina (proletariát, dělníci) pracovala u těchto strojů jako jejich funkce.

„Přístroje ale, jakkoli jsou výsledky průmyslu, odkazují z průmyslového komplexu k postindustriální společnosti.“<sup>90</sup> Proto bychom se měli pokusit charakterizovat technické obrazy a aparáty, které je produkují, nejen pomocí kategorií průmyslového období. Aparáty informují a mění svět, jejich účelem však není práce na změně světa, ale změna významu světa prostřednictvím informování. Mají symbolický cíl. Např. fotograf tvoří a shromažďuje symboly a manipuluje s nimi. Předtím se podobnou činností zabývali lidé jako malíři, správci, spisovatelé. Vyráběli předměty, sloužící jako nosiče informace a podklady pro rozhodování. Nyní se však touto činností zabývají přístroje prostřednictvím programování a kontrolování tradiční práce. Většina lidí dnes proto pracuje u přístrojů, i když dávno předtím se na to pohlíželo jako na okrajovou práci.

---

<sup>88</sup> Flusser, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Hynek 1994, str. 20.

<sup>89</sup> Tamtéž, str. 21.

<sup>90</sup> Tamtéž, str. 22.



Flusser píše, že fotoaparát dokáže tvořit symbolické plochy informativního charakteru různými způsoby, které mu jsou předepsány, počet jeho možností je však konečný, rovná se počtu všech fotografií, které tento fotoaparát dokáže vyrobit. Fotograf si hraje s fotoaparátem jako šachista se šachy a snaží se objevit všechny možnosti a tahy, které s ním dokáže uskutečnit. Flusser nazývá fotografa funkcionářem, protože je uvnitř aparátu a sjednocuje se s ním, na rozdíl od řemeslníka, který je obklopen nástroji zvenčí. Možnosti fotoaparátu funkcionáře jsou nevyčerpatelné. Ovládá svůj aparát zvenku, i když neví, co se děje uvnitř aparátu, a dokáže ho přimět, aby „chrtil“ fotografie.

Programy aparátů jsou složeny ze symbolů a jejich ovládání je podle Flussera vlastně hrou a kombinováním symbolů. Byly vyvíjeny stále „inteligentnější aparáty“, které nakonec dokázaly osvobodit člověka od velké části jeho práce, a tak člověk získal čas na hraní. Fotoaparát je vlastně složen z mnoha programů, nad kterými stojí metaprogramy. Nemůžeme se ptát po jeho vlastníkově, protože nefunguje pro soukromé účely nějaké konkrétní osoby. Jeho fungování je spojeno s fotografickým, průmyslovým a sociálně-ekonomickým systémem.

Fotoaparát sám o sobě je podle Flussera vlastně jen tvrdým předmětem (hardware), ale to, za co platíme, když si ho kupujeme, je jeho program (software), díky kterému dokáže vyrábět obrazy. Měkký symbol se tak stává hodnotnějším než tvrdý předmět. Dnes se dostaneme k moci prostřednictvím hry se symboly. A toto obrácení se od věcného k symbolickému je podle Flussera jednou z hlavních charakteristik „informační společnosti“. Flusser nám ukazuje, že aparáty napodobují procesy lidského myšlení, a to myšlení v číslech a počítání. I ty aparáty, které byly vynalezeny před počítačem (např. kamera), jsou také „počítacími stroji“, i když si toho jejich vynálezci nebyli vědomi. Všechny pohyby a funkce aparátu mají kvantovou (kalkulační) strukturu, číselné myšlení u nich převažuje nad lineárním a historickým textovým myšlením.

Flusser si myslí, že fotograf někdy připomíná lovce, číhajícího na svou kořist ve spleti kulturních objektů. Akt fotografování je spojen s kulturní podmíněností, od které se fotograf snaží osvobodit. Musíme podotknout, že fotografování vypadá podobně ve všech koutech světa. Při fotografování se člověk snaží dobře zkombinovat prostor a čas a nastavit různé možnosti fotografie. Přitom mnozí nabývají dojmu, že má možnost svobodné volby, podle Flussera to však není zcela pravda, protože fotograf může volit jen mezi omezenými kategoriemi fotoaparátu. „Ve fotografickém gestu dělá aparát, co chce fotograf, a fotograf

musí chtít, co umí aparát.<sup>91</sup> Fotograf může fotit jen fotografovateľné skutečnosti, které jsou převoditelné na věcné konfigurace. Často si naivně myslí, že vychází z vlastních uměleckých, estetických, vědeckých, politických či jiných kritérií, všechna tato kritéria jsou však podřízena aparátu, protože musí aparát pro všechna tato kritéria nastavit. Proto potřebuje pojmy umění, vědy atd., aby je mohl převést do obrazu. Naivní fotografování neexistuje. „Fotografie je obraz pojmů.“<sup>92</sup> A tyto pojmy jsou obsaženy v programu aparátu.

Fotograf však podle Flussera usiluje o obrazy informativní a nové, dosud nevídané, proto zkoumá aparát stále více, aby nedělal jen redundantní fotografie, nepřinášející nic nového. Věcnou konfiguraci ve skutečnosti nehledá venku ve světě, ale v možnostech programu aparátu. U každé překážky fotograf váhá a prostřednictvím „skákavého hledání“ se rozhoduje pro nejlepší způsob nastavení aparátu. U každého fotografovaného objektu můžeme najít hodně hledisek, ze kterých by se dal vyfotit. Fotograf se snaží o realizaci co největšího počtu hledisek. Jeho volba je spíše kvantitativní než kvalitativní. Nakonec má fotograf spoustu fotografií, ze kterých vybírá ty nejlepší kousky. Při fotografickém gestu fotograf a aparát splývají v jedinou funkci a snaží se „ulovit“ nepravděpodobné (dosud nevídané) konfigurace, tj. informace. Kvantová struktura fotografického gesta je pak typická pro všechny moderní funkcionáře, včetně bankovních úředníků a prezidentů.

Záměr fotografa a program fotoaparátu se v některých bodech scházejí a působí společně, v jiných bodech se rozcházejí a bojují proti sobě. Při dešifrování fotografie odhalujeme tento vztah spolupráce a soupeření. Proto se podle Flussera můžeme ptát, jakým způsobem a nakolik se fotografovi podařilo podřídit aparát svému záměru či jak a nakolik aparát dokázal přeměnit fotografův záměr ve prospěch programu. Je spousta fotografií, „v nichž lidský duch zvítězil nad programem“<sup>93</sup>, avšak stále více se objevují fotografie, kde vítězí aparát. Fotografická kritika by se měla snažit odhalit tyto dvě tendence při dešifrování fotografií.

Největší odlišnost fotografie od jiných technických obrazů je její distribuce, která probíhá prostřednictvím reprodukcí a následného rozdělování jejich listů. Je to nehybná plocha, která může být předávána z ruky do ruky či schovaná někde doma. Zkrátka úschova fotografií neprobíhá za pomoci nějaké technicky složité úschovny dat. Nejprve Flusser vysvětluje distribuci informací obecně. V přírodě se informace postupně rozkládají,

---

<sup>91</sup> Tamtéž, str. 32.

<sup>92</sup> Tamtéž, str. 33.

<sup>93</sup> Tamtéž, str. 42.

avšak člověk se je na rozdíl od ostatních živočichů snaží hromadit a předávat dál. Také pomocí svého ducha vyrábí informace, a tak se tvoří kultura (viz str. 64-65). Proces manipulace s informacemi se nazývá komunikace a probíhá ve dvou fázích. První fáze je dialog, kdy se informace vyrábějí a syntetizují, druhou fází je diskurs, kdy se informace ukládají do paměti a distribuují. Flusser rozlišuje čtyři metody diskursu a každé z nich odpovídá určitá kulturní situace: při první metodě adresáti stojí kolem komunikátora v polokruhu jako v divadle a odpovídá jí zodpovědnost, při druhé metodě komunikátor sděluje informace prostřednictvím jejich multiplikátorů (stanic) a odpovídá jí autorita, např. v armádě, při třetí metodě je informace distribuována komunikátorem na dialogy, které ji obohacují a předávají dál a odpovídá jí pokrok, např. u vědeckých diskursů, a nakonec při čtvrté metodě komunikátor vysílá informace do prostoru a odpovídá tomu zmasovění, např. jako v rozhlase. Při distribuce fotografií je používána čtvrtá metoda. Je však pravda, že k fotografiím někdy můžeme přistoupit dialogicky.

Když Flusser psal svou esej, byla fotografie stále hodně vázána na věcnou plochu, např. na papír, a tudíž její distribuce musela probíhat archaickým způsobem, i když se elektromagnetická technologie již tehdy směřovala k ovládnutí fotografie. Tímto rysem fotografie připomíná tradiční obrazy, avšak ty se přenášejí od majitele k majiteli a jsou jedinečnými originály, zatímco u fotografie lze vytvořit libovolný počet reprodukcí z jednoho negativu a nelze na ni vztahovat pojem originálu. Její hodnota nespočívá v její věčnosti, ale v informacích, které přenáší. Flusser nás upozorňuje na to, že kvůli změně nosičů informace musíme znovu přehodnotit všechny naše staré hodnoty. Do průmyslových předmětů byly informace vtištěny a vepsány a to je činilo hodnotnými, nemohli z nich však být uvolněny. Avšak fotografická informace může být snadno přenesena na jiný povrch. Moc tak přechází od vlastníka k výrobcí, a to zcela mění naše staré pojetí vlastnických vztahů.

Ačkoli v době, kdy Flusser psal tuto knihu, byla fotografie ještě vázána na papír a starý způsob distribuce, už se začaly objevovat velké fotodistribuční aparáty, nasazené na output kamery, ze které těží informace a zaplavují jimi společnost prostřednictvím různých kanálů a snaží se tak programovat lidi. Existují kanály indikativních (reportáže), imperativních (reklamy) a uměleckých fotografií. Fotografie se také může přesouvat z jednoho kanálu do druhého prostřednictvím kódování, na kterém se podílí fotograf. V kanálu se odráží symbióza aparátu a fotografa. Fotografická kritika se pak snaží částečně rekonstruovat boj mezi fotografem a kanálem. Mnozí kritici bohužel nevyčtou z fotografií

„dramatické propojení úmyslu fotografa s programem kanálu“.<sup>94</sup> Bohužel jsou lidmi přijímány nekriticky a vyvolávají magické chování u adresátů.

Fotografování se stalo naší druhou přirozeností a dnes už všichni lidé umějí fotografovat stejně jako psát. Hlavní rozdíl je podle Flussera ovšem v tom, že když umíme psát, tak umíme i číst, tj. dešifrovat texty, avšak když umíme fotografovat, neznamená to, že umíme správně dešifrovat fotografie. Kupujeme si novější a vytříbenější kamery a fotografické aparáty, které se stále zlepšují díky této zpětné vazbě. I když je kamera strukturálně komplexní, je funkcionálně jednoduchá, na rozdíl např. od šachů, kde je to přesně naopak. Při fotografování spouštíme složité procesy a musíme v podstatě jen zmáčknout tlačítko. U šachů zase platí jednoduchá pravidla, je však velmi těžké je hrát.

Flusser charakterizuje neprofesionálního fotografa jako člověka, kterého nezajímají nové situace a pravděpodobnosti. Chce svůj úkol co nejvíce zjednodušit prostřednictvím stále větší automatizace fotoaparátu. V albu takových „cvakařů“ nenajdeme poznatky a hodnoty, ale jen „automaticky uskutečněné možnosti aparátu“.<sup>95</sup> Profesionální fotograf, jak o něm mluví Flusser, se však zajímá o stále nové konfigurace a způsoby vidění. Tak jako při psaní používáme pravidla pravopisu a gramatiky, při fotografování vycházíme z návodu na použití fotoaparátu. Tlačítka se nacházejí na výstupní straně a fotograf často není schopen dešifrovat fotografie, protože je považuje za automaticky zobrazený svět.

Fotografie ilustrují články a působí na nás svými magickými souvislostmi. Tím v nás vyvolávají určité představy nezávisle na tom, co je napsáno v článku. Flusser však píše, že rozvoj technických obrazů s sebou také přináší rozvoj analfabetismu, neboť člověk již bude moct žít i bez čtení textů. „Tento text obraz nevysvětluje, ale stvrzuje. Ostatně už dlouho nás všechno vysvětlování unavuje a dáváme přednost fotografií, která nás zbavuje nutnosti pojmového, vysvětlujícího myšlení a odnímá nám námahu...Vždyť přece na obraze vidíme na vlastní oči, jak válka vypadá. A text – ten je jen návodem k použití pro naše vidění.“<sup>96</sup> Fotografie nás zpracovávají a stávají se modelem našeho chování.

Flusser uvádí, že fotografie samy o sobě jsou redundantní. Je jich velké množství a nepřinášejí v podstatě nové informace, jen jedna fotografie vytlačuje jinou, proto je pro

---

<sup>94</sup> Tamtéž, str. 49.

<sup>95</sup> Tamtéž, str. 52.

<sup>96</sup> Tamtéž, str. 55.

fotografy složité „postavit proti této záplavě redundance informativní obrazy“. Na rozdíl od starších generací už jsme zvyklí na změnu a pestrost fotografického universa.

Dále Flusser srovnává barevnost našeho okolí s barevností okolí v exotických kulturách či ve středověku, kde barvy mají symbolickou a mytickou dimenzi. Pro nás jsou barvy součástí teoreticky zpracovaných mýtů, např. červená barva na semaforu. Naše universum má zdánlivou pestrost, ta je ovšem jako proměnlivá mozaika. Jak píše Flusser, má „chameleonský charakter“. Neustále mění vzhled a barvu. Tento charakter fotografického universa ho činí kalkulatelným. „Ve světě aparátů se všechny „vlny“ tvoří ze zrn a všechny „procesy“ z bodových situací.“<sup>97</sup> „Přiměřeně je úlohou současné kulturní kritiky, aby toto přestrukturování zážitků, poznatků, hodnot a jednání do mozaiky, sestávající z jasných a zřetelných prvků, vyanalyzovala z každého kulturního fenoménu.“<sup>98</sup>

Aparáty simulují karteziánské myšlení, které se podle Descartese skládá z jednotlivých vzájemně se kombinujících prvků. Jeden pojem takového myšlení odpovídá jednomu bodu okolního světa. Je to utopie, jelikož struktura myšlení neodpovídá struktuře věcí. Tohoto cíle však bylo dosaženo pomocí aparátů, které jsou vševědoucí a všemohoucí ve svém universu. „Neboť v těchto universech je skutečně každému bodu, každému prvku přiřazen jeden pojem, jeden prvek programu aparátu.

Problém je však podle Flussera v tom, že pojmy v takových aparátech už neodpovídají světu venku, ale programu uvnitř aparátu. Fotografické universum je tedy naprogramováno a vytvářeno jako hra kombinací, která probíhá automaticky a náhodně. Funguje jako program bez naplánované strategie. Skládá se s fotografií a každá fotografie odpovídá jednomu bodu programu. „Být ve fotografickém universu znamená prožívat, poznávat a hodnotit svět ve funkci fotografie.“<sup>99</sup> Vše může být rozloženo do jednotlivých fotografií, a tudíž i do bodových prvků (bitů). To přispívá k „robotizaci“ společnosti, se kterou se teď setkáváme všude, např. u bankovních přepážek, na úřadech atd.

Flusser popisuje, jak se aparáty stále více automatizují a propojují mezi sebou. „Celý komplex aparátů je tedy jeden veliký super-black-box, skládající se z jednotlivých malých blackboxů.“<sup>100</sup> Byl vyroben lidmi v průběhu 19. a 20. století. Flusser navrhuje kritikům, aby se soustředili na lidský záměr, podle kterého byly aparáty vyrobeny. Součástí

---

<sup>97</sup> Tamtéž, str. 60.

<sup>98</sup> Tamtéž, str. 63.

<sup>99</sup> Tamtéž, str. 63.

<sup>100</sup> Tamtéž, str. 64.

tohoto záměru může být snaha osvobodit člověka od práce. Také se zde prolínají zájmy držitelů moci a také průmyslových, ideologických a vojenských komplexů. Kritici by se podle Flussera měli zaměřit na to, že lidé vynalezli aparáty, aby v budoucnosti fungovaly nezávisle na zásahu člověka. Člověk je stále více vylučován ze hry a bohužel už skoro ztratil schopnost vidět do aparátů a kontrolovat je. Rozhodování člověka o nich se stalo čistě funkcionální. Nemůžeme mluvit o majitelích aparátů, protože aparát funguje nezávisle a automaticky. Nepodřizuje se člověku. Mnoho lidí bojuje proti tomuto automatickému programování, jak fotografové, kteří se snaží o vytváření informativních obrazů, tak i kritici, pokoušející se prohlédnout hru programování.

Flusser vidí fotografické universum jako model postindustriálního života a zastává názor, že kdyby se filosofii fotografie podařilo odhalit boj mezi člověkem a aparátem a najít nějaké řešení tohoto konfliktu, sehrálo by to významnou pozitivní roli pro postindustriální společnost jako celek. Podle Flussera to je jediná nám dostupná forma revoluce.

## 6.2. Filmový obraz

Za první filmové tvůrce se považují francouzští bratři Lumièrové. Začali promítat své první filmy okolo roku 1895. Všechny jejich filmy byly dokumentárního charakteru. Zachycovaly například příjezd lokomotivy nebo děti, které právě jedí. Za prvního tvůrce filmů v podobě příběhů je považován Georges Méliès. Roku 1896 koupil promítací stroj od bratří Lumièrů a roku 1908 založil první filmový ateliér.

Filmem se zabývalo mnoho teoretiků z různých úhlů pohledu. Uvedu zde myšlenky Paula Virilia, který se na mnoha místech ve svých knihách zabývá kinem. V *Estetice mizení* píše, že po vynalezení motoru byl objeven projektor kinematických a kinematografických obrazů. Projektor je „zároveň výrobcem rychlosti a šířitelem obrazů“<sup>101</sup>. Přílišná rychlost kinematografických obrazů však může vést k poruchám vidění. Příliš velká rychlost vytváří pohybovou iluzi, která je považována za pravdu. Virilio cituje slova režiséra Jeana-Luca Godarda: „Kino je pravda dvacet čtyři krát za sekundu!“<sup>102</sup> Kino řídí náš pohled a osvobozuje ho od mnemonických stop. Kinematické obrazy jsou osvětleny motorem a jejich údaje se mísí do jednoho celku. Estetika mizení tak v nás vyvolává zdání pohybu. O tom, jak funguje naše vnímání při sledování filmu, zajímavým způsobem píše Jacques Aumont (viz 7. kapitola).

---

<sup>101</sup> Virilio, Paul. *L'Esthétique de la disparition*. Paris: LGF 1994, kapitola 2.

<sup>102</sup> Tamtéž.

V Informatické bombě Virilio uvádí, že kinematografie, která se nejvíce rozvinula v Americe, slouží jako „náhradní horizont“, ze kterého se nemusíme vracet. Americký lid se totiž nikdy nechce vracet zpět. Hraje si nejen s časem, ale i s prostorem. Virilio píše, že Hollywood ve 20. letech 20. století hodně přispěl k mizení reality.

V Polární nehybnosti (*L'Inertie polaire*) nás Virilio upozorňuje na to, že vynález kinematografie má mnoho společného s vynálezy různých druhů osvětlení. Hodně lidí pracujících v kinematografii se rovněž zabývalo osvětlením v jiných oborech, často ve vojenství či námořnictví. Např. Louis Lumière si roku 1900 půjčoval projektor od námořnictva k promítání filmů na velkou obrazovku a roku 1948 pracoval pro vojenské námořnictvo a zabýval se zdokonalováním majáků.

Dále v *Estetice mizení* píše, že kino také umožňuje divákům zapomenout na jejich aktuální problémy a přemístit se do jiného světa, kde zažívají uvolnění, radost a potěšení. Když v Americe vypukla ekonomická krize, lidé se rádi chodili dívat na filmy a přenášeli se tak do jiného času a světa, kde nemuseli myslet na své materiální problémy. Kino také umožňuje divákům cestování, aniž by se hýbali. Filmař se stával řidičem a divák cestovatelem. Kino přináší divákovi stejné opojení jako luxusní automobily. Přitom jak kino, tak i auta se stále více zrychlují. Avšak i kino došlo do bodu své krize, kdy bylo nahrazeno jinou technikou. V knize *Polární nehybnost* Virilio označuje za hlavní důvod krize kinosálů rozvoj videoskopických přístrojů, nikoli rozšíření filmů do domácností. Kvůli rozvoji videoskopických přístrojů člověk dostává možnost vidět přímý přenos v reálném čase, což je pro většinu lidí mnohem lákavější.

Zajímavý pohled na film nabízejí také Walter Benjamin ve svém textu *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* či Roger Scruton v některých svých esejích z knihy *Estetické porozumění*

### 6.3. Televize

Slavný italský sémiolog Umberto Eco se také částečně zabývá elektronickými médii. Ve své knize *Mysl a smysl* píše o televizi a počítači. Umberto Eco rozlišuje starou televizi od nové. Tu starou nazývá *Paleotelevize*. Byla to jedna z prvních státních televizí v Římě a v Miláně a zabývala se většinou politickou propagandou. Přitom se vyhýbala negativním informacím. Ukazovala divákům ministry odhalující pomníky a podobné výjevy. Předváděla divákům určitý svět. Diváci znali všechny osoby a pořady, které se

objevovaly na obrazovce. Pak ovšem došlo k rozvoji mnoha televizních stanic a k jejich privatizaci. Tak vznikla Neotelevize. Objevilo se velké množství pořadů a lidí, o kterých diváci už nemají takový přehled. Neotelevize nemluví tolik o okolním světě jako o sobě samé. Upozorňuje diváky na skutečnost, že tu je pro ně, mj. i prostřednictvím různých interakčních pořadů.

Dále Eco pojednává o televizních pořadech a dělí je do dvou velkých kategorií. Do první zařazuje informační pořady, do druhé pořady založené na fantazii a fikci. Informační pořady se týkají událostí, které se dějí nezávisle na televizi, např. politických a kulturních událostí. U takových pořadů diváci očekávají, že televize bude mluvit pravdu, že bude splňovat kritéria závažnosti a proporcnosti, tj. referovat o událostech podle důležitosti a nabízet více úhlů pohledu na danou událost, a že televize bude od sebe oddělovat informaci a komentář. Pokud dochází k porušení těchto očekávání, vnímaných jako pravidla, diváci začínají protestovat. Při sledování programů založených na fantazii a fikci divák jakoby zapomíná na to, že se jedná o fikci a na okamžik se snaží vnímat pořad jako pravdivý a vážný. Jinak řečeno fikce se pro něj na čas proměňuje v realitu. Na obrazovkách často spatříme i pořady, kde se informace jen těžko odlišují od fikcí, a tak jen stěží uplatňujeme kritérium pravdy. Diváci by se dle mého názoru měli snažit si to více uvědomovat a zabraňovat tak tomu, aby s nimi bylo manipulováno.

Eco dělí osoby objevující se v televizních pořadech na lidi, kteří se dívají do kamery, a na lidi, kteří se tam nedívají. První kategorie lidí jsou většinou komentátoři, hlasatelé, komici, moderátoři atd. Představují sebe sama a dělají svou činnost pro televizi, právě proto, že tu je. Ti, co se do kamery nedívají, se chovají, jako by tu televize nebyla a my získáváme dojem, že by svou činnost dělali i bez televize.

V moderních pořadech jsou diváci také stále více nabádáni k interakci, mohou zavolat do studia či dnes i hlasovat prostřednictvím telefonů. Myslím si, že televize již nevede jen jednostrannou komunikaci, ale více se blíží k dialogu. Eco také píše, že se mnozí diváci identifikují s postavami na obrazovce a mohou je například pojímat jako své vzory či s nimi nějak soucítit, podporovat je, spoluprožívat s nimi.

Další důležitou skutečností je podle Eca to, že televize má vliv na průběh mnoha událostí v reálném životě. Mnohé věci se uskutečňují právě tak, aby byly zaznamenány televizí. Na to upozorňují Virilio a Flusser a nejen v souvislosti s televizí, ale i s jinými technickými obrazy (viz str. 57). Eco píše, že televize ukazuje stále méně událostí, které se dějí nezávisle na ní. Když se například točí fotbalový zápas, reklamy se rozmisťují tak, aby



byly co nejlépe zabrány televizí, také trička hráčů jsou označena tak, aby dobře vynikala na obrazovce či sloužila propagaci nějaké sportovní firmy. Režisér pak vybírá pro televizi ty okamžiky a detailní záběry, které připadají výstižné právě jemu a záměrně tak vytváří určitý obraz utkání před televizním divákem. Když na místa neštěstí jezdí vysoce postavení politici, pobudou tam podle Eca déle, jsou-li natáčeni na kameru. Také události jako královské svatby jsou do posledního okamžiku a detailu (např. šatů nevěsty) promyšleny tak, aby dobře vypadaly v televizi.

Virilio se také hodně zabýval vlivem televize na společnost. Ve Strojích vidění se zmiňuje o tom, že televize částečně nahradila původní veřejné prostory. Dříve se veřejný život a sociální komunikace odehrávaly na náměstích a bulvárech, potom se však přesunuly na obrazovku. Člověk tak nemusí chodit na veřejnost, aby byl informován. Naopak, musí zůstat doma u televize.

Podrobněji se však Virilio věnuje televizi ve svých knihách Estetika mizení a Polární nehybnost. Předpokládá, že se krize kinosálů, o které se ještě před napsáním jeho knihy mnoho debatovalo, postupně dostane i do obývacího pokoje, kde často „sídlí“ televize. Podle něj v budoucnosti budou stále více převažovat obrovské obrazovky svítící za bílého dne a ukazující nám různé předměty, které nemají žádnou souvislost s představením jako celkem, ani s televizní informací.

Virilio píše, že stejně jako se zlepšuje kvalita satelitních a leteckých snímků, zlepšuje se i rozlišení televizních obrazovek. Cílem už není jen zvýšení „elektrické průhlednosti“ místního prostředí nějakého města či venkova, jako to bylo v první polovině 20. století, ale o elektro-optický vzhled globálního prostředí. Jako příklad Virilio uvádí skutečnost, že roku 1987 byl z Kalifornie poslán vojenský satelit KH11 s životností 36 měsíců, který ze svého umístění nad polární sférou zviditelnil celou planetu.

Jak už jsem několikrát zmínila, veškeré dění nyní směřuje na obrazovku a zároveň se televize stává teledohledem. Na podobném principu často funguje i politická scéna. Virilio uvádí jako příklad situaci v Číně na jaře roku 1989. Pekingští studenti demonstrovali za demokracii na náměstí Tien an Men a požadovali, aby jejich manifestace byla vysílána jak v Číně, tak i v zahraničí. Setkali jsme se tu s jevem teletopie, kdy se mnoho lidí v zahraničí mohlo svým způsobem ve stejnou dobu podílet na stejné události prostřednictvím malých televizních obrazovek, i když se nacházeli na různých koncích světa. Čínské autority byly zpočátku proti vysílání demonstrace, nakonec ji však odvysílaly po svém. Vybraly určité scény a určité okamžiky, které ukazovaly v lepším světle čínskou

armádu a tehdejší režim, a vyhnuly se událostem, které by je kompromitovaly. Proto Číňané, kteří nebyli na místě a jen se na všechno dívali z domova, nemohli pochopit, jak tragický masakr se na náměstí skutečně odehrál. Armáda oficiálně oznamovala, že bude střílet po každém člověku, který by měl vlastní kameru či fotoaparát. „... Výběr obrazu, neboli přesněji, výběr času obrazu, který rozhoduje o politické realitě země v daném okamžiku.“<sup>103</sup>

Kdysi nastal velký povyk kvůli automobilům a jejich rozšiřování do domácností po celém světě. Zdálo se, že vůz bude naší poslední starostí. Podle Virilia se však opravdu světovou místo vozu stala televize a v podstatě ho v mnohých aspektech nahradila. „Viděli jsme, že odted' je jediným výkonným vozem obraz.“<sup>104</sup> Televize nám v určitém smyslu také umožňuje cestování a přemísťování se po různých místech, i když přitom sedíme doma před obrazovkou. Kvůli ní se vlastně můžeme „přemísťovat bez toho, abychom se hýbali“.<sup>105</sup> Stačí jen zmáčknout tlačítko ovládače.

#### 6.4. Videotechnologie

Ve své knize Polární nehybnost si Virilio vzpomíná na svůj údiv nad vývojem videotechnologií, které se stále větší samozřejmostí stávají součástí našeho života. Když se na nástupišti v metru objevily videoobrazovky místo původních zrcadel a když se všude ve městě začaly objevovat bezpečností videokamery, bylo to tehdy, na konci šedesátých let, něco neskutečného a neobvyklého. Dnes je to pro nás zcela obyčejná věc. Virilio tvrdil, že se lidé už brzy nebudou starat o optická vlákna zabudovaná v předmětech každodenního používání, jako se už nestarají o elektrický proud v domácích spotřebičích. Měl pravdu.

Virilio píše, že užívání videoskopických přístrojů funguje na principu nepřímého osvětlování. Přímé světlo analogické dennímu světlu už nestačí. Videokamera a její kontrolní monitor se spojují s lampou, které se rozsvěcuje a tím umožňuje vidět. Základní vlastností videa již není reprezentace aktualizovaná nějakým faktem, ale přímé představování (prezentace) nějakého místa. V současnosti tu nenajdeme žádný prostor reprezentace ani promítací sál, ale jen režii. Videografie nám představuje obraz nějakého místa a nepotřebuje žádný jiný prostor kromě svého nosiče, aparátu. Už se nestaráme o místo vysílání či šíření videa, např. kino či divadlo, kde probíhá projekce na dálku.

---

<sup>103</sup> „Choix de l'image, ou plus exactement, choix du temps de l'image, qui décide pour le pays de la réalité politique du moment.“ Virilio, Paul. *L'Inertie polaire*. Paris: Bourgois 1990, str. 33.

<sup>104</sup> „Désormais, nous l'avons vu, le seul véhicule performant, c'est l'image.“ Tamtéž.

<sup>105</sup> „Se déplacer sans bouger.“ Tamtéž, str. 34.

Důležitým se stává jen to místo, které je osvětlené. Telerealita (neboli „telepřítomnost“) prezentuje předměty a místa v „reálném čase“, který nahrazuje realitu přítomnosti reálného prostoru.

Virilio nás upozorňuje na velký rozdíl mezi videoskopií, kinematografií a televizí.

Video nám osvětluje chvilkový jev „čistého přenosu“ z určité blízkosti, která se stává novým místem tele-topografické lokalizace. U divadelních a kinematografických inscenací se vychází z časové a prostorové organizace nějakého skutku nebo filmové narace v sálu, kde jsou veřejně představeny. Videopřenos je založen na jiném principu. Umožňuje přepínání a vzájemné zaměňování zdánlivě vzdálených a rozdělených jevů. Komutace vysílání a přijímání videosignálu je „spojením relativistické kinematiky a vlnové optiky“.<sup>106</sup>

Krise kinosálů podle Virilia nebyla následkem rozšíření filmů do domácností. Spíše se jednalo o krizi pojmu reprezentace spojenou s rozkvětem „přímého“ v reálném čase, který je výsledkem rozvoje videoskopických přístrojů (videoskopie). Netýká se to jen domácností, ale v podstatě téměř všech míst, dokonce i prostoru uvnitř strojů a aparátů. Je to krize odlišného opakovaného přenosu, která vyústila v myšlenku opravdového představování (prezentace) míst, různých prostředí. Vynořila se nová „přítomná telerealita“, která zcela změnila podstatu objektu oproti jeho tradiční reprezentaci v ohraničeném čase a prostoru. Elektro-optické osvětlování vylučuje „spojení míst“ ve prospěch „spojení reálného času“, který silně zasahuje do prostoru reálných věcí.

Virilio tvrdí, že když mluvíme o místní televizi či kabelové televizi v nějakém městečku, používáme terminologii „videoskopie“ či videografie, která dovoluje městu „vidět a být viděno, jinými slovy stát se vlastní režii, vlastním filmem...“.<sup>107</sup> Radnice města Rennes si myslela, že takový vývoj má kladný vliv na politiku a ekonomiku. Lidé uvažovali o tom, že obrazovka tak možná bude schopna nahradit místní tisk.

Kvalita obrazu podle Virilia často více závisí na kvalitě počítače, nikoli na kvalitě čočkových skel. Velikost předmětů již není důležitá. Nevidíme je kvůli přímému slunečnímu nebo elektrickému osvětlení, ale kvůli nepřímému osvětlení radio-elektrického pole Hertzovy sítě či kabelů s optickým vláknem. Zpětná vazba obrazu a zvuku zajišťuje

---

<sup>106</sup> Virilio, Paul. *L'Inertie polaire*. Paris: Bourgois 1990, str. 13.

<sup>107</sup> „...de se voir et de se faire voir, autrement dit, de devenir sa propre *régie*, son propre film...“ Tamtéž, str. 15.

divákům teleprezenci, telerealitu, která je zásobuje nesčitelným množstvím obrazů, ze kterých si mohou vybrat.

Virilio uvádí, že se videotechnologie stále více používají i ve vojenské a dopravní oblasti. Díky inovaci starých technologií se zdokonalují nadzvuková letadla, která se mají vyhýbat radarovým vlnám. V aeronautickém průmyslu se užívá optických vláken. Evropané a Američané by podle Virilia postupně mohli vytvořit radiový a satelitní systém, pomocí kterého by se v hlavním sídle nějaké dopravní společnosti daly sledovat všechny její vozy nacházející se na jakémkoliv místě.

Jak je patrné z knihy *Stroj vidění*, Virilio si myslí, že technické prostředí způsobuje vymizení subjektivity. Ve zpravodajských reportážích byl kameraman zainteresovaným svědkem události. Dnes dochází k instrumentalizaci technického obrazu např. prostřednictvím skrytých bezpečnostních kamer, které nás jen automaticky snímají a vytvářejí tak prvotní nediferencovaný materiál. Nakonec je videozáznam stejně tak jako fotografie shledán za objektivní hodnověrný důkaz a začíná se rovněž používat v soudnictví, vojenství a lékařství.

#### **6.5. Počítač a internet**

Internet dnes bezesporu patří k nejrozšířenějším novým médiím. Řekla bych, že ze všech elektronických médií nejvíce ovlivnil náš životní styl a zcela změnil strukturu sociálních vztahů mezi lidmi, jak soukromých, tak i pracovních. Nejvíce přispěl ke zrychlování, o kterém jsem se zmínila v minulé kapitole v souvislosti s pracemi Virilia a Flussera, a velmi ovlivnil naše vnímání. Komunikace patří k základním činitelům, které drží společnost pohromadě. Jelikož internet se z větší části týká právě komunikace, její struktury a přenosu informací, ovlivňuje tak radikálním způsobem lidskou společnost.

Virilio píše, že se díky internetu utváří virtuální komunita jako nový typ blízkosti nahrazující fyzické sousedství. O těchto problémech jsem již pojednávala v souvislosti se studiiem Mitchella (viz str. 80). Jeho cílem už není jen informovat, ale i zapojovat diváky a nabádat je k interakci. Mnozí se dokonce chtějí sami ukazovat a pomocí webových kamer a jiných prostředků otevírají své soukromí jiným lidem v reálném čase.

Myslím si, že dnes už téměř všechny západní rodiny mají počítače. Mnohé domácnosti dokonce mají počítačů více. Internet je neoddělitelně spjat s počítačem, přes který máme přístup k internetu, i když je pravda, že dnes již existují i jiné způsoby přístupu k internetu, například přes mobilní telefon. Internet nám umožňuje spoustu nových věcí,

např. okamžitě a účinně komunikovat se svými přáteli a příbuznými, seznamovat se s novými lidmi, vyhledávat informace, sledovat aktuální události, sdílet s dalšími lidmi svůj obraz v reálném čase prostřednictvím web kamery atd.

Počítačem a internetem se také zabývá Umberto Eco ve své knize *Mysl a smysl*. Naše civilizace se stále více stává civilizací obrazovou a počítač nám umožňuje obrazy vytvářet a upravovat. Komunikaci s počítačem také často provádíme prostřednictvím obrazových ikon. Eco však nesouhlasí s tím, že by počítač byl analfabetickým, právě naopak. Abychom mohli používat počítač, musíme dobře umět číst a psát. Počítač nás nutí nejen rychleji vnímat a myslet, ale i rychleji číst. Mladí lidé pracující s počítačem velmi rychle čtou a rychle píšou na počítačové klávesnici. Texty na počítačové obrazovce se však od textů knižních velmi liší hlavně tím, že už je nečteme v určitém lineárním pořadí. Samozřejmě v knize můžeme také přeskakovat různé stránky a vracet se na začátek, to však není klasický způsob čtení a vyžaduje od nás převrácení stránek. Počítačový „hypertext je naopak mnohorozměrnou sítí, v níž každý bod či uzel může být potenciálně spojen s jakýmkoli jiným uzlem“.<sup>108</sup>

Dále se Umberto Eco věnuje otázce, zda by multimediální nosiče jako například CD-ROM mohly v budoucnu nahradit knihy a encyklopedie. Mnozí lidé vidí nahrazování knih ve vzdělávacích institucích multimediálními nosiči a počítačovými programy jako negativní. Eco však s takovými lidmi nesouhlasí, protože počítačový program či televize může přispět k pochopení některých skutečností mnohem lépe a názorněji než tištěná učebnice. Mnohem lépe se naučíme jazyky, když budeme poslouchat kazety či disky s nahrávkami, také získáme lepší přehled například o geografii či biologii, jestli uvidíme cizí země a zvířata vlastníma očima. A podobně bychom mohli dále pokračovat, ať už se jedná o hudbu, o historii či o jiné předměty, pokud vidíme, že děti mnohem lépe a snadněji získávají znalosti z multimediálních programů, mělo by to být viděno jako pozitivní jev a vzdělávací instituce by z toho měly vycházet. Eco nechce stavět vizuální komunikaci oproti psané komunikaci, jen je chce obě zlepšit.

Eco však upozorňuje i na důležitost verbální komunikace, neboť obrazová komunikace nemůže postihnout tolik významových rozdílů jako komunikace slovní, např. prostřednictvím ukázání obrázku nemůžeme říct, že něco neexistuje, či nejsme schopni

---

<sup>108</sup> Eco, Umberto. *Mysl a smysl*. Praha: Moravia Press 2000, str. 111.

postihnout rozdíl mezi *všechny děti, tyto děti* atd. Proto si myslí, že obrazová komunikace nikdy nemůže plně vytlačit slovní komunikaci.

Dále Eco píše o počítačových encyklopediích na CD-ROM. Jejich přednost před klasickými knižními encyklopediemi je v tom, že zabírají mnohem méně místa a snadněji se v nich hledá, můžeme v nich hledat různé souvislosti mezi různými hesly, nejen vyhledávat jedno heslo po druhém. Jeden disk nám může přinést mnohem více informací než celá řada knih a může nám tyto informace podat mnohem zajímavějším způsobem doplněným např. o obrazovou komunikaci.

Nakonec nás Eco znovu přesvědčuje, že naše potřeba knih a textů bude trvat i nadále a že počítač je nemůže nahradit. Nemůžeme číst nějaký román z obrazovky, protože by nás z toho po několika hodinách bolely oči. Počítač potřebuje neustálý zdroj energie, a tak když cestujeme, je pro nás výhodnější vzít s sebou knihu, kterou můžeme číst vždy, všude a jak dlouho chceme. Pokud chceme vědět, jak funguje počítač či některé jeho programy, často si k němu přečteme tištěný manuál. Také při opravě delších textů dáváme přednost jejich vytištění a opravování v tištěné podobě.

Osobně si myslím, že počítač nám nese spíše pozitivní změny, budeme-li ho správně a rozumně využívat. Pokud to s počítačem nepřeháníme, netrávíme u něho veškerý volný čas a nenahrazujeme jím osobní styk s ostatními lidmi, může nám prospět a usnadnit nám práci a studium. Práce u počítače má také škodlivý vliv ze zdravotních důvodů, a to je další důvod proč bychom měli omezovat náš čas strávený u počítače. Práce na počítači je však mnohem efektivnější a produktivnější, zvláště pokud jde o práci v oblasti administrativy a o pracovní komunikaci. Počítač a internet také usnadňují naše vzdělávání, a to nejen kvůli vzdělávacím multimediálním programům. Počítač šetří náš čas, který bychom jinak trávili chozením do knihoven a na univerzitu, např. kvůli odevzdávání prací, které teď můžeme posílat elektronickou poštou. Také usnadňuje možnosti opravování psaných textů, které nemusíme znovu celé přepisovat jako při práci se strojem, či škrtat jako v případě rukopisu, a umožňuje rychlejší a účinnější vyhledávání informací na internetu. Další výhodou počítačového textu je skutečnost, že je jasnější a srozumitelnější pro naše kolegy a učitelé, kteří nemusejí ztrácet čas luštěním cizího písma. Internet nám umožňuje publikovat a sdělovat ostatním v podstatě všechno, co chceme, což přispívá k pluralitě názorů a dává lidem možnost veřejně se vyjádřit. Počítač a internet nám také pomáhají v soukromé sféře např. s vyhledáváním informací či objednáváním některých věcí.

## 6.5. Další technické obrazy

Jak již bylo řečeno výše, technické obrazy (viz Flusser) se stále více dostávají do našeho každodenního života a jeho objektů v podobě výlohy obchodů, ve kterých můžeme pomocí kamery pozorovat svůj vlastní obraz, digitální obrazovky hodinek, obrazovky zabudované ve spotřebičích, displeje různých přístrojů, technické obrazy v lékařství, obrazovky v letadlech a autobusech, atd. Všechny tyto věci bychom mohli zařadit mezi technické obrazy, jak je pojímá Flusser. Jejich analýza by však vyžadovala mnohem delší a podrobnější studie, neboť se od sebe velmi zásadním způsobem liší. Velmi nás přitahují svou světelností. Když se do výlohy nějakého obchodu zabuduje obrazovka, do obchodu hned přijde několikrát více návštěvníků.

Mezi další rozšířené technické obrazy patří i navigační systémy v automobilech. Virilio psal, že televize by postupně mohla vytlačit osobní automobily, protože dokáže simulovat jak pohyb, tak i rychlost, a že pro záchranu osobního automobilu by bylo potřeba jeho spojení s audiovizuálními přístroji. Vidíme, že v jistém smyslu měl pravdu, protože v mnohých moderních automobilech už máme zabudovány stále dokonalejší navigační systémy, které nám prostřednictvím své obrazovky předávají informace o tom, kam máme jet, jak parkovat, jaké je počasí atd. První navigační systémy už se objevily v období, kdy Virilio psal tuto knihu. Splnila se také jeho předpověď o cvičných přístrojích pro autoškoly, které budou jen simulovat silnici a pomocí kterých si žák bude nejprve moct vyzkoušet jízdu autem, aniž by se pohnul z místa a účastnil se hned nebezpečného silničního provozu. Počítačové přístroje s obrazovkami jsou nyní často zabudovány i do domácích spotřebičů.

Jak vidíme, Viriliovy úvahy jsou velmi zajímavé, i když často neobvyklé. Jejich autor se však nenechal zmást svými odpůrci a svým osobitým způsobem uvažování předpověděl mnohé věci týkající se vývoje videotechnologií a různých prostředků telekomunikace, který postupuje velmi rychlými kroky. Zabývá se velmi aktuálními tématy a umožňuje nám podívat se z jiného hlediska na náš každodenní život a jeho spojení s různými technickými vymoženostmi, které už bereme jako samozřejmost a často si neuvědomujeme jejich nepřirozený dopad na náš způsob myšlení a uvažování.

## Kapitola 7

### Vnímání a srovnání klasických a technických obrazů

Na základě předešlých kapitol provedu srovnání klasických a technických obrazů (viz Flusser) a popíši jejich společné a odlišné vlastnosti a prvky, vycházející z jejich vnímání, struktury, výroby a užívání. Někteří mají tendenci tyto rozdílné druhy obrazu zaměňovat, protože někdy vypadají na první pohled podobně, avšak musíme mezi ně položit jasnou dělicí čáru. I když oba přenáší informace a mají i některé další společné funkce, tak každý druh obrazu to činí jiným způsobem. Rovněž jsou velmi rozdílné z hlediska času, prostoru a svého nosiče. Neměli bychom zapomínat na to, že technické obrazy, na rozdíl od klasických, nemají žádný pevný podklad a skládají se jen z bodů, teček a bitů, které samy o sobě žádnými obrazy nejsou.

V dané kapitole budu vycházet především ze studií Aumonta, Flussera a Virilia. Aumont nám nabízí široký výkladový rámec, kam se snaží zahrnout všechny druhy obrazů. Pokouší se spojit dohromady jejich zkoumání a hledá společné prvky, které jsou vlastní všem obrazům. Různé druhy obrazu se v dnešní době stále častěji zaměňují a prolínají, proto už je podle Aumonta nemůžeme zkoumat odděleně. Hodně se zabývá vizuálním vnímáním obrazů a tím, jak funguje naše oko, protože si myslí, že to je jeden z klíčových bodů pro pochopení obrazů. Podrobně popisuje různé principy fungování našeho vidění. Zabývá se i časovou a prostorovou dimenzí obrazu, psychologickými aspekty našeho vnímání obrazu a jeho dispozitivem. Virilio sleduje proměny obrazů ve třech fázích jejich vývoje během období formální, dialektické a paradoxální logiky obrazů. Podle Virilia obrazy přenášené technologiemi narušují přirozený způsob vidění a usnadňují manipulaci s masami lidí. Flusser naopak rozděluje obrazy na klasické a technické. Přistupuje k nim jako ke dvěma naprosto odlišným jevům, které mají rozdílnou strukturu, podklad, odlišné funkce a jsou naprosto rozdílnými stupni abstrakce. Flusser dokonce varuje před jejich zaměňováním a spojováním. Sám se převážně zaměřuje na zkoumání technických obrazů.

Jacques Aumont se snaží vyzdvihnout společné stránky všech vizuálních obrazů, nikoli jejich rozdíly. Při psaní knihy *Obraz* autora inspirovaly dvě úvahy. Díky svým zkušenostem s vyučováním filmové teorie a estetiky pochopil, že o těchto disciplínách se nejde bavit zvlášť a že je musíme vymezovat vůči konkrétním projevům vizuálních obrazů. Kromě toho při uvažování nad obecným postavením obrazů ve společnosti autor došel k závěru, že se různé druhy obrazů dají stále více mezi sebou zaměňovat a prolínat,



proměňovat se jeden v druhý, jako např. když se díváme v televizi na malířská díla. Proto se autor snaží vyhybat teoriím založeným na jednotlivých druzích obrazu. Jacques Aumont si klade pět základních otázek, podle kterých dělí knihu na pět částí, týkajících se vidění obrazů, jejich pozorovatele či diváka, dispozitivu, zobrazování či způsobu vyjadřování významů a uměleckých obrazů. Při sestavování vycházel z potřeb svých studentů filmového obrazu, kteří potřebovali zasadit své znalosti do obecného rámce a širšího kontextu. Kniha by mohla sloužit i jako úvod k podrobnějšímu výkladu témat. Aumont se snaží upozornit na různé možnosti přístupu k jednotlivým tématům a snaží se uvádět rozdílné přístupy. Vidí obraz jako universální jev, vyskytující se ve všech lidských společnostech, který je však konkretizován konkrétní kulturou či společností, jež obraz vytváří, jejím jazykem, zvyky a symbolickým uspořádáním.

V první části své knihy *Obraz* se Jacques Aumont zabývá viděním a vnímáním obrazu. Popisuje, jak funguje naše oko při vnímání. Na začátku se tyto studie mohou zdát příliš technickými, avšak podle autora jsou velmi důležité k pochopení obrazů. Obrazy vnímáme hlavně prostřednictvím našich očí, a abychom dobře pochopili rozdíly a společné prvky různých druhů obrazů, měli bychom porozumět principu, jakým je vlastně vnímáme.

Aumont píše, že oči jsou nejsložitějším nástrojem vidění, které je výsledkem složitých optických, chemických a nervových činností. Lidské oko funguje na principu podobném „uvěznění“ množství světelných paprsků a jejich soustředění do jednoho bodu, který je využíván většinou optických zařízení. Sítnicové receptory, kde probíhají chemické procesy, jsou spojeny s nervovými buňkami a ty zase s mozkem. Tvoří tak hustou nervovou síť, ve které dochází ke složité komunikaci. Podle osvětlení rozlišujeme dva typy vidění fotopické (předměty osvětlené jasným světlem) a skotopické (noční, achromatické).

Aumont popisuje, že „podobně jako pocit světla vzniká z reakce systému vidění na jas předmětů, pocit barvy vzniká z jeho reakce na vlnovou délku světelných paprsků, vysílaných nebo odrážených těmito předměty“.<sup>109</sup> Vnímání okrajů předmětů je v podstatě vnímáním jejich prostorových hranic. Okraj je v podstatě „hranice mezi dvěma plochami o různém jasu... vzhledem k danému úhlu pohledu“.<sup>110</sup> Jednotlivé prvky vnímání (jako např. vnímání světlosti, okraje, barvy) jsou spolu v natolik složitých vztazích, že ani nelze stanovit modely těchto vztahů. Tyto prvky se vždy vyskytují společně a vnímání jednoho prvku tak určuje vnímání dalších prvků.

---

<sup>109</sup> Aumont, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění 2005, str. 14.

<sup>110</sup> Tamtéž, str. 20.

Dále Aumont vykládá, že v neustálém pohybu se nachází nejen naše oči, ale i naše tělo. Sítnice tím pádem stále pracuje v pohybu. Optický nerv obsahuje dva typy buněk – jedny reagují na trvalé a druhé na přechodné podněty. Když frekvence obrazů dosáhne několika cyklů za sekundu, začínáme vnímat efekt mihotání, zvýšením rychlosti promítání již pak překročíme kritickou frekvenci a začneme vnímat obraz jako nepřetržité světlo či pohyb. Mimo jiné proto pak byla rychlost promítání postupně zvyšována z 12 až na 24 obrazů za sekundu.

Dále nás Aumont upozorňuje na skutečnost, že svět kolem nás se nijak nemění. Říkáme tomu konstantnost vnímání. „V našem měřítku“ popisujeme prostor pomocí karteziánského modelu se třemi souřadnicovými osami – vertikální, horizontální a osou hloubky. V prvním optickém stadiu zpracování světla se na očním pozadí objevuje dvojrozměrný sítnicový obraz. Systém vidění interpretuje informace v prostorových souvislostech, které nazýváme indicie hloubky. Patří mezi ně texturní gradient, lineární či středová perspektiva, změny osvětlení, lokální kritéria. I když se stimulace pořád mění, vnímání je vždy plynulé. Sítnicové obrazy obou očí jsou odlišné, i když vidíme jeden předmět. Existuje několik teorií vysvětlujících vnímání pohybu. Ta nejrozšířenější ho připisuje detektorům pohybu v systému vidění, které kódují signály zasahující sousední body na sítnici, a informaci o našich vlastních pohybech, které tak nepřisuzujeme jiným předmětům, Při filmu se v určitých intervalech promítají na plátno nehybné obrazy, oddělené od sebe tmavou plochou. Tyto přetržité světelné podněty vnímáme jako plynulý pohyb. Změny struktury na sítnicovém jsou zhodnocovány a vztahovány ke spojitosti a stálosti. Sítnicový podnět nám sděluje neměnné skutečnosti viditelného světa.

Aumont píše, že vizuální vnímání je zkoumáno na základě dvou hlavních přístupů – analytického a syntetického. Analytický přístup „spočívá v analýze světelných podnětů systému vidění a snaží se dosáhnout spojení mezi jednotlivými složkami, izolovanými podle různých aspektů reálné perceptivní zkušenosti”.<sup>111</sup> Podle syntetického přístupu jsou všechny nejdůležitější prvky obsaženy v podnětu, který obsahuje všechny informace pro jeho interpretaci. Náš systém vidění je pak bez problémů dokáže zpracovat.

Aumont definuje pohled jako „to, co definuje intencionalitu a finalitu vidění”.<sup>112</sup> Jedná se o lidský rozměr vidění, který souvisí s problémem vizuální pozornosti a vizuálního hledání. Bohužel doposud neexistuje přesná uspokojivá definice vizuální

---

<sup>111</sup> Tamtéž, str. 47.

<sup>112</sup> Tamtéž, str. 54.

pozornosti. Vizuální hledání je činnost, při které několikrát fixujeme určitou scénu a po částech si ji prohlížíme, abychom ji mohli prozkoumat.

Dále Aumont zkoumá časovou a prostorovou dimenzi obrazu. Čas je specifickou lidskou neobjektivní zkušeností, která se dělí na smysl pro přítomnost, smysl pro trvání a smysl pro budoucnost. Obrazy pracující s časem napodobují naše pojetí času a poskytují jeho iluzi. Pozorovatel pohlíží na obrazy s psychickým odstupem spojeným s prostorovostí a časovostí, který podle Francastela určuje vztah mezi zobrazenými předměty navzájem a mezi nimi a pozorovatelem. Hildebrand rozlišoval blízkou formu vidění, které odpovídá optický pól, spojený s perspektivou vidění z dálky, a vzdálenou formu vidění, které odpovídá haptický pól spojený s viděním z blízka. Mnozí umělci spojují oba póly dohromady. Obrazy a filmy vytvářejí dojem skutečnosti. Divák často věří v imaginární svět, reprezentovaný obrazem.

Podle Aumonta nesmíme zapomínat ani na pocity, pudy a emoce, které působí na pozorovatele při vnímání obrazu. V tomto směru obraz nejvíce zkoumala freudovskolacanovská psychoanalýza. Rozlišovala primární rovinu uspořádání nevědomých procesů a sekundární rovinu formování, ovládnutí nebo potlačování primární roviny. Psychoanalytici zkoumají uměleckou produkci jako subjektivní činnost nějakého autora. Nejslavnější studie tohoto druhu napsali Freud, Lacan a Metz. Jednou z hlavních myšlenek psychoanalytického přístupu je, že „obraz obsahuje nevědomí, to znamená primární rovinu, kterou lze analyzovat; a naopak nevědomí obsahuje obraz, zobrazení“.<sup>113</sup> Je s tím spojen i problém mentálních obrazů, vnitřních obrazů v naší mysli, schopnost jejich tvořivé produkce nazýváme imaginárním. Afekt se nezkoumá analyticky a na rozdíl od psychoanalýzy, která se pokouší odkrýt hlubinné struktury, zkoumání afektu odkrývá jen jejich vnější projevy, tj. emoce. Jako příklad může posloužit Worringerova teorie, která rozlišuje dva hlavní póly v umění – abstraktní a naturalistický. Bohužel velmi málo badatelů (např. Francis Vanoye) se zabývalo emocemi. S psychoanalýzou úzce souvisí pojem pudu, ve kterém se spojují tělesné vzrušení a jeho vyjádření v psychickém ústrojí. Pud má určitou sílu, tlak, a je určen svým cílem (uspokojením), objektem (který pomáhá dosáhnout cíle) a zdrojem. S potřebou vidět jsou spojeny zírání pudy. Jejich cílem je vidět, zdrojem je systém vidění a objektem je aktivní a vědomý pohled. Psychoanalytický přístup vedl ke dvěma hlavním směrům zkoumání pohledu: obrazu a způsobu, které přitahují pohled diváka. Z toho vychází hodně kritizované psychoanalytické zkoumání pohlavních

---

<sup>113</sup> Tamtéž, str. 115.

odlišností, které staví mužský prvek jako moc pozorovatele a ženský prvek jako objekt pozorování, vyvolávající slast (Barthes a Metz).

Další důležitým momentem při studiích obrazů je zkoumání jejich dispozitivu. Aumont vidí dispozitiv jako „prostředky a techniky produkce obrazu, způsob jejich oběhu, případně reprodukce, místa, kde jsou dostupné, a nosiče, které slouží k jejich šíření“.<sup>114</sup>

Obraz podle Aumonta vytváří plocha, škála odstínů a barev, grafické prvky a matérie. To vše patří k prostorové dimenzi dispozitivu. Způsoby vidění prostoru se zabývali Francastel a Woelfflin. Nejvýznamnější z hlediska dispozitivu je velikost obrazu, je zásadní pro určení prostorového vztahu k pozorovateli. Až do renesance byly všechny obrazy malovány na zdech jako fresky, některé z nich byly záměrně malé, jiné zase větší velikosti. U prvních filmů divákům vadily detailní záběry, protože podle jejich mínění odporovaly přirozenosti. Později se však začaly hojně využívat v rámci estetických efektů. Hranicím obrazu říkáme rám. Rám může být konkrétní (hmatatelný) a abstraktní (jen vnímatelná hranice). Často se pracuje s oblastí mimo rám. Rám má mnoho funkcí: vizuální, ekonomickou, symbolickou, zobrazovací a narativní a rétorickou funkci. Mnohé obrazy jsou centrovány a kompozičně uspořádány kolem své hloubky středu, někdy je však působivější obraz s decentrovanými prvky, kde dochází k „soutěžení“ několika středů mezi sebou a aktivnější roli pozorovatele. V renesanci bylo vidění srovnáváno se zřetelnou pyramidou. Představovali si ho jako paprsek či světlo rozšiřující prostor před sebou. Můžeme si představit perspektivní rámec jako přesouvání a občasné zastavení své imaginární pyramidy po viditelném světě. Ve filmech i v obrazech se často objevuje zmnožení rámců, např. když je v samotném obraze namalován další rám. Začlenění pohledu do nějakého rámce autor nazývá hlediskem, odkud obraz pozorujeme. Některé obrazy se snaží „uniknout centrování“ prostřednictvím posunutí rámce, což jakoby vyprazdňuje střed obrazu a pozorovatel se ho v něm snaží znovu najít.

Další důležitou stránkou při zkoumání dispozitivu je podle Aumonta jeho časová dimenze. Zakoušíme čas jako trvání. Některé obrazy ho v sobě zahrnují, jiné ne. Dělíme obrazy na netemporalizované (moc se nemění v čase) a temporalizované (mění se v čase působením dispozitivu nezávisle na pozorovateli). Časovou dimenzi ovlivňuje i další dělení obrazu na fixní a mobilní, jediný a zmnožený (v prostoru), autonomní a řadový (řada významově spojených zobrazení). Čas pozorovatele se nesmí zaměňovat s časem obrazu. U některých druhů obrazu, např. u fotografie, si můžeme vybrat, jak dlouho ji

---

<sup>114</sup> Tamtéž, str. 134.

budeme pozorovat, zatímco např. na film se většinou díváme po dobu jeho promítání. I netemporalizovaný obraz obsahuje čas - ve svém dispozitivu, do kterého pozorovatel „vstupuje“ na základě svých vědomostí o vzniku tohoto obrazu, fotografie; je to „čas stvoření“. Fotografie je vytvořena prostřednictvím stopy působení světla v určité chvíli na určitém místě. Fotografie zachycuje okamžik času, který nám pak následně vrací, a tím jej můžeme jakoby znovu prožít. Film tvoří určitý celek, složený prostřednictvím *stříhu* z mnoha záběrů „v jistém pořadí a za jistého trvání“.<sup>115</sup> Film je fotografický a promítá se jako filmový pás s okénky, oddělenými od sebe černými plochami. Mezi temporalizované obrazy patří také videozáznam, promítající se jako jeden světelný tok. Filmový obraz nejen reprezentuje pohyb, ale je i sám v pohybu. Gilles Deleuze ho proto nazývá obraz-pohyb, který se skládá z obrazu-percepce, obrazu-akce a obrazu-afektu. Později se Deleuze dostal k pojmu obraz-čas, kterým charakterizuje filmy poklasického období.

Dále se Aumont zabývá vztahem dispozitivu, techniky a ideologie. Setkání pozorovatele a obrazu vychází nejen z časových podmínek, ale obsahuje i symbolickou dimenzi. Podle dispozitivu se obraz dělí na tištěný a promítaný. Videozáznam obsahuje prvky obou druhů obrazu, tudíž může být viděn i jako třetí druh. Méně problematické je dělení obrazů na neprůhledné a světelné. Světelný obraz je méně hmotný a obsahuje více časové dimenze, neboť podle autora o světle můžeme přemýšlet jen v čase.

Možnost produkce „automatických“ obrazů s vynálezem fotografie byla považována za velkou revoluci. Aumont píše, že někteří myslitelé se dokonce skláněli k názoru, že fotografie je dílem přírody, a že člověk v ní nehraje žádnou roli. V první polovině 20. století proti sobě stály dva důležité směry. Jeden dospěl k závěru, že fotografie má své vlastní jedinečné možnosti, a že nám pomáhá odhalovat okolní svět jinak než prostřednictvím zraku. Druhý viděl fotografii jako „nejvyšší zbraň zobrazení“<sup>116</sup>, která zdokonaluje napodobení světa jevů, o které se snažilo celé předchozí figurativní umění. Pro mnohé byl obraz sjednocující techniku a estetiku důležitý hlavně z hlediska ideologické poptávky a historického kontextu.

Dále se Aumont věnuje charakteristice obrazu z hlediska sociální sféry. Symbolický kontext obrazu je těsně spjat s kontextem sociálním. Tak zkoumání dispozitivu je nutně spojeno s historií.

---

<sup>115</sup> Tamtéž, str. 167.

<sup>116</sup> Tamtéž, str. 180.

Zobrazení prostoru je podle Aumonta velmi zajímavým prvkem u všech obrazů, a může se velmi lišit u klasického a technického obrazu. Lyotard navázal na Frankastelovy úvahy o prostoru ve svém díle *Diskurs, figura*. Geometrická racionalizace podle něho stále vytěšňuje rozdíly, na základě kterých je organizován vnímatelný prostor. Pozitivně hodnotil obrazy, které nebyly založeny na geometrické optice, ale které se nabízely pohledu „jako krajina“. „Figurativní obraz se nám nabízí v zorném poli jen proto, že jsme schopni vyhledat ho v prostoru členěném naším pohyblivým pohledem v perspektivním rámci“.<sup>117</sup> Postupujeme tak například u filmu, kde pohyblivý rámec vychází z mobility kamery při natáčení. Termín „mimo záběr“ vznikl při natáčení filmů. Přejít k oblasti mimo záběr umožnila mobilita kamery. Zabývali se jím Bazin a Burch. U fixního obrazu oblast mimo záběr zůstává skryta, zatímco u mobilního obrazu vždy existuje možnost jejího odhalení. S oblastí mimo záběr v jistém smyslu pracuje také divadlo, kde kromě jeviště existuje i divákům skryté zákulisí. Moderní divadelní scéna funguje také jako prostor s perspektivou.

Důležitým prvkem mnoha obrazů je samozřejmě také časová dimenze. Aumont nás upozorňuje na to, že prostorovou dimenzi mají všechny obrazy, časovou jen některé z nich. Nejčastěji pojmáme čas jako trvání, ze kterého můžeme buď vyzdvihnout určitý okamžik nebo ho zobrazit jako celek. Až v 18. století Lessing vyslovil názor, že „mezi oběma nároky není rozpor a že lze plnohodnotně zobrazit nějakou událost v jediném okamžiku, pokud si vybereme takový, který vyjadřuje podstatu dané události“.<sup>118</sup> Tento okamžik pak nazval výstižným okamžikem. Tento pojem má estetickou povahu a zobrazuje se pomocí sémantického kódování (určitá gesta, postoje). Neodpovídá fyziologické realitě. Fotografie zase může zachytit libovolný okamžik. Jedná se o dvě různé estetiky. O zachycení libovolného okamžiku se pokoušeli i někteří malíři. Film umožnil zobrazení času události a zároveň zmnožil libovolné okamžiky, které však při promítání splývají v jeden obraz.

Zobrazení jednoho okamžiku události je však podle Aumonta utopií, pokud se nejedná o automatické fotografování v pravidelných intervalech. Většinou je tento okamžik „vyroben“ k vyjádření nějakého smyslu. Syntéza času se objevovala již předtím, kdy malíř zobrazoval a spojoval několik okamžiků v jednom rámci. Výstižný okamžik je vždy výsledkem stříhu či montáže, i v malířství, kde se nejčastěji zobrazoval prostřednictvím časové koláže. Ve filmu je důležitý interval mezi dvěma záběry, který

---

<sup>117</sup> Tamtéž, str. 227.

<sup>118</sup> Tamtéž, str. 234.

podle Vertova nemusí být nutně časového rázu. Umožňuje náhlý přechod z jednoho časového vztahu do druhého, i když mezi nimi nelze navázat kontinuitu. Podle Godarda tak vzniká napětí, které zvyšuje expresivnost díla. Pojmem *obraz-trvání* označujeme temporalizovaný obraz, kde je čas přesně reprodukován, tj. trvá stejně dlouho jako skutečná událost.

Obraz představující událost zobrazenou v prostoru a času je narativní. Vyprávění je souborem signifikantů, konstruujících nějaký příběh. Aumont se ptá po tom, jakým způsobem může obraz obsahovat vyprávění. Již Platón rozlišoval tři hlavní typy vyprávění: vyprávění obsahující mimésis, vyprávění vylučující mimésis a vyprávění obsahující mimetickou a verbální stránku dohromady (např. film).

Vnímáním obrazů a jeho změnami kvůli rozvoji technických obrazů se zabýval i Virilio ve své knize *Stroj vidění*. Historie „logistiky obrazu“ již byla podrobněji popsána výše (viz str. 53). Období do 18. století Virilio označuje jako věk formální logiky obrazů, zařazuje sem např. klasické malířství, rytectví a architekturu. V 19. století podle Virilia nastupuje věk dialektické logiky obrazu, kam patří fotografie a film. 20. století Virilio nazývá věkem paradoxální logiky obrazu, sem zařazuje např. video, holografie a počítačovou grafiku. Paradoxální logika je nejobtížněji pochopitelná, protože reálná existence věci je nahrazena její virtuální přítomností na dálku. Dialektická logika (a formální nejspíš také) usilovala o zpřítomnění minulosti, o prezentaci v odloženém čase, zatímco v paradoxální logice je realita času rozpuštěna a nahrazena aktuální přítomností předmětu „teď“.

Ve *Stroji vidění* nás Virilio také upozorňuje na to, že obrazy vyráběné a přenášené stroji narušují přirozený způsob vidění a vnímání obrazů. Vysvětluje fungování paměti na základě topografie, která funguje na základě přiřazování obrazů k určitým bodům na základě jejich umístění v čase a prostoru. Člověk jen vzpomíná na pořadí umístění těchto bodů. Virilio píše, že na podobném principu diváci vnímají film. Vytvářejí si mentální obrazy na základě svých vzpomínek, neboť nevidí z filmu všechno. Princip topografie je založen na imaginaci, která se ovšem při vnímání u nových technických a optických přístrojů ztrácí. Přístroje vylepšují naše vidění a ukazují nám věci, které bychom jinak neviděli, tím však ztrácíme možnost představit si je. S jejich pomocí můžeme zrušit přirozené překážky při vidění, jako např. vzdálenosti, či přenést naše vidění tam, kde právě nejsme, a sledovat, co se tam děje. Naše vnímání funguje jako snímání času, kdy je po každém snímku nutná určitá doba pro zapamatování. Čas expozice snímků nám tak

umožňuje vidět, tento čas se však stále více zkracuje a my vlastně nestíháme normálně vidět a vnímat. Technické přístroje tak nahrazují nedostatky našeho přirozeného vnímání tím, že kompenzují jeho hloubku a čas snímání.

Virilio uvádí, že se ruší starý princip, podle kterého platilo, že vidíme jen to, co je v našem dosahu, a že jenom tam sahají naše možnosti. Stále narůstající množství audiovizuálních protéz způsobuje změny v našem vnímání, zvláště u dětí a lidí, kteří vyrůstají obklopeni takovým množstvím obrazů, které Flusser označuje jako technické, už od dětství. Přirozené fungování paměti je tak narušeno a už vnímáme obrazy jako jeden velký bezejmenný celek, ze kterého jen občas něco vydělíme. Mnozí mladí lidé se nedokážou soustředit a dělá jim potíže představovat si pod slovy různé obrazy, neboť jejich schopnost imaginace je narušena daným rozvojem vnímání. Na místo rozmanitosti mentálních obrazů nastoupilo umělé směřování našeho pohledu jedním směrem. Pohled tak ztrácí svou přirozenou pohyblivost a vnímá jen výseky informací, prezentované na obrazovce. Rychlost pohybu našich očí je nahrazena pohybem stále rychleji se střídajících záběrů na obrazovkách.

Další problém je v tom, že prostřednictvím technického obrazu můžeme mnohem snadněji manipulovat s diváky s reklamními a propagandistickými cíli. Virilio píše, že skrze prostředky technického obrazu, např. prostřednictvím změn v osvětlení, můžeme snadno zvýrazňovat některé detaily a odvádět pozornost od jiných prvků. Toto zvýrazňování detailů často probíhá na úkor celkového kontextu. U klasického obrazu nedocházelo k takovým ztrátám kontextu a můžeme se na něj dívat dostatečně dlouho, abychom postihli všechny jeho prvky, zatímco technické obrazy rychle mizí a zanechávají v naší paměti jen utržené prvky. Ve středověku se postavy a kontext zobrazovaly v jedné rovině. V období renesance docházelo ke změnám kvůli pokusům o znázorňování abstraktních idejí. Vývoj malířství však postupně vedl k rozpadu kompozice a divizionismu. Nové umělecké směry jako například kubismus a surrealismus rozkládají obrazy na jednotlivé prvky, účely, dojmy a prostředky.

Jak už jsem psala výše v souvislosti s výkladem Viriliových teorií (viz kapitola 5.1), technické obrazy (viz Flusser) jsou hodně spojeny se světlem. Většinou technicky fungují na základě přenosu světelných paprsků určitou rychlostí. Také vznikly jako odpověď na všeobecnou touhu po osvětlování a odhalování všeho temného a skrytého. Dle mého názoru je zajímavé, že právě ve stejném období vznikají obrazy impresionistů, které také mají mnoho společného s principem světla. Impresionisté se snažili zachytit na svých



plátnech co nejmenší světelné detaily a odstíny, někteří z nich dokonce malovali stejné výjevy za různého osvětlení (např. Monetovy obrazy Rouenské katedrály). Jejich obrazy jsou prostoupeny určitou jemnou světelností, s jejíž pomocí se snažili zachytit kouzlo okamžiku. Jak u klasických, tak i u technických obrazů v 19. století je velmi důležitý princip světla. Možná to odráželo všeobecnou touhu lidí po osvětlení.

Pokud budeme vycházet z Flusserových výzkumů, mohli bychom srovnávat obrazy na základě jejich struktury, o které jsem se již zmínila ve 2. kapitole. Flusser rozděluje obrazy na klasické a technické (viz kapitola 2, 5.2.). Mnozí lidé však bohužel zaměňují klasické a technické obrazy a myslí si, že jde o totéž. Ve skutečnosti jsou tyto dva druhy obrazů od sebe velmi odlišné. Klasické obrazy jsou dvojrozměrným stupněm abstrakce a abstrahují přímo ze světa. Převádějí trojrozměrnou skutečnost do dvojrozměrných obrazů. A slouží jako zprostředkování mezi člověkem a světem. Technické obrazy nastupují až po textech, které se prostřednictvím kalkulování a komputování rozpadly na jednotlivé částice či bity informací. Dalším důležitým rozdílem je skutečnost, že klasické obrazy mají věcný podklad. Jsou vyráběny materiálními prostředky na pevném nosiči. Dá se s nimi tudíž manipulovat jako s předměty. Mají různé velikosti, povrchy, barvy, materie a jejich struktura je většinou neměnná, například je nemůžeme opětovně zvětšovat či zmenšovat, měnit jejich tvar či barvy stejným způsobem jako to děláme s obrazy na počítačové obrazovce. Technické obrazy za sebou nic nepředstavují. Jsou promítány na nějakou plochu a složeny z velkého množství různých bodů, které se každou chvíli vzájemně přeskupují a mění vlastnosti. Obrazy tak vlastně mizí a objevují se další a další. Ukládáme je na různé elektronické nosiče, například na disky. Technické obrazy se také pohybují mnohem větší rychlostí. Jsou v neustálém běhu a každou chvíli se mohou měnit. Jejich další důležitou vlastností je schopnost reprodukce a masového kopírování.

Také bych chtěla upozornit na ekonomické zázemí tvorby obrazů. Klasické obrazy se po rozšíření textů vyskytují převážně v oblasti umění. Jejich tvorba vyžadovala určité finanční prostředky, a tak se ve středověku rozvinul bohatý systém patronů a mecenášů, kteří obrazy objednávali a sponzorovali jejich vznik. Zpočátku byly obrazy tvořeny převážně k náboženským účelům, a tak byli hlavními patrony a objednateli převážně církve a její představitelé. Na objednávání se také podíleli bohatí šlechtici, usilující o přízeň církve. Když v období renesance došlo k sekularizaci umění a tím i klasických obrazů (viz str. 33), bohatí šlechtici a mecenáši začali stále více objednávat portréty, krajiny, antické výjevy a jiné nové náměty. Umělecká tvorba tak musela být podřízena

vkusu konkrétních šlechticů. Malíři se snažili, aby se patronům obrazy líbily a aby mohli dostávat další zakázky. Objednavatelé ovlivňovali obrazy v různé míře. Někteří řekli malíři jen hlavní námět či vybrali z toho, co jim umělec nabízel, jiní zase popsali všechny prvky do detailů a malíř se musel zcela přizpůsobit jejich vkusu. Někteří mecenáši, ať již církevní či světské, dokonce chodili kontrolovat malíře do jejich dílen a dívali se na průběh tvorby obrazu. Myslím si proto, že ekonomický kontext je velmi důležitý a nesmíme ho podceňovat, neboť často právě kvůli některým bohatým sponzorům, nikoli kvůli malířovým nápadům, obraz dostal právě tu konkrétní podobu a ten konkrétní námět, který je na něm vyobrazen.

Faktor sponzorství by se však neměl podceňovat u obrazů, vyráběných a přenášených technologiemi, které flusser označuje jako obrazy technické. Myslím, že v této sféře je jeho dopad dokonce mnohem radikálnější a důležitější než u obrazů klasických. Média přenášející technické obrazy se pro nás stala hlavními nosiči informací. Obecně se má za to, že by měla poskytovat vyváženou, nezávislou a objektivní informaci. V posledních letech se však stále více přesvědčujeme o tom, že tyto požadavky, které nám kdysi připadaly jako samozřejmé, jsou velmi těžko splnitelné. Novináři a redaktoři, kteří vybírají obsah zpráv, jsou vždy motivováni nějakými osobními pohnutkami a pocity. Nejhorší je však skutečnost, že mnohá média jsou velmi silně ovlivňována svými sponzory a majiteli, na kterých jsou ekonomicky závislá. Objektivita a pluralita jsou tak v naší společnosti plněna spíše tím, že existuje mnoho druhů médií, například televizních kanálů a novin (které dnes všechny mají své internetové stránky), z nichž je každý orientován jiným směrem.

### **7.1. Klasický obraz a fotografie**

Mnozí autoři se zabývají srovnáváním fotografie a klasického obrazu. Debatuje se o tom, zda je fotografie skutečně lepší, objektivnější a dokonalejší než klasický obraz, zda lépe zobrazuje skutečnost a čím se vlastně liší vnímání fotografie od vnímání klasického obrazu. Jak už jsem zmiňovala v souvislosti s výkladem Flusserových myšlenek v 6. kapitole (viz str. 86 – 94, kapitola 6.1), fotografie se ze všech technických obrazů nejvíce podobá obrazu klasickému hlavně kvůli tomu, že ji často vidíme vytištěnou na papíru či na jiném pevném nosiči. Možná proto je právě fotografie srovnávána s klasickým obrazem častěji než jiné technické obrazy (viz Flusser). V dané kapitole budu vycházet z myšlenek Virilia a Rogera Scrutona. Virilio se zamýšlí nad tím, který z těchto dvou druhů obrazu

nám lépe předává skutečnost. Roger Scruton se věnuje otázce, zda je fotografie zobrazením. Ve své knize Estetické porozumění se snaží dokázat, že fotografie není ani zobrazením, ani uměleckým dílem.

Problémem klasického obrazu a fotografie se zabýval i Virilio ve své knize Stroj vidění. Na začátku knihy srovnává fotografii s klasickým obrazem a zabývá se tím, co nám pravdivěji předává skutečnost. Umělecký obraz je podle Virilia pravdivější z hlediska postupného pozorování, i když je chybný z hlediska své simultánnosti, neboť jeho tvůrce dokáže vepsat do obrazu několik pohybů rozložených v čase. Divák obrazu se tak přirozeně dívá na obraz a získává iluzi pohybu na obraze prostřednictvím pohybů vlastních očí. Tento způsob vidění je přirozený a podle Virila je i pravdivější. Fotografie, která se na první pohled zdá pravdivější kvůli přesnému zobrazení detailů, je ve skutečnosti klamavá. Neboť způsobuje nepřirozenou strnulost pohybu při pozorování a zobrazuje nám zastavení určitého časového okamžiku, což také není pravdivé, neboť čas se nemůže zastavit.

Zkoumáním a srovnáváním fotografie s klasickým obrazem se rovněž věnoval slavný kulturní a umělecký teoretik a sociolog Roger Scruton ve své knize Estetické porozumění. Ve své eseji se Scruton táže po tom, zda je fotografie zobrazením. Myslí si, že fotografie nemůže zobrazovat a snaží se to dokázat. Mnozí by mohli namítat, že se často setkáváme se zobrazením ve filmu. Scruton s tím souhlasí, ale tvrdí, že zobrazení ve filmu nepramení z jeho fotografické podstaty, ale z jeho dramatického zobrazení. Filmové zobrazení je čistě dramatického původu. Fotografie stejně jako malba v sobě nese podobnost se svým předmětem. Ti, kteří viděli smysl malířství v jeho realistickém napodobení skutečnosti, často tvrdili, že fotografie lépe zobrazuje skutečnost než klasická malba, a tak ji vlastně přesahuje. Mnozí tak přesunuli funkci reprodukce skutečnosti k fotografii a začali pojímat malbu jen jako prostředek vyjádření nějakých dojmů a pocitů. Tak vznikl názor, že abstraktní malba je vlastně nejčistší formou umění. Scruton s tím však výrazně nesouhlasí.

Mezi malbou a jejím předmětem Scruton vidí intencionální vztah. Předpokládáme u ní, že zobrazený předmět nemusí existovat a i když existuje, jeho podoba je stejná jako na malbě. U uměleckého aktu malby je důležitý záměr umělce. Pokud je tento záměr úspěšně realizován, divák pozná, co je zobrazeno na malbě. Mezi fotografií a jejím předmětem je kauzální vztah. Fotografie je vždy fotografií nějakého existujícího předmětu a předpokládáme, že tento předmět vypadá ve skutečnosti téměř stejně jako na fotografii. Smysl fotografie není ani tak v realizaci uměleckého záměru, ale spíše v zachycení vzhledu

konkrétního předmětu. Vycházejí z výše uvedených vztahů Scruton rozlišuje u malby tři předměty záměru: intencionální předmět vidění (to, co vidím na obraze, např. v zobrazeném muži vidím Boha), zobrazený předmět (to, co malíř chtěl zobrazit, např. namalovaného muže zobrazil jako válečníka) a materiální předmět vidění (obraz). Při porozumění uměleckému dílu musíme alespoň částečně rozumět technice, kterou bylo vytvořeno, a na základě toho ho odlišovat od skutečnosti. Ideální malba nemusí být stoprocentně totožná se svým předmětem, ani když se jedná např. o portrét konkrétní osoby. Umělec nám nabízí svůj jedinečný pohled na určitý předmět prostřednictvím vizuálního vztahu.

Scruton píše, že obraz může být pravdivý nebo nepravdivý, v závislosti na divákově vnímání konkrétního obrazu. „Pravdivost analyzujeme nikoli z hlediska vztahu mezi malbou a světem, nýbrž z hlediska vztahu mezi tím, co vidíme na obraze, a světem.“<sup>119</sup> Z čistě estetického hlediska je však pravdivost obrazu v podstatě lhostejná.

Největší rozdíly mezi fotografií a malířstvím můžeme najít v jejich pojetí času. Fotografie se snaží o zachycení určitého okamžiku časového běhu. Ukazuje nám svůj předmět takový, jakým byl v určité chvíli své existence. Klasický obraz oproti tomu ukazuje předmět jako rozprostřený v čase a vyjadřuje nějakou stálější myšlenku, nikoli chvilkovou podobu. Snaží se zachytit plynutí času.

U fotografie, stejně jako u většiny jiných technických obrazů (viz Flusser), kvůli jejímu kauzálnímu vztahu k předmětu vzniká nebezpečí toho, že je zaměňována s realitou, protože víme, že zobrazený předmět existuje, a víme, že musí vypadat podobně jako na fotografii. Toto přesvědčení je však často klamavé, pokud chceme vše, co nám ukazují technické obrazy, ztotožnit s realitou. O tomto problému jsem již pojednávala v 5. kapitole. V jistém smyslu však fotografie nemůže být stejně dobrým fiktivním zobrazením jako umění. I když vyfotíme nějakou dívku a pojmenujeme fotografii Venuše, divák vždy bude vědět, že to je modelka, která hraje určitou roli. Podle Scrutona se však v daném případě nejedná o zobrazení, ale o ukázání, prostřednictvím kterého po nás fotograf chce, abychom viděli dotyčnou dívku jako Venuši. Fikce je však jednou z hlavních forem uměleckého zobrazování a vyjadřování nezbytné pro estetický význam obrazu. A tak podle Scrutona „něco je zobrazením, pouze když je to schopno nést odkaz ke svému předmětu a nebýt jeho pouhou náhražkou“.<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> Scruton, Roger. Estetické porozumění. Brno: Barrister and Principal 2005, str. 41.

<sup>120</sup> Tamtéž, str. 50.

O fotografie se většinou zajímáme kvůli faktům, které nám ukazují. Estetický požitek a pocity, které nám přinášejí, vycházejí ze zachyceného předmětu. Pokud je fotografie smutná, vyvolává v nás smutné pocity. Když je děsivá, působí na nás děsivě. To však podle Scrutona neplatí u umění. Můžeme se dívat na obraz s mučednickou smrtí či ukřižováním, který na nás bude působit krásným, vznešeným a klidným dojmem. Ve fotografii je pro umělce těžší projevit nějaký svůj konkrétní estetický záměr či něco skrýt. Fotografie zachycuje vše do posledního detailu, který se vymyká kontrole fotografa. Scruton stejně jako Flusser poukazuje na omezenost fotografických možností při tvoření jak kvůli fotoaparátu, který má své omezené funkce, tak i kvůli předmětu, který zachycuje přesně takový, jaký je. „Je-li fotografie zajímavá, je to jedině díky tomu, že zachycuje něco zajímavého, ne v důsledku způsobu, jímž toho dosahuje.“<sup>121</sup>

Ve svých úvahách Roger Scruton dospívá k tomu, že fotografie není zobrazením a že vlastně nemůže být uměleckým dílem. Většina lidí by v tomto ohledu asi se Scrutonem nesouhlasila, neboť mnozí vnímají fotografii jako umění, jeho názory však slouží jako velmi zajímavá půda pro zamyšlení. Scruton také uvádí mnoho srovnání fotografie s malbou jako s uměleckým dílem. Jeho studie se týkají převážně realistického zobrazení, neboť na abstraktní malbu pohlíží poněkud skepticky a nesouhlasí s těmi, kteří považují abstrakci za tu nejčistší podobou malířského umění. Podle Scrutona se opravdovému umění a estetice nejvíce blíží analogická malba a právě u ní musíme hledat charakteristiky, které jsou umění nejvlastnější.

Autoři jako Virilio a Scruton a jejich studie fotografie nám pomáhají uvědomit si, že fotografie ve skutečnosti není tak přesná a pravdivá, jak se často na první pohled zdá. Funguje na umělém principu nepřirozeném pro naše oči, jako je například zastavení pohybu sítnice a jeho směřování určitým směrem. Také zachycuje určitý zastavený okamžik skutečnosti, který však nikdy nemůžeme vidět, protože svět kolem nás se takto nikdy nezastaví. Z výše uvedených důvodů fotografie vlastně není schopna ani uměleckého zobrazení, tak jako to dokážou klasické obrazy. Jejím hlavním cílem je spíše zobrazení předmětu tak, jak vypadal v určitém okamžiku, což však více závisí na předmětu samotném, nikoli na tvůrčí činnosti umělce. Pocity, které v nás fotografie vyvolává, také vycházejí spíše z toho, co je na ní zachyceno. Fotografie smutných událostí v nás bude vyvolávat jen smutné pocity a naopak. Klasický obraz však dokáže přidat zachyceným událostem jinou náladu. Možná bychom měli přehodnotit klasický přístup k fotografii jako

---

<sup>121</sup> Tamtéž, str. 52.

k všemohoucímu objektivnímu svědkovi a zamyslet se více nad výhodami, které v sobě nese klasický obraz, zvláště pokud jde o oblast estetiky a umění. Také bychom se neměli nechat oklamat tím, že fotografie přesně zobrazuje realitu, a ztotožňovat ji se skutečností.

### Vztah technického obrazu k obrazu klasickému

Zde se zaměřím na dobu, kdy klasické a technické obrazy (viz Flusser) existují současně vedle sebe a navzájem se ovlivňují. Především technický obraz zcela mění náš přístup a vztah k obrazu klasickému. Také umožňuje jeho kopírování a reprodukování. Walter Benjamin vidí vztah obrazu a reprodukce čistě negativním způsobem, protože kvůli svým reprodukcím obraz ztrácí svou auru a hodnotu. V tomto vztahu však lze najít i pozitivní stránky spojené s uchováváním a restaurováním obrazů a uměleckých děl, která by jinak možná zanikla, pomocí elektronických médií. Obraz přenášený novými technologiemi nám pomáhá šířit a studovat tradiční obraz na pevném podkladu, i když ho samozřejmě nikdy nemůže nahradit. Mnohé funkce klasického obrazu s rozvojem nových technologií ustupují do pozadí.

Podle Flussera velký rozdíl mezi minulostí a přítomností v tvorbě informací je ten, že předtím lidé tvořili díla díky vnitřnímu dialogu a nadšení. Dnes jsou však informace vytvářeny dialogickými skupinami a kvůli multiplikovatelnosti a bezpodkladovosti dnes můžeme pojem díla zpochybnit. Je otázkou, zda v telematické společnosti, kde již nebude ani autor ani dílo, bude existovat tvůrčí nadšení. V knize *Do universa technických obrazů* Flusser dále píše, že v telematické společnosti tvoření nevymizí, jen mu bude dán jiný význam než doposud. Již nebude připisováno několika velkým mužům, ale mnoha lidem podílejícím se na velkém kreativním procesu a vytvářejícím mnohem bohatší informace. Lidé budou tvořit v opojení, jako kdyby hráli nějakou tvůrčí hru.

Hlavní existenciální otázkou nové tvorby je její kopírovatelnost a ustoupení autora a autority do pozadí. Podle Flussera v takové situaci, kdy můžeme dílo automaticky masově šířit, už nejsou autoři a autority potřebné, i když dnes se proti tomu mnoho lidí brání – např. nakladatelé, vydavatelé, fotografové, dnešní autoři a hudebníci. Zatím se stále musíme přidržovat zákonů o autorských právech a podrobovat se kontrolám. Flusser si myslí, že v telematizované společnosti už nebude místa pro svobodu a tvůrčí nadšení.

Myslím si, že v dnešní době již každé slavné dílo má své četné kopie a reprodukce. V jistém smyslu nám reprodukce zjednodušují přístup k obrazu. Pokud chceme získat základní přehled či se jen povrchně seznámit s díly některých umělců, nemusíme jít do galerie a můžeme si četné reprodukce a fotografie těchto děl najít na internetu či si půjčit katalog v knihovně. Je také pravdou, že reprodukce nám umožňují spatřit díla, která

bychom jinak možná neviděli, díla, nacházející se v jiném městě či v jedné z mnoha zahraničních galerií. Co se týče základního seznámení nebo výběru tématu ke studiu jsou reprodukce bezesporu velmi žádanou pomocí. Co když však jde o podrobné studium nějakého konkrétního díla? Mnozí se přou o to, co nabízí více možností – studie originálu nebo studie reprodukce. Tážou se po tom, zda reprodukce v tomto smyslu může nahradit originál. Někteří lidé dokonce zastávají názor, že originál obrazu k jeho studiu vůbec nepotřebují a že jim stačí reprodukce nalezené v knihách, časopisech a na internetu, případně pořízené fotografie. Jiní zase zdůrazňují význam originálu a tvrdí, že ho nic nemůže nahradit a že studie reprodukcí nejsou vůbec relevantní.

Na reprodukcích je změněna velikost obrazu, a tím vnímáme jinak i všechny proporce a kompozici. Reprodukce také mění barvy obrazu a jejich odstíny. Když se podíváme na několik reprodukcí stejného obrazu v různých publikacích a na různých internetových stránkách, zjistíme, že jsou buď tmavší, nebo světlejší, na špatných reprodukcích jsou někdy barvy silně pozměněny. To všechno způsobuje zcela jiný celkový dojem z obrazu a může tak změnit i výsledek jeho studování. Z reprodukcí nikdy nevyčteme ani originální velikost obrazu, ani jeho pravé barvy či odstíny, což je velmi podstatné. Také, jak píše Walter Benjamin, každé dílo má svou osobitou auru, která se na jeho reprodukcích ztrácí. Právě tento celkový dojem, aura a působení obrazu na diváka jsou dle mého názoru velmi důležité a klíčové pro pochopení díla. Proto si myslím, že originál je při dobré studii obrazu nezaměnitelný.

Existuje mnoho reprodukcí zvláště těch nejlepších obrazů, avšak jen při pohledu na originál v jeho plné kráse a velikosti získáváme z tohoto obrazu správný dojem a pocit. Na reprodukcích vidíme jen jeho zmenšenou kopii, často ve špatné barevnosti, a proto celkový dojem a působení, podstatné pro vnímání uměleckého díla, je úplně jiné. Na reprodukcích nejsou pořádně vidět ani nerovnosti obrazu, způsobené jeho restauracemi či malířovým záměrem. Reprodukce mohou významně pomoci, ale nikdy ne nahradit originál.

Samozřejmě však nesmíme reprodukce podceňovat. Pro mě byla pomoc reprodukcí při studiu obrazů vždy významná zejména z hlediska studia detailů a restaurace. Pomocí reprodukcí můžeme přiblížit některé prvky obrazu či je nějak zvýraznit, vyjmout z kontextu. Také samozřejmě nemáme originál vždy po ruce, takže nám umožňují snadno studovat doma či mimo galerii, pozastavit se déle nad některými prvky obrazu atd. Myslím, že by se originál a reprodukce měly vzájemně vhodně doplňovat. Jejich studium se může dobře kombinovat a obojí tak přináší užitek.



Jacques Aumont píše, že často bereme uměleckou hodnotu obrazu jako samozřejmost, aniž bychom ji přesně definovali. Pro renesanční umění byly nejdůležitějšími láska k technické virtuozitě, která dávala podnět k experimentování, a spojení mezi uměním a filozofií. „Malovat znamená objevovat svět, jeho zákony a jeho hluboký smysl – malovat znamená myslet.“<sup>122</sup> Všechny umělecké koncepce v sobě v podstatě ztělesňují dva rysy – libovůli a auru. Libovůle vychází z toho, že všem definicím chybí idea jejich relativnosti a podle dnes převládající institucionální definice umění se za umělecké dílo považuje to, co je jako takové uznáno společností či určitým specializovaným prostředím. Aura je prvek společný všem uměleckým dílům. Dodává jim povahu něčeho výjimečného a zvláštní prestiž. Je jako svatozář vycházející z některých lidí a předmětů a činící je neobyčejnými. Auratický status uměleckého díla však není náhodný, protože odpovídá společenské potřebě posvátného a transcendentního. Mnozí se tak bojí, že by obraz mohl ztratit svou hodnotu a auru kvůli svým masovým reprodukcím.

Někteří teoretikové, např. Walter Benjamin, tvrdí, že v moderním věku technické reprodukovatelnosti umělecké dílo ztrácí svou auru a kulturní hodnotu ve prospěch hodnoty výstavní. Podle Benjamina kultura vychází ze sociálních vztahů a ze základny ekonomických a historických podmínek, např. fotografie není možná bez chemického průmyslu a elektřiny. Dílo je zakořeněno v kulturním prostředí a je úzce spojeno s ritualizací a se „zde a nyní“. Z toho plyne jeho nereprodukovatelnost. Masové reprodukování díla ho odděluje od zdroje. Původně byla díla určena jen malému publiku, což protirečí jejich vystavování. Kultovní obraz je spjat se svou nedosažitelností a lze ho pochopit jen citem. Jeho nedílnou součástí je také jeho sakralizace. U Benjamina je dílo sakrální. V současnosti u díla zůstal rituál a kult, ale chybí mu sakrálnost. Ze „zde a nyní“ se stalo „kdykoliv a všude“. Původně, např. v renesanci, umělci nemalovali proto, aby jejich díla byla reprodukována. Dnes se však dílo vyfotí a udělají se milióny jeho reprodukcí, určené pro masové publikum. Tato seriálová výroba zřejmě vychází z toho, že masa chce mít všechno na dosah. Mnohá moderní díla již jsou tvořena k reprodukci. U těch nejslavnějších děl se dokonce setkáváme i s reprodukcemi na různých suvenýrech, určených ke konečným účelům (např. kalendáře, bloky, klíčenky s motivem slavných obrazů). U velkého počtu reprodukcí a kopií již však podle Waltera Benjamina nemůžeme mluvit o auře. Tyto myšlenky Benjamin podrobně rozebírá ve své eseji *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*.

---

<sup>122</sup> Aumont, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění 2005, str. 308.

Benjamin píše, že v minulosti bylo umění v podstatě také reprodukovatelné. Jednalo se ovšem o jiné druhy reprodukce. Žáci a jiní umělci mohli kopírovat díla velkých mistrů. Přesná technická masová reprodukce je však v podstatě úplně novým jevem, který radikálně mění tvář umění. Předtím se daly přesně reprodukovat a v omezené míře masově šířit jen bronzy, terakoty a mince. Na uměleckém díle je však podle Benjamina nejdůležitější jeho přítomnost tady a teď, jeho neopakovatelná a jedinečná existence. U ruční reprodukce se dal snadno určit falzifikát. U technické reprodukce je tomu jinak. Kromě toho má technická reprodukce svou vlastní samostatnost, může se měnit a přemisťovat.

Každé umělecké dílo je zakotveno v tradici, a právě z tohoto zakotvení podle Benjamina pramení jeho jedinečnost. Dílo se zakládá v rituálu a kultu, jejichž prostřednictvím získává svoji hodnotu. Technické reprodukce však vytrhují dílo z rituálního kontextu. Přijímání uměleckého díla je založeno hlavně na jeho kultovním významu a na jeho vystavování na odiv. Původně byla technika produkce uměleckých děl spojena s rituálem. Nová mechanická technika, která vedla ke tvorbě reprodukcí, vychází z našeho distancování se od přírody a z ovládnutí přírody. Podle Benjamina začala převažovat vystavovací hodnota díla nad jeho kultovní hodnotou okolo roku 1900, kdy došlo k vymizení člověka z fotografie. S oddělením se od kultu umění přišlo i o svou samostatnost. Benjamin rovněž zastává názor, že vynález fotografie radikálně změnil podobu umění.

Podle Benjamina malířskou krizi nevyvolala ani tak fotografie, jako pokusy umění o to, aby se stalo masovým. Malířství je jiného charakteru než architektura a nemůže být kolektivním předmětem, ztrácí tak vlastní podstatu. Přímá konfrontace obrazu s masami také probíhá v nepřírodných podmínkách například v galeriích či muzeích, čímž se ještě více narušuje původní povaha umění.

Jacques Aumont se však domnívá, že se na věc nemůžeme dívat jednostranně a musíme také uznat, že díky masové reprodukci umění nalezlo jiné nové auratické hodnoty, které už ve své knize dále nerozebírá.

Také si myslím, že bychom měli vzít v úvahu i pozitivní stránky, které s sebou nese reprodukování děl. Především reprodukce činí dílo dostupným pro mnohé lidi a tím zvyšuje všeobecnou úroveň uměleckého vzdělání. Nejslavnější umělecká díla, jako např. Monu Lisu, zcela jistě znají skoro všichni a dokážou si je dobře představit. Reprodukce také zjednodušují studium umění jak pro studenty, tak i pro amatéry, kteří se o umění jen

okrajově zajímají. Mohou si najít oblast svého zájmu v jakékoliv publikaci či na internetu a tak rozšířit svůj přehled či vybrat místo, kam příště pojedou na exkurzi, nebo zvolit téma referátu. Také si mohou pořídit kopie či fotografie originálu a podrobněji ho studovat doma. Na fotografiích se dají dobře přiblížit či zvýraznit některé detaily, trochu pozměnit některé prvky, vyjmou je z kontextu, a pak dílo vypadá jinak a působí zcela jiným dojmem. Zcela jistě můžeme nalézt i mnoho dalších pozitivních stránek reprodukcí.

S příchodem technických obrazů (viz Flusser) a s jejich vstupem do oblasti umění se také velmi výrazně změnilo naše pojetí estetiky. Technické obrazy hodně změnilly tvář umění, a to ve dvou ohledech. Kvůli tomu, že začaly přesněji reprodukovat skutečnost a přebraly tuto funkci u klasických obrazů, hlavním významem klasických obrazů přestalo být přesné realistické zobrazování skutečnosti. Možná to je jeden z důvodů, proč umění začalo stále více inklinovat k abstrakci. Další změnou je užívání technických prostředků v umělecké činnosti. Umělci začínají využívat elektronických médií při tvorbě svých děl a uměleckých instalací. Díla tak získávají novou dimenzi. Dostává se do nich pohyb, možnost interakce s divákem, kombinace různých druhů obrazů (např. fotografie a klasického obrazu) a mnoho dalších zajímavých prvků jako například upravování a dokončování klasických obrazů na počítači s pomocí různých speciálních programů. Elektronické a postmoderní umění je velmi odlišné od umění klasického a mnoho lidí ho nedokáže chápat jako opravdové umění. Začíná se uvažovat nad problémem, co vlastně můžeme do umění zařadit a co ne. Kde je vlastně hranice?

O změnách, které vyvolal obraz tvořený a přenášený technikou v umění, se zamýšlí i Umberto Eco. “Po Daguerrově vynálezu se už malíři necítili být povinováni reprodukovat řemeslně realitu tak, jak si myslíme, že ji vidíme. To ale neznamená, že Daguerrovův vynález vyvolal pouze abstraktní malířství. V moderním malířství je celá tradice, která by nemohla existovat bez fotografického modelu, vzpomeňte si např. na hyperrealismus. Malířův zrak vidí realitu fotografickým zrakem.”<sup>123</sup>

Ve Strojí vidění Virilio také píše o tom, že se umění stalo masovým a kolektivním. Spojuje to částečně s politickou úlohou nových druhů obrazů, které Flusser označuje jako technické. Tento vývoj je zvláště patrný u filmu v období, kdy se začaly tvořit monumentální propagandistické filmy, například ve Velké Británii či Sovětském svazu. Princip reprezentace byl radikálně změněn kvůli fotografii. Umělecké směry jako

---

<sup>123</sup> Eco, Umberto: Mysl a smysl. Praha: Moravia Press 2000, str. 122.

futurismus a dadaismus s sebou přinášejí odosobnění jak uměleckého předmětu, tak i diváka.

Pojetí estetiky v naší době je velmi zajímavým a různorodým problémem. Estetika se už neřídí všeobecnými hranicemi a konvencemi a stále častěji se zamýšlíme nad tím, co vlastně můžeme do umění zařadit a co ne. Zajímavý pohled na problematiku estetiky nabízí Roger Scruton ve své knize *Estetické porozumění*. Naše pojetí estetiky je podle Scrutona hodně ovlivněno modernou. Modernisté se vymezují vůči svým předchůdcům a dívají se na život z hlediska budoucnosti. Vše srovnávají s budoucností. Postmoderna je podle Scrutona v podstatě pokračováním moderny a zakládá se na podobných hlavních principech. Umění se tak ospravedlňuje tím, že patří do budoucnosti, i když přitom podle Scrutona často nepředstavuje žádné velké hodnoty. Také se nás snaží šokovat. Subjektivní je odstrčeno do pozadí ve prospěch objektivního (tento posun vidíme i u fotografií stejné doby). Mnozí modernisté se snaží odtrhnout od tradice. Scruton je však toho názoru, že opravdové kvalitní moderní umění naopak vychází z tradice, akorát ji uchopuje novým způsobem. Skuteční modernisté nejenom lpí na budoucnosti, ale uchopují přítomný okamžik z hlediska kontinuity. Scruton také přirovnává modernitu k osvícenství a nachází v nich mnoho společných prvků. Vidí počátky moderního umění již v 19. století u hnutí romantiků.

Estetikou se rovněž zabývají Jiří Bystřický a Ivan Mucha ve své knize *Normy, zprostředkování a estetický význam*. Autoři pojímají estetiku jako součást komplexity, na jejichž hranicích dochází ke střetu vizuálního, mediálního a normativního. Estetické vychází ze struktury dat pole našeho vnímání. Eliminuje z nich nadbytečné prvky a vlastně se podílí na uspořádání „dat v sériích, které vede k takovému vyvažování jejich možností, že výsledek je vždy jisté omezení, zkrácení či zjednodušení. V případě jisté metafory bychom mohli hovořit o tendenci k elegantnímu řešení“.<sup>124</sup> Estetické se podílí na vyvažování dat, která vnímáme. „Estetické je právě ona hranice vyvážení, míra vyrovnání extrémů, rovnovážná poloha.“<sup>125</sup> Dále se autoři ve své knize zabývají pojetím estetiky, percepce a imaginace v předmoderním, moderním a postmoderním světě.

Estetika a životní styl lidí obecně jsou samozřejmě také podmíněny a utvářeny vkusem lidí. Umění a kultura jsou často podmíněny módou. O těchto tématech dobře píše

---

<sup>124</sup> Bystřický, Jiří; Mucha, Ivan. *Normy, zprostředkování a estetický význam*. Praha: Tiskárna a vydavatelství 999, 2003, str. 13.

<sup>125</sup> Bystřický, Jiří; Mucha, Ivan. *Normy, zprostředkování a estetický význam*. Praha: Tiskárna a vydavatelství 999, 2003, str. 18.

francouzský teoretik Pierre Bourdieu ve své knize *Otázky sociologie* (Questions de sociologie). Pojednává o souvislostech mezi módou a kulturou. Bourdieu srovnává výrobu luxusního majetku, který je právě v módě, a toho, který je součástí legitimní kultury jako umění či filosofie. Myslí si, že mezi nimi existuje určitá homologie. Hromadění věcí v sobě obsahuje jistou dávku magie či fetišismu. Bourdieu přirovnává magii slavných předmětů a značek k magii primitivních národů. Móda je také přímo ovlivňována médii. Za doby, kdy Bourdieu prováděl své výzkumy, se jednalo hlavně o slavné časopisy jako *Elle* či *Le Monde*, které udávaly společenský tón.

Řekla bych, že dnes tuto funkci částečně převzala elektronická média. I když dodnes mnozí lidé pravidelně čtou noviny a časopisy, velký vliv na vkus a módu mají bezesporu také televize a internet, využívající technický obraz (viz Flusser). V médiích jsou prezentovány určité výrobky a životní styl, jiné věci jsou zase odsuzovány. Lidé tak získávají inspiraci a na základě toho si vytvářejí své hodnoty a postoje. Často se tak děje nevědomě, například prostřednictvím reklamy či jiných podnětů. Mnozí lidé hledají v časopisech únik a výběr sledovaného média nemusí odpovídat jejich opravdovému životnímu stylu. Často chudí lidé čtou časopisy pro bohaté, obsahující velký počet drahých věcí a značek, na které nemají peníze, protože se chtějí alespoň na chvíli přiblížit luxusnímu a bohatému životu.

Vysoká kultura se podle Bourdieua tvoří menší skupinou lidí, kteří vlastní velké množství specifického kapitálu. Tito lidé mají největší moc určovat tón a podílet se na tvorbě věcí a hodnot, které jsou právě v módě a které se považují za hodnotné kulturní a umělecké předměty. Samozřejmě nejsou jednotní, a proto se pole produkce majetku a kulturních hodnot neustále mění a znovu strukturuje. Dochází k neustálým bojům o vliv, konfliktům, debatám, pokusům o získání většího vlivu atd. Proti skupince lidí, kteří mají největší kulturní moc, stojí masy a nově příchozí, kteří nevlastní tolik kapitálu. Pro tyto lidi je těžké vstoupit do té malé skupiny, která má vliv, i když se mnozí o to pokoušejí. Móda a vkus ovlivňují i uměleckou tvorbu obrazů, neboť umělci se musejí přizpůsobovat dobovému vkusu a požadavkům lidí. I když je produkce v jistém smyslu nezávislá, je pořád hodně ovlivněna spotřebou. Umělec je tak částečně závislý jak na požadavcích kulturních kritiků a jiných lidí, utvářejících dobový vkus a módu, tak i na požadavcích mas, které budou dílo konzumovat.

Další významnou složkou vztahu různých druhů obrazů je pomoc technického obrazu (viz Flusser) a elektronických médií při restauraci klasických obrazů. Ve druhé polovině

20. století metody restaurování nabyly úplně jiné podoby kvůli všeobecnému technickému pokroku. Od šedesátých let obraz začal být zkoumán a analyzován novými metodami, mezi které patří např. prohlídka obrazu v rozptýleném, zesíleném a bočním osvětlení ve skutečné velikosti a ve zvětšení, rentgenogramy celé plochy obrazu, snímky UV luminiscence (látka se ozařuje a dá se pak pozorovat jiným zdrojem záření), infračervené fotografie (infračervená spektroskopie je studium složení obvykle organických sloučenin na základě měření pronikání infračerveného záření vzorkem. Různé molekulární vazby pohlcují záření různých vlnových délek, např. oxid uhličitý silně pohlcuje vlnovou délku 4,2  $\mu\text{m}$ ). Vzorky, odebrané na různých místech obrazu se mohou zkoumat například pomocí mikroskopické, spektrální analýzy (na základě záření a vlnových délek) a různých chemických analýz barev a pojiv. Dělají se radiální (středové, paprskovité), tangenciální (tečný) a transversální (příčné) řezy podložky. Nenovější výzkumy zahrnují i infračervenou reflektografii a analýzu na elektronovém mikroskopu a analyzátořem. Cílem všech těchto výzkumů je analýza techniky malby a identifikace materiálů a postupů.<sup>126</sup> Ve svém katalogu k výstavě Albrecht Durer Olga Kotková podrobně popisuje všechny tyto metody a uvádí výsledky všech těchto analýz, aplikovaných na Durerův obraz Růžencová slavnost. Všechny tyto moderní metody nám usnadňují pochopení obrazu a jeho vzniku, stejně tak jako jeho rekonstrukci.

Na závěr se můžeme zamyslet nad tím, nakolik může zprostředkování obrazu přispět k pochopení díla a jak mohou být elektronická média prospěšná při záchraně a šíření uměleckých děl, jejich předávání a uchovávání. Jak již bylo řečeno, reprodukce mohou dobře usnadnit pochopení díla a jeho studium, ne však na úkor originálu. Zprostředkování obrazu nám poskytuje značnou pomoc, nemůže však originál nikdy plně nahradit, proto pro kvalitní studie a pro úplné pochopení obrazu je zhlédnutí originálu nezbytné.

Největším přínosem nových elektronických médií je dle mého názoru jejich pomoc při restaurování obrazů. Je pravda, že všechny tyto moderní metody značně zjednodušují rekonstrukci obrazu a hlavně ji činí mnohem kvalitnější. Předtím se rekonstrukce prováděla téměř naslepo a restaurátor se řídil vlastní intuicí a znalostmi a postupy, které se naučil, ty však byly velmi rozporuplné a názory mnohých restaurátorů a škol se tak hodně rozcházely. Mnohé chyby byly poznat až po dokončení restaurace, kdy již nebylo cesty zpět a obraz byl často špatnou restaurací poškozen. Dnes je tomu jinak. Po podrobné technické, chemické a elektronické analýze dokážeme určit sebemenší detaily spojené se

---

<sup>126</sup> Blažíček, Oldřich Jakub; Kropáček, Jiří. Slovník pojmů z dějin umění. Praha: Odeon 1991.

vznikem obrazu, složením jeho barev, vrstev a podkladů, a podle toho se zařídí při restauraci. Díky kvalitní restauraci se dílo, které by jinak mohlo zaniknout, uchovává dál a kulturní dědictví se tak předává dalším generacím.

## ZÁVĚR

Obrazy jsou velmi zajímavou a aktuální problematikou bádání. Stále více prostupují do všech oblastí našeho života. Ve své práci vycházím především z myšlenek tří autorů – Virilia, Flussera a Mitchella, kteří přistupují k obrazům různými způsoby.

Vilém Flusser přistupuje k obrazům jako k nosičům informací a zařazuje je do celkového kontextu vývoje nosičů informací. Zabývá se obrazy v souvislosti s novými technologiemi. Svou pozornost soustřeďuje více na obrazy než na technologie, které je vyrábějí, přenášejí a zprostředkovávají. Pro uchopení tohoto problému a jeho interpretaci navrhl pojem *technický obraz*, který bychom mohli chápat jako určité spojení pojmu a obrazu (viz kapitola 2, 5.2). Flusser chápe technický obraz jako nosič informací důležitých pro společnost a jako prostředek komunikace. Pojem *technický obraz* rovněž charakterizuje stupeň vývoje obrazu ve vztahu k písmu. Z hlediska historického vývoje se jedná o nový a zcela revoluční druh obrazu, který má nulrozměrnou bodovou strukturu. Technické obrazy jsou obsahem technologií, které je vyrábějí. Objevily během krize textů, aby je znovu učinily představitelnými a tím překonaly krizi dějin (viz kapitola 2). V knize *Za filosofii fotografie* Flusser píše, že jsou vyráběny pomocí přístrojů, jedná se však o nepřímé výrobky vědeckých textů, protože přístroje jsou v podstatě produkty těchto textů, proto zde dochází k jistému propojení textu a obrazu. Musíme si uvědomit, že technické obrazy jsou velmi odlišné od klasických obrazů. Z ontologického hlediska jsou abstrakcí třetího stupně. Klasické obrazy jsou abstrakcí prvního stupně, jelikož abstrahují přímo ze světa, zatímco technické obrazy abstrahují z textů, ty zase z tradičních obrazů a tradiční obrazy ze světa.

Virilio přistupuje k obrazům z hlediska jejich vývoje. Zkoumá jen obrazy jako takové a nezabývá se jejich vztahem k jiným nosičům informací, například k textům. Ve své knize *Stroj vidění* popisuje historický vývoj logistiky obrazu. Historicky nejstarší je éra formální logiky obrazu, kam můžeme zařadit převážně malířské obrazy, rytectví a architekturu. Tato éra trvala až do konce 18. století. Potom vznikly obrazy, označované Flusserem jako technické, které započaly éru dialektické logiky trvající během celého 19. století. Sem řadíme například fotografii a film. Současný svět transparentnosti a virtuality podstatně mění způsob reprezentace, na místo které nastupuje veřejná prezentace. I když dokážeme dobře porozumět formální a dialektické logice obrazu, mnohem hůře rozumíme virtualitě paradoxální logiky. Prezentace svou paradoxální tele-přítomností předmětů na dálku nahrazuje tradiční reprezentaci, jakou známe například u fotografie či kina. Tato přítomnost na dálku nahrazuje daný předmět a jeho existenci.



Mitchell při zkoumání obrazu vychází ze složitého vztahu obrazu a textu. Hlavní myšlenka, kterou nabízí, je, že text a obraz jsou spolu neodmyslitelně spojeny, avšak se od sebe naprosto odlišují. Jejich odlišnost však není vztahem přísné opozice či radikální negace. Vztah lingvistického a vizuálního je tak velmi komplexní. Mitchell tvrdí, že obraz a zobrazení jsou hlavními problémy 20. století.

Cílem práce bylo prozkoumat pracovní hypotézu, že technický obraz radikálně mění naše myšlení a vnímání především následujícími způsoby. Za prvé se přenos informací kvůli technologiím přenášejícím technické obrazy stále více zrychluje, a nutí nás myslet a vnímat rychleji. Rychlost není aspektem přímo obrazu, ale nových technologií, které obrazy tvoří, přenášejí a mají je v podstatě jako svůj obsah. Tím se zrychluje i celkový běh našeho života a všech činností, které děláme. Pokud je však přenos informací příliš rychlý, naše přirozené myšlenkové procesy už ho nestačí kontrolovat a my předáváme kontrolu mnohých činností technickým přístrojům, a předáváme jim část našich úkonů, včetně myšlenkových a percepčních procesů, protože je zvládají mnohem lépe než my.

Z Viriliových studií můžeme vyčíst, že kvůli stále větší hustotě interakce a množství informace, které už naše myšlení není schopno zvládnout, se rozhodování přenechává technickým přístrojům, jako například v ekonomice, na burze či v armádě, kdy se nepřátelská střela může přiblížit za zlomek sekundy a člověk by nestihl rozhodnout o účinné obraně, tudíž o ní rozhodují přístroje automaticky.

Virilio se také zmiňuje o tom, že se obrazy přenášené technologiemi stále více dostávají do předmětu našeho každodenního použití (viz kapitola 6.6). Jako příklad můžeme uvést hodinky, výlohy, displeje spotřebičů, aut atd., které jsou stále více automatizovány.

I Flusser ve své knize *Do universa technických obrazů* píše, že dochází ke stále většímu zrychlování (viz str. 72), vlastního moderní společnosti. Toto zrychlování nastává nejen v oblasti rozvoje technických prostředků, ale i v oblasti tvorby informací a obrazů.

Flusser rovněž upozorňuje na to, že aparáty stále více automaticky programují náš život a omezují naši svobodu. Aparáty tvoří technické obrazy, které se skládají z bodových prvků a nemají žádný nosič, tudíž za nimi nic nestojí. Činnost aparátu však připomíná black-box, do kterého člověk nevidí. Uniká mu princip tohoto symbolického překódování skutečnosti na symboly. Člověk jen mačká tlačítko a aparát udělá veškerou práci. To je však velmi omezující, protože aparát může pro člověka udělat jen určitý ohraničený počet

úkonů, ke kterým je naprogramován. Bez aparátu už však člověk nemůže provést většinu úkonů, včetně skládání světa jako kalkulatelné hromady z bodových prvků. Technické obrazy nic nepředstavují, ale jen promítají významy. A většina lidí vlastně ani neví, jak přesně aparáty fungují a jak je správně dešifrovat. Flusser však upozorňuje na to, že nad nimi nesmíme ztrácet kontrolu.

I Mitchell se zmiňuje o neustálém zrychlování komunikace. Rovněž se zmiňuje o tom, že věci nás částečně nahradí při většině našich úkonů. Budou existovat chytré věci a chytré budovy, které budou reagovat na naše podmínky a přání. Tyto věci se budou okamžitě rozhodovat na základě informací, které od nás získají a obstarávat pro nás pohodlí, teplo a mnohé další služby. Okolní prostor bude obsahovat stále více chytrých míst, která budou okamžitě reagovat na naše přání prostřednictvím interakce a poskytovat stále kvalitnější služby. Věci se stanou inteligentnějšími.

Za druhé na základě technických obrazů se utváří virtuální realita, která se pro nás stává naprosto přirozenou a neodmyslitelnou věcí a kterou mylně zaměňujeme se skutečností, což vede ke změnám pojetí světa a skutečnosti. Začínáme myslet a žít v kategoriích virtuální reality. Naše původní kategorie jsou nahrazeny jinými.

Moderní věda je posedlá honbou za krajními výkony, už nehledá pravdu, a to přispívá ke všeobecné virtualizaci a zrychlování reality. Dochází k popření existence objektivní reality. Společně se všeobecnou virtualizací přichází všeobecná vizualizace.

Technické obrazy také vedou k neustálému opakování informace a vzniká její přebytek. Vzniká přebytek informací, a Virilio varuje před tím, že v tak velkém množství informací už špatně rozlišujeme mezi relevantní informací a dezinformací.

Můžeme zachytit věci, které se děly před mnoha lety a dívat se na ně tak, jako kdyby existovaly teď, jako například nahrávky starých zpěváků, kteří už dávno zemřeli. Obrazy nám také umožňují být na místě, kde jsme nikdy fyzicky nebyli přítomni. Díky nim můžeme cestovat. Také zde hrozí, že budeme zaměňovat virtuální realitu se skutečností. Musíme si uvědomit, že ne všechny věci, které existují ve virtualitě, jsou opravdové a mohou stejně fungovat v reálném světě.

Virilio nás upozorňuje na ztrátu časových a prostorových vzdáleností. Dochází k zániku geografie a nahrazení tří časů minulosti, přítomnosti a budoucnosti časem reálným a odloženým. Technický obraz přetváří přirozenost reliéfu. Změny intenzity osvětlování způsobuje změnu povrchu osvětleného předmětu v našem vnímání. Naše vnímání a myšlení už nefunguje jako dříve v kategoriích jednoho velkého časového celku, ale

v kategoriích intenzivního času, fungujícího jako mikroskopický percepční bod, jenž je možné nalézt v každém okamžiku trvání. Místo toho, zda v jaké prostorové vzdálenosti je vnímaný předmět, bychom se podle Virilia měli ptát, v jaké je rychlosti.

Flusser rovněž varuje před tím, že ztotožnění technických obrazů se skutečností je mylné. Píše, že mnozí vidí technické obrazy jako příznaky skutečného světa, a proto jim důvěřují jako svému zraku. Jejich zdánlivá objektivita je však klamavá. Abstrahují z textů, které zase abstrahují z klasických obrazů. Klasické obrazy pak abstrahují přímo ze světa. Jedná se o velmi složitý symbolický systém. Myslí si, že technické obrazy jsou fikce, které neodrážejí pravou skutečnost. Když uděláme fotografii skutečně existujícího domu, vypadá na fotografii stejně jako v reálném životě, proto si mnoho lidí myslí, že tento dům ve skutečnosti existuje a přesně tak, jak ho zobrazuje fotografie. Dochází zde k záměně, kdy zobrazení domu či jeho obraz nahrazují skutečně existující dům. To je také jeden z důvodů toho, proč mnozí věří v objektivitu fotografie.

Flusser jako Virilio píše, že na technických obrazech se vše neustále opakuje jako ve „věčném kolotoči společenské paměti“, a tak dochází k přebytku informace. Srovnává to s věčným návratem téhož.

Stejně jako Virilio si Flusser myslí, že lidé už nechtějí slyšet vědecká vysvětlení, odhalující pravdu. Technický pokrok už nám podle Flussera nepřijde zajímavý, a tak hledáme dobrodružství, nové informace a prožitky ve fikcích, které tvoříme prostřednictvím technických obrazů.

Rovněž uznává, že se vzdáváme starých kategorií a kritérií uvažování. Místo kritérií jako byly „pravdivý/neppravdivý“, „pravý/umělý“, „skutečný/zdánlivý“ atd. přichází kategorie konkrétního a abstraktního. Také jako Virilio upozorňuje na ztrátu původního pojetí času, protože dochází k zániku lineárního historického pojetí.

Když Flusser mluví o tom, jak bude vypadat naše budoucí telematická společnost, založená především na vzájemném propojení lidí, přijímání a vysílání, píše, že lidé budou spíš uvažovat v abstraktních kategoriích a usilovat o stále silnější prožitky ze sféry virtuálního prostřednictvím fiktivních dobrodružství a tvorby nových informací. Naše tělesnost a fyzický svět, který nás obklopuje, mohou ustoupit do pozadí ve prospěch virtuálního.

Mitchell rovněž píše, že se část našich úkonů přesunulo do virtuálního světa. Kyberprostor zcela změnil městské uspořádání. Dříve existovalo centrum města, kam lidé jezdili za prací, do kavárny, do kostela, dnes už všechny tyto instituce mají své virtuální

ekvivalenty. I obchody se přesunuly na internet. Předtím byly informace přístupny veřejnosti jen ve zvláštních místech, jako jsou například knihovny a kláštery, dnes jsou přístupné pro všechny prostřednictvím virtuální sítě. Mnohé naše činnosti se přesunou do virtuálního prostoru, např. naše práce, sociální vztahy, schůzování, nakupování.

I Mitchell se zmiňuje o konci vzdáleností a prostoru, a také o ztrátě geografie v tom smyslu, že se sociální vztahy nebudou tvořit na základě fyzické blízkosti například v obci, ale budou roztroušeny po různých koncích světa a vzájemně propojeny ve velké globální síti.

Za třetí dochází ke všeobecné socializaci. Technické obrazy způsobují vzájemnou kolektivizaci a provázanost. Dochází tak k úpadku individuálního myšlení a k seskupování lidí prostřednictvím různých sítí se stále hustší interakcí.

Tyto jevy podrobně zkoumá i McLuhan, který přirovnává náš budoucí svět jedné velké globální vesnici, kde dojde ke ztrátě individualismu, návratu kolektivismu a všeobecnému vzájemnému propojení a zpřístupnění informací. Těmito jevy jsem se však podrobněji zabývala v souvislosti s teoriemi Virilia, Flussera a Mitchella.

Virilio píše, že už od francouzské revoluce se začíná vládnout na principu osvětlování detailů. Tma byla vyhnána ze všech koutů a od té doby vše musí být osvětleno, aby je bylo možno spatřit a bylo přístupno veřejnosti. Touha po světle vedla ke ztrátě intimity. Vše muselo být přístupno všem. Můžeme si najít informace o jakémkoli člověku na jakémkoliv téma, i soukromá sféra začíná být pomalu zpřístupňována veřejnosti. Už tehdy vznikla všeobecná touha po objektivitě. Technické obrazy fungují na principu světla a jsou výrazem této touhy po osvětlování.

Pomocí osvětlení a technických obrazů se dělají scény, kde je veškerý život přístupný veřejnosti, tak jako to bylo na římské agoře. To přispívá rozvoji kolektivní identity a představitosti. Podobně funguje například politická scéna.

Stejně jako McLuhan Virilio mluví o globalismu a o stále větším kolektivním vzájemném propojení. Neustálý feed-back lidských aktivit vede ke všeobecné interaktivitě, děje se tak skoro ve všech oblastech našeho života jako jsou ekonomie, politika, obchod, vojenství, kultura atd. Vzájemné propojení informací se stává stále hustším a nebezpečnějším, protože stáčí selhání jednoho článku, a nastane problém v celém řetězu. To označuje za infromatickou bombu.

Virilio píše i o dalších stránkách této vzájemné interaktivity a kolektivismu. Díky technickým přístrojům teď spolu můžeme být neustále v kontaktu a efektivně komunikovat

nezávisle na vzdálenostech, které nás oddělují. Toto je další stránka mizení geografie, o kterém již byla řeč výše. Kolektivismus se podle Virilia projevuje i v umění 20. století, které je směřováno k masám, což vede k úpadku tvůrčí individuality. O tom, jak toto směřování k masám ovlivňuje umělecká díla, se zmiňuje i Benjamin.

Flusser také mluví o vzájemné propojenosti a ztráty tvůrčí individuality. Technické obrazy nás obklopují všude a už před nimi nemůžeme uniknout, pokud nechceme být osamocení. Už nechodíme na veřejnost, abychom byli informováni, obrazy nás zasahují v soukromé sféře. Nynější schéma propojení informací má diskursivní a paprskovitou strukturu. Naše budoucí telematická společnost bude stále více spojovat všechny lidi dohromady a podle Flussera může fungovat jako jeden velký mozek složený z individuálních mozků. Všichni by seděli doma, mačkali tlačítka, přijímali a vysílali.

Mitchell souhlasí s McLuhanovými myšlenkami o globální vesnici, která bude podle něho spojena s koncem města. Jak už bylo řečeno výše, budeme obklopeni stále větším počtem „chytrých“ věcí a míst, které budou reagovat na naše okamžitá přání. Mitchell píše, že tyto věci budou mezi sebou stále více propojeny, a proto je budeme moct snadno identifikovat a určit jejich polohu.

I když se lidé budou podle Mitchelova stále méně vídat fyzicky ať už kvůli pracovním, či přátelským vztahům, budou mnohem více propojeni prostřednictvím různých sítí. Bude vznikat stále více síťových komunit, kde lidé budou schůzovat a navazovat různé vztahy ve virtuálním prostoru.

V práci jsem došla k tomu, že technický obraz radikálně změnil náš způsob života, myšlení a vnímání světa. Rovněž jsem ukázala, že technický obraz (viz Flusser) v nás vyvolává určitý druh závislosti. Myslím, že se mi povedlo předvést obě tyto skutečnosti a cíl práce tak byl splněn. Technický obraz je příliš rychlý, a proto se nad ním nemůžeme dostatečně dlouho pozastavit a zamyslet se, jak jsme na to byli zvyklí u klasického obrazu či u textu. Obraz tak nedešifrujeme a promítáme ho nedešifrovaný do okolního světa. Technické obrazy jsou tvořeny prostřednictvím aparátů, a tak si musíme dávat pozor, abychom nebyli příliš závislí na jejich funkcích a ponechali si prostor pro vlastní svobodu rozhodování.

Moderní elektronická média mění náš vztah nejen ke světu, ale i k jiným lidem. Vedou nás k velmi silné socializaci a kolektivizaci prostřednictvím technických obrazů, přitom se tak často děje na úkor fyzického kontaktu. Lidé vynalezali techniku, aby na ni mohli přenést část své práce, automatizace však došla natolik daleko, že se bez

technických přístrojů neobejdeme už skoro v žádné oblasti našeho života. Jsme na nich v podstatě závislí. Využíváme technických obrazů při studiu, v práci, ve volném čase, při kontaktech s blízkými lidmi a v dalších oblastech našeho života. Náš životní styl je jimi ve velké míře utvářen.

McLuhan nachází paralely mezi naší postgramotnou společností a předgramotnou společností. Abecední kultura gramotnosti silně směřovala naše vnímání vizuálním směrem, dnes se však znovu vracíme k orálním a hmatovým módům. Abecední kultura nám přinesla centralizaci a komplexní organizaci prostoru. Elektronická kultura však naopak decentralizuje, vytváří mnoho středů bez okrajů a spojuje lidi na principu kmenové organizace (nikoli organizace národních států). Vracíme se od individuálního ke kolektivnímu myšlení. Dostáváme se také na závislosti na elektřině, jelikož všechny technologie, na kterých je založena naše komunikace, fungují na jejím principu. Svět se stává jednou velkou globální vesnicí, kde je vše vzájemně provázáno. Zkracují se vzdálenosti.

Flusser nás upozorňuje na to, že nesmíme ztotožňovat klasické obrazy s obrazy technickými a myslet si, že se dnes vracíme ke starým způsobům komunikace. Klasické obrazy abstrahují přímo ze světa, z nich pak abstrahují texty, zatímco technické obrazy abstrahují z textů. Jako nosiče informace nemají žádný podklad. Skládají se z bodů a bitů, které se stále seskupují a rozpadají. Mizí stejně rychle, jak vznikají, a nic za nimi nestojí.

Klasický obraz sloužil hlavním nosičem informací po mnohá tisíciletí před příchodem textů. Potom byl vytlačen spíše do náboženské sféry a do sféry umění. Se vznikem technického obrazu se však mění i funkce umění, jehož hlavním cílem už není přesně zobrazení světa. Tento cíl přebírají technické obrazy a umění více inklinuje k abstrakci.

Technické obrazy nás stále více obklopují a zasahují do všech sfér našeho života. Už není skoro žádná činnost, kterou bychom prováděli bez moderní techniky. Technické obrazy se liší od klasických obrazů také svou velkou rychlostí. Zatímco nad klasickými obrazy se můžeme pozastavit a přemýšlet, u technických obrazů nemáme dostatek času na jejich zpracování. Zvláště v poslední době, kdy je technických obrazů více a více. V tom přebytku informace se těžko orientujeme a přenášíme technické obrazy dále, aniž bychom je dešifrovali. Technické obrazy vznikly jako výsledek všeobecné touhy po osvětlování. Vše se muselo učinit viditelným. Noc a tma byly vyhnány ze všech koutů. Také se začaly

používat jako objektivní důkaz a svědectví v mnoha instancích, jako například soudnictví, vojenství, lékařství.

Technologie, které vyrábějí a přenášejí technické obrazy, způsobují zrychlování a také zkracování vzdáleností. Můžeme komunikovat se lidmi, nacházejícími se na druhém konci světa v reálném čase a posílat jim plnohodnotné informace. To vede ke ztrátě geografie. Lineární představa času je na pozadí takového vývoje zastaralá. Nahrazuje se simultaneitou. Vše se děje buď v reálném, nebo v odloženém čase. Jelikož je veškeré naše činnost natolik vzájemně propojena, je zde podle Virilia nebezpečí, že pokud dojde k selhání jednoho prvku hustě provázané sítě, může dojít i k selhání celé sítě. Všechny sféry jako politika, ekonomika, vojenství jsou na sobě příliš závislé a chyba jednoho stroje nebo člověka může vést ke katastrofálním následkům.

Technické obrazy jsou tvořeny aparáty, jako je například fotoaparát. Lidé provádějí stále větší počet činností s pomocí takových aparátů. Činnost se tak přenáší do konečků prstů. Podle Flussera však aparáty omezují lidskou svobodu, neboť můžou vykonat jen to, k čemu jsou naprogramovány. Jejich uživatel po nich může chtít jen určitý omezený počet funkcí. Svoboda tak podle Flussera spočívá v boji proti aparátům, aby nad námi nepřevzali kontrolu.

Dalším nebezpečím technických obrazů je také skutečnost, že vzbuzují zdání reality. Lidé jsou zvyklí vidět v nich objektivního svědka a myslí si, že to, co vidí na obrazovce, existuje i v reálném světě. Jak jsem však již ukázala ve své práci, je to velmi ošidná představa.

Veškeré dění směřuje na obrazovku a mnohé významné činnosti (politická jednání, královské svatby, sport) se uskutečňují takovým způsobem, aby byly dobře nafilmovány a vyfotografovány. Lidé usilují o stále větší publicitu. Novináři však dokážou vybrat jen některé vhodné záběry, které ukazují přesně to, co chtějí oni či lidé, kteří za nimi stojí. Využívají i mnoha dalších triků, které podprahově působí na naše vnímání. Proto si musíme dávat pozor, abychom se dívali na události ze správného objektivního hlediska a nenechali se zmást tím, jak je ukazují média.

Kvůli technologiím přenášejícím technické obrazy se mění i naše městská struktura. Podle Mitchella budou nové technologie stále více měnit architekturu a urbanistickou strukturu měst, ve kterých žijeme. Lidé budou moct provádět většinu úkonů, včetně práce, z domova a tak se bude vytvářet mnoho okrajových zelených čtvrtí, které budou šetrné k životnímu prostředí. Centrum města se vytrácí, protože to, za čím tam lidé jezdili

(kavárny, kostely, práce, obchody, úřady atd.) bude nahrazeno virtuálními ekvivalenty. Sociální komunikace bude podle Mitchella také stále více probíhat prostřednictvím internetu.

Jak již bylo řečeno výše, technický obraz mění funkce obrazu klasického. Přináší nám nové pojetí estetiky a možnost reprodukcí. Otázka autorství částečně ustupuje do pozadí a obraz ztrácí svou auru, která vyzařuje z jeho přítomnosti. Na druhou stranu však reprodukce činí obraz dostupnějším pro větší počet lidí a usnadňují jeho studium a šíření. V umění rovněž dochází ke spojení klasického a technického obrazu a ke vzniku nových zajímavých pohyblivých či interaktivních instalací. Technické obrazy také velmi pomáhají restauraci a uchovávání klasických obrazů.

Jak vidíme, příchod technického obrazu má mnohé jak negativní, tak i pozitivní důsledky. Je to však skutečnost, kterou už nevrátíme zpátky, a proto si myslím, že bychom se měli soustředit na budoucnost. Nemá cenu naříkat nad negativními důsledky všeobecné digitalizace a uvažovat o tom, zda by společnost nemohla lépe fungovat bez nové techniky, jako to dělají někteří lidé. Měli bychom racionálně a kriticky zhodnotit situaci a jednat tak, abychom se vyvarovali možných negativních důsledků v budoucnosti. Pořád máme velký vliv na vývoj technických obrazů, a proto bychom ho měli směřovat správným směrem, aby nám všem přinášel užitek. K tomu je však neustále potřeba novějších a aktuálnějších zkoumání technického obrazu. Doufám, že jich v budoucnosti bude více přibývat, a že si stále více teoretiků bude uvědomovat důležitost a naléhavost tohoto problému.



## SEZNAM LITERATURY

1. Aumont, Jacques. *Obraz*, Praha: Akademie múzických umění 2005.
2. Baudrillard, Jean. *Dokonalý zločin*. Olomouc: Periplum 2001.
3. Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979.
4. Blažíček, Oldřich Jakub; Kropáček, Jiří. *Slovník pojmů z dějin umění*. Praha: Odeon 1991.
5. Bourdieu, Pierre. *Questions de sociologie*. Paris: Editions de minuit 1994.
6. Bague, Remi. *Evropa, římská cesta*. Praha: Univerzita Karlova v Praze 1994.
7. Burke, Peter. *Italská renesance*. Praha: Mladá fronta 1996.
8. Bystřický, Jiří; Mucha, Ivan. *Normy, zprostředkování a estetický význam*. Praha: Tiskárna a vydavatelství 999, 2003.
9. Doubravová, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. Praha: Portál 2002.
10. Eco, Umberto. *Mysl a smysl*. Praha: Moravia Press 2000.
11. Flusser, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Hynek 1994.
12. Flusser, Vilém. *Do universa technických obrazů*. Praha: OSVU 2001.
13. Flusser, Vilém. *Komunikológia*. Bratislava: Mediálny inštitút 2002.
14. Hroch, Jaroslav. *Filozofická hermeneutika v dějinách a současnosti*. Brno Georgetown 2003.
15. Chalupecký, Jindřich. *Evropa a umění*. Praha: Torst 2005.
16. Kotková, Olga. *Albrecht Durer*. Praha: Národní galerie v Praze 2006.
17. Little, Stephen. *...ismy, Jak chápat umění*. Praha: Slovart 2005.
18. Logan, Robert. *Extending McLuhan: The 14 Messages of New Media*. In *Mediashift*, 6.8.2007. Dostupný z [http://www.pbs.org/mediashift/2007/08/extending\\_mcluhanthe\\_14\\_messag.html](http://www.pbs.org/mediashift/2007/08/extending_mcluhanthe_14_messag.html)
19. McLuhan, Herbert Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura*. Brno: Jota 2000.
20. McNamara, Andrew. *Andrew McNamara, Words and Pictures in the Age of the Image: An Interview with W.J.T. Mitchell*, *Eyeline*, no.30, Autumn-Winter 1996, str. 16-21. Dostupný z <http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/interviews.htm>
21. Mitchell, W.J. *E-topia: život ve městě trochu jinak*. Praha: Zlatý řez 2004.
22. Nalimov, Vasilij, Drogalina, Žanna. *Věrojatnostnaja model bessoznatěl'nogo*. Moskva: *Psichologičeskij žurnal* 5, No.6, 1984.

23. Nalimov, Vasilij. Věrojatnostnaja model' jazyka. Tomsk-Moskva: Vodoley Publishers 2003
24. Palek, Bohumil. Sémiotika. Praha: Univerzita Karlova 1997.
25. Patin, Sylvie. Monet, The Ultimate Impressionist. London: Thames and Hudson 2005.
26. Scruton, Roger. Estetické porozumění. Brno: Barrister and Principal 2005.
27. Šaskov, Jurij. Živopis i jejo sredstva. Moskva: Triksta 2006.
28. Šabouk, Sáva. Jazyk umění. Praha: Svoboda 1969.
29. Vernant, Jean-Pierre. Počátky řeckého myšlení. Praha: Oikúmené 1996.
30. Virilio, Paul. L'Esthétique de la Disparition. Paris: LGF 1994.
31. Virilio, Paul. L'Inertie polaire. Paris: Bourgois 1990.
32. Virilio, Paul. Informatická bomba. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2004.
33. Virilio, Paul. Stroj videnia. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2002.
34. Weltonová, Jude. Impresionismus. Bratislava: Perfekt 2000.