

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ**

Katedra elektronické kultury a sémiotiky

Bc. Alena Pecháčková

**Intence umělecké fotografie. Možnosti a limity  
Ecovy recepční estetiky na příkladě výstavy  
„Tak pravil LaChapelle“**

*Diplomová práce*

Vedoucí práce: Mgr. Michaela Fišerová, PhD.

Praha 2013

## **Bibliografický záznam**

PECHÁČKOVÁ, Alena. *Intence umělecké fotografie. Možnosti a limity Ecovy recepční estetiky na příkladě výstavy „Tak pravil LaChapelle“*. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, Katedra Elektronické kultury a sémiotiky, 2012. 83 s. Vedoucí diplomové práce Mgr. Michaela Fišerová, PhD.

## **Anotace**

Diplomová práce *Intence umělecké fotografie. Možnosti a limity Ecovy recepční estetiky na příkladě výstavy „Tak pravil LaChapelle“* věnuje pozornost fotografiím reklamního a uměleckého fotografa Davida LaChapella a teorii recepce a interpretace Umberta Eca. LaChapellovy fotografie jsou příkladem, na němž budou analyzovány limity a možnosti Ecovy recepční estetiky. Za tímto účelem budou využity tři různé interpretace vybraných fotografií (fotografie *Potopa* a fotografický cyklus *Muzeum*).

## **Klíčová slova**

David LaChapelle, Umberto Eco, intence, intertextualita, recepční estetika, autor, fotograf, symbol, výstava, interpretace.

## **Abstrakt**

The thesis *Intentions of art photography. Possibilities and limits of Eco's reception aesthetics on the example of the exhibition „Thus Spoke LaChapelle"* is dedicated to photographs of a significant advertising and art photographer David LaChapelle, a theory of reception of Umberto Eco. LaChapelle's photographs serve as a means in which will be analyzed the limits and possibilities of Eco's reception aesthetics. Also there will be used three different interpretations of selected photos (the photo *Deluge* and the photographic series *Museum*).

## **Keywords**

David LaChapelle, Umberto Eco, Intention, Intertextuality, Reception Aesthetics, Autor, Photographer, Symbol, Exhibition, Interpretation.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 17. května 2013

Alena Pecháčková

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala především Mgr. Michaele Fišerové, PhD. za vedení práce a cenné rady. A Otto M. Urbanovi za čas, který mi věnoval.

# OBSAH

<b>1 ÚVOD.....</b>	<b>8</b>
<b>2 PROBLÉM RECEPCE A TEORIE INTERPRETACE.....</b>	<b>10</b>
2.1 Recepční estetika jako východisko .....	10
2.2 Interpretace jako problém recepční estetiky .....	11
<b>3 DAVID LACHAPPELLE: AUTOR „OTEVŘENÉHO DÍLA“ .....</b>	<b>14</b>
3.1 První interpretace: pohled kurátora výstavy Otto M. Urbana.....	15
3.1.1 Fotografická tvorba Davida LaChapella.....	15
3.1.2 Reklamní fotografie .....	15
3.1.3 Slavné osobnosti jako ikony .....	19
3.1.4 Umělecká fotografie .....	20
3.1.5 Symbol a intertextualita .....	21
3.2 Výstava v Rudolfinu „Tak pravil LaChapelle“ .....	23
3.2.1 Název výstavy.....	24
3.2.2 Struktura a členění výstavy.....	25
3.2.3 Cykly a jednotlivé fotografie .....	26
<b>4 ECOVA RECEPČNÍ ESTETIKA A TEORIE INTERPRETACE .....</b>	<b>29</b>
4.1 Historické kořeny interpretačních teorií .....	29
4.2 Teorie interpretace a recepční estetika.....	31
4.2.1 Recepční estetika a estetický stimul .....	34
4.2.2 Otevřené dílo.....	35
4.2.3 Modelový a empirický čtenář .....	38
4.2.4 Intence autora, čtenáře a díla .....	39
4.3 Interpretace a použití .....	40
4.4 Interpretace a nadinterpretace .....	41

<b>5 LACHAPELLOVA POTOPA A CYKLUS MUZEUM V PERSPEKTIVĚ ECOVY RECEPČNÍ ESTETIKY .....</b>	<b>43</b>
5.1 Práce s intertextualitou.....	44
5.2. Náboženská symbolika .....	46
5.3 Umění na hranici kýče .....	48
5.4 Interpretační roviny.....	49
5.5 Intence umělecké fotografie.....	52
5.6 Fotografie jako otevřené dílo .....	54
5.7 Využití recepční estetiky u cyklu <i>Muzeum</i> a fotografie <i>Potopa</i> .....	57
5.7.1 Volný cyklus <i>Muzeum</i> .....	58
5.7.2 Fotografie <i>Potopa</i> .....	61
5.7.3 Recepce a interpretace smyšleného recipienta.....	64
5.7.4 Možnosti a limity recepční estetiky .....	66
<b>6 ZÁVĚR .....</b>	<b>68</b>
<b>7 POUŽITÁ LITERATURA.....</b>	<b>70</b>
<b>8 INTERNETOVÉ ZDROJE.....</b>	<b>73</b>
<b>9 PŘÍLOHY .....</b>	<b>74</b>
9.1 Seznam příloh .....	74
9.1.1 Příloha č. 1: Vlastní rozhovor s Ottou M. Urbanem, kurátorem výstavy „Tak pravil LaChapelle“ .....	74
9.1.2 Příloha č. 2: Ikonografie .....	76

# 1 ÚVOD

Ve své diplomové práci *Intence umělecké fotografie. Možnosti a limity Ecovy recepční estetiky na příkladě výstavy „Tak pravil LaChapelle“* bych ráda spojila dva světy. Svět „umělecký“, zastoupený fotografem Davidem LaChapellem, který je uznávanou autoritou nejen ve světě reklamní a módní fotografie, ale také umělcem, který si udržel svůj „rukopis“, ba co více, v posledních letech jej v mnoha směrech rozvinul, se světem těch, kteří stojí na straně druhé a přijímají již hotové umělecké dílo, jež podrobují vlastním interpretacím.

Zvolila jsem cestu, na které využiji Ecovu teorii interpretace a recepční estetiky, které mi poslouží jako vodítko pro analýzu fotografické výstavy a jednotlivých fotografií a zároveň vyzkouším, zdali je tato teorie primárně určená pro text, nebo platná i pro jiná umělecká díla. Fotografie LaChapella mi poslouží jako příklad, na němž mohu analyzovat limity a možnosti Ecovy recepční estetiky a teorie interpretace, kterou Eco obrátil pozornost na čtenáře – v našem případě na recipienty či diváky.

Eco se mimo jiné snažil ve své teorii interpretace ukázat, že ve chvíli, kdy se text ocitne osamocen a dostane se z rukou autora, ocitá se „vakuu potenciálně nekonečné řady možných interpretací“.<sup>1</sup> To je důvodem proč nelze žádný z textů interpretovat konečně a původně. Podle Eca by však neměl mít interpret možnost a říci, že text může znamenat cokoli. Pakliže autor nepoužije tajný kód, mělo by být možné najít rámcový význam textu. Může fotografie znamenat cokoli? Na následujících stránkách bych se chtěla pokusit aplikovat Ecovou recepční estetiku na fotografie Davida LaChapella. Pokusím se na základě svých znalostí a individuální perspektivy nahlížet na fotografie a následně zhodnotím, jestli je recepční estetika a teorie interpretace dostačujícím prostředkem k nazírání, pochopení a hodnocení LaChapellových fotografií.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Eco, Umberto: *Meze interpretace*. Karolinum. Praha. 2005. 8 s.

<sup>2</sup> „Chápeme umělecké dílo jako konečný produkt autorova úsilí uspořádat sekvenci komunikačních efektů tak, aby každý adresát mohl znovu upravit původní kompozici sestavenou autorem. Adresát je pak nucen vstoupit do hry stimulů a reakcí, které závisí na jeho vlastní schopnosti recepce díla. V tomto smyslu prezentuje autor konečný produkt s intencí, aby jeho kompozice byla oceněna a přijata ve stejné formě, jakou navrhl. Adresát je při hře stimulů a svých vlastních reakcí nucen dodat své vlastní existenční předpoklady; formující smysl, definovanou kulturu, osobní záliby a předsudky. Rozumění původnímu artefaktu je tak vždy modifikováno jeho individuální perspektivou.“ Eco, Umberto: *Otevřené dílo*. 7 s. [online]. [cit. 2013-04-17] Dostupné z WWW: <<http://cirkus-umberto.ic.cz/OperaAperta.pdf>>



Na závěr své práce se pokusím odpovědět na otázku, která je obsažena v samotném názvu mé diplomové práce, totiž zda a případně kde se nacházejí limity Ecovy recepční estetiky. A zda ji lze aplikovat na fotografii, když je primárně určena především pro literární text.

## 2 PROBLÉM RECEPCE A TEORIE INTERPRETACE

### 2.1 Recepční estetika jako východisko

Ve své práci ponechám stranou historii a vývoj recepční estetiky a zaměřím se na recepční estetiku tak jak ji popisoval a chápal Eco. Ecova recepční estetika<sup>3</sup> staví do popředí intenci díla v interakci s recipientem díla a jeho intencí. Raný Eco obohatil recepční estetiku především svým konceptem „otevřeného díla“. Otevřené dílo pojímá Eco jako interaktivní vztah mezi autorem díla a recipientem, jehož základ tvoří dílo samotné, je to objektivní kategorie, i když je produktem subjektivní lidské činnosti. Eco nechápe otevřené dílo jen jako statické, ale i jako měnící se a v pohybu tak, jak se mění působení autora či recipienta díla, respektive názory na ně či jejich poznání, přičemž záleží na druhu díla, jaká míra pohybu je možná. Například u hudebního díla je s ohledem na recipienta v podobě aktivního interpreta díla, v tomto případě dirigenta, pohyb díla možný ve větších dimenzích.<sup>4</sup>

Pokusím se metodologicky vyjít z Ecovy recepční estetiky, potažmo jeho teorie interpretace. Ačkoli se jedná o dvě různé metody, jsou navzájem propojené a v některých bodech se doplňují.

Prvním a zásadním rozdílem těchto dvou metod je, že recepční estetika nehledá význam. Zjednodušeně - zaobírá se tím, jak recipient dané umělecké dílo vnímá a chápe. Neposkytuje nám však žádný manuál na kritické hodnocení, ba právě naopak Ecova recepční estetika zdůrazňuje variabilní možnosti interpreta. Nebude tedy jednoduché aplikovat Ecovu recepční estetiku na fotografie Davida LaChapella, aniž bych nezdůrazňovala své hledisko a své individuální pocity.

---

<sup>3</sup> „Estetika osvětluje jednu ze základních otázek současné kultury a zároveň odhaluje skryté možnosti určitého typu zkušenosti v každé umělecké produkci nezávisle na operativních kritériích předepsaných v momentu jejího stvoření.“ Eco, Umberto: *Otevřené dílo*. 29 s. [online]. [cit. 2013-04-17] Dostupné z WWW: <<http://cirkus-umberto.ic.cz/OperaAperta.pdf>>

<sup>4</sup> „Žijeme v období, kdy estetika věnuje zvýšenou pozornost celé kategorii „otevřenosti“ a snaží se ji rozvinout. Tyto podmínky, které estetika vztáhla na jakýkoliv typ umělecké produkce, jsou stejné jako ty, které představuje poetika ‘otevřeného díla’ mnohem rozhodnějším a explicitnějším způsobem. To však neznamená, že existence ‘otevřeného’ díla a ‘díla v pohybu’ naší zkušenosti nic nepřidává, neboť toto dílo je ve světě implikováno a začleněno ve všem od počátku časů.“ Ibid., 28 s.

## 2.2 Interpretace jako problém recepční estetiky

Ecova teorie interpretace se primárně zaměřuje na literární text, čtení, čtenáře a autora a následnou interpretaci textu. Literární text je pro Eca „do nekonečna otevřeným vesmírem, kde interpret může objevovat nekonečné množství vzájemných spojení.“<sup>5</sup> Moje práce se ale soustředí na vizuální texty, přesněji řečeno na fotografie. Interpretace vizuálních textů slouží k teoretickému uchopení obrazů. Interpretaci vizuálních textů (fotografií, grafik, atd.) zkoumá řada oborů, především estetika nebo umělecká kritika a teorie médií.

Ecova teorie interpretace se snažila vypořádat s tím, jaká práva mají texty a jaké jejich interpreti. Chtěla dokázat, že ačkoli může existovat nekonečně mnoho způsobů, jak interpretovat, existují také určité meze interpretačního jednání.<sup>6</sup>

Primárně se ale Ecova teorie interpretace zabývá textem, vizuální texty ponechává Eco stranou, v tomto případě nejsou předmětem jeho bádání. Teorie interpretace a recepční estetika jsou ale volně aplikovatelné i na jiná umělecká díla.

Záměrem recepční estetiky je zkoumání estetického účinku díla s ohledem k horizontu očekávání čtenáře. Stejně tak však může být zaměřena na historii recepce toho daného díla a vztah k stále se měnícím estetickým normám. Estetika jako obor stále musí obhajovat své místo a vymezovat si hranice.<sup>7</sup> Wolfgang Iser, jeden ze zakladatelů Kostnické školy, která se estetikou recepce zabývala, vysvětluje recepční estetiku takto: „Estetika recepce zkoumá, jak čtenáři v různých historických situacích reagují na literární text. Závisí dosti výrazně na dostupných dokladech, jelikož se pokouší uchopit převládající postupy, jež v daném období utvářely chápání literárního díla.“<sup>8</sup>

Estetikou se Eco zabývá ve svých dvou knihách *Dějiny krásy* a *Dějiny ošklivosti*, ve kterých se mimo jiné snaží dopátrat smyslu a estetických kritérií. Eco se tedy ptá: „Je tedy

---

<sup>5</sup> Eco Umberto: *Intepretácia a nad interpretácia*. Archa. Bratislava. 1995. 43 s.

<sup>6</sup> „Umberto Eco se spolu s Peircem domnívá, že existuje privilegovaný význam. Přijímá jakýsi popperovský princip falzifikace, který říká, že je sice velmi těžké rozhodnout, která interpretace je nejlepší, nicméně lze poznat, která interpretace je špatná. Kritériem pro posouzení interpretace je vnitřní koherence textu či zprávy: ‘vnitřní koherence textu musí být brána jako parametr pro jeho interpretace’.“ Krnáč, P: *Filosofické aspekty v díle Umberta Eca*. Brno 2009. 15 s. Bakalářská diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity. Vedoucí: prof. PhDr. Břetislav Horyna, Ph.D.

<sup>7</sup> Estetika bývá vnímaná jako součást jiných oborů – například filosofie umění, teorii literatury či dějin umění. V současnosti může estetika sloužit a pomáhat při interpretaci umění.

<sup>8</sup> Iser, Wolfgang: *Jak se dělá teorie*. Karolinum. Praha. 2009. 73 s.

možné definovat ošklivost jednoduše jako opak krásy, jako její pouhý protiklad, který se změní, když se změní představa o jeho protějšku? Jsou dějiny ošklivosti symetrickým protějškem dějin krásy?“<sup>9</sup>

Ecovu recepční estetiku a teorii interpretace bych chtěla aplikovat na současného fotografa Davida LaChapella, který je vnímán spíše kontroverzně, a teoretici fotografie se často dostávají do pomyslných konfliktů při interpretaci jeho fotografií. LaChapelle je příkladem autora, který tvoří otevřená díla zcela úmyslně.<sup>10</sup> Je tedy příkladem autora, který své dílo nechává otevřenější v hmotném slova smyslu. Taková díla autor předává recipientů podle Eca spíše jako stavebnici, o jejíž složení se nestará a je tedy na recipientovi, jak se s ní vypořádá.<sup>11</sup> I z toho důvodu jsem pro svou práci vybrala fotografa Davida LaChapella. Domnívám se, že díky práci s intertextualitou a symboly, je exemplárním autorem, ačkoli se nejedná o literární díla, ale o fotografii, na jehož dílo bych mohla vztáhnout teorii interpretace a recepční estetiku – tedy teorie původně určené pro oblast literatury.

Podíváme-li se na fotografie Davida LaChapella, nezjistíme, kdy vznikly. Můžeme se domnívat, vzhledem ke stylu, zpracování, ale přesné informace o době vzniku nezjistíme. Jak tedy pracovat s uměleckou fotografií? Každé umělecké dílo vzniká s určitým autorským záměrem, od kterého ho nelze odtrhnout. Interpretace uměleckých děl je o to složitější. Naráží zde do sebe dvě roviny. Intence autora a intence recipienta. Pakliže budeme vycházet z Ecova předpokladu, že semióza je neomezená<sup>12</sup> a díky interpretům může vymezovat až na výjimky sama sebe a že je možné interpretovat text nezávisle na autorovi, musíme nutně dojít k názoru, že fotografie je otevřeným dílem. Tudíž můžeme využít všech dostupných interpretačních možností, které Eco přisuzuje textu. Ačkoli umělecká fotografie nemůže mít identické možnosti jako literární text, podněcuje v

---

<sup>9</sup> Eco, Umberto: *Dějiny ošklivosti*. Argo. Praha. 2007. 14 s.

<sup>10</sup> „Namísto toho je to dnes především autor, kdo si je vědom takových implikací. Spíše než aby chápal ‘otevřenost‘ jako nutný důsledek interpretace, zahrnuje ji mezi pozitivní aspekty své produkce a přepracovává dílo tak, aby ukázal jeho maximální možnou ‘otevřenost‘.“ Eco, Umberto. *Otevřené dílo*. 9 s. [online]. [cit. 2013-04-17] Dostupné z WWW: <<http://cirkus-umberto.ic.cz/OperaAperta.pdf>>

<sup>11</sup> „Současný umělec cítí potřebu zkoušet se vymanit z míst, kam vedl historický vývoj estetické vnímavosti a které faktory moderní kultury jej k tomu vedly. Tušíme pak, jak by tyto zkušenosti měly být interpretovány estetikou.“ Ibid., 8 s.

<sup>12</sup> Názor, že semióza je nekonečná, zastával Eco ve svých raných pracích. Později jej ale přehodnotil v knize *Meze interpretace* i v pozdějších pracích (*Kant a ptakopysk*).

recipientovi emoce a dojmy stejně sugestivně jako text. Využívá ale ještě svých specifických atributů jako prostorová kompozice, barevnost nebo využití symbolu a mnohoznačnosti. Forma a množství interpretací, které je schopna v sobě fotografie obsáhnout je přímo úměrná její estetické hodnotě.

Když hledíme na fotografii, hledáme významy, které se v ní skrývají. Takové významy je interpret schopen „rozšifrovat“ díky významovému univerzu, které jsou mu dostupné vzhledem ke kultuře, ve které žije či konvencím, které zná. Jinak bude interpretovat tu samou fotografii akademik a jinak člen afrického kmene. Při interpretaci fotografii je důležité řídit se vizuálními symboly a kódy, avšak ty se mění v průběhu historie a kultury, ve které interpret žije. Dalším kritériem, které ovlivní interpretaci je kontext místa, ve kterém se fotografie objeví. Existují různá místa, kde se může fotografie objevit, od výstavních prostor, přes letáky, reklamy či tisk. Neméně důležitou složkou, kterou je nutné vzít v potaz je název fotografie a nápisy, které se na fotografii mohou objevit. Zjednodušeně řečeno interpretace fotografie je závislá na interakci mezi dílem a interpretem a kontextem.

### 3 DAVID LACHAPELLE: AUTOR „OTEVŘENÉHO DÍLA“

Fotografická tvorba Davida LaChapella je velice variabilní. Od černobílých snímků, reklamních fotografií nebo fotografií celebrit se přesunul ve své tvorbě až k fotografiím, které nejenže mají přesně určenou kompozici, ale nic se na nich neobjevuje náhodně. Do detailů propracované kompozice doplňují předměty, které ačkoli na první pohled mohou vypadat, že do fotografie nepatří, mají své jasné místo a důvod, proč se na fotografii objevují. I to je jedním z důvodů, proč jsem si LaChapella pro svou diplomovou práci vybrala. Práce s intertextualitou, odkazy a „citacemi“, které ve fotografiích LaChapelle využívá, jsou shodné s intertextualitou, o které Eco mluví v souvislosti s literaturou. Ačkoli sama fotografie není narativním útvarem, s narativem pracuje a odkazuje na něj. Svým způsobem se tak fotografie včleňuje do narativu – právě díky intertextualitě, která LaChapellovo dílo otevírá variabilním interpretacím.

K intenci recipienta budu přistupovat pomocí dvou interpretací, jež se pokusím v následujících kapitolách objasnit. První interpretaci zastupuje Otto M. Urban, kurátor výstavy, která je předmětem mé práce. Jeho odborná recepcí a interpretace LaChapellových fotografií je důležitou součástí mé práce. O druhou interpretaci se pokusím sama jako empirický čtenář neboli recipient, na základě své vlastní recepcí a zkušenosti. Interpretace od sebe oddělím takovým způsobem, aby bylo patrné, o kterou interpretaci se jedná. Přiblížení LaChapellovy tvorby ponechám na interpretaci Urbana, který tak bude vystupovat ve dvojí roli. Jednak jako recipient a zároveň jako kurátor výstavy a erudovaný odborník, který se LaChapellovým dílem zabývá.

Pro mou práci jsou nejdůležitějším bodem LaChapellovy snímky z posledních let, jedná se tedy o jeho vyzrálé období, pro které je nejcharakterističtější právě práce s intertextualitou a odkazy na klasická díla naší kultury, ke kterým se LaChapelle odvolává buď „citacemi“, parafrázemi či dokonce svými vlastními interpretacemi klasických děl. Právě s těmito fotografiemi budu konfrontovat svou vlastní interpretaci.

## **3.1 První interpretace: pohled kurátora výstavy Otto M. Urbana**

### **3.1.1 Fotografická tvorba Davida LaChapella**

LaChapelle začal v 80. letech vystavovat v menších galeriích své první snímky, které podle kurátora výstavy Urbana nejvíce charakterizuje „nečasovost“<sup>13</sup>. Černobílé fotografie z té doby odrážejí příběhy obyčejných lidí, které autor transformoval do obecnějších gest a symbolů.<sup>14</sup>

Při pohledu na jeho raná díla lze podle mého názoru zpozorovat příklon k jakési malířskosti. Detailně propracovaná kompozice spolu s objevováním nových možností, které fotografické médium nabízí a jistým spiritualistickým nádechem jsou charakteristická pro LaChapellovu tvorbu 80. let.

Jak píše Urban, zásadním zlomem v jeho kariéře bylo setkání s Andy Warholem. Své rané práce, které vystavoval v menších galeriích, upoutaly Warhola, který mu dal práci ve svém časopise *Interview*.<sup>15</sup> Warhol, „otec amerického pop-artu“, který byl v 80. letech na vrcholu slávy dal tak LaChapellovi možnost, jak dokázat, že je opravdu dobrý fotograf. LaChapelle však nezahálel a vedle práce a focení pro *Interview* se věnoval umělecké fotografii. Rozdíly mezi fotografiemi se ale postupem času začaly zmenšovat.<sup>16</sup> Na přelomu 80. a 90. let začíná LaChapelle spolupracovat s reklamními agenturami a jeho tvorba se z galerií přesouvá na stránky módních časopisů a reklamní plochu.

### **3.1.2 Reklamní fotografie**

Reklamní fotografii se LaChapelle věnoval především v letech devadesátých. Jeho fotografie znal zprostředkovaně téměř každý. Poměrně brzy se z něj stal jeden z nejrespektovanějších představitelů reklamní a komerční fotografie. Klientelu měl pestrou a skládala se z těch nejvlivnějších firem, které na trhu byly, například Rémy Martin, L’Oreal, Perrin-Jouët a Nokia. Jeho fotografie plnily obálky těch nejznámějších časopisů

---

<sup>13</sup> „Tehdejší autorovy fotografie mají zvláštní, specifickou atmosféru, jakousi nečasovost, mohly být klidně vytvořeny na přelomu 19. a 20. století, fotografie připomínají spíše díla Freda Hollanda Daye, Edwada Steichena nebo Františka Drtikola.“ Urban, O. M.: *Tak pravil LaChapelle*. Praha. Arbor vitae. 2011. 26 s.

<sup>14</sup> Ibid., 26 s.

<sup>15</sup> Časopis *Interview* hrál klíčovou roli hlavního a exkluzivního periodika, které prezentovalo to nejpozoruhodnější z tehdejší kultury. „Warholův koncept byl promyšlený a bylo otázkou prestiže se na stránkách *Interview* objevit. Zdaleka nešlo o běžný časopis, věnovaný celebritám a hvězdičkám, ale o seriózní pokus ukázat, že i v oblasti tzv. popu mohou vznikat hluboká a zásadní umělecká díla.“ Ibid., 26 s.

<sup>16</sup> Ibid., 27 s.

(*Vogue, GO, Rolling Stone, The Face, Vanity Fair* nebo *Detour*).<sup>17</sup> Fotografie LaChapella tak ovlivňovaly zprostředkovaně celý svět. Pateticky řečeno, LaChapelle ovlivňoval celou módní branži a showbyznys. Do fotografií vkládal své skryté sny a jeho kompozice byly vždy originální. Nejen, že mu to přineslo popularitu, které se mu jako vystavujícímu umělci nedostávalo, ale mohl si za peníze velkých společností plnit sny. Každá LaChapellova fotografie, kterou udělal pro reklamní agenturu, má vlastní příběh. I díky tomu se z LaChapella stala „značka“. Podle Urbana bývá často spojován se surrealismem či symbolismem, avšak jeho tvorba se takto lehce zaškatulkovat nedá. Brzy rozpoznal sílu a možnosti nových technologií ve vytváření zcela nového iluzorního světa. A dokazal jich využít.<sup>18</sup> K fotografování obecně se ale LaChapelle staví jako k uměle vytvořenému. „V okamžiku, kdy na někoho namíříte objektiv, obraz manipulujete, protože z něj ořezáváte to, co je nalevo a napravo. V okamžiku, kdy na někoho namíříte reflektor, už obraz upravujete. Počítač je otrokem fotografie. Pokud nemáte od začátku dobrou fotku, nemáte nic.“<sup>19</sup> Zadání od firmy Diesel pro LaChapella znamenalo další zlom v kariéře. Kampaň v roce 1994 obletěla celý svět. Černobílá fotografie (viz. *Přílohy, Obr. 1*), kterou pro firmu LaChapelle vytvořil, odkazovala na populární fotografii z konce druhé světové války, ovšem místo muže a ženy se na fotografii líbají dva muži – námořníci.



Obr. 1: David LaChapelle: Reklamní fotografie vytvořená pro firmu Diesel (1994)

---

<sup>17</sup> Ibid., 28 s.

<sup>18</sup> Ibid., 29 s.

<sup>19</sup> Cathay Che, Lens Crafter: Welcome to Fantasy Eye-Land. David LaChapelle Celebrates Celebrity, *Time Out New York*, 1998, January 22-29, č. 122, str. 144. In. Urban, O. M.: *Tak pravil LaChapelle*. Praha. Arbor vitae. 2011. 29 s.



Dodnes je snímek považován za jedno z nejdůležitějších propojení gay komunity a reklamy. Ani tentokrát nejde o náhodu. Muži, kteří na fotografii pózují, jsou známé osobnosti tehdejší newyorské gay komunity.<sup>20</sup>

Do reklamní fotografie vnesl LaChapelle novou dimenzi – sociální a společenskou. Jak zmiňuje Urban, LaChapelle se snažil upozorňovat na palčivost problémů některých sociálních skupin na ně prostřednictvím snímků, které spatří široké publikum. Podobně s reklamou pracuje například italský fotograf Oliviero Toscani<sup>21</sup> (viz Přílohy, Obr. 19), který vytvářel kontroverzní reklamy pro firmu Benetton. Jeho snímky vždy otevřeně reflektovaly sociální a politické otázky, byly jednoduché a přímé, šly rovnou k věci. Toscani ale pracoval s přímočarou provokací. Chtěl šokovat. LaChapelle do „otevřené provokace“ nikdy nespěchal, jeho síla byla v naznačování. V jemných detailech a propracované kompozici. To, co bylo podstatné, ukrýval často do nesnadno „čitelných“ symbolů.



Obr. 2: David LaChapelle: Reklamní fotografie vytvořená pro firmu BVLGARI (2010)

V letech, kdy se LaChapelle věnoval reklamě, uspořádal pouze dvě samostatné výstavy. Začal fotografovat umělce, herce a herečky a celebrity všeho druhu. Právě v tento moment „stvořil“ svůj umělecký rukopis. Jeho snímky slavných osobností se dají lehce poznat. Hýří barvami, mají složité kompozice, lidé se v nich mění a přizpůsobují se vidění

<sup>20</sup> Ibid., 29 s.

<sup>21</sup> Oliviero Toscani se reklamě věnoval celý život. Napsal také knihu *Reklama jako navoněná zdechlina*, která se fenoménem reklamní fotografie zabývá. Toscani, O.: *Reklama jako navoněná zdechlina*. Praha. Slovart. 1996

autora. K nejslavnějším značkám, pro které vytvářel reklamy, se přidaly nejpoblárnější osobnosti a před objektivem se jich vystřídala celá řada. Fotografie se často podobaly filmovým scénám. Měly svůj vlastní příběh, který diváka do děje vtahoval. Tento talent uplatnil později LaChapelle při natáčení vlastních filmů a především videoklipů. Spolupracoval například s Mobym, Macy Gray, Amy Winehouse, Jenifer Lopez, nejčastěji však s Eltonem Johnem.<sup>22</sup> V roce 2005 natočil celovečerní dokument Rize, který zachycoval prostředí taneční subkultury v Los Angeles. Premiéru si odbyl na festivalu Sundance.

Ačkoli to tak může vypadat, i přes reklamní zakázky a svět celebrit, nikdy neopustil umělecké prostředí. Některé jeho fotografie odkazovaly na soudobé umění. Nejznámější je fotografie *Výstava* (1997), která odkazuje na instalaci Damiena Hirsta *Fyzická nemožnost smrti v mysli žijících* (1991).<sup>23</sup> (viz Přílohy). V 90. letech se utvářela jakási nová vlna pop-artu, která nejenže koncepcí navazovala na Andyho Warhola, ale také na práce umělců – například na francouzskou dvojici Pierre et Gilles,<sup>24</sup> jež zkoumá svět popkultury od konce sedmdesátých let. Mezi základní složky jejich díla patří ikonická spolupráce s postavami popkultury. Většinou se ale nejedná o přímé portréty, spíše o stylizaci.<sup>25</sup> Pro LaChapelle nebyly důležité jen odkazy k pop-artu, odkazoval také k některým projektům konceptuálního umění a videoartu.<sup>26</sup>

Stále častěji se začal ve svém díle zabývat sexualitou, nevyhýbal se ani pornografii. V roce 2002 vytvořil sérii *Jenna Jameson & Vivid Video Stars*, ta se stala jakýmsi

---

<sup>22</sup> Ibid., 30 s.

<sup>23</sup> Ibid., 30 s.

<sup>24</sup> „Potkali jsme se na večírku v Paříži. Pierre byl fotograf, Gilles byl malíř. Zamilovali jsme se a začali být nerozluční. Jeden ve druhém jsme odhalovali své skryté stránky. Jsme každý jiný, ale doplňujeme se. Vycházeli jsme spolu tak dobře, že se naše tvorba začala prolínat a splýnula. Zdálo se nám to tak prostě lepší: všechno bylo mnohem přirozenější, víc nás to bavilo a objevili jsme spoustu věcí. Už bychom nemohli pracovat každý zvlášť. Náš život a naše tvorba se spojily v jedno.“ Pierre et Gilles, interview s Laurou Masserdottinovou. In: Bernard Marcadé – Dan Cameron, *Pierre et Gilles: The Complete Works/ L'œuvre complète/ Sämtliche Werkw 1976-1996*. Taschen, Köln – Lisboa - London - New York – Paris - Tokyo, 1997. Str. 5. In: Otto, Urban M.: *Decadence Now! Za hranicemi krajnosti*. Praha. Arbor vitae. 2010. 68 s.

<sup>25</sup> Ibid., 41 s.

<sup>26</sup> „Ne náhodou působí mnoho jeho fotografií jako filmové momentky, odkazující v množství detailů k obecnějším a strukturovanějším příběhům. Narativnost je tak jednou z úhelných vlastností celého LaChapellova díla, také proto je pro některé kritiky jeho tvorba málo přijatelná. V tomto ohledu se jedná o poměrně starý teoretický spor o tzv. literárnosti, doslovnosti ve výtvarném umění, jehož kořeny sahají hluboko do 19. století.“ Ibid., 31 s.

průlomem, byla totiž propojením dvou do té doby oddělených světů: světa kultury a pornografie. Snažil se dokázat, že oba světy jsou propojené a navzájem se ovlivňují, ačkoli to není na první pohled hmatatelné.<sup>27</sup> Společnost tuto vazbu do té doby záměrně přehlížela. V tomto období se LaChapelle nepřestával věnovat sociálním projektům. K nejvýznamnějším patří: *Hotel Issue* (2000), *Chelsea Village Project* (2001), *Recollections in Amerika* (2006), které byly součástí výstavy v pražském Rudolfinu v roce 2011 (viz. Přílohy, Obr.14). LaChapelle použil staré amatérské polaroidové snímky ze sedmdesátých let, jedná se o momenty z rodinných oslav či sešlostí. Všechny je koupil anonymně přes aukční portál eBay. Do těchto snímků záměrně vstoupil a upravil některé detaily, které občas nic netušící divák přehlédne. Detaily, kterými snímky pozměnil, se stala politická hesla jako „Bush zabíjí“ nebo „Neshazujte bomby“. Kurátor pražské výstavy Otto M. Urban tyto snímky vybral zcela účelně, neboť jsou tak odlišné. LaChapelle snímky neozvláštnil pouze politickými hesly, ale také do scén vložil symboliku spojenou s militantním patriotismem. Na stěnách v pokojích tedy visí vlajky, zbraně, obrazy tanků či výbuchů. LaChapelle tím chtěl patrně poukázat na společnost, která se zbraní ani válek naoko nebojí.

### 3.1.3 Slavné osobnosti jako ikony

Během druhé poloviny devadesátých let získal LaChapelle první prestižní ocenění a uspořádal výstavu v newyorské galerii Staley-Wise (1996) nazvanou *LaChapellova země*, zároveň s ní vydal i první monografii. Právě v těchto letech se z LaChapella stává respektovaný fotograf v mezinárodním kontextu a začíná být vnímán jako jeden z výrazných talentů soudobé fotografie. Časově tento mezník odpovídá okamžiku, kdy se poprvé setkal s Amandou Lepore, transsexuálem, který se brzy stal LaChapellovou múzou a blízkou přítelkyní.<sup>28</sup> První společná fotografie se jmenovala *Závislá na diamantech* (*Addicted to Diamonds*). Snímek z roku 1997 předznamenal práce, které spolu během let, co se znali, vytvořili (viz. Přílohy, Obr. 16). Jak Urban vysvětluje ve své knize: „LaChapella a Lepore spojovalo nezávislé vidění světa, jejich tvůrčí souznění se v následujících letech projevilo ještě v množství fotografií, které ostatně patří ve svém celku k tomu nejlepšímu, co autor v portrétní fotografii vytvořil. Podobně silný vztah pojí

---

<sup>27</sup> Ibid., 31 s.

<sup>28</sup> Ibid., 31 s.

Davida LaChapella také k herečce Pamele Anderson a zpěvačce Country Love (viz *Přílohy, Obr. 18*). Jako by si záměrně vybíral osobnosti se „špatnou“ pověstí.“<sup>29</sup>

V průběhu let fotografoval LaChapelle mnoho slavných osobností. Před jeho objektivem se objevily hvězdy jako Angelina Jolie, Brad Pitt, David Bowie, David Duchovny, Gillian Anderson, Madonna, Lady Gaga, Britney Spears, zpěvačka Björk, Christina Ricci, Elton John, Naomi Campbell, Ewan McGregor, Uma Thurman, Julianne Moore, David Beckham, a spousta dalších zvučných jmen. Některé fotografoval „pouze“ do magazínů. S některými navázal užší vztahy. „Kohokoli fotografuju, musím buď dopředu znát, nebo se s ním před focením dobře seznámit, aby nám oběma samotné focení dělalo co nejméně potíží. Když je někdo slavný a známý, má jasnou představu, o tom, v jakém prostředí se při focení cítí být sám sebou, kdy a kde vypadá nejlépe.

A proti tomu já nechci nikdy jít. Nikdy bych nefotil třeba Hillary Clinton stylizovanou jako Dolly Parton. I když, to by vlastně mohlo být velmi zábavné.“<sup>30</sup> Michaela Jacksona například fotografoval v době, kdy čelil obviněním z pedofilie a stylizoval ho jako mučedníka a anděla. Fotografie všech slavných osobností, které kdy LaChapelle fotografoval, mají podle Urbana jedno společné - ukazují, kým se fotografovaní nebojí být, ne tím, kým doopravdy jsou. Tuto etapu shrnul LaChapelle v autorské knize *Hotel LaChapelle*, obsahuje výběr fotografií z let 1997 až 1999. Vedle ikonických postav tehdejší populární kultury (v knize se objevily fotografie Leonarda DiCapria, Daniela Day-Lewise, Umy Thurman nebo Cameron Diaz nebo Marilyn Manson) se v ní objevily také fotografie, které předznamenávaly následující fotografické cykly.<sup>31</sup>

### 3.1.4 Umělecká fotografie

LaChapellovi fotografie z přelomu století byly ovlivněny nadcházejícím milénium, které pro spousta lidí představovalo jistou, i když iracionální obavu, z konce světa. LaChapelle na to reagoval po svém, jeho fotografie nezachycovaly přímo katastrofu, ale zobrazovaly pomalý konec, který už byl přítomný (zbořená nebo hořící města, potopy, atd.). Tyto snímky, stejně jako například *Vykoupení z ráje (Redeeming Paradise)* z roku

---

<sup>29</sup> Ibid., 32 s.

<sup>30</sup> LaChapelle, David: *Šťěstí je vedlejší produkt*. Rozhovor v časopise Elle. [online]. 2012. [cit. 2013-04-15]. Dostupný z WWW: <[http://prod-images.exhibit-e.com/www\\_davidlachapelle\\_com/ELLE.pdf](http://prod-images.exhibit-e.com/www_davidlachapelle_com/ELLE.pdf)>

<sup>31</sup> „Snímky jako *Procházky s mamčou (Taking Mummy for a Walk)*, *Živý inventář (Livestock)* a *Konec strávím s tebou (I'll Spend the End with You)* všechny jsou z roku 1998. Mají v sobě silně znepokojující a kritický moment.“ Urban, O. M.: *Tak pravil LaChapelle*. Praha. Arbor vitae. 2011. 32 s.

1999 (viz *Přílohy, Obr. 4*), změnilo jeho kariéru. Vrcholem v tomto ohledu je série *Destrukce (Destructions)* z roku 2005. Série, kterou tvoří osm fotografií, zachycuje modelky v luxusních šatech a s perfektním make-upem, pozadí ale tvoří apokalyptické město. Všude jsou trosky domů a je patrné, že tragédii způsobila ničivá pohroma (viz *Přílohy, Obr. 13*).<sup>32</sup>

Tyto snímky LaChapelle nafotil jen osm měsíců před tím, než se městem New Orleans prohnal hurikán Katrina a doslova ho srovnal se zemí. Byla to poslední zakázka, kterou LaChapelle vyhotovil pro lifestylový časopis, neboť byl vystaven kritice, že zneužívá přírodní katastrofy pro své fotky a zviditelnění. Paradoxní je, že fotografie vznikly téměř rok předtím, než se katastrofa stala. Pobouřen kritikou LaChapelle kariéru ukončil a komerční zakázku již nikdy nepřijal, začal se věnovat naplno umělecké činnosti a vrátil se ke svým tvůrčím začátkům.

### 3.1.5 Symbol a intertextualita

Jak už jsem zmínila výše, symboly a odkazy jsou pro LaChapelle důležitým nástrojem. Ačkoli nejčastěji používá náboženské symboly, dají se v jeho pracích zaznamenat i odkazy na sociální témata a kritiku konzumní společnosti. Fotografie, které LaChapelle „vytváří“ mají mnoho společného. Jeho „rukopis“ je silný a jednoduše rozpoznatelný. Charakteristická vizuální podoba všech jeho snímků poslední doby má společné tři body: silná barevná saturace, výrazná symbolika a explicitní nahota, která se zdá být všudypřítomná. Pro mou práci bude ústředním tématem náboženská symbolika a intertextualita.<sup>33</sup> Důvody jsou prosté, náboženská tematika a symboly, jež LaChapelle využívá pravděpodobně k tomu, aby vyjádřil nespokojenost se současným světem, jsou expresivně vyjádřeny právě na fotografiích, které se objevily na výstavě v pražském Rudolfinu.

Proč LaChapelle čerpá z Bible a vybírá si silně motivované náboženské „obrazy“? Odpověď může být prozaická. Dodávají jeho fotografiím jistou vážnost, které by se jim za jiných okolností nedostávalo, nevzbuzovaly by takovou kontroverzi a v neposlední řadě, nevyvolávaly by otázky. Série fotografií s motivem biblické potopy, která představuje

---

<sup>32</sup> Ibid., 32 s.

<sup>33</sup> „Náboženství se stalo jedním z postupně změn ve vývoji LaChapellovy tvorby. Několikrát pracoval s motivem piety, silně emotivního symbolu ztráty, symbolu, který je pro současnou globální dobu stále více aktuální.“ Ibid., 34 s.

zřejmě alegorii k očištění západní civilizace, je motivem, tak silným a tak jednoduše čitelným, že jej nelze přehlédnout.



Obr. 4: David LaChapelle: *Redeeming Paradise* / *Vykoupení z ráje* (1999)

Ale nejedná se pouze o náboženskou symboliku. Fotografie LaChapella jsou plné i odkazů na moderní a klasické malířství. Převzaté motivy a následné aranžmá celebrit do rolí, ve kterých nám mohou připadat cize, to je další z pokusů LaChapella vyvolat debatu o světě a o jeho problémech. O tom, kdo smí či nesmí představovat role, které byly jasně vymezeny a vyjádřit pomocí vizuálních prostředků názor. Ačkoli se může zdát, že prolínání náboženských motivů se světem celebrit, je to, co z jeho fotografií činí provokativní obrazy, není to jeho jediný tvůrčí přístup.

Kurátor výstavy vysvětluje časté používání náboženských symbolů takto: „LaChapelle se pohybuje v prostoru, který je spojen s křesťanskou tradicí. Používá symboly, které jsou obecně známé bez ohledu na nějakou specifikaci vzdělání. Každý pozná Madonnu či Pietu. LaChapelle použil biblické motivy skrz reflexi současné společnosti. V renesanci se dokonce na obrazech objevovali lidé, kteří měli dobové kostýmy – nebyla to snaha něco historizovat, ale právě naopak něco aktualizovat. Nám již to tak nepřijde, když se na takové obrazy díváme. Ale je to to samé, co udělal LaChapelle v cyklu *Ježíš je kluk od nás*. Zasadil postavu Ježíše do prostředí na Manhattanu plného feťáků a prostitutek. Může to působit nově, ale on jenom navazuje na něco, co se v

dějninách umění tradičně objevovalo. Můžeme zde vidět naprosto jasně kontinuitu. Náboženské motivy jsou brány z pohledu ideologie, která ovlivnila tvář moderního západního světa. Proto s těmi motivy pracuje.“<sup>34</sup>

Podle Urbana je fascinujícím prvkem LaChapellových fotografií tenká hranice mezi tzv. vysokým uměním a kýčem. Role kýče v estetice má neoddiskutovatelnou roli. Pracovalo s ním mnoho umělců, především těch, kteří chtěli svým dílem provokovat.

Kýč a balance mezi uměním a kýčem je v LaChapellových fotografiích všudypřítomná, už výběr barev vyvolává v recipientovi pocit falešnosti, neupřímnosti a jakéhosi pocitu nevkusu. Avšak na práci s kýčem založil LaChapelle svou kariéru. Lze kritizovat konzumní svět fotografií Michaela Jacksona, kterého drží sám Ježíš? Podle názoru Urbana se LaChapelle snažil vytvořit kritiku tak, aby nebyla „laciná“. Do fotografií tak promítal kritiku polokulturního systému právě jeho vlastními prostředky.<sup>35</sup>

Náboženská tematika fascinovala umělce napříč staletími. I Bible je určitý systém, systém hodnot, které potřebují přehodnotit, aktualizovat a interpretovat. Nezaujme-li prvoplánové šílenství, násilí či nahota, náboženství je možnou cestou, jak provokovat a upozornit na svá díla. Zároveň jsou odkazy z Bible těmi nejjednoduššími a lehce „čitelnými“, neboť Bible a biblické příběhy zná téměř celá západní kultura.

### **3.2 Výstava v Rudolfinu „Tak pravil LaChapelle“**

Retrospektivní výstava v pražském Rudolfinu, která proběhla na přelomu roku 2011 a 2012 představila v reprezentačním průřezu nejdůležitější období a milníky LaChapellovy tvorby. Kurátor výstavy Otto M. Urban vybíral spolu s autorem fotografie, které nejlépe zachycují témata, jimž se LaChapelle v tvorbě věnoval soustavně. Sám LaChapelle výběr fotografií zhodnotil takto: „Během mých tvůrčích etap mi vždy šlo o to diváka zaujmout, oslovit ho, navázat s ním spojení, ať už na mé snímky narazí kdekoli. Spojení, sdělování

---

<sup>34</sup> Rozhovor s kurátorem výstavy Otto M. Urbanem (viz Přílohy)

<sup>35</sup> „Ani pop art ani postmodernismus rozdíl mezi kýčem a uměním nesmazávají. Svědčí o tom i samotný fakt, že v pop artových a postmoderních dílech můžeme poukázat na kýčovitě prvky a rysy. Nezdá se též, že v pop artu či postmodernismu lze vidět rehabilitaci kýče. Díla, která mají vysokou estetickou intenzitu a komplexnost, nemohou být považována za kýč, i když kýč evokují, užívají a citují.“ Kulka, T.: *Umění a kýč: Pop art, postmodernismus a kýč*. Praha. Torst. 1994. 135 s.

myšlenek, posedlostí, snů a vizí. Tyto snímky vznikly převážně intuitivně - nápady jsem realizoval se spolupracovníky, s nimiž jsem sdílel společné živé, pulzující vědomí.“<sup>36</sup>

Výstava, která v Praze proběhla, byla první, která se pokusila o retrospektivu LaChapellovy tvorby. Zahrnovala rané fotografie z 80. let i skicy, jejichž vystavování je méně časté. Na výstavě se objevilo celkem 109 LaChapellových děl, včetně monumentální *Potopy* z roku 2009 (viz Přílohy, Obr. 6), která je předmětem mé diplomové práce. Ačkoli výstava zahrnuje všechny etapy autorova díla, největší důraz je kladen na práce z posledních let.

### 3.2.1 Název výstavy

Již z názvu výstavy „*Tak pravil LaChapelle*“ je patrné, že odkazuje k nejslavnějšímu dílu německého filosofa Friedricha Nietzscheho *Tak pravil Zarathustra*.<sup>37</sup> Koncept výstavy se soustřeďuje na poslední období LaChapellovy tvorby, kde se výrazně zabývá Bohem, životem Ježíše a jinými biblickými tématy. Jako se Bohem, morálkou a morálními hodnotami zaobírá ve své knize Nietzsche, činí tak i LaChapelle.

Výstavu takto pojmenoval kurátor Otto M. Urban a vytvořil tak nový rámeček, do kterého náměty fotografií zapadají, především proto, že výstava ukazovala LaChapellovu tvorbu ze zcela nového hlediska. Jednalo se o první retrospektivní výstavu. Kurátor tedy vytvořil výstavě interpretační rámeček, intence jeho vlastní recepce ohledně názvu výstavy ovšem nejsou známé. Mohu se domnívat, že název výstavy odráží kurátorův postoj k LaChapellovým snímkům a současně jím chce kurátor vyjádřit svou vlastní vizi a interpretaci LaChapellových fotografií i jeho postavy v současném uměleckém světě. Je známo, že kurátor Otto M. Urban se LaChapellovou tvorbou zabývá velice podrobně, zná a rozumí hodnotám, které autor na fotografiích kritizuje. Ačkoli kurátor jistě pracoval i s názory a pocity LaChapella, jednalo by se, v případě o pokus interpretovat kurátorovu interpretaci, o ničím nepodložené dohady, které by pro mou práci neměly význam.

---

<sup>36</sup> Urban, O. M.: *Tak pravil LaChapelle*. Praha. Arbor vitae. 2011. 265 s.

<sup>37</sup> V knize *Tak pravil Zarathustra* vypráví Nietzsche příběh o fiktivních cestách a učení perského proroka Zarathustry. Prostřednictvím proroka předkládá Nietzsche teorii o věčném návratu téhož a svůj odpor ke křesťanským hodnotám. V knize se objevuje i jeho pravděpodobně nejslavnější věta „Bůh je mrtev“. Nietzsche, F.: *Tak pravil Zarathustra*. Praha. XYZ. 2009.



### 3.2.2 Struktura a členění výstavy

Členění výstavy se snaží o chronologickou následnost. V prvním sále jsme měli možnost sledovat rané snímky LaChapella (kapitola *Raná tvorba*), převážně černobílé. Včetně portrétu Andyho Warhola s dvěma biblemi v pozadí (viz *Přílohy, Obr. 17*). Kapitola *Příběhy a tváře* představuje snímky, které ukazují průřez reklamní fotografie a zároveň období, kde se stal LaChapelle uznávaným a respektovaným fotografem. Snímky, které tato kapitola výstavy zahrnuje, dokumentují práci pro nejvlivnější módní časopisy a zároveň představuje fotografie, které vnesly do módního průmyslu prvky surrealismu. V tomto období získal LaChapelle nezaměnitelný rukopis a styl. Začal fotografovat filmové, hudební i jiné hvězdy a modelky způsobem, který do té doby, nebyl běžný. Na jeho fotografiích přijímali novou identitu, kterou jim LaChapelle uměle vytvořil a role, do kterých je vpassoval.

Kapitola výstavy *Řetězec života* zahrnuje fotografie, na kterých LaChapelle zdůrazňuje filosofická témata týkající se života a smrti, ale také náboženských motivů. Avšak ne pouze biblických. Snímek mladého muslima *Samozvaný mučedník a 72 panen* odkazuje na sebevražedné muslimské atentátníky (viz *Přílohy, Obr. 10*).

V kapitole nazvané *Zázraky a pohromy* se naplno projevují tvůrčí ambice LaChapella, který opouští svět reklamy a vrhá se k tvůrčím počátkům. Kapitola zahrnuje cyklus *Ježíš je kluk od nás*. Na fotografiích představuje LaChapelle Ježíše jako anonymního muže, který se pohybuje ve světě narkomanů, prostitutek a pasáků, ve světě neurčitěho velkoměsta (viz *Přílohy, Obr. 11*). V této kapitole se také objevuje fotografie *Pieta s Courtney Love* z již zmiňovaného diptychu *Z nebe do pekla*. Všechny fotografie, které se v této kapitole objevují, jsou spojeny s náboženskou tematikou. Interpretace biblických motivů je poměrně jednoduchá k dekodování.

*Americké vzpomínky* představují snímky, které LaChapelle vytvořil reflexi americké společnosti. Cyklus z roku 2006 představuje Američany a jejich banální životy. Snímky vznikaly tak, že LaChapelle použil existující polaroidové amatérské snímky pocházející ze 70. let a upravil je. Do snímku vložil nepatrné detaily, které může divák na první pohled přehlédnout, avšak dotvářejí obraz americké společnosti. *Americké vzpomínky* jsou politickým protestem proti Bushově zahraniční politice. LaChapelle proto do snímků vložil nápisy jako „*Bush zabíjí*“ a symboliku militantního amerického patriotismu (vlajky, zbraně, obrázky výbuchů).

Poslední kapitolou výstavy je *Úpadek smějící se v květinách*, kapitola se věnuje dekadenci a dekadentnímu umění. Dílo *Přísliby nevinnosti (Auguries of Innocence)*, které v závěru výstavy divák vidí je „*jakýmsi oltářem současné konzumní společnosti*“.<sup>38</sup> Ve všech směrech ohromné dílo zobrazuje luxusní automobily, sérii aktů (odkaz k renesanční malbě), a další detaily, které se vztahují k náboženství, dějinám, umění (rozevřená kniha s reprodukcemi Michelangelovy *Potopy světa* a *Noemovy archy* ze stropu Sixtinské kaple. Urban vysvětluje proč LaChapelle čerpá inspiraci především z renesance takto: „Z hlediska LaChapellova vkusu a pohledu na umění jsou pro něho obrazy a umění renesance tím nejinspirativnějším obdobím. Spojuje se v nich určitá dokonalost technického charakteru, na kterou si LaChapelle potrpí jako fotograf také, a potom i určitá harmoničnost ve smyslu proporcí a kompozice a vlastně není sám, kdo odkazuje spíše než k moderně do historie. Včetně renesance. Je to i určitá paralela intelektuálního charakteru, neboť renesance je vnímaná jako velice liberální období, které postavilo nové otázky nejen před umění, ale i před společnost jako takovou. Je to výzva.“<sup>39</sup>

LaChapelle odkazuje ale i na současné umělce - například na dílo Damiena Hirsta *Pro lásku boží (viz Přílohy, Obr. 20)*. Celé toto dílo je jakýmsi rozhovorem o současném světě a jeho překroucených hodnotách. Posledním cyklem výstavy je série fotografií *Země se usmívá květy*, která vznikla v letech 2008 až 2011. Květinová zátiší odkazují k nizozemskému výtvarnému umění 17. století, což je patrné nejen podle výběru barev, které používá, ale také kvůli aranžmá fotografií.

### 3.2.3 Cykly a jednotlivé fotografie

Ačkoli jsem se v předchozí kapitole soustředila na jednotlivé části výstavy a jejich význam, představila i jednotlivé cykly, je pro mou práci důležité vybrat si jeden cyklus a fotografii, na kterých se budu snažit ukázat možnosti a limity, které má Ecova teorie interpretace. Jde především o cykly, kde se objevují náboženské motivy, ne ani tak proto, že hlavně tyto motivy nejvíce dráždí a provokují, ale kvůli historickému kontextu. Biblické motivy ve svých dílech použili mnozí umělci před LaChapellem už v renesanci a baroku. Aktualizace biblických témat je stále předmětem mnoha diskuzí. Vynechám ale fotografie, na kterých LaChapelle zvětšil popové hvězdy a slavné osobnosti (Michael Jackson, Courtney Love, Kanye West a Leonardo di Caprio – oba s trnovou korunou). Volný cyklus

---

<sup>38</sup> Urban, O. M.: *Tak pravil LaChapelle*. Praha. Arbor vitae. 2011. 34 s.

<sup>39</sup> Rozhovor s kurátorem výstavy Otto M. Urbanem (viz Přílohy)

*Muzeum*<sup>40</sup> se zabývá dějem, který přichází po potopě, několik fotografií. V souvislostech vnímá současný svět a konfrontuje ho s katastrofou, která podle Bible nastala, aby potrestala lidstvo. Cyklus doplňuje monumentální fotografie *Potopa*, která zobrazuje lidi, kteří se snaží přežít, trosky světa, který známe. *Potopa* se odehrává v současnosti, což poznáme podle nápisů a toho, jak lidé vypadají, ačkoli jsou prakticky nazí. Cyklus *Probuzení* se ve své podstatě znovu zabývá potopou. Lidé se vznášejí ve vodě. Podle Urbana mohou fotografie znamenat život i smrt. „Divák je může vnímat jako umírající bytosti, stejně tak jako bytosti nově se rodící. LaChapelle zde nepracoval se známými tvářemi, ale s anonymními lidmi, kteří dávají cyklu obecnější, širší vyznění.“<sup>41</sup> Fotografie *Únos Afriky* z roku 2009, ke které LaChapelle inspiroval obraz Sandra Botticelliho *Venuše a Mars*<sup>42</sup> z roku 1483 (viz *Přílohy, Obr. 5*) Postavy na fotografii znázorňují válku a chtivost.



Obr. 5: David LaChapelle: *The Rape of Afrika / Únos Afriky* (2009)

Sám LaChapelle rád vysvětluje, kde bral inspiraci při tvoření kompozice svých fotografií. „Botticelliho jsem nemiloval tak jako Michelangela, ale viděl jsem tento obraz a

<sup>40</sup> Recepce kurátora výstavy Otto M. Urbana vypadá takto: „První z fotografií *Po potopě: Muzeum* ukazuje prázdný, zatopený interiér muzea. Ve vodní hladině se odrážejí klasické malby, smíchané s plovoucími odpadky. Umění je katastrofou potopy propojeno v odrazu průchodu, který tak tvoří nový a celistvý obraz, nový život, který pozvolna začíná krystalizovat. Na fotografii *Po potopě: Katedrála* vidíme zatopený interiér barokního chrámu se skupinou posledních přeživších lidí. Všechny postavy, s výjimkou mladé dívky, se dívají vně fotografie do světla přinášejícího naději. Pohled děvčete diváka vtahuje do děje.“ Ibid., 34 s.

<sup>41</sup> Ibid., 35 s.

<sup>42</sup> Na Botticelliho obraze sedí Venuše vedle svého spícího milence boha války Marata, okolo nich dovádí satyrové. Marata nedokáže probudit ani to, že si hrají s jeho kopím.

nadchla mne jeho metaforická personifikace božstva. Postavy tam znázorňovaly válku, chtivost, lásku a krásu, a to, že byly zachyceny krátce po koitu, mi připadalo naprosto neuvěřitelné. Napadlo mne, že by ten obraz mohl být klidně ze současnosti, myšlenky v něm obsažené, jsou dnes aktuální, ať se svět řítí kupředu sebepřekotněji, co se týče morálky nebo duchovnosti, nikam jsme nepokročili. K Africe ve své fotografii odkazují ve smyslu kolébky naší civilizace, je to Matka Země, a Matka Afrika. Těžba zlata v Africe decimuje jak společnost, tak samotnou zemi, ale přesto pokračuje, díky naší posedlosti zlatem tady na Západě.<sup>43</sup>

Venuši na fotografii představuje modelka Naomi Cambell, a mimo odkaz na Boticelliho obraz zde najdeme drobné detaily. Na krku má modelka zlatý řetízek s křížem, který ovšem není zapnutý. Chlapec, který má zřejmě představovat Satyra, drží v ruce zlatou minci s pyramidou, tedy znakem, jenž se objevuje na amerických bankovkách. Vše kolem – hodiny, ale i nábojnice - je ze zlata. A na pozadí probíhá těžba zlata či diamantů.

Přestože je rozsáhlá tvorba LaChapella plná náboženských symbolů, vybrala jsem cyklus zabývající se potopou, který vnímám stejně jako Urban jako symbol konce a současně nového začátku. V dalších kapitolách se budu podrobněji věnovat již pouze fotografii *Potopa* a okrajově cyklu fotografií *Muzeum*.

---

<sup>43</sup> William Oliver, David LaChapelle's Return to Fine Art, The Art Newspaper, 2010, Květen, www.theartnewspaper.com In Urban, O. M.: *Tak pravil LaChapelle*. Praha. Arbor vitae. 2011. 35 s.

## 4 ECOVA RECEPČNÍ ESTETIKA A TEORIE INTERPRETACE

V následujících kapitolách bych ráda představila recepční estetiku tak, jak o ni hovořil Umberto Eco. Zároveň se pokusím teorie, o kterých Eco hovořil, především v souvislosti s literárními díly a texty, použít v souvislosti s fotografiemi Davida LaChapella. Na fotografie budu pohlížet jako na otevřená díla, kterými bezpochyby jsou. Ráda bych se na následujících stranách zamyslela nad tím, v čem spočívá intence LaChapellova díla – fotografie.

Jak bylo řečeno výše, fotografie není narativem, pouze narativy vyvolává pomocí intertextuality a odkazů, které do ní autor s jistým úmyslem vložil. Eco tvrdil, že intence literárního díla je závislá na koherenci, na ověřování dílčích interpretací a následném spojování s interpretací celkovou. „Každá interpretace týkající se jisté části textu může být přijata, je-li potvrzena, a naopak odmítnuta, je-li zpochybněna další částí stejného textu. V tomto smyslu interní textová koherence kontroluje jinak nekontrolovatelné pohnutky čtenáře.“<sup>44</sup> Koherence je tedy tím, co drží intenci uměleckého díla. Intertextualita a neustálé odkazování a citování naopak dílo rozbíjí. Recipient je stále nucen podněty, které mu dílo dává, odbíhat v myšlenkách do encyklopedií, které jsou mu vlastní, a hledat významy, které autor do díla pomocí odkazů či symbolů skryl.

Ačkoli se fotografie nechová stejně jako literární text, pokusím se aplikovat Ecovu recepční estetiku pomocí teorie interpretace a nalézt jednu z možných „správných“, řečeno slovy Eca rozumných, interpretací LaChapellových fotografií. Začnu tím, že představím rámec Ecových teorií spolu s limity a možnostmi, které mi při interpretaci LaChapellových fotografií, nabízí.

### 4.1 Historické kořeny interpretačních teorií

V evropské kultuře se problematika interpretace objevuje poměrně často a již hluboko v historii. Existuje velké množství přístupů k interpretování uměleckých děl i k samotné interpretaci jako takové. Už ve starém Řecku se interpretace eposů různily.

V knize *Meze interpretace* se Eco historickými kořeny interpretace zabývá, zmiňuje především dva přístupy, které se v dějinách objevily, a nazývá je epistemologickým

---

<sup>44</sup> Eco, Umberto: *Meze interpretace*. Karolinum. Praha. 2005. 69 s.

fanatismem<sup>45</sup>. První přístup předpokládá, že interpret bude text či jiné umělecké dílo interpretovat tak, aby vyjádřil, nebo se k takovému vyjádření alespoň přiblížil, záměr autora. Takový přístup zavrhuje existenci několika interpretací a pouze jednu jedinou považuje za správnou. Druhý přístup předpokládá, že existuje nekonečné množství interpretací a všechny jsou správné. Eco se spíše přiklání k druhému případu, avšak s tvrzením, že ačkoli má umělecké dílo více interpretací, dá se poznat, jaké z nich nejsou správné.

Eco se podrobněji zabývá především interpretací Bible a hermetickým renesančním driftem<sup>46</sup>, který se objevil v renesanci. Interpretace Bible, kterých vznikalo v průběhu dějin nespočet, se postupně omezily na čtyři výklady: doslovný, morální, analogický a alegorický. Takové typy interpretací označuje Eco za uzavřené, neboť čtenář nemůže objevit nové, ale již předem dané podstaty textu.

Eco ve své knize zmiňuje i onen přelom v učení Tomáše Akvinského, který se snažil zbořit hranice v interpretaci Bible a snažil se o zničení univerzálního symbolismu a alegoriku. Při výkladu Bible upřednostňoval Tomáš Akvinský doslovný nebo historický výklad.<sup>47</sup> Významná jsou v jeho učení podle Eca především dvě tvrzení: duchovní význam nemá v Bibli žádný přesah, týká se pouze skutečností, které jsou v Bibli uvedené. Světské dějiny žádný duchovní význam nemají. „Univerzální alegorismus je tak zlikvidován. Světské události se omezují na svou přirozenost. Mají-li nějaký význam, pak jedině v očích

---

<sup>45</sup>Eco píše, že: „Fanatismus prvního druhu předpokládá, že text má "objektivní povahu, esenci" a že úkolem interpretace je tuto esenci odkrýt. Interpretace je tu čistě pasivní recepční procedurou, podobnou dešifrování zakódované zprávy. Tento fanatismus je dnes v literární a textové teorii zcela zdiskreditován. Druhý fanatismus, který je dnes naopak módní, vyhláší předpoklad, že každý text může být interpretován nekonečným množstvím způsobů, že je v něm možno odhalit nekonečné množství různých významů. Interpretace podléhá obecné neurčenosti 'sémiotického samovolného pohybu' (semiotic drift). Eco soustřeďuje svou kritiku na tento interpretační fanatismus, který nabyl značné autority.“ Ibid., 307 s.

<sup>46</sup> „Hermetickým driftem budu nazývat způsob interpretace, jenž převládá renesančním hermetismu. Vychází z principů univerzální analogie a sympatie, podle nichž je každá věc na světě spojena se všemi ostatními (nebo s mnoha) prvky tohoto sublunárního světa a se všemi (nebo s mnoha) prvky světa vyššího, a to na základě podobnosti. Právě prostřednictvím podobností se manifestuje jinak skrytý rodičovský vztah mezi věcmi a každé sublunární těleso nese stopy tohoto vztahu jakožto signaturu, která je do něj vepsána.“ Ibid., 31 s.

<sup>47</sup> „Když Bible říká, že židovský lid uprchl z Egypta, říká doslovnou pravdu. Pouze pokud pochopí tento doslovný význam, může se čtenář pokusit proniknout skrze něj, za něj a objevit význam duchovní, tj. všechny významy, které tradice Písma svatým knihám připisuje, zejména význam alegorický, morální, anagogický či mystický.“ Ibid., 21 s.

filozofa, který je vnímá jako přirozené důkazy boží existence, nikoli jako symbolická sdělení. U Tomáše Akvinského jsme svědky sekularizace post-biblických dějin i přirozeného světa.<sup>48</sup> Druhým významným tvrzením Eco myslí Akvinského přístup k poezii. „Je-li nějaký duchovní význam v Písmu, kde skutečnosti znamenají něco jiného, pak ve světské poezii zcela chybí. Poezie ukazuje pouze svůj doslovný význam.“<sup>49</sup>

## 4.2 Teorie interpretace a recepční estetika

Pro mou práci je nejdůležitějším bodem Ecova teorie tzv. recepční estetiky, která se zabývá recipientem díla. Tím, kdo na dílo pohlíží a vede s ním pomyslný dialog, nezabývá se tedy uměleckým dílem samotným, nehledá jeho významy, ale snaží se jej pochopit a uchopit svým vlastním myšlením.

Podle Ecova vymezení se sémiotika (či sémiologie) snaží sjednotit všechny specifické případy, kde se lidé snaží odkazovat na jiné jevy. Proto se sémiotika zabývá studiem znaků a tím, co znamenají a proč. Ve své knize *Znak* se Eco pokusil o rozsáhlou klasifikaci znaků. „Přestože si Eco vytkl za úkol věnovat se pouze znakům interpersonálním, tj. užívaným mezi lidmi, našel devět možných kritérií jejich klasifikace a podrobně je rozvádí.“<sup>50</sup> Všechna hlediska, která Eco uvádí, jsou ale složitá a kritikové jim vytýkají, že se překrývají.

Eco zdůrazňoval centrální roli literárního textu, vedený přesvědčením, že texty skrývají nepřeborná pole významů, které se řetězí. A jsou pochopitelné jen takovým způsobem, nakolik jsou otevřené. Interpretaci literárních textů vnímal jako proces, který musí mít stanovené mantinely. Problematice interpretace se věnoval v knize *Meze interpretace*, ve které rozvádí problematiku interpretace. Nejdříve ji dělí na dva druhy – symbol a alegorii, každá tato interpretace podléhá historickému vývoji. Hermetický drif, teorie interpretace, která podporuje Peircovu teorii nekonečné sémiózy, je založena na volných asociacích, které nejsou zatíženy stereotypy. „V nejextrémnějších případech hermenetického driftu žádné kontextové zúžení neobstojí: nejenom, že interpret je

---

<sup>48</sup> Ibid., 21 s.

<sup>49</sup> Ibid., 21 s.

<sup>50</sup> Černý, Jiří; Holeš, Jan. *Sémiotika*. Portál. Praha. 2004. 178 s.

oprávněně přeskakovat od asociace k asociaci, ale navíc se při tom stává každé spojení přijatelným.“<sup>51</sup>

V knize *Meze interpretace* Eco rozděluje interpretace na dva modely, které rozlišuje, a to alegorii a symbol. Pro mou práci jsou ale důležitější dvě roviny interpretace, které Eco popisuje: sémantická a kritická interpretace. „Sémantická interpretace je výsledkem procesu, v němž adresát stojí před lineární manifestací textu a vyplňuje ji určitým významem.“<sup>52</sup> Touto rovinou musí nejprve projít každý čtenář nebo recipient. Eco tento fenomén popisuje jako fenomén sémiózy. Oproti tomu kritická rovina interpretace je sémiotickým přístupem, díky němuž můžeme popisovat a vysvětlovat významy a „z jakých formálních důvodů určitý text produkuje danou reakci (a v tomto smyslu může rovněž nabývat podobu estetické analýzy.“<sup>53</sup> Z uvedeného vyplývá, že je většinou nutné, aby recipient absolvoval obě roviny. Pokud shrneme Ecova tvrzení, dojdeme k tomu, že zjednodušeně řečeno je semióza procesem „čtení“, tedy dekodování či interpretování jednotlivých znaků, díky které se můžeme dobrat významů. Oproti tomu kritickou interpretaci můžeme chápat jako otázku, proč chápeme znaky, tak jak je chápeme a proč tedy reagujeme zrovna takovým způsobem. Jedná se o rovinu porozumění.

Moje práce se bude opírat především o Ecovu recepční estetiku. Zaměřím se na tento přístup, protože mi umožňuje na fotografie nahlížet ze subjektivního hlediska a ačkoli nebude pravdivost mých úvah verifikovatelná, není to v tomto případě podstatné.

Zařazení recepční estetiky není snadné, většinou bývá vnímána jako součást mnohem větší kategorie – literární recepce. A většinou bývá spojována především s Kostnickou školou. „Název literární estetiky, kterou rozvíjí od 60. let 20. století Kostnická škola (W. Iser, H. R. Jauss) a která se snaží řešit obecné otázky výstavby uměleckých děl, estetické hodnoty, umělecké komunikace a historické tradice z hlediska hermeneutické preference recipienta.“<sup>54</sup>

V roce 1961 založil v Německu H.R. Jauss spolu s Wolfgangem Iserem skupinu s názvem *Poetika a hermeneutika*. Později se centrem, kde se skupina scházela, stala Kostnice, kde byla založena vysoká škola. Předmětem bádání skupiny byla literární věda, kterou nechápali v oddělených kategoriích, ale jako jeden funkční celek. Jako jeden

---

<sup>51</sup> Eco, Umberto: *Meze interpretace*. Karolinum. Praha. 2005. 38 s.

<sup>52</sup> Ibid., 64 s.

<sup>53</sup> Ibid., 64 s.

<sup>54</sup> Henckmann, Wolfhart: *Recepční estetika*. In *Estetický slovník*. Praha. Svoboda. 1995. 60 s.



z problémů bádání si H.R. Jauss a W. Iser vytkli zkoumat vztah mezi čtenářem a textem. Výbor prací vyšel souhrnně v knize Čtenář jako výzva.

Představitelé Kostnické školy pojímali literaturu jako řetězec míst, které dohromady musí spojit čtenář. „Díla těchto recepčních teoretiků spojuje představa literárního díla pojímaného jako řetězec jakýchsi prázdných míst ponechaných v nedokončeném stavu, načež se otevírají rozmanitým čtenářským reakcím. Dílo se v tomto smyslu dovolává čtení, které je završí. Úkolem aktivního čtenářského publika se stává doplnění nedourčeností textu, a tím konkretizace struktury daného díla.“<sup>55</sup>

Kostnickou školu a vývoj recepční estetiky uvádím pouze okrajově, pro mou diplomovou práci má především význam Umberta Eca a jeho poznatků o recepční estetice a dynamické interakci mezi čtenářem a textem.

Recepční estetika chápe čtenáře (v našem případě bude namísto používat spíše termín recipient) jako svůj výchozí bod. Do popředí se dostává estetický účinek, který umělecké dílo na recipienta má. Estetický účinek uměleckého díla závisí z větší části na horizontu očekávání recipienta. Jinými slovy, mé očekávání od výstavy, na kterou se chystám, se nemusí shodovat s pocity, které budu mít, až ji na vlastní oči spatřím. Tato metoda nahlížení na umělecké dílo je přínosná především díky dynamičnosti interakce mezi recipientem a uměleckým dílem. „Recepční estetika tvrdí, že literární dílo je obohacováno nejrůznějšími interpretacemi, jichž se mu v průběhu staletí dostalo. Na pozadí dialektiky mezi textovými nástroji a horizontem očekávání čtenářů - nepopírá, že každá interpretace může a musí být porovnávána s textovým objektem a s *intentio operis*.“<sup>56</sup>

Teorii recepční estetiky Eco zásadně obohatil reflexí „otevřenosti“ díla. Faktor, který Eco vyzdvihl, je subjektivní složka recipienta a jeho recepce. Každý recipient přistupuje k dílu skrze svou perspektivu, vkus, předsudky, kulturními konotacemi, encyklopediemi, které jsou mu vlastní a v neposlední řadě osobními sklony. Otevřené dílo autor zároveň recipientovi nabízí k „dokončení“<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Semerádová, Jana. *Problém interpretace v koncepci Umberta Eca*. Diplomová práce na Filosofické fakultě Západočeské univerzity v Plzni. Plzeň. 2012. 16 s. Vedoucí diplomové práce PhDr. Martina Kastmerová, Ph.D.

<sup>56</sup> Eco, Umberto: *Meze interpretace*. Karolinum. Praha. 2005. 61 s.

<sup>57</sup> „Možnosti, které umožňují otevřenost díla, leží vždy uvnitř daného pole vztahů. Stejně jako v einsteinovském vesmíru, můžeme i v ‘díle v pohybu‘ popřít předepsaný úhel pohledu, což ale neznamená

### 4.2.1 Recepční estetika a estetický stimul

„Estetika osvětluje jednu ze základních otázek současné kultury a zároveň odhaluje skryté možnosti určitého typu zkušenosti v každé umělecké produkci nezávisle na operativních kritériích předepsaných v momentu jejího stvoření.“<sup>58</sup>

V knize *Otevřené dílo* naráží kromě fenoménu otevřenosti Eco také na estetický zážitek, účinek a hodnotu díla. Recepce každého uměleckého díla vede k subjektivitě především z toho důvodu, že chce být nevyčerpatelným zdrojem zkušeností.<sup>59</sup> Estetický stimul se dá nazývat také vkusem.<sup>60</sup> Každý recipient má míru vkusu jinou, někdo upřednostňuje formální stránku uměleckého díla, jiný recipient se zaobírá stránkou obsahovou. Platí ale, že forma uměleckého díla je ta entita, na které závisí jeho estetická hodnota.

Zároveň ale platí, že estetika je ryze subjektivní kategorie, kterou má každý recipient nastavenou jiným způsobem. Je tedy jen a pouze na recipientovi, zda uzná dané umělecké dílo esteticky hodnotným.

Estetická hodnota není ale konstantní, recepce uměleckých děl se v čase může transformovat a změnit. Uvedu jednoduchý příklad, jak se recepce děl v čase přetváří. Dílo hudebního skladatele Wagnera bylo ve fašistickém Německu vnímáno zcela odlišně než v České republice. Náhled na Wagnerovo dílo, ačkoli se v čase nezměnilo (mohly se změnit pouze interpretace), se v jednotlivých dekadách po celém světě měnil a dodnes je autor buď bezvýhradně milován, nebo nenáviděn.

---

úplný chaos v jeho vnitřních vztazích, ale implikuje organizující pravidlo, které tyto vztahy řídí. Můžeme tedy říct, že 'dílo v pohybu' je možností nespočtu rozdílných osobních zákroků, ale není beztvarým pozváním k jakémukoliv zacházení. Pozvání nabízí vnímateli možnost vložit se do světa, který autor zamýšlel. Jinými slovy, autor nabízí interpretovi, vnímateli, adresátovi dílo k dodělání. Nezná přesný způsob, jakým bude dílo zakončeno, ale je si vědom toho, že až bude doděláno, bude to stále jeho dílo.“ Eco, Umberto: *Otevřené dílo*. 25 s. [online]. [cit. 2013-04-17] Dostupné z WWW: <<http://cirkus-umberto.ic.cz/OperaAperta.pdf>>

<sup>58</sup> Eco, Umberto: *Otevřené dílo*. 29 s. [online]. [cit. 2013-04-17] Dostupné z WWW: <<http://cirkus-umberto.ic.cz/OperaAperta.pdf>>

<sup>59</sup> Ibid., 30 s.

<sup>60</sup> „V poli estetických stimulů jsou znaky svázány nutností pramenící z percepčních návyků adresáta (jinak známých jako vkus).“ Ibid., 44 s.

## 4.2.2 Otevřené dílo

V roce 1962 napsal Eco knihu *Otevřené dílo*, kde významnou roli sehrál právě fenomén otevřenosti neboli „otevřeného čtení“. Otevřenost znamená nikdy se nekončící interakci mezi uměleckým dílem a osobou, která ho přijímá. Eco tak poukázal na existenci textů a uměleckých děl, které jsou otevřené více interpretacím.

Každé umělecké dílo, bez ohledu na historický kontext doby a intenci autora, vnímá Eco jako otevřené. Umělecké dílo tak „otvírá“ divákovo vědomí novým obrazům světa. Otevřenost je zároveň podmínkou estetického zážitku, který díky uměleckému dílu můžeme prožívat.<sup>61</sup> Podle Eca je interpretace uměleckých textů prakticky neomezená, ale hranice existují. To je jeden z důvodů proč zavádí pojem koherence (mechanismus testování hypotézy o intenci textu či uměleckého díla). Ačkoli je čtenáři nabídnuta nekonečná semióza<sup>62</sup>, redukuje Eco počet vzniklých interpretací pomocí koherence. Jak ověřit, zda je interpretace správná? Aby zamezil vzniku nekonečného množství libovolných interpretací, zavedl Eco kategorii intence díla. Interpretace musí být vždy v souladu s koherencí díla, aby ji bylo možné považovat za správnou. Ověřování pravdivosti je závislé na dílčích interpretacích. Pokud není interpretace jedné části textu v rozporu s jinou částí, můžeme ji považovat za správnou. Eco se ale nezaměřuje prvotně na to, jak rozpoznat správnou interpretaci, ale na to, jak se vyhnout chybné. Počet správných interpretací je závislý na otevřenosti díla a jeho toleranci vůči možným interpretacím. Pokud jsou tyto dvě složky v souladu a nastane harmonie mezi intencí díla a intencí čtenáře, lze hovořit o kategorii modelového čtenáře. Tato kategorie však funguje především na teoretické rovině.

Intence uměleckého díla a intenci recipienta staví na stejnou úroveň. Pojem „estetická zpráva“, který Eco také využívá, znamená napětí mezi osobitým kódem uměleckého díla a jeho interpretací. Díky estetické zprávě se tak může stát dílo výzvou. Pro Eca je příznačné, že přesahování smyslu nad určitostí výsledného významu, z toho lze

---

<sup>61</sup> „Umění ve všech svých formách prochází podobným vývojem, v němž „tradice“, která se může zdát neměnnou, ale která ve skutečnosti nikdy nezanikla, uvádí nové formy a nová dogmata bezpočtem revolucí. Každý skutečný umělec neustále porušuje zákony systému, v rámci něhož pracuje, aby vytvořil nové formální možnosti a podnítil estetickou touhu.“ Ibid., 93-94 s.

<sup>62</sup> „Samotná myšlenka trvalého přecházení od významu k významu může navozovat (přinejmenším pro ty, kteří si touží hermeneuticky pohrávat s analogiemi) peircovskou myšlenku neomezené semiózy. Některé citáty z Peircova díla na první pohled vypadají jako by myšlenku nekonečného interpretačního driftu podporovaly.“ Eco, Umberto: *Meze interpretace*. Karolinum. Praha. 2005. 35 s.

vyvodit interpretační předpoklad díla (nebo textu), který tedy není jen nekonečnou hrou označujících, ale také hrou o smysl pro ty, kteří hru hrají.

Ve své knize *Otevřené dílo* zdůrazňuje Eco, že již v antice byl zaznamenán subjektivní komponent, který byl pro interpretaci díla neméně důležitou složkou.<sup>63</sup> Situace se změnila ve středověku, tehdejší myslitelé se přiklíněli k názoru, že dílo lze jediným „správným“ neboli „rozumným“ způsobem interpretovat. Typickou ukázkou je ustálení čtyř interpretací Bible: alegorické, analogické, doslovné neboli historické a morální. Středověká recepce textů sevřela recipienta do pomyslných okovů tak, že nikdy nemohl při recepci uniknout z dosahu autorovy kontroly.<sup>64</sup> Středověké texty tedy Eco nepokládá za otevřené, neboť nevyžadují recipientovo interpretační úsilí. Poetiku otevřeného díla Eco popisuje až s příchodem Verleinovy symboliky v 19. století. Zdůrazňuje, že taková poezie plná symboliky je schopna stimulovat vnitřní svět recipienta.<sup>65</sup>

Teprve s používáním symboliky se objevila nevyčerpatelnost interpretačních možností díla.

V knize *Otevřené dílo* také poprvé Eco formuluje kategorii modelového autora a zmiňuje též vnitřní koherenci literárního textu. Teze, že každé dílo je otevřené neomezenému počtu interpretací je ohraničena tezí druhou, ačkoli se jedná o neomezený počet, není nikdy libovolný.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> „Klasickými mysliteli byl vliv subjektu při interpretaci uměleckého díla (jakákoliv interpretace implikuje hru mezi adresátem a dílem jakožto objektivním faktem) reflektován v úvahách o výtvarném umění. V Sofistovi pozoruje Platón, že malíř naznačuje proporce ne podle nějakého objektivního kánonu, ale podle vztahu, v kterém jsou vůči pozorovateli.“ Eco, Umberto: *Otevřené dílo*. 9 s. [online]. [cit. 2013-04-17] dostupné z WWW: <<http://cirkus-umberto.ic.cz/OperaAperta.pdf>>

<sup>64</sup> „Čtenář si skutečně může vybrat možný interpretační klíč podle svého momentálního naladění. Užije dílo podle požadovaného výsledného významu (způsobuje, že dílo znovu ožije nějak jinak, než v předešlých čteních). Ale tato ‘otevřenost’ je velmi vzdálena ‘neurčitosti’ komunikace, ‘nekonečným’ možnostem formy a úplné svobodě recepce. Ve skutečnosti jsou zde dostupná přesně předepsaná interpretační řešení a ty čtenáři nikdy neumožňují vymanit se z autorova dohledu.“ Ibid., 10 s.

<sup>65</sup> „Toto hledání sugestivnosti je opatrným krokem k ‘otevření’ díla. Umělecké dílo může být také plně ztotožněno s emocemi a imaginací interpreta. Kdykoliv čteme poezii, snažíme se přizpůsobit náš osobní svět emocionálnímu světu textu. To platí o básnických dílech, které jsou úmyslně založeny na sugestivnosti; text stimuluje osobní svět adresáta tak, aby mohl najít jeho jemnější odraz v textu.“ Ibid., 13 s.

<sup>66</sup> „Mezi text a čtenáře vkládá Eco dva základní druhy spolupráce. V prvním případě nabízí text příležitost pro předpovědi a každý bod může znamenat nekonečně množství možných interpretací. Avšak při každém

Přestože v některých dílech hovoří Eco pouze o textu, dají se jeho teorie použít na každé a tedy i vizuální dílo. V našem případě se jedná o fotografie. Přesněji řečeno o soubor fotografií, který byl vybrán kurátorem a který funguje jako celek, ačkoli jeho části (cykly) jsou jednoduše oddělitelné a na sobě nezávislé. Aplikovat Ecovy teorie na umělecké fotografie znamená vzít v potaz nekonečně mnoho možných interpretací a z nich pak vyselektovat ty špatné.

Pro interpretaci fotografií musím ale počítat s kulturním kódem. Kategorii kulturní kód použil Eco poprvé v knize *Teorie sémiotiky*. Jedná se o kód, který sdílí jazykové a kulturní společenství v dané době. Je tudíž nepřenositelné. Chápání významu fotografií se v čase velice mění. Ačkoli je interpretace závislá na každém jednotlivém jedinci, zaleží také, v jaké době se tento jedinec nachází. „Nic není otevřenější než uzavřený text. Pokud ovšem je jeho otevřenost důsledkem vnitřní iniciativy, využitím textu, a nikoli poddáním se jeho delikátní manipulaci. Spíš než o kooperaci jde o násilí. Násilí je ostatně možno páchat i na textu a vytěžit ze svého počínání křehkou potěchu. Zde se však zabýváme textovou kooperací jakožto činností textem podnícenou, a tyto modalities nás tudíž nezajímají.“<sup>67</sup>

Vedle otevřených uměleckých děl existují také „uzavřené texty“, které Eco zmiňuje. Pokud otevřená díla potřebují aktivní přístup čtenáře pro své dokončení, „uzavřené texty“ jsou proti nim represivní. „Uzavřené dílo“ vede čtenáře didakticky a přísně a předkládá mu jedinou možnou interpretaci, kterou nelze vyvrátit nebo souběžně s ní nastínit interpretaci odlišnou. „Uzavřené texty“ jsou nekomplikované, pro čtenáře nenáročné. Ačkoli se mohou zdát přímým protikladem děl otevřených, tak docela tomu není. Počet a rozmanitost interpretací není rozhodující, neboť každé dílo, ať sebejednodušší, čtenáře potřebuje. „Na závěr dodejme, že texty uzavřené kladou užití mnohem větší odpor než texty otevřené. Jsou koncipovány pro jasně definovaného čtenáře s úmyslem řídit represivně kooperaci, přesto ponechávají dostatečně elastické prostory.“<sup>68</sup> Později Eco svou teorii o uzavřených textech přehodnotil v knize *Meze interpretace*.<sup>69</sup>

---

kroku text opětovně potvrzuje svoje práva tím, že bez ambivalentnosti říká, co se v daném fiktivním světě musí považovat za pravdivé.“ Radford, Gary: *Eco*. Albert Marečin vydavatelstvo PT. Bratislava. 2004. 54 s.

<sup>67</sup> Eco, Umberto: *Lector in fabula*. Academia. Praha. 2010. 74 s.

<sup>68</sup> Ibid., 77 s.

<sup>69</sup> „Pojem neomezené semiózy nevede k závěru, že neexistují žádná kritéria interpretace. Říci, že interpretace, jakožto základní rys semiózy, je potenciálně neomezená, neznamená, že interpretace nemá žádný předmět a že plyne jako říční proud, nevázaná čímkoli. Říci, že text nemá potenciálně žádný konec,

Současně Eco zavádí další dvě teoretické kategorie. Kategorii modelového čtenáře a modelového autora, které pro mou práci nemají větší význam, neboť se pohybují pouze v teoretické rovině.

### 4.2.3 Modelový a empirický čtenář

Ačkoli je tato kategorie pro mou práci nepodstatná, je zásadním stavebním prvkem pro teorii interpretace, tak jak o ni smýšlel Eco. Jak už jsem zmiňovala výše, jedná se spíše o teoretickou kategorii, avšak nezbytnou. Ruku v ruce s kategorií modelového autora tvoří koncept, díky kterému lze snáz pochopit Ecoův přístup ke zkoumání uměleckého díla. Abychom mohli vymezit modelového čtenáře, musíme ale nejdříve pochopit funkční stránku čtenáře empirického. Empirický čtenář je vlastně jakýkoli běžný čtenář, který se snaží interpretovat text za využití nekonečného počtu interpretací.

Empirický čtenář je ovlivněn mnoha faktory od momentálního rozpoložení, sociální status a vlastně jakýmkoli jiným možným faktorem. Jeho interpretace uměleckého díla se tak může rychle změnit. Stává se, že interpretace empirického čtenáře si mohou i odporovat. Oproti tomu modelový čtenář není zatížen žádnými myslitelnými faktory – i proto se jedná o abstraktní kategorii. U modelového čtenáře Eco vylučuje determinaci textu. Takový čtenář k dílu přistupuje oproštěn od vlivů vnějšího světa. Tak se interpretace může odrazit pouze od díla a být odrazem stimulu, který v modelovém čtenáři umělecké dílo vyvolává.

Nesmíme zapomenout ani na Ecovu kategorii modelový autor. Ačkoli Eco ve své teorii interpretace nepřisuzuje intenci autora centrální důležitost, pro chápání autora zavádí novou terminologii. Modelový autor v literárním textu nezanechává skutečný „otisk“, je přítomen pouze jako „rozeznatelný styl“, modelový autor není v uměleckém díle přítomen, představuje jen jakousi „mlhovou stopu“. V knize *Šest procházek literárními lesy* vysvětluje Eco kategorii modelového čtenáře takto: „Modelový autor v mém pojetí nemusí být nějakým osvíceným hlasem ani nemusí představovat vytříbenou narativní strategii. Modelový autor jedná a odhaluje sám sebe i v tom nejnechutnějším pornografickém románu, aby nám sdělil, že líčení, které se nám servíruje, musí podnítit naši představivost a fyzické reakce. Jako příklad modelového autora, který se čtenářům bezostyšně odhaluje od

---

neznamená, že jakékoli interpretační konání může mít šťastný konec.“ Eco, Umberto: *Meze interpretace*. Karolinum. Praha. 2005. 12 s.

první stránky, poučuje je, jaké emoce mají prožívat, i když kniha sama není s to je v nich vyvolat.“<sup>70</sup>

#### 4.2.4 Intence autora, čtenáře a díla

Současně se svou teorií interpretace zavádí Eco tři nové pojmy: *intentio auctoris*, *lectoris*, *operis*, které tvoří základ Ecovy teorie interpretace. O intenci autora Eco tvrdí, že není příliš podstatná. Čtenář nemá šanci dozvědět se, co textem autor zamýšlel. I pokud by čtenář intenci autora znal, při interpretaci by mu nijak nápomocná nebyla, neboť nelze získat zkušenosti samotného autora.<sup>71</sup> Záměry autora tedy nejsou pro samotné dílo a jeho intenci určující.

Intence čtenáře<sup>72</sup> je problematická. Představuje čtenáře, který text interpretuje po svém. Ze svého specifického úhlu pohledu, na základě svých vlastních zkušeností, které ovlivňují kulturní aspekty doby, ve které čtenář žije. Každý čtenář přistupuje k textu empiricky (kategorie modelového čtenáře, kterou Eco zavedl, je pouze teoretická).

Tím, že pro Eca je intence autora vlastně nepotřebná a jako takovou ji přehlíží, dostává se do popředí kategorie čtenáře, právě tak, aby mohl zdůraznit, že aktivita čtenáře vychází ze samotného textu. „Problémem je, že ačkoli víme, co se míní ‘záměrem čtenáře‘, zdá se složitější abstraktně určit, co se míní ‘záměrem textu‘. Záměr textu se neobjevuje na povrchu textu. Pokud ano, tak ve smyslu odcizeného listu. Člověk se musí rozhodnout ‘uvidět‘ ho. O záměru textu se tedy dá mluvit jen jako o výsledku domněnky ze strany čtenáře. Iniciativa čtenáře v zásadě spočívá v tom, že vysloví domněnku o záměru textu.“<sup>73</sup>

Intence textu je tedy abstraktní pojem označující záměr textu, kterého se čtenář snaží dovtípit právě hledáním „správné“ interpretace. Rozpoznat záměr literárního textu lze podle Eca také na základě etablovaných stylistických konvencí.<sup>74</sup> Pojmu intence textu se

<sup>70</sup> Eco, Umberto: *Šest procházek literárními lesy*. Votobia. Olomouc. 1997. 27 s.

<sup>71</sup> Jak píše Eco: „Těžko lze přehlédnout, že se zde rýsuje statut sociologických či psychoanalytických ‘interpretací‘ textů, v nichž jde o to objevit, co text nezávisle na intenci autora fakticky vypovídá nejen o osobnosti a společenském původu autora, ale také o samotném světě čtenáře.“ Ibid., 82 s.

<sup>72</sup> „Důležitou roli hraje provokativní pojem *intentio operis*, záměr díla jako zdroj významu, který není možno redukovat na předtextovou kategorii *intentio auctoris*, která přitom funguje jako omezení svobodné hry *intentio lectoris*.“ Collini, Stefan: *Konečná a nekonečná interpretácia*. In Eco, Umberto: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Archa. Bratislava. 1995. 18 s.

<sup>73</sup> Eco, Umberto: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Archa. Bratislava. 1995. 66 s.

<sup>74</sup> „Rozpoznat *intentio operis* znamená poznat sémiotickou strategii. Někdy lze sémiotickou strategii definovat na základě etablovaných stylistických konvencí.“ Ibid., 66 s.

dostalo velké pozornosti. Mimo jiné jej kritizoval americký filosof Richard Rorty, který tvrdil, že intence textu nemůže být kontrolním mechanismem pro nespočet interpretací, které dílu může čtenář přisoudit. Tvrdil, že literární text má „právě takovou soudržnost, jakou se mu podařilo získat při posledním při obrátce hermeneutického kruhu“.<sup>75</sup>

„Klasická debata se zaměřovala na to, jak nalézt v textu za prvé to, co zamýšlel říct jeho autor, nebo za druhé to, co text říká nezávisle na intencích svého autora. Teprve když přijmeme druhou možnost odpovědi, můžeme si položit otázku, zda to, co jsme v textu našli, je (i) tím, co text říká díky své textové soudržnosti a díky označujícímu systému v pozadí, nebo (ii) tím, co v něm našel adresát na základě svého vlastního systému očekávání.“<sup>76</sup>

### **4.3 Interpretace a použití**

Ecovo chápání čtení literárního textu se v jistém momentě rozděluje, Eco upozorňuje na to, že při jistém způsobu čtení může dojít místo interpretace k použití textu. Eco uvádí rozdíl mezi interpretací a použitím následovně. „Pokuste se ale naopak Kafkův *Proces* číst jako detektivku. Zakázat vám to nikdo nemůže, z hlediska textu však výsledek bude velice nešťastný. To už by bylo možná lepší balit si do stránek této knihy marihuanu. Požitek by z toho byl určitě větší.“<sup>77</sup>

Eco zdůrazňuje, že musíme rozeznat volné použití textu od interpretace otevřeného textu, hranice mezi těmito dvěma póly je velice tenká. Tudíž je třeba se rozhodnout, buď text použijeme, nebo jej interpretujeme. „Je třeba rozhodnout: buď je text používán jako text přinášející slast, nebo určitý text za konstitutivní základ své strategie (a tudíž své interpretace) považuje stimulaci užití co nejvolnějšího.“<sup>78</sup>

Vymezením kritické interpretace od použití textu Eco završil koncepty modelového čtenáře a modelového autora, kategorií, jenž jsou teoretické, spíše než možné. Jediným způsobem, jak si ověřit správnost interpretace, případných pohnutek pro interpretační soudy či snahy vyvodit z textu, o čem pojednával, je vnitřní koherence textu.

---

<sup>75</sup>Collini, Stefan: *Konečná a nekonečná interpretácia*. In Eco, Umberto: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Archa. Bratislava. 1995. 23 s.

<sup>76</sup> Eco, Umberto: *Meze interpretace*. Karolinum. Praha. 2005. 59 s.

<sup>77</sup> Eco, Umberto: *Lector in fabula*. Academia. Praha. 2010. 77 s.

<sup>78</sup> Ibid., 76 s.



#### 4.4 Interpretace a nadinterpretace

Jak poznat „rozumnou“ interpretaci? Jako kritérium „správnosti“ interpretace Eco zavádí shodu mezi čtenářem a celým literárním textem. Čtenář, který parafrázuje umělecké dílo, vytváří implicitní významy, které by se měly shodovat s významy explicitními, které jsou v uměleckém díle přímo „obsaženy“. Jak bylo popsáno výše, interpretovat podle Eca znamená touhu zjistit něco o daném uměleckém díle. Předpokladem pro zjištění a objevení správných interpretací je znalost jazyka, v případě textu, v případě uměleckého díla recipient musí znát výrazové prostředky, a především znalost konvencí, na jejichž základě je umělecké dílo zakódováno.

Nadinterpretace neboli použití textu, podle Eca znamená, že text slouží k mimoliterárním účelům. Nadinterpretací ale také myslí snahu čtenáře interpretovat text na základě znalostí, které má o autorovi, snaha najít skryté významy nebo symboly, které text neobsahuje.

Eco rozlišuje interpretace dvě: rozumnou, která nám pomáhá nalézt textovou strategii a již zmíněnou paranoidní interpretaci<sup>79</sup>, která se snaží nalézt množství informací nad sémantický rámec, který se v textu opravdu objevuje. Je však přirozené, že interpret se v textu snaží uplatnit své intence a mnohdy proto hledá i to, co text neobsahuje. Eco tedy spatřuje čtenářskou nadinterpretaci ve všech čtenářských interpretacích. Hledání a cesta, která doprovází každou interpretaci, je nevyhnutelná. Johnatan Culler se k paranoidní nadinterpretaci vyjadřuje v knize *Interpretácia a nadinterpretáci* takto: „Tento postup nazývá Eco paranoidní interpretací, a pokud jde jen o to jednoduše přijmout odeslané zprávy, potom může být paranoidní interpretace neproduktivní. Mám však tušení, že alespoň v rámci akademického světa tak, jak dnes funguje, je trochu paranoie pro správné pochopení věcí podstatné.“<sup>80</sup>

Nadinterpretaci lze tedy také chápat jako nekonečné a neohraničené používání interpretace a neustálé narušování intence textu. Eco vysvětluje nadinterpretaci pomocí

---

<sup>79</sup> „Paranoik“ se v textu ztrácí, neboť ho žene potřeba dedukovat text co nejvíce. Text „nadinterpretuje“: pokouší se odhalit všechny možné motivy, které mohli přimět autora dát dvě slova dohromady, ale uniká mu celkový význam textu. Tento Ecoův názor na úlohu recipienta v procesu produkce významu se však netýká pouze čtenáře beletrie. Presentovaný je i na příkladě recepce děl masové komunikace a změn, kterými tato média v současnosti procházejí.“ Fišerová, Michaela: Problém interpretace: pohľad na médiá v perspektíve sémiotiky Umberta Eca. *Mediální studia*. 2008, roč. 3, č. 6. 99 s.

<sup>80</sup> Culler, Johnathan: *Na obranu nadinterpretácie*. In Eco, Umberto: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava. Archa. 1995. 112 s.

„posvátných“ textů: „Dovolte mi uvést křiklavý případ nadintepretace, mimochodem, světských textů. A omluvte tento oxymorón. Ve chvíli, kdy se pro jistou kulturu stane text ‘posvátným’, stává se předmětem procesu podezřelého čtení, tedy předmětem toho, co je nepochybně přebytkem interpretace. Stalo se to klasické alegorii v Homérových textech, podobně jako to bylo s tórou v židovské kultuře. V případě textů, které jsou posvátné, si člověk nemůže dovolit tolik volnosti, neboť se tu zjevuje jistá náboženská autorita nebo tradice, která má klíč k jejich intepretaci.“<sup>81</sup>

Jak již bylo řečeno, intenci uměleckého díla, může také narušovat intertextualita, kterou autor do díla vkládá. V poslední kapitole se zaměřím nejen na LaChapellovu práci s intertextualitou, ale také na umělecké dílo a jeho intenci v interakci s recipientem. Pomocí odhalování nejen své recepce, ale také vyfabulované recepce se pokusím objasnit, jak lze poznat nesprávnou interpretaci uměleckého díla a jak k ní může recipient dospět.

---

<sup>81</sup> Eco, Umberto: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava. Archa. 1995. 56 s.

## 5 LACHAPELLOVA POTOPA A CYKLUS MUZEUM V PERSPEKTIVĚ ECOVY RECEPČNÍ ESTETIKY

Na základě své vlastní recepce jako příkladu interpretace recipienta a smyšlené recepce smyšleného recipienta se pokusím ukázat, zdali se Ecova recepční estetika a teorie interpretace může aplikovat na fotografie nebo jestli je opravdu určena především pro texty.

Základním stavebním prvkem LaChapellových fotografií jsou lidé. Často se jedná o osoby, které jsou vyobrazeny zcela nahé. Jinak tomu není ani na fotografii *Potopa*. Biblickou potopou se LaChapelle zabíral dlouhý čas. Již ve zmiňovaných cyklech *Muzeum* a *Probuzení* můžeme tyto motivy najít. Fotografií *Potopa* (viz Přílohy, Obr. 6) z roku 2009 uzavírá LaChapelle ve své tvorbě téma potopy a snaží se na fotografii znázornit biblickou katastrofu přenesenou do dnešního světa. Kompozice fotografie koresponduje s kompozicí obrazu Michelangela, jímž se LaChapelle nechal při vzniku snímku inspirovat. Znovuobjevená renesanční malba dostává nový rozměr. Velkoformátový snímek působí na první nezaostřený pohled vsutku apokalypticky. Prohlédneme-li si *Potopu* detailněji, nejenže spatříme tváře přeživších, ale můžeme spatřit také jejich výrazy. Často jen upřené do dálky, obrácené do budoucnosti.



Obr. 6: David LaChapelle: *The Delegee / Potopa* (2009)

Fotografii *Potopa* předchází již zmíněný volný cyklus *Muzeum* z roku 2007, který obsahuje tři fotografie – *Po potopě: Muzeum* (viz Přílohy, Obr.8), *Po potopě: Katedrála* (viz Přílohy, Obr. 7) a *Po potopě: Socha* (viz Přílohy, Obr. 9). Na fotografiích zpracovává LaChapelle nejčastěji užívané náboženské symboly, pomocí kterých se snaží s divákem komunikovat a ukázat mu symboly, které jsou mu blízké, a je jich hojně využíváno.

Paradoxem je, že fotografie *Po potopě* vznikly o dva roky dříve než fotografie *Potopa*, kterou vyvrcholil LaChapellův tvůrčí zájem o katastrofu, která lidstvo postihla.

První snímek *Po potopě: Muzem* ukazuje zatopený interiér muzea, ve vodě se odrážejí klasické malby v těžkých zlatých rámech a plavou v ní odpadky, které voda do muzea naplavila. Z fotografie je cítit chlad a ticho, které uvnitř prázdného zatopeného muzea panuje.

Druhá fotografie z cyklu *Po potopě: Katedrála* ukazuje zatopenou katedrálu plnou lidí, na které průzorem dopadá světlo. Snad nejčastější náboženských symbolů – světlo jako nový začátek. Je možné, že se zde LaChapelle pokusil odkázat k současnosti i pomocí oděvu. Poslední fotografie z cyklu *Po potopě: Socha* je nejpokojnější fotografie ze všech, LaChapelle opět pracuje s motivem muzea, jako místem, kde se setkává současné s minulým. Uprostřed fotografie stojí bělostná socha. Dvě postavy, žena a anděl. Socha stojí naprosto nepoškozená potopou, zatopený prostor v muzeu působí stísněně, avšak výraz sochy je klidný, netknutý tím, co se stalo. Ve vodě pluje zlatý rám a průzorem dopadá na sochu světlo.

## **5.1 Práce s intertextualitou**

Intertextualita je v LaChapellově díle přítomna opakovaně. Práce se symboly, obrazy i knihami je pro jeho fotografie typická. V pozdějších fotografiích se promítá především jeho obdiv k renesanci a dílka jsou plná odkazů na renesanční umělce. Konkrétně při stylizaci snímku *Potopa* to byla již výše zmíněná inspirace Michelangelem.

V souvislosti s intertextualitou, která se objevuje na fotografiích LaChapella je nutné zmínit rámce, které Eco rozlišuje, tj. běžný rámec a intertextuální rámec. Tzv. běžné rámce (common frames) lze chápat jako struktury informací pro situace, které jsou již ustálenými reprezentacemi seménů. Oproti tomu intertextuální rámec, ačkoli je obdobou běžného rámce nestojí nikdy sám bez znalostí a zkušeností s ostatním texty či uměleckými díly. Primárně se intertextualita týká textů, lze ji ale aplikovat i na jiná umělecká díla, která v sobě obsahují odkazy či interpretace děl jiných.

Intertextualita jako možnost odkazování a vztahování k jiným textům či uměleckých dílům je v umění poměrně častým jevem.

Pomocí intertextuality LaChapelle upozorňuje různými způsoby na díla, která ho ovlivnila či dokonce podnítila ke zpracovávání některých témat nebo určité problematiky a

diskuze. Symboly nikdy nepoužívá prvoplánově, ale s určitým úmyslem přivést recipienta ke správné interpretaci.

Ačkoli recepce jeho fotografií závisí na každém recipientovi zvláště, je nutné, aby měl přístup ke stejné encyklopedii jako autor. Pakliže recipient nebude ovládat příslušnou encyklopedii, nemůže dojít ke správně recepci ani odhalení, na která umělecká díla autor ve svých fotografiích reaguje, a která po svém interpretuje.

Pakliže nebude mít recipient znalosti z dějin umění či nikdy nenavštívil Sixtinskou kapli, zřejmě jeho recepce nebude nikdy správná, neboť nepochopí, jakého autora LaChapelle použil jako předlohu pro svou fotografii *Potopa*. V určitém bodě ztotožňuje Eco kód s encyklopedií, když říká, že systém kódů je celá encyklopedická kompetence.<sup>82</sup>

Biblická katastrofa v LaChapellově pojetí provokuje již jen tím, jací lidé mají potopu přežít. Fotografie, která představuje biblickou katastrofu, vznikla jako alegorie budoucího života. Lidé a předměty, jenž katastrofu přežijí, jsou umělými prefabrikáty současného světa. Už jen místo, které LaChapelle pro *Potopu* vybral, vyobrazuje ji v kulisách Las Vegas, se dá v jistém slova smyslu považovat za vulgární. Zohledníme-li konotace s místem spojené. Více než fotografii připomíná *Potopa* obraz. Do posledního detailu naplánovaná kompozice, osvětlení, výrazy osob, které jsou přesně určené. Intence autora je v díle silná, avšak není ověřitelná. Mnoho interpretačních procesů z fotografie udělalo diskutovaný snímek s nádechem kontroverze – možná právě pro neověřitelnost záměru autora. „Je to dnes především autor, kdo si je vědom takových implikací. Spíše než aby chápal „otevřenost“ jako nutný důsledek interpretace, zahrnuje ji mezi pozitivní aspekty své produkce a přepracovává dílo tak, aby ukázal jeho maximální možnou „otevřenost“.“<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> „Při přenosu informace mezi lidmi je tomu samozřejmě jinak; každý signál, jsa vzdálen jednotné reference k přesnému kódu, je nabit konotacemi, které jej nechávají rezonovat různými ozvěnami. V tomto případě není jednoduchý referenční kód (podle kterého odpovídá jedno označující jednomu označovanému) nadále postačující. Jak jsme již viděli, autor zprávy s estetickou aspirací ji záměrně strukturuje jako víceznačnou, aby narušil onen systém pravidel a determinací, který tvoří kód. Jsme potom konfrontováni se zprávou, která úmyslně porušuje řád – řád jako systém pravděpodobností – ke kterému sama odkazuje. Jinými slovy, víceznačnost estetické zprávy je výsledkem promyšlené ‘deorganizace’ kódu, který byl skrze selekci a asociaci vynucen v entropické neorganizovanosti charakteristické pro všechny zdroje informace.“ Eco, Umberto: Otevřené dílo. 77 s. [online]. [cit. 2013-04-17] Dostupné z WWW: <<http://cirkus-umberto.ic.cz/OperaAperta.pdf>>

<sup>83</sup> Ibid., 9 s.

Cyklus *Po potopě* pracují s intertextualitou také, ale jiným způsobem. *Socha* nebo *Muzeum* jsou fotografie střídme, neprovokují, ani nedráždí, spíše nutí k zamyšlení, co se stalo, kam zmizeli všichni lidé. Proč na světě zbudou po katastrofě pouze umělecké předměty, které bez lidí stejně nemají význam – ten jim musí lidé přisoudit. Intertextualita je zakotvena především ve zobrazovaném. Barokní socha představující ženu s andělem, muzeum jako místo s mnoha možnými konotacemi.

Z cyklu se vymyká snímek *Katedrála*. Syté barvy, dopadající světlo, ostré kontury, přeplněný prostor. Jednotlivé předměty i samotná kompozice fotografie v sobě nese prvky intertextuality. Dopadající světlo na lidské tváře. Motiv, který byl použit v umění mnohokrát – navíc jako jednoduše čitelný kód. Světlo dopadající oknem katedrály jednoznačně značí naději. Navíc se na fotografie objevují předměty jako bible, rozsvícení svíce, kříže.

## **5.2. Náboženská symbolika**

Stejně jako se LaChapellovou tvorbou volně prolínají prvky intertextuality, jsou jeho fotografie z posledních let zaměřené na náboženství a jeho symboliku. I z toho důvodu, že se podle svých slov snaží upozornit na úpadek víry v současné konzumní společnosti. Fotografie *Potopa* je už sama o sobě silným náboženským námětem odkazujícím k renesanci skrz autora původní *Potopy* – Michelangela, jehož dílo můžeme vidět v Sixtinské kapli.

Biblická potopa, celosvětová mytická katastrofa či apokalypsa je popisována v první knize Mojžíšově. Podle Bible chtěl Bůh zlikvidovat celé lidstvo za prohřešky, kterých se dopouštělo. Potopa měla být konec, znamenala však také nový začátek, interpretace, která se dá považovat za pravdivou, mnohokráte doloženou. Mýtus potopy se ale objevuje i v řeckých bájích nebo v *Eposu o Gilgamešovi*, prakticky se ale o potopě mluvilo po celém světě. Příběhy, které se vypráví, mají většinou společné rysy – varování před potopou, záchrana několika málo lidí, božský hněv, zničení celého světa vodou.

Pakliže bych LaChapellovu fotografii interpretovala pouze z pohledu náboženství, což je velice silný moment, na základě zkušeností a znalostí biblické katastrofy, moje recepce by se ubírala vždy směrem a závěrům, že fotografie v sobě nese i optimistické poselství v podobě přeživších lidí. Otázka, která vyvstává poté? Jací lidé se zachránili? Jde o vybranou skupinu lidí, jako tomu bylo v Bibli nebo se jedná o několik málo osob, kteří se

zachránili náhodou, či protože mají peníze? Nenaráží právě zde autor na život v blahobytu a nekritizuje moderní společnost?

Jak bylo uvedeno výše LaChapellovou tvorbou se náboženská symbolika silně prolíná, život Ježíše nebo cyklus *Po potopě* a *Potopa* jsou jeho stěžejními fotografiemi. „Vždycky jsem se o různá náboženství zajímal. Pravidelně chodím do křesťanských kostelů i do židovských chrámů. Samozřejmě se nepovažuji za žádného učedníka, ale náboženství je pro mě vodítkem pro život. Často přemýšlím o vztahu Boha a vědy. Vezměte si třeba *Starý zákon*. To, že Eva byla stvořena z Adamova žebra, určité skupiny lidí nepřestává iritovat, považují to za iracionální nesmysl. Ale když se podíváte na evoluční teorii, konkrétně nadělení buňky, zjistíte, že to je vlastně strašně podobné. Z jedné buňky se na úplném začátku prostě staly dvě. Já osobně v těchto dvou přístupech příliš velký rozdíl nevidím. V obou případech jde o zázrak. Zrození Adama a Evy popsané v Bibli můžeme vnímat jako Prorokem, který v té době ještě neměl k dispozici mikroskop, metaforicky popsané dělení buňky.“<sup>84</sup>

Jak již bylo řečeno, náboženská symbolika se ve fotografické tvorbě objevuje opakovaně, užívané symboly jako například pták, chrám či kříž rámuji mnoho uměleckých fotografií. LaChapelle není jediným fotografem, který se ve svém díle náboženskou symbolikou zaobírá. Ovšem nesklouzává k náboženskému kýči. Ačkoli na svých fotografiích využívá i ty nejčastější symboly (například chrám ve spojení se světlem, anděl, kterého představuje Michael Jackson), daří se mu balancovat na tenké hranici mezi uměním a kýčem, avšak v tomto momentě nelze vynášet objektivní soudy, neboť hranici mezi uměním a kýčem má každý divák jinde a záleží na míře jeho estetických hodnot, zkušeností a vjemů, které mu ulpívají díky fotografii v myslí.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> LaChapelle, David: *Štěstí je vedlejší produkt*. Rozhovor v časopisu Elle. [online]. 2012. [cit. 2013-04-15]. Dostupné z WWW: <[http://www.davidlachapelle.com/exhibitions/2011-12-07\\_galerie-rudolfinum/press/elle-cz/](http://www.davidlachapelle.com/exhibitions/2011-12-07_galerie-rudolfinum/press/elle-cz/)>

<sup>85</sup> Teoretik výtvarného umění a publicista Tomáš Pospiszyl zastává jiný názor než Urban: „Náboženská témata tu jsou způsobem, jak snímkům dodat závažnost. V posledních letech se na fotografiích LaChapella objevuje motiv biblické potopy, která smývá hříchy úpadkové západní civilizace. Jako by si chtěl sám autor pročistit vlastní portfolio. LaChapellovy snímky se vyznačují didaktickou ilustrativností, která nenechává příliš prostoru pro uvažování. Provokativní na jeho díle není prolínání biblických motivů se současnými celebritami, ale balancování na hraně komerční tvorby a tzv. vysokého umění. Tedy pokud věříme, že obě kategorie lze odlišit.“ Pospiszyl, Tomáš: *Perverzní král popu míří do Prahy*. [online]. 2012. [cit. 2013-04-25]. Dostupné z WWW:

<[http://www.lidovky.cz/lachapellewc/kultura.aspx?c=A111021\\_141143\\_In\\_kultura\\_wok](http://www.lidovky.cz/lachapellewc/kultura.aspx?c=A111021_141143_In_kultura_wok)>

LaChapelle si ale pohrává i s jinými prostředky než pouze s intertextualitou. Jeho fotografie odkazují k pop artu a mnohdy silně směřují k ironii až satíře vedené proti současné konzumní společnosti, některým nelze upřít ani pornografické prvky, které užívá LaChapelle záměrně s cílem oslovit, co nejširší možné publikum.

### **5.3 Umění na hranici kýče**

Hranice mezi uměním a kýčem je velice tenká. Do jisté míry vždy záleží na estetické recepci recipienta. Kýč není pevně určená kategorie a díla, která jsou označená za kýčovitá, se v průběhu let, mohou od této nelichotivé nálepky distancovat. Jak bylo posáno výše, je to i jeden z pilířů recepční estetiky, že se estetická hodnota uměleckého díla v čase mění, stejně jako se mění percepční stimuly recipientů.

Pojem kýč<sup>86</sup> se začal používat v šedesátých letech devatenáctého století v Německu. Už v prvopočátcích bylo toto slovo vnímáno skrze negativní konotace. Kýčovitá díla jsou považovaná za brak nebo pouze špatnou napodobeninu umění. Kýč je vnímán jako esteticky defektní, nepřináší většinou žádné inovace a je tedy považován za umělecky nehodnotný. „Má-li tedy termín kýč smysl, není to proto, že by označoval takové umění, které se snaží vyvolat účinek - vždyť v mnoha případech si umění klade i tento cíl -, nebo takové, jež využívá stylémy vzniklé v jiném kontextu, protože k tomu může docházet, aniž upadáme do nevkusu: kýč je dílo, které aby ospravedlnilo svou funkci podněcovatele účinků, se chlubí cizím peřím a prodává se bez výhrad jako umění.“<sup>87</sup>

Eco považuje umění kýče za nevkusné a určené pro líné diváky, kteří složitých interpretačních hledisek nejsou schopní. „Hlavním cílem kýče je nabídnout divákovi již předem vyhotovený a komentovaný cit, který je připraven k okamžitému použití a pomocí něho dosáhnout kýženého efektu v oblasti citů. K tomu používají autoři určitých prvků, které jsou obdařeny tzv. citovou fámou, což znamená, že na diváky působí objektivně emotivně. Takové publikum požaduje krásu, ale nechce se namáhat se složitou interpretací

---

<sup>86</sup> „Podle některých prý slovo kýč (kitsch) vzniklo ve druhé polovině 19. století, když si američtí turisté chtěli v Mnichově koupit obraz, ale levně, a požadovali skicu (sketch). Odtud vznikl termín označující nevkusný brak pro kupce toužící po nenáročných estetických prožitcích. V meklenburském dialektu však už existovalo sloveso kitschen, znamenající 'sbírat bláto na ulici'. Jiný význam tohoto slovesa údajně je 'falšovat nábytek, aby vypadal jako starožitný', kdežto sloveso verkitschen znamená 'levně prodat'.“ Eco, Umberto: *Dějiny ošklivosti*. Argo. Praha. 2007. 592 s.

<sup>87</sup> Ibid., 608 s.



uměleckých děl. Proto existují určitá umělecká sdělení - kýče, která diváky neobtěžují poznáním, ale pouze je podrobují efektu. Kýč lze chápat jako prostředek, jak se lehce kulturně prosadit u širšího publika a přitom po nich nic nechtít.<sup>88</sup> Kýčem se Eco zabývá i ve své knize *Skeptikové a těšitelé*, ve které shrnuje rozdíl mezi uměním a kýčem tak, že zatímco umění vytváří příčiny pro efekt, kýč servíruje recipientovi rovnou efekt.

Estetickou hodnotu spojuje Eco s otevřeností díla<sup>89</sup>. Pakliže bychom aplikovali otevřenost díla textového na fotografii, zjistíme, že se rozhodně dá považovat za dílo otevřené a je možné ji interpretovat mnohými způsoby, aniž bychom vyloučili, že lze nalézt interpretace „pravdivá“.

Za obecně platnou definici umělecké hodnoty lze považovat originalitu a inovativnost. Inovativní umělecké dílo musí přinášet jakési obohacení – nejen pro jedince, který stojí v galerii a cítí se být obohacen o kulturní zážitek, moment či si připadá poznamenaný na celý život, ale celý umělecký svět. Na rozdíl od kýče nemusí být esteticky hodnotné. Jak tedy rozpoznat tenkou hranici mezi uměním a kýčem a na jaké straně se nacházejí fotografie LaChapella? I v této oblasti narážíme na interpretační roviny uměleckého díla. Pakliže naše interpretace zařadí LaChapella mezi „kýčovité“ umělce bez inovativního a hlubšího přístupu k námětu fotografie, nebude se nadále obtěžovat s dalšími interpretacemi. Zde by pro nás mohly veškeré interpretace končit.

## 5.4 Interpretační roviny

V knize *Lector in fabula* Eco podrobně přibližuje interpretační úroveň textu. Popisuje model, v němž je patrný zřejmý pokus o ideální spolupráci mezi čtenářem a textem na úrovni uspořádaných interpretačních rovin – tyto roviny mohou být naplněny, ale není to nutnou podmínkou. Teorie nemá pevně stanovenou hierarchii. Eco popisuje použití kódů a subkódů. Ty tvoří základní odrazový můstek ke všem dalším úrovním. „Na úrovni diskurzivních struktur dochází ke střetnutí textového plynutí s kódy a subkódy, jež jsou v textu přítomny. V rámci roviny diskurzivních struktur nejprve dochází k

---

<sup>88</sup>Syslová, Šárka: Sociologická analýza fenoménu kýč, bakalářský diplomová práce, Masarykova univerzita v Brně, fakulta sociálních studií, vedoucí práce Blahoslav Rozbořil, Ph.D., Brno. 2006. 15 s.

<sup>89</sup>„Jestliže, jak jsem ukázal, je otevřenost uměleckého díla podmínkou estetického prožitku, pak je jakákoliv forma, jejíž estetická hodnota je schopna takový prožitek podnítit, otevřená – i když její autor třeba směřoval k jednomyslné komunikaci.“ Eco, Umberto: *Otevřené dílo*. [online]. [cit. 2013-04-17] Dostupné z WWW: <<http://cirkus-umberto.ic.cz/OperaAperta.pdf>>

sémantickému odhalení, což znamená, že recipient aktualizuje text pomocí encyklopedie a rozhoduje se, které vlastnosti určitého semému užije a které nechá nevyužity. Rozhodnutí učiní na základě potřeb textu. Zkontrolování encyklopedie je pro rozhodnutí ale nedostatečným kritériem a je třeba předpokládat existenci určitého *topiku*.<sup>90</sup>

*Topik* má být podle Eca schéma navržené čtenářem, který slouží jako metatextový prostředek, který má pomoci vést čtenáře „správným“ směrem při dalších a dalších aktualizacích.

Eco ale vymezuje mnohem více interpretačních úrovní. Koncepti a jakousi hierarchii narativu zavedl Eco z prostého důvodu, pokoušel se popsat postupy jednotlivých empirických čtenářů hledajících správnou interpretaci.<sup>91</sup> Základní úroveň textu tvoří jazykové subkódy a kódy. Po základní úrovni čeká čtenáře složitější operace. Proces neomezené semiózy souvisí s množstvím interpretačních variant. Dalším krokem při interpretaci je čtenářovo rozhodnutí respektive odhalení, jsou-li výrazy užity doslova nebo obrazně.<sup>92</sup>

Eco rozlišuje různé rámce, vedle běžných rámců, také rámce intertextuální. Intertextuální rámec vychází ze zkušeností čtenáře. Žádný text není interpretem čtený bez zkušeností s ostatními texty, rozdíl mezi rámci je tedy zjevný na první pohled. Běžné rámce se odvíjejí z encyklopedických znalostí čtenáře (empirická rovina) a intertextuální rámce se týkají literárních schémat, ale dají se použít i pro jiná umělecká díla.

---

<sup>90</sup> Bolech, Martin: *Interpretační teorie Umberta Eca a Romana Ingardena*. Brno. 2012. 24 s. Bakalářská práce na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity v Seminárii estetiky. Vedoucí bakalářské práce Mgr. Rostislav Niederle, Ph.D.

<sup>91</sup> „Čtenář se k původci textu vztahuje také z důvodu rekonstrukce původních okolností promluvy, které zahrnují historické období i etnický a kulturní profil mluvčího. Mohlo by se zdát, že Eco překonal nezájem o empirického autora a hodlá zkoumat jeho záměr či mentální stavy. Informace o kulturním a historickém zázemí vzniku díla však nemohou být ztotožňovány psychologismem, jejich relevanci pro interpretaci literárního díla Eco nikdy nepopíral.“ Mráz, Michal.: *Modelový čtenář a sémantické gesto a jejich vztah k interpretaci textu*. Brno. 2007. 44 s. Diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity na Ústavu české literatury a knihovnictví. Vedoucí: PhDr. Bohumil Fořt, Ph.D.

<sup>92</sup> „V textové pragmatice badatele zarazí různá pravdivostní hodnota metafor a symbolů. Metafora jako taková je snadno rozpoznatelná, protože kdybychom ji měli brát doslova, neříkala by pravdu.“ Eco, Umberto: *Meze interpretace*. Karolinum. Praha. 2005. 151 s.

Pro interpretaci, ale také pro recepční analýzu je důležitým bodem, který Eco zmiňuje znalost encyklopedie<sup>93</sup>. Encyklopedické konvence fungují souběžně s kódy, pokud autor používá encyklopedii, která není vlastní také recipientovi, nemůže dojít ze strany recipienta ke správné interpretaci ani recepci. Jestliže bych neovládala stejnou encyklopedii jako LaChapelle, nikdy by se recepce ani interpretace nemohla odvíjet správným směrem. Teprve ve chvíli, kdy je recipient schopen odhalit kódy, subkódy a encyklopedii, ze které autor čerpá, může dojít k hlubší recepci uměleckého díla.

Další z kategorií, jež při čtení textů Eco uvádí je tzv. téma, které čtenář odhaluje sám, právě proto, aby mohl identifikovat izotopie pro interpretaci textu. Izotopie plní funkci nadvětného a textového odnímání víceznačnosti. Teprve podle specifikací izotopií může čtenář dospět k tématu. Rozklíčováním izotopií si interpret vytváří interpretační rámec. Zjednodušeně řečeno, při interpretaci se podle Eca musíme řídit pravidlem – specifikovat vždy nejmenší jednotky a na jejich základě vystavět interpretaci. Další úrovně, které Eco popisuje, je pro mou práci nadbytečné popisovat dopodrobna.

Dalším z důležitých součástí teorie interpretace je Ecovo rozlišení interpretace a použití. Text je totiž podle Eca buď používán, nebo interpretován a je velmi důležité tyto dvě roviny odlišovat.<sup>94</sup> Toho, čeho chce při čtení interpret dosáhnout je interpretace, což jak Eco popisuje, znamená touhu dozvědět se něco o jeho charakteru. Zatímco použití neboli nadinterpretace text používá. Používat text znamená vyjít od něho – tak abychom získali něco jiného, což sebou nese riziko, že jej nakonec budeme chybně interpretovat. „Texty uzavřené kladou užití mnohem větší odpor než texty otevřené. Jsou koncipovány pro jasně definovaného čtenáře s úmyslem řídit represivní kooperaci, přesto ponechávají dostatečně elastické prostory.“<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> „Neexistuje komunikační akt, který by pro své aktualizování ve všech svých významových možnostech nevyžadoval kontext. Komunikační akt (výrok) nutně potřebuje kontext, protože možný text už byl svým počátkem nebo virtuálně přítomen v encyklopedickém spektru semémů, z nichž se skládá.“ Eco, Umberto: *Lector in fabula*. Academia. Praha. 2010. 30 s.

<sup>94</sup> „Buď je text používán jako text přinášející slast, nebo určitý text za konstitutivní základ své strategie (a tudíž své interpretace) považuje stimulaci užití co nejvolnějšího. Těmto našim tvrzením je však třeba uložit určité meze a dodat, že pojem interpretace stále ještě k sobě váže dialektiku mezi strategií autora a odpovědí Modelového Čtenáře.“ Eco, Umberto: *Lector in fabula*. Academia. Praha. 2010. Str. 76

<sup>95</sup> Eco, Umberto: *Lector in fabula*. Academia. Praha. 2010. Str. 77

## 5.5 Intence umělecké fotografie

Eco tvrdí: „Jestliže, jak jsem ukázal, je otevřenost uměleckého díla podmínkou estetického prožitku, pak je jakákoliv forma, jejíž estetická hodnota je schopna takový prožitek podnítit, otevřená – i když její autor třeba směřoval k jednomyslné komunikaci.“<sup>96</sup>

Ačkoli se Umberto Eco zabývá ve svých pojednáních prioritně textem, často také používá spojení „umělecké dílo“. Takové umělecké dílo tedy může vyjadřovat cokoli, ne jen text. Z této úvahy můžeme vyvodit, že teorii interpretace lze vztáhnout i na uměleckou fotografii.

Ecovu interpretaci bych chtěla aplikovat na jednu z fotografií Davida LaChapella a cyklus fotografií nazvaný *Muzeum*, tedy na fotografie, které se objevily na výstavě v pražském Rudolfinu. Fotografie *Potopa*, jak bylo popsáno výše, je novou interpretací Michelangelovy *Potopy* v Sixtinské kapli (viz *Přílohy, Obr. 21*). LaChapelle nezastírá, že je velkým obdivovatelem klasických mistrů.

Sám LaChapelle ke vzniku fotografie říká: „V *Potopě* jsem znázorňoval novodobou potopu, potopu, která teprve přijde, které se všichni tak bojí. Za mého dětství tahle panika nebyla, dnes ale panuje taková atmosféra beznaděje a zmaru...*Potopa* byla jedinou částí výzdoby Sixtinské kaple, kterou Michelangelo považoval za tvůrčí neúspěch, zdálo se mu, že ty postavy namaloval příliš malé. Já se rozhodl ztvárnit v *potopě* Michelangelovu myšlenku, že tělesná krása a dokonalost jsou důkazem toho, že Bůh je. Jenomže při castingu tady v Los Angeles hned vyvstal zcela elementární problém – všichni koho jsem obsadil, měli dokonalá těla. Všichni vypadali jako z reklamy na parfém od Calvina Kleina. Takže jsem musel do obrazu dostat skutečná těla. Lidi s nadváhou, starší lidi. Bylo nesmírně těžké najít přesnou rovnováhu. V tomto smyslu tedy fotografie z gruntu mění pojetí figury.“<sup>97</sup>

Ke snímku *Potopa* a cyklu *Muzeum* budu přistupovat jako k ryze otevřeným uměleckým vizuálním textům, které jsou přístupné na několika rovinách a otevřeny mnoha interpretacím.

Intencí, nejen umělecké fotografie, se rozumí záměr nebo úmysl autora vyjádřit se pomocí díla. Intence je jedním z charakteristických rysů, které nese každé umělecké dílo,

---

<sup>96</sup> Eco, Umberto: *Otevřené dílo*. Str. 47. [online]. [cit. 2013-04-17] dostupné z WWW: <<http://cirkus-umberto.ic.cz/OperaAperta.pdf>>

<sup>97</sup> Kessler, Sarah, LaChapelle, David: *Renaissance Man*, Whitewall, č. 15, podzim 2009. 94 s. In: Urban, O. M.: *Tak pravil LaChapelle*. Praha. Arbor vitae. 2011. 36 s.

neboť jeho vznik a konečná podoba je vždy závislá na intenci autora. Ačkoli Eco ve své teorii interpretace intenci autora jako kategorii zavedl, nikdy se jí příliš nevěnoval, a důraz kladl na intence čtenáře (v našem případě recipienta uměleckého díla).

Biblický námět LaChapellovy fotografie *Potopa* nelze popřít. Už sám název fotografie odkazuje k Bibli a příběhu o potopě a sám autor přiznává, že se nechal inspirovat Michelangelem. Autor snímku se tedy sám pokusil o interpretaci a novou aktualizaci apokalypsy lidstva. Aktualizace potopy je patrná na první pohled. LaChapelle použil současné reálie, snímek má představovat Las Vegas, což lze poznat podle průčelí kasina Caesar. Že odkazuje k současnosti, můžeme poznat také podle předmětů denní potřeby nebo předmětů, se kterými se běžně setkáváme a především podle „současných postav“. Ačkoli by se mohlo namítat, že lidé jsou stále stejní – proměnil LaChapelle i osoby na snímku v aktuální téma. Především ženskou postavou v pravé části fotografie. Ve skutečnosti byla tato osoba dříve mužem. Jednou z možných interpretací je tedy i dojem, že transexuál Amanda Lepore se na fotografii objevil právě z toho důvodu, aby byla proměna patrná i u lidí.

Cyklos *Muzeum* a tři fotografie *Potopě* předcházely, analyzovat proč je fotograf pořídil dříve, než samotnou fotografii *Potopa* se mi jeví jako nadbytečné a v podstatě nemožné. Tato intence autora zůstává skryta, ačkoli je známé, že LaChapelle považoval *Potopu* za tematický vrchol.

Svým tvrzením, že každé dílo je v důsledku otevřené a to i z toho důvodu, že mu byl přiznán status uměleckého díla, Eco umožňuje projít s uměleckým dílem trnitou cestu poznání a recepce, která že interpretace je ta správná.

Snímek *Potopa* i fotografie *Po potopě* jsou digitální obrazy, což je nutné vzít při interpretacích a recepci na vědomí. Na interpretaci znaků, které fotografie obsahuje, se podepíše i technologický charakter média, který podporuje snadnou manipulovatelnost a zásahy autora do fotografie ex post. Autorova intence je o to hmatatelnější a přítomnější. Fotografický obraz je sám určitou intervencí (rozhodnutí autora fotografovat to či ono), která konotuje další souvislosti.

Intence umělecké fotografie je stejná jako intence textu, která označuje jeho záměry. Záměry fotografie nám pomáhá určit právě recepce a interpretace, recepční estetika a etablované stylistické konvence či konotace. Abych mohla správně interpretovat LaChapellovu fotografii *Potopa*, musím vycházet z historických dat, konvencí, symboliky a filosofie. Pakliže bych se oprostila od všech dostupných možností, interpretace by nebyla

správná. Důležitou roli hraje také encyklopedie, kterou ovládám, abych mohla porozumět intencím uměleckého díla.

## 5.6 Fotografie jako otevřené dílo

Eco rozlišuje hned několik druhů otevřenosti, otevřené dílo také zmiňuje dříve než uzavřené – uzavřeným textem myslí takové dílo, které je dokončené a úplné. Je to výsledek autorovy intence, do kterého není možno vstupovat a dokončovat ji.

Fotografie je ryze otevřené dílo ze své podstaty. Ačkoli autor fotografii „stvoří“ od základu, vybere snímanou skutečnost, nastaví kompozici, upraví v programu a teprve poté má finální produkt, fotografie může mít nekonečně mnoho významů, které lze interpretovat na základě recepce interpreta. Míra otevřenosti se může měnit, ale fotografie zůstává otevřeným dílem. Ačkoli nám ale fotografie dává nekonečně mnoho možností, jak ji interpretovat, neznamena to, že všechny interpretace budou správné.<sup>98</sup> Oproti literárnímu textu má ale fotografie značnou nevýhodu. U interpretace textu uvádí Eco jedno základní pravidlo, že interpretace nemůže být správná, pokud není potvrzená výsledky interpretací dílčích částí literárního textu a v kontextu celého díla. Pokud empirický čtenář dílo respektuje, jeho snahou je vždy interpretovat ho. Interpret si vždy vytváří o díle domněnky a podrobuje je vlastním analýzám a interpretacím, které se odrážejí ze zkušeností interpreta, v úvahu však musí brát intence autora (i když v menší míře). Ale především intence uměleckého díla.

Ze dvou přístupů interpretace, které Eco zmiňuje, k fotografii spíše náleží kritická interpretace<sup>99</sup>, nežli sémantická interpretace fotografie. Oba přístupy jsou ale možné. Sémantická interpretace nám může odpovědět na otázku, co umělecké dílo říká a kritická interpretace se snaží kriticky zhodnotit, jak nám umělecké dílo „něco říká“. Sémantická interpretace je jednodušší a přirozenější variantou interpretace, běžně se s ní setkává každý. Recepce se nezaměřuje na významy, které nám umělecké dílo nabízí, ale na estetický prožitek.

---

<sup>98</sup> „I nejradikálnější zastánci dekonstrukce uznávají, že existují interpretace, které jsou naprosto nepřijatelné. To znamená, že interpretovaný text ukládá interpretům jisté hranice. Meze interpretace se shodují s právy textu (což ovšem neznamena, že jsou totožné s právy autora).“ Eco, Umberto: *Meze interpretace*. Karolinum. Praha. 2005. 13 s.

<sup>99</sup> Kritická interpretace je metajazykovou aktivitou, vychází ze sémiotického přístupu. Klade si tedy za úkol popisovat a vysvětlovat proč a jaké produkuje reakce umělecké dílo.

Fotografie jako vizuální text podává interpretovi stejné nástroje pro interpretaci jako literární text. Nejdříve je nutné ukotvit téma. Jsou na fotografii pouze nazí lidé, kteří se snaží přenést zbytky věcí, které jim zůstaly? Jsou na fotografii lidé, kteří se snaží emočně vyjádřit zjevné neštěstí? Nebo jsou na fotografii lidé, které autor prvoplánově rozestavil tak, aby interpretovi připomínaly cosi, co již někde viděl?

Nejdříve je nutné určit jednotlivé a hlavní motivy a vztahy mezi nimi. Mají lidé na fotografii něco společného? Jaké barvy jsou použity? Proč jsou nazí? Pro zodpovězení těchto otázek je potřeba prvotně analyzovat dostupné vjemy a vztahy, se kterými bych mohla nadále pracovat a interpretovat je. V druhé fázi je nutné spojit umělecké motivy a záměry s pojmy, zde si interpret ale musí pomoci se symboly a ustanovenými konvencemi, bez nichž nemůže interpretovat hlubší významy.

Bez znalostí (v případě fotografie *Potopa*) historických a biblických, tedy bez přístupu ke stejné encyklopedii, kterou disponuje autor fotografie, bych jenom sotva mohla v interpretaci a recepci LaChapellovy fotografie pokračovat. Bez příslušných znalostí by motivy a hlavní myšlenka zůstaly skryty a dopustila bych se zcela jistě chybné interpretace.<sup>100</sup>

V poslední fázi je nejdůležitější vnitřní rozbor, zkoumání principů, které jsou pro fotografii klíčové. Nejedná se přitom jen o ty principy, kterými se autor snaží něco sdělit, ale i o principy toho, jak se to snaží sdělit.

Fotografie *Potopa* a cyklus *Po Potopě* nabízejí velké množství informací, vjemů, ale především interpretací. Abychom určili „správnou“ neboli rozumnou interpretaci, musíme mít určité historické poznatky, které nezískáme jinak než studiem. Biblické příběhy nelze vyvodit díky zkušenostem, na místě je tedy například studium Bible. Bez znalostí příběhu potopy, jejích příčin a důsledků, „správnou“ interpretaci nenalezneme.

Eco tvrdil, že význam každého symbolu je jen dalším symbolem, který je tajemnější než ten předchozí. Podle Eco to má dvojí důsledek, a sice to, že neexistuje způsob, jak ověřit spolehlivost určité interpretace a že konečný obsah sdělení je nakonec stejně vždy tajemstvím. „Protože tento proces předpokládá neomezené přecházení od symbolu k symbolu, význam textu je vždy odložen v čase. Jediný význam textu je

---

<sup>100</sup> „Žádný text nemá plnější význam než ten, který tvrdí, že žádný význam nemá. Máme-li něco interpretovat, pak interpretace musí mluvit o něčem, co musí být možné někde najít a respektovat.“ Eco, Umberto: *Meze interpretace*. Karolinum. Praha. 2005. 13 s.

‘Znamenám více’. Nicméně vzhledem k tomu, že toto ‘více’ bude vždy interpretováno dalším ‘Znamenám více’, posledním významem textu je prázdné tajemství.“<sup>101</sup>

LaChapellova *Potopa* naplňuje Ecovo tvrzení doslovně. Každým symbolem a symbolickým gestem odkazuje LaChapelle na jiný symbol. A není to jen případ *Potopy*, sdělení LaChapellových fotografií, ačkoli odkazují převážně k rozličným historickým obdobím, se vztahují ve své symboličnosti k dnešní době a vytváří mezi sebou časový můstek stále ještě aktuálních skutečností a problémů.

Stejně jako fotografie *Potopa* jsou na tom fotografie z cyklu *Muzeum*, i tyto fotografie jsou jakýmsi časovým můstkem, symbolickým odkazem toho, co zůstane na světě po katastrofě, které ho celý zničí.

Bible jakožto nejdůležitější kniha západní kultury se pro umělce stala studnicí námětů a možných aktualizací. Není divu, že se k ní proto vrací i současní umělci, kteří pomocí biblických témat znovu otevírají otázky společenských tabu, sociálních problémů a pomocí již známých příběhů aktualizují problémy současného světa. LaChapelle není výjimkou. I on využívá biblických námětů a zpracovává je v novém kontextu a s novým uměleckým přesahem. Jak bylo popsáno výše, fotografií *Potopa* uzavřel LaChapelle fotografický cyklus *Po potopě*.

Bible popisuje potopu v první knize *Genesis* (první kniha Mojžíšova ve Starém zákoně). Jako trest, který Bůh uložil lidstvu za chování a nakládání se zemí, kterou jim dal. Jednoduchý příběh o příčině a důsledku, akci a reakci a mimořádně špatném chování lidí na světě, je stále aktuální. Debaty o tom, kam se lidstvo ubírá jsou stále častější, hrůza z čím dál tím častějších přírodních katastrof, jdoucí ruku v ruce s nezadržitelným technickým pokrokem, který způsobuje, že lidé spíše než ústy komunikují přes elektronické přístroje. Nejen o těchto problémech světa se snaží LaChapelle „promlouvat“ skrze své fotografie.

Katastrofická vize potopy má ale pro LaChapella, jak sám zdůrazňuje, i druhou rovinu. Jenom po konci může přijít začátek. A tak tedy v zániku současné civilizace můžeme spatřovat novou naději na lepší svět, což lze spatřit právě na fotografiích *Po potopě*, které vyvolávají otázky, co po katastrofě zbude, jaká umělecká díla, jaké budovy, jaké předměty, jací lidé? Kdo a co bude mít to štěstí, koho ruka Boží vybere, aby katastrofu přežil?

---

<sup>101</sup> Ibid., 35 s.



Při interpretaci umělecké fotografie je nutné uvědomit si, že se většinou skládá z textu (název fotografie) a vizuálního textu (samotná fotografie). Abychom se dostali k takové interpretaci, kterou bude možné pokládat za správnou, musíme postupovat od fotografie jako celku, k jejím jednotlivým částem, zpátky k celku a propojování motivů a vztahů, které se na fotografii promítají.

Neméně důležitý je název fotografie, od kterého se lze „odrazit“, pakliže se fotografie jmenuje *Potopa*, dává tím autor interpretovi jasně na srozuměnou, jaká katastrofa osoby na fotografii postihla. Stejně tak fotografie cyklu *Muzeum*, které mají shodný název *Po potopě* a mění se pouze přídomky. *Muzeum*, *Katedrála* a *Socha*. Muzeum, které uchovává předměty takové, jaké byly, konzervuje lidskou minulost se vším dobrým i špatným. Katedrála jako jeden z nejčastějších náboženských symbolů, svatostánek, který lidem dává naději a Socha. Bělostná socha stojící osamocená v muzeu. Koho sochy představovaly? Žena a anděl (další z nejčastěji používaných náboženských symbolů v umění) stojící uprostřed zkázy bez povšimnutí. Všechny čtyři názvy fotografií v sobě obsahují sdělení o fotografii, nejsou matoucí ani neurčité, ale odkazují k momentům či předmětům, které na fotografiích vidíme.

Ačkoli název fotografie není tím nejdůležitějším a v některých případech je neurčitý, nebo zcela chybí, je dobré s ním při interpretaci pracovat jako s klíčovou autorovou intencí, která může posloužit jako vodítko pro interpretaci a snahy fotografie, a děje, v ní obsaženém, pochopit. I když je často velice složité určit, do jaké míry se jedná o autorovu intenci, a kde názvem směřuje k neurčitosti.

## **5.7 Využití recepční estetiky u cyklu *Muzeum a fotografie Potopa***

Kolik interpretací může vyvolat umělecké dílo? Může se zdát, že jakékoli umělecké dílo může být interpretováno neomezeným množstvím způsobů, ale i umělecké dílo (nejen text) má své limity. Limity uměleckého díla jsou závislé na jeho intenci, na intenci autora (název, zpracování, materiál), i na intenci samotného recipienta.

Pokud mám k uměleckému dílu, v mém případě k fotografii, přistupovat jako k otevřenému dílu, nejdůležitější intencí pro nás bude sama intence fotografie, až na druhém místě se budeme zabírat intencí autora.

Jak bylo řečeno výše, estetické účinky uměleckých děl se v čase mění, jinak by bylo dílo posuzováno optikou antiky a jinak v baroku. Estetiku fotografie ponecháme tedy prozatím stranou.

Blíže se zaměřím na fotografie *Potopa* a *Po potopě* se záměrem interpretovat je na základě Ecovy teorie interpretace. S důrazem na jejich intenci, musím se pomyslně distancovat od všeho, co vím o autorovi díla (jeho intenci zahrneme později). Teprve pak se pro mě fotografie stane otevřeným dílem, do kterého nahlédnu své skrze empirické zkušenosti, subjektivní recepci a pocity, které mne ovládnou skrze fotografii a které nemohu nezahrnout.

Nepoužiji ale pouze svou recepci a interpretaci daných fotografií. Abych dokázala, že se Eco nemýlí ve své základní tezi – tj., že umělecké dílo může mít libovolný počet interpretací, ale ne všechny jsou správné, pokusím se vytvořit interpretaci smyšleného recipienta. Tento recipient však nebude mít přístup ke stejným encyklopediím jako autor fotografií, a nebude zatížen konvenčními významy symbolů, které se na fotografiích objevují. Již předem mohu říct, že záměrně vytvořím nesprávnou interpretaci na základě recepcí interpreta, který vybrané fotografie viděl poprvé a je nezatížen znalostmi z dějin umění. Vyfabulovaná recepcí smyšleného interpreta dokáže, že se Eco ve svých teoriích nemýlil a jsou platné i pro recepci a interpretaci fotografií.

### **5.7.1 Volný cyklus *Muzeum***

Nejdříve se zaměřím na snímky z cyklu *Muzeum*. První pohled na fotografii, která cyklus otevírá *Po potopě: Muzeum* odhaluje ztichlý interiér muzea s malbami od klasických barokních mistrů. Barvy na fotografii jsou ponuré, stejně jako atmosféra, která z fotografie sálá. Linie jsou prosté, rovné, dokonce odpadky ve vodní hladině jako by na ni spočívaly poklidně a úhledně. Odrazy obrazů ve vodě jsou zřetelné, fotografie vypadá jako by doprostřed ní někdo položil zrcadlo, působí odcizeně, jako ze světa, v němž nikdo nezbyl. Tmavá hladina koresponduje s omšelou zelenou a neutrální omítkou muzea. Vztahy na fotografii chybí, „dovnitř“ vtahuje pohled recipienta pouze průzor – dveře do další místnosti. Skrz dveře je vidět červeně vymalovanou místnost, která působí jako by do fotografie nepatřila, a přesto se zrak upíná hlavně do místnosti za dveřmi. Odpadky tvoří především papíry, nelze přesně určit, o jaké papíry se jedná, na to jsou vodou příliš zničené. Z každého rohu místnosti míří na diváka kamery, které dohlížejí na hladký chod muzea, které symbolizuje přechod od starého k novému, od klasického k modernímu, od

minulosti do současnosti. Muzeum jako symbol místa, kde se konzervuje čas, uchovávají vzpomínky, shromažďují umělecká díla a obrazy. Potopa jako symbol zániku pečlivě uchovávaných uměleckých artefaktů.

Jako recipient si pokládám rozličné otázky, i když barvy nejsou přímo světlé, nejsou ani neúměrně tmavé. Fotografie působí příliš zakonzervovaně, nepřístupně. Měli by ale stejnou recepci jiní recipienti? Lze *Muzeum* považovat jen za zatopenou místnost, s pár obrazy, na které už se stejně nikdo nedívá? Které, ačkoli jsou považovány za umělecká díla, jsou staré, neaktuální, přežitě? Kdybychom se na fotografii dívali, aniž bychom znali její název, mohlo by nás napadnout nespočet jiných interpretací a recepcí. Viděli bychom místnost, které je z neznámého důvodu plná vody, patrně bychom se této autorovi intence ani nedopátrali a chápali jej pouze jako umělecký prostředek, který naznačuje například, že budova měla ve střeše díru a pomalu se do ní dostalo tolik vody, až ji celou zatopilo. Bez toho aniž bychom název znali, by taková interpretace byla možná. Na fotografii můžeme vidět kruhy a pohyb vody po dopadajících kapkách.

Lingvistická zpráva, kterou nám dává název fotografie, určuje správnost interpretace. Intertextuální rámec, který tak tvoří fotografii, zastřešuje a díky němu můžeme pochopit, jakou intenci autor měl. Bez názvu by počet interpretací narostl a interpretovat kódy i subkódy by bylo o mnoho složitější.



Obr. 7: David LaChapelle: *After the Delegation: Cathedral* / *Po potopě: Katedrála* (2007)

Druhá fotografie z cyklu *Muzeum* nazvaní *Po Potopě: Katedrála* zobrazuje zatopenou katedrálu s lidmi, kteří potopu přežili. Ale jako kdyby do cyklu nepatřila. Barvy jsou nepřírozně syté, barevnost je také to první, čeho si všímám a barevností se také odlišuje od fotografií *Muzeum* a *Socha*. Postavy na fotografii hledí vstříc světlu, které dopadá skrz okno. Často používaný motiv nové naděje – světlo dopadající na tváře lidí, ke kterému se skupina osob upíná a hledí přímo do něj. V popředí stojí dívenka, která se jako jediná ke světlu nedívá. Její pohled jako by říkal – světlu nevěřím, nevěřím ani nové naději. U jejího pohledu lze vyčíst utrpení, které má zřejmě za sebou. A jistá dávka nedůvěry k tomu, že by se chod věcí mohl změnit a mohly by nastat lepší časy. To jsou nejdůležitější prvky na fotografii, které upoutají pozornost recipienta jako první. Fotografie je ale plná jiných symbolů. Ničivá potopa smetla vše, lidé se zřejmě mohli ukrýt v katedrále, aby přežili. V katedrále, kde dokonce svítí světlo a na stole zůstala otevřená kniha. Patrně Bible.

Na fotografii jsou lidé, kteří jsou moderně oblečení, kravaty a obleky symbolizují současnost a nenechají nikoho na pochybách, že se jedná o katastrofu, která se musela stát poměrně nedávno. Přehršle světel, svíček a květin vypovídá o tom, že ještě před chvílí místo takhle nevypadalo. Podíváme-li se blíže na postavy, spatříme mezi nimi ženu s dítětem, patrně má představovat Pannu Marii, muže, který nápadně připomíná Ježíše a je do půli těla nahý, tři děti a kříž trčící z vody v blízkosti dívky, která jakoby se snažila s divákem komunikovat. Kříže na fotografii najdeme tři, dva obyčejné v popředí fotografie a jeden s ukřižovaným Ježíšem vzadu na fotografii za knihou, o které se jen můžeme domnívat, že je Biblí. Toto je jedna z možných interpretací, vezmeme-li v potaz název fotografie a osoby a předměty, které vidíme, můžeme se domnívat, že je tato interpretace správná. Do konfliktu se ale dostáváme stejně jako u předchozí fotografie díky názvu. Pokud by fotografie název neměla, nebo bychom jej z nějakého důvodu neznali, došli bychom k takové (doufajíc, že správné) interpretaci?

Bez znalosti rámce fotografie (jejího názvu a názvu celého fotografického cyklu), bychom k této interpretaci dojít nemuseli. Práce s názvem dodává naší interpretaci pravdivost. Můžeme se sami přesvědčit, jestli naše interpretační úsilí bylo správné nebo ne.

Stejně jako u předchozí fotografie je tedy název klíčovou součástí fotografie a pakliže známe lidské dějiny, příběh z Bible či jiné povídky o potopě, musíme dospět k takové interpretaci, které celosvětovou katastrofu zahrnuje do svého rámce.

Třetí fotografie *Po potopě: Socha* koresponduje spíše s první fotografií z cyklu, jak barevností, hladkými liniemi, jasnou představou, tak i tím, že socha patrně stojí ve stejném zatopeném muzeu, o kterém jsem se zmiňovala výše. I barvy obou fotografií jsou podobné. Dominuje temná voda, se zelenou plochou – zdí muzea. Kontrast fotografii dodává bílá socha, která se tyčí skoro až ke stropu muzea. Socha zobrazuje ženu a anděla. Anděl se ženě pokouší nasadit věnec, pravděpodobně z květin. Díky soše působí fotografie klidně, jako by se ani o žádnou katastrofu nejednalo. Neživost předmětu s lidskou tváří působí podivně. „Umělecké dílo, výtvar rukou a ducha, přetrvává, i přes hluboké lidské tragédie znamená naději a civilizační kontinuitu.“<sup>102</sup>

Patrně nejjednodušší a na interpretaci nejméně komplikovaná je fotografie *Socha*. Barvy, linie, obraz nezatížený přemírou symbolů, barev, a odkazů. LaChapelle na fotografii vytvořil za sochou stejný průzor jako na fotografii *Muzeum*, světlo přicházející z další místnosti lze chápat podobně jako světlo, které v katedrále dopadá na tváře přeživších lidí. Jako počátek a naději. Co se nám umělecké dílo pokouší říct, jak moc do jeho intence zasahuje sám autor a nakolik k nám promlouvá samo?

„Ve fotografiích z poslední doby se LaChapelle vrací ke klasickým tématům a motivům z dějin umění (*Potopa, Prám, Adam a Eva*). Odkazuje, vypůjčuje si témata, cituje, interpretuje, vše přitom vyjadřuje svým stylem osvědčeným z komerčních zakázek.“<sup>103</sup>

Samotná fotografie *Potopa* je interpretací. LaChapelle se snaží interpretovat katastrofu, která lidstvo postihla po svém, tak jak si myslí, že by udeřila, když přišla v současnosti. Zároveň fotografiemi říká, že je možné, že si potopu znovu zasloužíme, že by nás měl stihnout trest, za to jaké životy vedeme, jak plýtváme, konzumujeme, žijeme a ničíme planetu. Přesah LaChapellovy tvorby není jen v tom, jak interpretuje události z Bible, ale jaký k tomu má důvod. Intence, které do fotografie vkládá, nejsou na první pohled zřejmé, avšak ve fotografiích přítomné jsou.

### 5.7.2 Fotografie *Potopa*

První pohled na fotografii v sobě nese něco zneklidňujícího. Fotografie a postavy na ní vypadají nepřirozeně, stojí v divných pózách a představují jakési nehybné figury,

---

<sup>102</sup> Urban, O. M.: *Tak pravil LaChapelle*. Praha. Arbor vitae. 2011. 35 s.

<sup>103</sup> Láb, Filip: *Tak pravil fotograf hvězd a začal se snažit o umění*. [online]. 2012. [2013-04-16]. Dostupné z WWW: <<http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=725026>>

kteře ani jako lidé nevypadají. Barvy na fotografii jsou příliš výrazné, ne takové, jež běžně vídáme. Ačkoli je fotografie hustě zaplněná osobami, předměty a budovami, zdá se přehledná, ale díky její rozměrnosti chvíli trvá, než se zorientujeme. Muži a ženy čelí katastrofě, i kdybychom pominuli název díla, je to zřejmé z výrazů osob na fotografii, nejsou apriori ustrašené, ale zračí se v nich neklid, spolu s přesvědčením, že to nejhorší je za nimi. Osoby na fotografii hrají nejpodstatnější roli.

Neméně důležitou roli hrají symboly současného světa, předměty, které dílo dotvářejí. Když se zaměříme detailněji na předměty, které se na fotografii nachází, všimneme si potápějícího automobilu, mobilní telefon, zbytky casina Caesar v Las Vegas a loga známých značek: Burger King, Starbucks a Gucci – jako symboly současného konzumního světa, které mizí z povrchu země se vším ostatním. Nejsou to hodnoty, které by mohly přetrvat, a lidstvo se bez nich obejde. Korespondují tak s nahými postavami.

Pakliže člověk, který se na fotografii dívá, zná klíčová díla z dějin umění, spojí si kompozici fotografie s Michelangelovým vyvedením *Potopy* v Sixtinské kapli. Bez této konotace by interpretace fotografie, které je sama interpretací jiného slavného díla a biblické katastrofy, nebyla kompletní. V jistém momentě tedy fotografie přímo vyžaduje empirickou zkušenost recipienta. Bez této zkušenosti a intence recipienta (neboli čtenáře) by nebyla kompletní.

Pozornosti neunikne ani zvláštní sepětí mužských postav, ty se navzájem dotýkají, objímají a pomáhají si. Ne, že by element ženskosti chyběl, ale jisté napětí se na fotografii objevuje pouze mezi mužskými postavami.

Kolik může mít fotografie možných interpretací, si nedovoluji počítat. Ale pakliže spojíme fotografii s názvem, a podíváme-li se na ni znova, troufám si tvrdit, že ačkoli by se výjev na fotografii mohl jevit i jen jako zatopení amerického města Las Vegas, trest za konzumní život, dekadentní oslava či pouze parafráze jiného slavnějšího díla, interpretace správná, bude vždy jediná.

Ačkoli se symboly zdají být na fotografii jasné, nemusí tomu ale tak být. Kasino díky tomu, jak bylo navrženo a jaký kus se z něj na fotografii objevuje, může být „nesprávně“ vnímáno jako symbol antiky, mobilní telefon v ruce jedné z žen, nemusí být vnímán a rozpoznán jako symbol současnosti, ba naopak, starší nedotykovaná verze mobilu může být vnímána jako dotek minulosti, transsexuál Amanda Lepore nemusí být rozpoznán a odraz lidských tváří může být charakterizovaný jako klidný. Vždy je na výběr a vždy existují možnosti, ze kterých je možno si vybrat.

Nicméně v kontextu fotografie, její předlohy a názvu díla, musíme nutně dojít k názoru, že ačkoli si nikdy nemůže být jistí správností naší interpretace, alespoň jsme se k ní přiblížili a ostatní interpretace, které nám mohou přijít na mysl, budou nesprávné.

Elementární znalost uměleckých fotografií, dějin fotografie a současného vnímání estetiky, a rozpoznání koherence uměleckého díla nedovolí divákovi či recipientovi, šlápnout při interpretaci vedle.

Existují však i jiné postupy, jak se dostat ke konečné interpretaci fotografie. Ale stačí Ecova teorie interpretace ke správnému pochopení fotografie nebo by zde bylo na místě využít spíše sémiotickou analýzu?

Fotografie ač bude vždy „otevřeným dílem“, které bude možno interpretovat z různých hledisek, a zůstane otevřená i pro jiné možné interpretace, domnívám se ale, pakliže bude mít jasně definovaný název (lingvistické sdělení) a intence autora se projeví dostatečně zřetelně, vždy bude možno rozpoznat, které interpretace nejsou správné.<sup>104</sup>

Neméně důležité jsou kulturní kódy doby, fotografie by v jiné době neměla tentýž význam a byla pravděpodobně interpretována jiným způsobem.

Na fotografii mohu rozpoznat určité znaky a zhodnotit, jaké znaky to jsou. Pakliže se dívám na fotografii *Potopa*, spatřím hned několik symbolů, které ale nemusí rozeznat ostatní recipienti. Trosky budov a polorozpadlé kasino značí jakousi zkázu či katastrofu. Loga a značky firem odkazují k současnosti a modernímu – konzumnímu způsobu života. Drahé boty a šperky jsou symbolem přežitku či dostatku doby. Nepřirozené barvy nebe mohou symbolizovat právě takovou katastrofu, která nenastává každý den, nejedná se o jednu z mnoha potop, ale o definitivní podobu konce světa a začátku světa nového.

Nonverbální komunikaci na fotografii značí tváře osob, ze kterých lze vyčíst strach, bezvýchodnost situace a smíření se s daným stavem věcí, u některých postav na fotografii se ale zračí malý kus naděje. Natažené ruce lidí na fotografii mohou značit volání o pomoc, stejně jako upínání se k novému začátku, který ačkoliv je ještě v nedohlednu, může přijít.

Kompozice fotografie *Potopa* nevychází z autora, ani jeho intence. Autor si kompozici „vypůjčil“ a parafrázoval Michelangelův výjev po svém s aktuálními postavami, mnohdy potetovanými, osobami. Lingvistické sdělení fotografie zajišťuje její

---

<sup>104</sup> „Uvědomuji si, že problém interpretace, její volnosti a jejích aberací, se z mého diskurzu nikdy nevytratil. Přesunul jsem pozornost k rozmanitosti kompetencí (kódů a subkódů, rozdílů mezikódy produkce a kódy recepce) a v *Traktátu* jsem se pak zabýval možnostmi sémantického modelu v podobě encyklopedie, která by v rámci určité sémantiky počítala i s požadavky patřičné pragmatiky.“ Eco, Umberto: *Lector in fabula*. Academia. Praha. 2010. 18 s.

název. Hádat nebo se pokoušet přijít na důvod proč autor fotografii takto pojmenoval, je zbytečné. Samotný název fotografie odkazuje k biblickému příběhu o potopě světa, která je všeobecně známá. Autor tedy nevytváří žádnou složitou šifru, které nelze porozumět, ale názvem fotografie pomáhá divákovi či recipientovi, rozkódovat sdělení, které do fotografie záměrně vložil.

K interpretaci pomohl také název fotografie, kterým LaChapelle jasně konstatoval, že se jedná o potopu. Spojením motivu potopy a toho, že autor využil kompozice Michellangela, dojdeme snadno k základnímu zobrazovanému – potopě světa. Interpretace kódů a subkódů a intence fotografie byla již trochu komplikovanější, avšak přesvědčili jsme se, že interpretovat fotografii na základě Ecovy teorie interpretace, která byla určena především pro literární texty, je možné. Lze s ní dojít i k interpretaci „správně“, pakliže respektujeme a zaobíráme se především záměrem samotné fotografie.

### 5.7.3 Recepce a interpretace smyšleného recipienta

Nebude-li však recipient seznámen s konvencemi a symboly západní kultury, jen těžko se bude orientovat ve LaChapellových fotografiích, které jsou plné intertextuality a symbolických odkazů. Pokud se na fotografii bude dívat recipient, který nezná biblické příběhy, ani samotnou Bibli, neslyšel o apokalyptické potopě, nemá znalosti z dějin umění, tudíž nerozpozná renesanci od baroka, klasická díla od moderních, nebyl nikdy v Sixtinské kapli a nezná Davida LaChapella, je to ideální recipient, na jehož recepci a interpretaci mohu ukázat, že lze v libovolném množství interpretací a recepcí rozpoznat, která je špatná. Recipient, který nemá přístup ke stejným encyklopediím jako autor, nerozpozná jeho intenci, nepochopí symboly ani odkazy, které do fotografie autor vložil. Intertextualita mu zůstane skryta, a nebude schopen fotografii na základě svých znalostí, zkušeností a pocitů interpretovat správně.<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> „Každá lidská bytost žije uvnitř určitého kulturního vzorce a interpretuje své vlastní zkušenosti podle sady naučených forem. Stabilita tohoto světa nám umožňuje se racionálně pohybovat mezi stálou provokací okolí a organizováním externích jevů do koherentního souboru organických zkušeností. Ochrana našich předpokladů proti všem nekoherentním mutacím je jednou ze základních podmínek naší existence jako myslících bytostí. Je ale rozdíl mezi udržováním systému předpokladů jako organického celku a odmítáním jakékoliv možné změny, neboť dalším z předpokladů naší existence jako myslících bytostí je schopnost rozvíjet inteligenci a mysl přijímáním nových zkušeností do našeho systému předpokladů. Náš svět naučených forem musí zachovávat svou organickou strukturu bez šoků a deformací, ale musí se vyvíjet a podstupovat určité modifikace. Konečně to, co odlišuje západního člověka od toho, který žije v ‘primitivní‘



Při pohledu na první fotografii z cyklu *Muzeum Po potopě: Muzeum* spatří recipient zatopenou místnost s obrazy na stěnách a odpadky plující na vodní hladině. Patrně se zorientuje v názvu, pochopí, že se jedná o muzeum, které je zatopené. Lingvistická část fotografie – její název mu napoví. Jeho interpretace by mohla vypadat například takto: autor vyfotografoval muzeum při záplavě. Snadno by si také mohl splést fotografii uměleckou s fotografií reportážní a věřit, že snímek zobrazuje skutečnost. Podobně by mohla vypadat i interpretace fotografie *Po potopě: Socha*, i tato fotografie zobrazuje zatopené muzeum se sochou uprostřed.

S fotografií *Po potopě: Katedrála* aby měl recipient možná větší problém, neznalost náboženství a kultury by recipienta dovedla k poměrně ploché interpretaci. Lidé byli v katedrále právě, když ji zatopila voda, přežili a teď neví, kudy se z katedrály dostat ven. Jak by fotografie na recipienta působila z estetické stránky? Ze silného aranžmá fotografie by mohl poznat, že se nejedná o reportážní fotografii (i když to není vyloučeno), rozhodně by v ní však nespátřil všechny intertextuální vrstvy, které obsahuje. Mohl by tak klidně fotografii označit za kýč, neboť LaChapelle se na hranici kýče a umění pohybuje stále. Tou pomyslnou hranicí je právě práce s intertextualitou, která jeho fotografiím dodává patřičnou vážnost. Pakliže ale recipient práci s odkazy neobjeví, může se stát, že se pro něho stanou kýčovitým ztvárněním záplav.

Recepce a interpretace monumentální fotografie *Potopa* by rámcově zastřešila recipientův estetický zážitek názvem, se kterým by pracoval jako s jediným jemu známým prvkem. Recipient by se mohl domnívat na základě nákupního vozíku v popředí, že osoby na fotografii zastihla potopa během nakupování, proto si také nesou na zádech nákup (muž v popředí). Trosky nákupního centra, které se jmenuje Caesar, by v recipientovi mohly vzbudit obavy, že šlo opravdu o velkou potopu, ačkoli lidé pod vodou nejsou celí a zřejmě katastrofu přežili. Rozbité nápisy by v recipientovi mohly vyvolat dojem, že jde o vývěsní štíty obchodů z nákupního centra. Proč jsou ale muži i ženy nazí? Patrně se museli zbavit oblečení z nějakého důvodu, například proto, aby je mokré oblečení netáhlo ve vodě ke

---

společnosti je dynamický a progresivní charakter jeho kulturních vzorců. To, co činí společnost 'primitivní', je neschopnost nechat kulturní vzorce se vyvíjet, nechat interpretovat původní předpoklady své kultury, které tak přetrvávají jako prázdné formule, rituály a tabu. Máme velmi málo důvodů pokládat kulturní vzorce Západu za univerzálně nadřazené, ale jeden z těchto důvodů je jejich plasticita, flexibilita, schopnost neustále odpovídat na nové zkušenosti a rozpracovávat nové způsoby a přizpůsobovat se jim (rychleji či pomaleji podle vnímavosti jedince a kolektivu). Eco, Umberto: *Otevřené dílo*. 93 s. [online]. [cit. 2013-04-17] Dostupné z WWW: <<http://cirkus-umberto.ic.cz/OperaAperta.pdf>>

dnu. Nepřirozené pozice osob na fotografii by si recipient mohl interpretovat jako záměr autora fotografie. Bez stejných encyklopedických znalostí by se takový recipient nikdy nemohl interpretovat fotografii „správným“ neboli „rozumným“ způsobem.

Pokusím se uvést ještě jeden příklad. Představme si stejného recipienta, který se dívá na fotografii *Potopa*, ale neumí číst. Takovému recipientovi by mohl uniknout i význam potopy. Rozvolněnost jeho interpretací by se tedy odvíjela pouze od fotografie a její intence. Jedna z interpretací by mohla vypadat například takto: Kvůli rozbitému potrubí se voda vylila do ulic, lidé se brodí ve špíně města a potřebují se dostat pryč. Muž, který nese jiného muže, tak činí, protože muž je zraněný. Cedula s nápisy by pro recipienta neměly žádný význam. Lidé jsou vystrašení, protože se na ulici nemají kam schovat. Navíc nebe vypadá podle barev rozbouřeně a zdá se, že bude ještě pršet. Oblečení jim strhal proud vody, která se vyvalila z potrubí, neboť byli v jeho bezprostřední blízkosti. Navíc hrozí, že do vody spadne i osvětlení a elektrický proud všechny zabije.

I taková interpretace by byla možná, pakliže by recipient nerozpoznal symboly na fotografii a neznal jejich konvenční významy a nesdílel by znalosti ze stejných encyklopedií jako autor fotografie. „Nesprávnost“ interpretace by ale sám recipient pravděpodobně nepoznal.

#### **5.7.4 Možnosti a limity recepční estetiky a interpretace**

Ačkoli je teorie interpretace a recepční estetika primárně určená pro texty, zjistili jsme, že i fotografie (plus název jako lingvistická část) se může chovat jako otevřené dílo, lépe řečeno, že je otevřeným dílem, které je otevřeno různým interpretacím.

Intence umělecké fotografie je dostatečně silná na to, aby mohl být záměr fotografie interpretován samostatně. Ačkoli jsme se přesvědčili na konkrétních případech, že do fotografie často může zasahovat intence autora a to zejména ve výběru názvu, který se tak pro fotografii stane určujícím rámcem, podle kterého můžeme rozpoznat správnost té které interpretační možnosti.

Eco při interpretaci hovoří o koherenci textu, je ale možné rozpoznat koherenci u fotografie, pakliže nějakou má? Mohou být ve fotografii prvky, které mají jistou spojitost nebo na sebe přímo navazují? Fotografie pracuje s motivy a symboly, LaChapelle navíc velice často a silně pracuje s intertextualitou. U fotografií, které jsem se pokusila interpretovat, jsme měli možnost vidět, že některé symboly na sebe navazují nebo jsou naopak protikladné, čímž na sebe upozorňují a podtrhují tak svůj význam. Eco rozlišuje

mezi interpretací a použitím u textu. Toto rozlišení, které mimo jiné vysvětluje na příkladu spisovatele Prousta a čtením v železničních jízdních řádech.<sup>106</sup> Použití u fotografie ale není problémem. To, co na fotografiích rozbíjí jejich intenci, je intertextualita. Citace, odkazy a symboly pracují s encyklopediemi, které recipient buď ovládá, nebo neovládá. Na základě znalostí encyklopedií pak může recipient pracovat s intertextualitou.

Možnosti a limity recepční estetiky a teorie interpretace jsem si ověřila při pokusu o vyfabulovanou a svoji vlastní recepci. Fotografie není literárním textem, nemohla jsem se tedy spolehnout na koherenci a práci s dílčími interpretacemi. Zároveň jsem ale ve fotografii našla určité narativní přístupy právě při práci s intertextualitou, která zásadně ovlivnila recepci i interpretaci fotografií. K fotografiím jsem přistupovala na základě vlastních zkušeností a momentálního rozpoložení – i to mohlo mou recepci ovlivnit.<sup>107</sup>

Domnívám se, že Ecova recepční estetika a teorie interpretace dávají recipientovi volnost. Limity spatřuji v tom, že jsou primárně určeny pro literární text a je tedy obtížnější s nimi pracovat při recepci a interpretaci fotografie. Je nutné zdůraznit, že rozdíl mezi literárním textem a vizuálním textem (fotografií) je v narativu a intenci autora, která se v obraze neformuluje slovně. Každý obraz je na rozdíl od textu polysémický, může tak implikovat řadu znaků, z nichž může recipient vybrat pouze některé. Recepce literárního a vizuálního textu se liší. Zatímco u literárního textu je čtenář veden od elementárních znaků ke konečnému smyslu, při recepci vizuálního textu se recipient nejdříve soustředí na celek, který pak „rozkládá“ na dílčí prvky.

---

<sup>106</sup> „Proust mohl číst jízdní řád železnice a v názvech zastávek ve Valois nacházet něžné a labyrintické ozvěny nervalovského hledání *Sylvie*. Nešlo tu samozřejmě o interpretaci jízdního řádu, ale o jeho legitimní, bezmála psychedelické použití. Železniční jízdní řád jako takový předvídá jeden jediný typ *Modelového Čtenáře*: karteziánského operátora, vybaveného bdělým smyslem pro nezvratnost časových následností.“ Eco, Umberto: *Lector in fabula*. Academia. Praha. 2010. 77 s.

<sup>107</sup> „Čtenář textu ví, že každá věta a každý tropus je „otevřený“ mnohosti významů, které musí lovit a hledat. Čtenář si skutečně může vybrat možný interpretační klíč podle svého momentálního naladění. Užije dílo podle požadovaného výsledného významu (způsobuje, že dílo znovu ožije nějak jinak, než v předešlých čteních). Ale tato 'otevřenost' je velmi vzdálena

'neurčitosti' komunikace, 'nekonečným' možnostem formy a úplné svobodě recepce. Ve skutečnosti jsou zde dostupná přesně předepsaná interpretační řešení a ty čtenáři nikdy neumožňují vymanit se z autorova dohledu.“ Eco, Umberto: *Otevřené dílo*. 10 s. [online]. [cit. 2013-04-17] dostupné z WWW: <<http://cirkus-umberto.ic.cz/OperaAperta.pdf>>

## 6 ZÁVĚR

Jak bylo řečeno v úvodu diplomové práce, Eco uplatňoval recepční estetiku a teorii interpretace především pro literární texty. I když ve svých knihách uvádí často pojem „dílo“, jedná se především o literární texty. V diplomové práci jsem se pokusila jeho teorie aplikovat na fotografie. Při aplikaci Ecovy recepční estetiky na umělecké dílo (fotografii) lze vyjít z postupů, které Eco využíval na literární díla. Pokusila jsem se tedy uplatnit tyto principy a postupy i u fotografie. Domnívám se, že v případě recepční estetiky nelze upozadit intenci autora, která pro literární text není tak důležitá.

I z tohoto důvodu jsem do své práce zařadila třetí kapitolu, ve které se věnuji LaChapellově tvorbě nejen z pohledu kurátora výstavy Otto M. Urbana, který tak současně vystupuje jako interpret LaChapellových fotografií, a který dodává výstavě „*Tak pravil LaChapelle*“ další interpretační rámec právě takto zvoleným názvem.

Domnívám se také, že samotná interakce mezi intencí autora fotografie a díla je komplexnější. Fotograf do svého díla promítá pocity a naděje. To samozřejmě není vyloučené ani u autora literárního díla. Nicméně bez pochopení LaChapellova sociálního cítění, jeho antimilitaristické povahy a hledání východisek při řešení společenských problémů v návratu k přírodním a morálním hodnotám, zůstane recipient ochuzen o část recepce a konečná interpretace fotografie jako celku se může změnit.

V případě literárního textu považuje Eco za jedno z kritérií správnosti dílčí interpretace. Jedná se o takzvanou koherenci, která drží intenci díla „pohromadě“. V případě LaChapellových fotografií jsem zjistila, že díky intertextualitě, která koherenci a tím i intenci fotografie narušuje, se na dílčí interpretace nedá příliš spoléhat. Recepční estetika nabízí interpretovi určitou volnost, která u recepce a následné interpretace fotografií nabízí větší možnost odkrývání jednotlivých intertextuálních vrstev.

Přesvědčila jsem se, že Ecova recepční estetika a teorie interpretace jsou aplikovatelné i na recepci fotografie. Pojmy, které Eco využívá při recepci a interpretaci textů, lze aplikovat i na fotografii. Limity ovšem spatřuji v tom, že uvedené pojmy (otevřené dílo, nadinterpretace, koherence textu, intence autora, čtenáře a díla, atd.) Eco přisuzoval právě literárnímu textu. Z toho důvodu je nutné kvůli zachování podstaty definic jednotlivých pojmů, hovořit v souvislosti s fotografií například o modelovém či empirickém recipientovi – tedy pozměnit názvy jednotlivých kategorií, které Eco určil.

Zároveň jsem se přesvědčila, že při recepci a interpretaci fotografie se s narativem, který je v textech přítomný z podstaty, pracuje jiným způsobem. Fotografie sama o sobě

narativem není, ale právě díky intertextualitě, narativy vytváří. Fotografie může implikovat mnoho znaků, které díky intertextualitě recipient vnímá jiným způsobem než literární text, který čtenáře „vede“ od dílčích znaků k celku. U fotografie je postup opačný. Recipient nejdříve vnímá celek a teprve poté jednotlivé části.

K jednotlivým recepcím a interpretacím fotografií, o které jsem se snažila v poslední kapitole, jsem přidala také recepci smyšleného recipienta. Někoho, kdo nemá přístup ke stejným *Encyklopediím* jako autor fotografií a pro koho tedy zůstávají symboly a intertextuální odkazy na fotografiích zcela nepochopitelné a „nečitelné“. Uvedením této recepce jsem se snažila vypořádat s Ecovým tvrzením, že ačkoli má otevřené dílo libovolný počet interpretací. Tento počet není neomezený a nesprávná interpretace se pozná. Dospěla jsem k názoru, že Ecovo tvrzení je pravdivé, neboť pokud recipient nemá přístup ke stejné *Encyklopedii* jako autor, unikají mu jednotlivé intertextuální vrstvy fotografie.

Limity Ecovy recepční estetiky spatřuji v upozadění intence autora. V souvislosti s výše uvedeným, a díky interpretaci a recepci kurátora výstavy Otto M. Urbana, jsem dospěla k závěru, že právě intence autora přispívá k přiblížení se ke „správné“ neboli „rozumné“ interpretaci vybraných fotografií.

## 7 POUŽITÁ LITERATURA

Bible svatá. *Bible svatá aneb všechna svatá písma Starého i Nového zákona vč. deuterokaninických knih podle posledního vydání Kralického z roku 1613*. Praha: Knižní klub, 2007. 1184 s. ISBN 987-80-242-1694-9.

BOČÁK, Michal, RUSNÁK, Juraj. *Média a text II*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešově, 2008. 248-258 s. ISBN 978-80-8068-730-4.

BOLECH, Martin: *Interpretační teorie Umberta Eca a Romana Ingardena*. Brno, 2012. 51 s. Bakalářská práce na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity na Seminárii estetiky. Vedoucí bakalářské práce Mgr. Rostislav Niederle, Ph.D.

ČERVENKA, Miroslav (ed.). *Čtenář jako výzva: Výbor prací z kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, 2001. 340 s. ISBN 80-86055-92-2.

CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann & synové, 2004. 365 s. ISBN 80-239-5169-6.

COLLINI, Stefan. *Konečná a nekonečná interpretácia*. In ECO, Umberto: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa, 1995. 146 s. ISBN 80-7115-080-0.

ECO, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007. 662 s. ISBN 978-90-7203-893-0.

ECO, Umberto. *Dějiny krásy*. Praha: Argo, 2005. 440 s. ISBN 80-7203-677-7.

ECO, Umberto. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa, 1995. 146 s. ISBN 80-7115-080-0.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Praha: Academia, 2010. 290 s. ISBN 978-80-200-1828-1.

ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2005. 330 s. ISBN 80-249-0740-9.

- ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky*. Brno: JAMU, 2004. 407 s. ISBN 80-85429-99-3.
- ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc: Votobia, 1997. 197 s. ISBN 80-7198-248-2.
- ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2007. 372 s. ISBN 80-7203-706-4.
- ECO, Umberto. *Kant a ptakopysk*. Praha: Argo, 2011. 496 s. ISBN 978-80-257-0377-9.
- FIŠEROVÁ, Michaela: *Problém interpretace: pohľad na médiá v perspektíve sémiotiky Umberta Eca*. Mediální studia. 2008, roč. 3, č. 6. ISSN 1801-9978
- HENCKMANN, Wolfhart, LOTTER, Konrad, PROKOP, Dušan. *Estetický slovník*. Praha: Svoboda, 1995, 229 s. ISBN 8020504788.
- ISER, Wolfgang: *Jak se dělá teorie*. Karolinum. Praha. 2009. 245 s. ISBN 978-80-246-1672-8.
- JIRÁK, Jan; KÖPPLOVÁ, Barbara. *Média a společnost: Stručný úvod do studia médií a mediální komunikace*. Praha: Portál, 2003. 208 s. ISBN 80-7178-697-7.
- KAFKA, Franz. *Proces*. Praha: Nakladatelství Fraze Kafky, 1997. 292 s. ISBN 80-85844-29-X.
- KRNÁČ, Pavel. *Filosofické aspekty v díle Umberta Eca*. Brno, 2009. 28 s. Bakalářská práce na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity. Vedoucí bakalářské práce prof. PhDr. Břetislav Horyna, Ph.D.
- KULKA, Tomáš: *Umění a kýč*. Praha: Torst, 1994. 183 s. ISBN 80-85639-17-3.
- LÁB, Filip, TUREK, Pavel. *Fotografie po fotografii*. Praha: Karolinum, 2009. 106 s. ISBN 978-80-246-1617-9.

MRÁZ, Michal. *Modelový čtenář a sémantické gesto a jejich vztah k interpretaci textu*. Brno, 2007. 71 s. Diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity na Ústavu české literatury a knihovnictví. Vedoucí diplomové práce PhDr. Bohumil Fořt, Ph.D.

NIETZSCHE, Friedrich. *Tak pravil Zarathustra*. Praha: XYZ, 2009. 300 s. ISBN 978-80-7388-147-4.

RADFORD, Gary. *Eco*. Bratislava: Albert Marečín vydavateľstvo PT, 2004. 111 s. ISBN 80-88912-55-5.

SEMERÁDOVÁ, Jana. *Problém interpretace v koncepci Umberta Eca*. Plzeň, 2012. 79 s. Diplomová práce na Filosofické fakultě Západočeské univerzity v Plzni. Vedoucí diplomové práce PhDr. Martina Kastmerová, Ph.D.

SYSLOVÁ, Šárka. *Sociologická analýza fenoménu kýč*. Brno, 2006. 37 s. Bakalářská práce na Fakultě sociálních studií na Masarykově univerzitě v Brně. Vedoucí bakalářské práce Blahoslav Rozbořil, Ph.D.

TOSCANI, Oliviero. *Reklama jako navoněná zdechlina*. Praha: Sloart, 1996. 173 s. ISBN 80-85871-82-3.

URBAN, Otto M.: *Decadence Now! Za hranicí krajnosti*. Praha: Arbor vitae, 2010. 305 s. ISBN 978-80-87164-39-6.

URBAN, Otto. M.: *Tak pravil LaChapelle*. Praha: Arbor vitae, 2011. 274 s. ISBN 978-80-87164-86-0.



## 8 INTERNETOVÉ ZDROJE

Eco, Umberto a Meze interpretace. In: Umberto Eco a Meze interpretace [online]. 2011 [cit. 2013-04-01].

Dostupné z WWW: <[http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/metodika/eco\\_inte.pdf](http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/metodika/eco_inte.pdf)>

Eco, Umberto: *Otevřené dílo*. 109 s.

Dostupné z WWW: < <http://cirkus-umberto.ic.cz/OperaAperta.pdf>>

Aktuálně.cz [online]. 1993-2013. [2013-04-16]. Láb, Filip: *Tak pravil fotograf hvězd a začal se snažit o umění*.

Dostupné z WWW: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=725026>

Lidové noviny [online]. 1993-2013. [cit-2013-04-25]. Pospiszyl, Tomáš: *Perverzní král popu míří do Prahy*.

Dostupné z WWW: <[http://www.lidovky.cz/lachapelle-cwc/kultura.aspx?=A111021\\_141143\\_in\\_kultura\\_wok](http://www.lidovky.cz/lachapelle-cwc/kultura.aspx?=A111021_141143_in_kultura_wok)>

Umberto Eco k interpretaci. [online]. [cit 2013-04-25]. Dostupná z WWW: <[http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/metodika/eco\\_inte.pdf](http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/metodika/eco_inte.pdf)>

Elle. [online]. 2003-2013. [cit. 2013-04-15]. Rozhovor s Davidem LaChapellem: *Štěstí je vedlejší produkt*. Dostupný z WWW: [http://prod-images.exhibite.com/www\\_davidlachapelle\\_com/ELLE.pdf](http://prod-images.exhibite.com/www_davidlachapelle_com/ELLE.pdf)

## 9 PŘÍLOHY

### 9.1 Seznam příloh

#### 9.1.1 Příloha č. 1: Vlastní rozhovor s Ottou M. Urbanem, kurátorem výstavy „Tak pravil LaChapelle“

**Jak byste interpretoval fotografii *Potopa*? Co si myslíte, že skrze ni chtěl LaChapelle sdělit?**

Na *Potopě* je jasně viditelná reflexe Michelangela. A zcela jistě LaChapelle skrze ni odkazuje k povrchnosti konzumního světa. To je dané tím motivem různých firemních log, které se na fotografii objevují. Druhá věc je, že všichni ti lidé na jeho fotografiích jsou jeho známí nebo přátelé, se kterými se zná dlouhou dobu. Pokud se podíváte na jeho fotografie z posledních patnácti let, můžete zaznamenat, že se na nich někteří lidé objevují vícekrát. Pro LaChapelle hraje velice důležitou roli, kdo se na fotografiích objevuje. Ta loga a kritika společnosti – ono je to trochu klišé, ale samozřejmě je to tam. Tím nejdůležitějším, co chtěl podle mého názoru LaChapelle říct je, že i když se tento svět bortí, lidé se k sobě nechovají jako hyeny, ale jeden druhému podává pomocnou ruku. Lidé si prostě pomáhají, není to tedy jen kritika konzumu. Pro někoho to může být až příliš optimistické nebo naivní, ale LaChapelle chtěl ukázat, že lidstvo vidí pozitivně. Lidé nejsou zkažení, bez emocí a citů, ale naopak, jsou schopní se v komplikované situaci spojit a pomoci jeden druhému.

**Jak byste interpretoval fotografie z cyklu *Muzeum*? Co si myslíte, že skrze ni chtěl LaChapelle sdělit?**

Nejdůležitějším prvkem na fotografiích je, myslím, odraz v hladině. Je to pokračování po *potopě*, voda vstupuje do prostoru, kam by se za jiných okolností nedostala a vytváří vlastně neobvyklou situaci. Muzeum má být plné lidí. Ale je prázdné, až na obrazy, které tam pořád jsou. Znamená to podle mého soudu to, že umění přetrvává a není v tomto smyslu vnímané jako něco krátkodobého nebo něco, co časem přestane hrát svou roli v závislosti na módě například.

### **Proč se LaChapelle ve své tvorbě vrací zrovna k renesanci?**

Z hlediska jeho vkusu a pohledu na umění jsou pro něho obrazy a umění renesance tím nejinspirativnějším obdobím. Spojuje se v nich určitá dokonalost technického charakteru, na kterou si LaChapelle potrpí jako fotograf také, a potom i určitá harmoničnost ve smyslu proporcí a kompozice a vlastně není sám, kdo odkazuje spíše než k moderně do historie. Včetně renesance. Je to i určitá paralela intelektuálního charakteru, neboť renesance je vnímaná jako velice liberální období, které postavilo nové otázky nejen před umění, ale i před společností jako takovou. Je to výzva.

### **Jsou tyto fotografie podle vašeho úsudku spíše optimistické (nový počátek pro lidstvo) nebo jsou právě jen kritikou současného světa?**

Nerad bych to takto charakterizoval – jestli jsou fotografie optimistické či pesimistické. Tyto pojmy nejsou zcela adekvátní. Spíše bych použil spojení, že ten LaChapellův pohled není jednostranný, ale spíše mnohvrstevný. Takové roviny jsou důležité, neboť až v celku dávají smysl. LaChapelle funguje před odkazy a je jedno jestli na popkulturu hvězd nebo loga módních značek, které „spolupracují“ například právě s renesancí. Důležité jsou také kontrasty. Dohromady vytváří rovinu, která by se zjednodušeně dala nazvat buď optimistickou či pesimistickou. Ale LaChapelle je spíše sarkastický, používá černý humor. Tyto roviny jsou důležité.

### **LaChapelle používá ve svém díle náboženskou symboliku. Máte dojem, že je to z přesvědčení, nebo tím chce dát fotografiím hloubku, kterou by možná jinak neměly?**

LaChapelle se pohybuje v prostoru, který je spojen s křesťanskou tradicí. Používá symboly, které jsou obecně známé bez ohledu na nějakou specifikaci vzdělání. Každý pozná Madonnu či Pietu. LaChapelle použil biblické motivy skrz reflexi současné společnosti. V renesanci se dokonce na obrazech objevovali lidé, kteří měli dobové kostýmy – nebyla to snaha něco historizovat, ale právě naopak něco aktualizovat. Nám již to tak nepřijde, když se na takové obrazy díváme. Ale je to to samé, co udělal LaChapelle v cyklu Ježíš je kluk od nás. Zasadil postavu Ježíše do prostředí na Manhattanu plného feťáků a prostitutek. Může to působit nově, ale on jenom navazuje na něco, co se v dějinách umění tradičně objevovalo. Můžeme zde vidět naprosto jasně kontinuitu. Náboženské motivy jsou brané z pohledu ideologie, která ovlivnila tvář moderního západního světa. Proto s těmi motivy pracuje.

## 9.1.2 Příloha č. 2: Ikonografie



Obr. 1: David LaChapelle: *Reklamní fotografie vytvořená pro firmu Diesel (1994)*



Obr. 2.: David LaChapelle: *Reklamní fotografie vytvořená pro firmu BVLGARI (2010)*



Obr. 3: David LaChapelle: *American Jesus: Hold Me, Carry Me Boldly* / *Americký Ježíš: Drž mě, směle mne nes* (2009)



Obr. 4: David LaChapelle: *Redeeming Paradise* / *Vykoupení z ráje* (1999)



Obr. 5: David LaChapelle: *The Rape of Afrika* / *Únos Afriky* (2009)





Obr. 6: David LaChapelle: *The Delegue / Potopa* (2009)



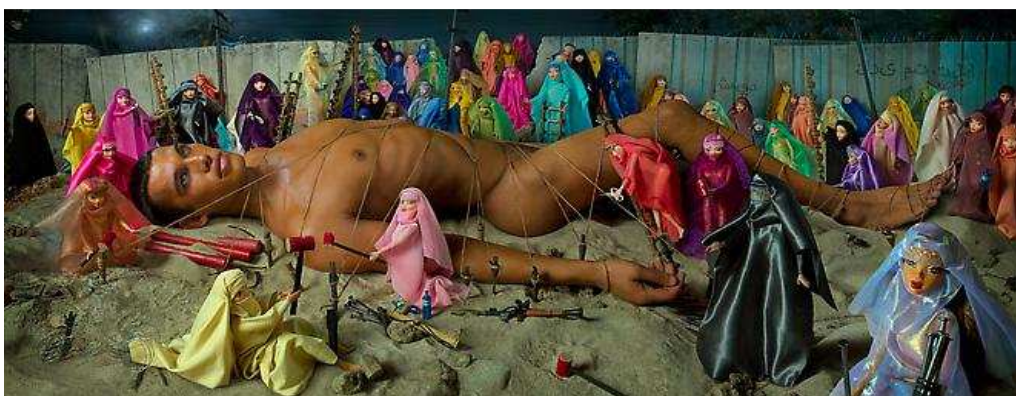
Obr. 7: David LaChapelle: *After the Delegue: Cathedral / Po potopě: Katedrála* (2007)



Obr. 8: David LaChapelle: *After the Delegue: Museum / Po potopě: Muzeum* (2007)



Obr. 9: David LaChapelle: *After the Delege: Statue / Po potopě: Socha* (2007)



Obr. 10: David LaChapelle: *Would-Be Martyr and 72 Virgins / Samozvaný mučedník a 72 panen* (2008)



Obr. 11: David LaChapelle: *The Last Supper / Poslední večeře* (2003)





Obr. 12: David LaChapelle: *Awakened: Jesse / Probuzení: Jesse* (2007)



Obr. 13: David LaChapelle: *The House at the End of the World / Dům na konci světa* (2005)



Obr. 14: David LaChapelle: *Recollections in Amerika: Good Times / Americké vzpomínky: Poměli jsme se* (2006)





Obr. 16: David LaChapelle: *Amanda Lepore: Addicted to Diamonds / Závistá na diamantech* (1997)



Obr. 17: David LaChapelle: *Andy Warhol: the Last Sitting, November 22 / Andy Warhol: Poslední sezení, 22. listopadu* (1986)



Obr. 18: David LaChapelle: *Pieta with Courtney Love / Pieta s Courtney Love* (2006)



Obr.19: Oliviero Toscani: Reklama pro firmu Benetton



Obr. 20: Damien Hirst: *For the Love of God/ Pro lásku boží* (2007)



Obr. 21: Michelangelo: *Potopa* (Sixtinská kaple)