

UNIVERZITA KARLOVA
V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ



Martin Burian

Mlha, atmosféra a neviditelno ve fotografii

Bakalářská práce

Vedoucí práce:
PhDr. Václav Hájek, Ph.D.

Praha 2015

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury a pramenů, které jsem řádně citoval a že jsem práci nevyužil k získání stejného nebo jiného titulu.

V Praze, dne 26. 6. 2015

.....

Martin Burian

Děkuji panu PhDr. Václavu Hájkovi, Ph.D. za přátelský přístup a cenné rady při vedení této práce.

Obsah

Úvod.....	1
1. Vznešeno	3
1.1. Temnota jako původ vznešena.....	3
1.2. Jasnost, temnota a jejich emoční působení	4
1.3. John Lock a tma.....	5
1.4. Účinek temnoty v barvě.....	6
1.5. Přirozená trýzeň ze tmy	6
1.6. Fyziologické působení temnoty	7
1.7. Následky prudké změny.....	8
1.8. Zmírnění působení černé barvy na smysly	8
2. Imaginace	10
2.1. Autopoietické struktury	10
2.2. Koncept Kunstwollen a Naturselfdruck	10
3. Fotografie jako umění	12
3.1. Vztah mezi fotografií a malbou	12
3.2. Neostrost obrazu	14
3.3. Techniky rozostření	15
3.4. Ušlechtilé fotografické tisky	15
4. Počátky umělecké fotografie.....	18
4.1. Piktorialismus	19
5. Mlha a atmosféra.....	20
5.1. Oblaka.....	20
5.1.1. Oblaka v holandské krajinomalbě	20
5.2. Vytváření hloubky pomocí vzdušné perspektivy.....	20
5.2.1. Prostorovost u Leonarda da Vinci	21
5.3. Atmosferické jevy z pohledu meteorologie	21
5.4. Všeobklopující povaha mlhy	22
5.5. Mlha na obrazech C. D. Friedricha.....	22
5.6. Friedrich versus Goethe	23
5.7. Nestálost atmosferických jevů	24
5.8. Mlha a niternost	25
5.9. Mlha a prostor	26
5.10. John Ruskin.....	27
5.11. Gotthold Ephraim Lessing	27
5.12. Friedrich a neviditelno	28
6. Plošnost.....	29

6.1. Staří mistři versus modernisté.....	29
6.2. Plošnost a barva	29
6.3. Třetí rozměr	30
6.4. Novost a kontinuita.....	31
Závěr.....	32
Seznam použité literatury a pramenů.....	33
Obrazová příloha.....	36

Úvod

Fotografie měla již od svého vynalezení v první polovině 19. století schopnost vyvolávat silné vášně. Francouzský malíř Delaroche například tvrdil, že vynález fotografie zapříčiní zánik malířství, jiní v něm spatřovali konec doby filosofování. Ani jedno však nebyla pravda. Naopak, malířství se ukázalo jako jeden z hnacích motorů vývoje fotografie a mělo výrazný vliv na podobu fotografického obrazu stejně tak jako měla fotografie vliv na malířství. Fotografie a malba se navzájem prolínaly, čerpaly inspiraci jedna od druhé a tento symbiotický vztah přetrval až do dnešní doby. Zpočátku se fotografové snažili fotografii co nejvíce přiblížit skutečnosti. Tento trend byl patrný zejména ve vědecké a dokumentární fotografii, kde byla nejvíce oceňována schopnost fotografie věrně zachytit obraz, což korespondovalo s vnímáním fotografie jako objektivního média. Za základní vlastnost fotografie tak byla považována jasná čitelnost obrazu. Nejdůležitějšími parametry se staly hloubka ostrosti a čistá kresba, pro jejichž dosažení bylo nutné zvládnutí technické stránky fotografického procesu. Díky zaměření na kvalitu výsledného obrazu se tak fotografický proces odehrával téměř výhradně v intencích vědy.

Paralelně se však ozývaly hlasy, které vědeckou fotografii vnímaly jako odlidštěnou a snažili se jí přiblížit více umění. Prostředkem, kterého se toho snažily dosáhnout, byla neostrost. Způsobů, jakými bylo možné neostrosti dosáhnout, byla celá řada. Jedním z nich bylo zakomponování určitých atmosferických jevů, jakým je například mlha do obrazu. A právě fenoménem neostrého obrazu a mlhy, respektive způsobem, jakým takto vzniklá neostrost pracuje s prostorem, se zabývá tato práce. Paralelně bude sledováno emoční působení neostrosti na diváka.

Práce je členěna do šesti kapitol. První kapitola se věnuje kategorii vznešena v pojetí Edmunda Burkeho, ve které budeme sledovat emoční působení neostrosti. Ústředním pro toto téma bude dualismus jasnosti a temnoty a účinky, které vyvolávají v divákovi. Dalším diskutovaným tématem v této kapitole bude nekonečno, respektive latentní nekonečno a černá barva, které úzce souvisí s tématem temnoty. Všechny tyto kategorie mají na svědomí rozostření či znejasnění optického jevu, které je jedním z ústředních témat celé práce.

Druhá kapitola pojednává o imaginaci a sleduje jeden z jejích zdrojů, kterým jsou autopoietické struktury, tedy takové, které vznikají samovolně, nezávisle na vnějších příčinách. Ty měly odjakživa silnou schopnost působit na fantazii. Ústředním pojmem je zde skvrna. Kapitola se zabývá způsobem, jakým bylo na autopoietické struktury nahlíženo v antice a později v renesanci a v této souvislosti nás seznámí i s některými moderními koncepty umění jakými jsou Kunstwollen a Naturselbstdruck.

Prostřednictvím třetí kapitoly se seznámíme s vazbami mezi výtvarným uměním a fotografií. Zaměříme se na tzv. živé obrazy, ve kterých se vztah fotografie a malby poprvé výrazně prohloubil. Ty nás zavedou k ústřednímu pojmu této práce – neostrosti a technikám, pomocí kterých se jí dosahovalo. Přes tu nejpřelomovější, kterou představovaly ušlechtilé fotografické tisky, se dostaneme k fotografii jako samostatnému uměleckému oboru a jednomu z jejích nejvýznamnějších směrů, piktorialismu, které budou náplní čtvrté kapitoly.

Předmětem páté kapitoly jsou atmosferické jevy a jejich reprezentace v rámci obrazu. Na příkladě obrazů německého romantického malíře Caspara Davida Friedricha budeme sledovat, jakou funkci plní v rámci zobrazení mlha. Druhým atmosferickým jevem, který zde bude diskutován, jsou oblaka. Budeme si všimnout jejich role v rámci obrazu a toho, jak se liší od reprezentací mlhy. Důležité pro nás bude, jak atmosferické jevy pracují s prostorem. Při tom je budeme konfrontovat s různými koncepty vidění a vnímání, charakteristickými pro jednotlivá historická období.

Poslední, šestá kapitola nás zavede k fenoménu plošnosti v kontextu modernistické malby, která kontrastuje s iluzivní hloubkou fotografického zobrazení.

Výchozí tezí práce je předpoklad, že neostrost není degradujícím prvkem, který omezuje viditelnost v rámci fotografického zobrazení, ale naopak prohlubuje prostor.

1. Vznešeno

1.1. Temnota jako původ vznešena

Zdá se, že temnota je neodmyslitelným průvodcem čehokoli, co má působit hrozivým dojmem.¹ „Když poznáme plný rozsah nějakého nebezpečí, když si na něj naše oči zvyknou, část našich obav se ztrácí“ (Burke 1981: 58). „Temnota je tedy zdrojem nejsilnějšího estetického pocitu, což souvisí s tím, že tma zahalující konkrétní rysy předmětu způsobuje pocit jeho latentního nekonečna a tedy neuchopitelného měřítka.“ (Hájek 2011). Hrůzu vyvolávající pocit nekonečna a neuchopitelnosti můžeme pocítovat po tu dobu, po kterou se ocitáme v temnotě a nevědomosti. (Tamtéž). Oko potřebuje při změně světelných podmínek určitý čas, aby se na tyto nové podmínky adaptovalo. Než se tak ale stane, ocitáme se v jakési slepotě.² A právě tento moment bez přítomnosti vidění charakterizuje Burke jako vznešený, naplněný pocitem hrůzy a zmatením měřítek. (Tamtéž).

Jako příklad mohou posloužit despotické vlády, živené zejména lidským strachem, které v lidech vyvolávaly hrůzu tím, že neukazovaly svého panovníka, který tak zůstával něčím tajemným, hrozivým. Paralelu lze nalézt také v pohanských chrámech, které byly vesměs temné či v obřadech druidů, vykonávaných uprostřed nejhlubších lesů, ve stínu korun nejstarších dubů. Mistrem vyvolávání hrůzy pomocí tajemna protknutého předtuchami byl podle Burkeho John Milton, načež uvádí jeho obdivuhodný popis smrti. Burke se udivuje nad tím, s jakou ponurou okázalostí a výraznou a expresivní nejasností tahů a barev vykreslil básník portrét krále hrůz:

*“The other shape,
If shape it might be called that shape had none
Distinguishable, in member, joint, or limb;
Or substance might be called that shadow seemed;
For each seemed either; black he stood as night;
Fierce as ten furies; terrible as hell;
And shook a deadly dart. What seemed his head
The likeness of a kingly crown had on.”* (Milton 2009: 41)

Vše, co je v tomto popise, je nanejvýš temné, nejasné, neurčité a zároveň hrozné a vznešené. (Burke 1981: 59).

1 V jedné z předchozích kapitol Burke definuje hrozné jako zdroj vznešeného. Píše: „Cokoli, co může nějakým způsobem vyvolávat představy trýzně a nebezpečí, to znamená cokoli, co je jistým způsobem hrozné nebo se nachází v nějaké souvislosti s hrůzostrašnými objekty nebo co účinkuje způsobem analogickým strachu, je zdrojem vznešeného.“ (Burke 1981: 43). A vznešeno je podle Burkeho tím nejsilnějším pohnutím, jaké je lidská mysl schopná pocítit. (Tamtéž)

2 Hermann von Helmholtz, německý fyziolog, který se zabýval mechanikou lidského zraku píše: „K procesu únavy dochází stejně tak jako u ostatních orgánů i u oka. Když strávíme určitý čas v otevřeném prostoru zalitým zářivým sluncem, celá sítnice se unaví a stane se necitlivá na slabší světlo. Pokud se tedy okamžitě přesuneme do spoře osvětleného prostoru, nic zprvu nevidíme; jsme, jak říkáme, oslepeni předchozí září.“ (Nickel. In: Kelsey and Stimson 2008: 70)

1.2. Jasnost, temnota a jejich emoční působení

Jedna věc je podat ideu způsobem, aby byla jasná a druhá věc je podat ji tak, aby podnítila naši představivost. „*Když kreslím nějaký palác, chrám či krajinu, poskytují tím velmi jasnou představu těchto objektů; avšak můj obraz (odhlédneme-li od účinku napodobování) může nanejvýš působit stejně silně, jako by chrám, palác nebo krajina působily ve skutečnosti.*“ (Burke 1981:59). Naprosto odlišný efekt by měl slovní popis těchto objektů. I kdybychom ho podali nejživějším a nejnadšenějším způsobem, jakým bychom dokázali, představa, kterou bychom tímto popisem vyvolali, by byla velmi nejasná a nedokonalá. Z toho vyplývá, že slovní popis vyvolá silnější emoce, než nejdokonalejší malba. Abychom vyvolali vášně, je jasnost obrazu ve skutečnosti téměř nepotřebná, protože je antagonistická vůči všem druhům nadšení.³ Příčiny toho, proč dobře představená temná představa působí silněji než představa jasná, existují podle Burkeho v samé přírodě. Je to naše nedostatečné poznání věcí, které je příčinou veškerého našeho obdivu a vášní, které v nás vzbuzuje. Pokud máme o věcech znalosti, díky kterým jsou nám známé a zřejmé, působí na nás i ty nejnápadnější velmi málo. V tomto ohledu jsme všichni jednodušší, protože to, co z nás dělá jednoduché a prosté je neznalost věcí. Nejpůsobivější ideje, kterými jako lidé disponujeme, jsou ideje věčnosti a nekonečnosti. A jen těžko bychom našli takové, kterým rozumíme méně. Burke uvádí Miltonův vznešený popis ďábla, vykreslený s důstojností hodnou jeho jména:

“He above the rest

In shape and gesture proudly eminent

Stood like a tower; his form had yet not lost

All her original brightness, nor appeared

Less than archangel ruined, and th' excess

Of glory obscured: as when the sun new risen

Looks through the horizontal misty air

Shorn of his beams; or from behind the moon

In dim eclipse disastrous twilight sheds

On half the nations; and with fear of change

Perplexes monarchs.” (Milton 2009: 18)

Přes nejasnost množství spletilých a velkolepých obrazů jde o velmi vznešené vylíčení. Pokud bychom tyto obrazy oddělili, přijdou o velkou část své velkoleposti, pokud bychom je spojili, nezbude nic z jejich nejasnosti. Obrazy vyvolané poezií jsou vždy temné; třebaže obecně účinky poezie nelze v žádném případě připsat obrazům, které vyvolává. Naopak malířství je schopno působit jednoduše prostřednictvím obrazů,

3 Opačný názor má Abbé Du Bos inspirovaný Horatiusem, který ve svém díle „O umění básnickém“ píše: „*Slabší se dotýká duše, co sluchem se dostane do ní, jako to na pohled milé, najednou do oka ti padne.*“ (Horatius 2002: 38). Abbé na základě těchto veršů přisuzuje malířství větší schopnost vzbuzovat vášně, než jakou má poezie, a to s odvoláním na větší jasnost představ, které malířství zobrazuje. (Du Bos 2010: 321). Původ tohoto mylného (pokud opravdu mylný je) názoru Burke spatřuje v Abbého systému, který tomu odpovídá více než jeho zkušenost. (Burke 1981: 60)

které poskytuje.

Tmavé, nejasné a neurčité obrazy, které se vyskytují v přírodě, působí na fantazii intenzivněji a vášně, které tak vyvolávají, jsou mnohem silnější, než obrazy, které jsou jasnější a určitější⁴. A jelikož představy malířství a představy obsažené v přírodě jsou zcela shodné, přidává i v malířství přítomnost temnoty obrazu na účinnosti. (Burke 1981: 62)

Jen těžko může na mysl působit mocným dojmem něco, co se svojí velikostí neblíží nekonečnu. A tohoto dojmu nekonečna nelze dosáhnout, pokud jsme schopni vnímat hranice takovéto věci. Přičemž vnímat hranice určitého objektu je to samé, jako ho zřetelně vidět. Z toho můžeme vyvodit, že jasná idea je to samé, jako malá idea. Následně Burke uvádí pasáž z Knihy Jákobovy (IV, 13-17a.), která udivuje svou vznešeností, jejímž pramenem je zejména děsivá neurčitost věci, která je zde popisována: „*In thoughts from the visions of the night, when deep sleep falleth upon men, fear came upon me and trembling, which made all my bones to shake. Then a spirit passed before my face. The hair of my flesh stood up. It stood still, but I could not discern the form thereof; an image was before mine eyes; there was silence; and I heard a voice — Shall mortal man be more just than God?*“ (Burke 2014: IV).

Text v nás nejdříve ve vši vážnosti vyvolá očekávání příchodu určitého zjevení, což nás vyleká dříve, než se dozvíme, byť jen mlhavě, příčinu našeho vzrušení. Když se však tato velkolepá příčina hrůzy objeví, co to ve skutečnosti je? „*Není zahalená ve stínech vlastní neproniknutelné temnoty, strašnější, důraznější, hrozivější, než nejživější popis, než nejjasnější obraz, který by jí mohl zobrazit?*“ (Burke 1981: 63) Burke je toho názoru, že malíři při snaze jasně reprezentovat tyto velmi bizarní a hrůzostrašné představy, museli ve většině případů selhat. Jako příklad zmiňuje reprezentace pekla, se kterými se setkal, a které mu všechny připadaly spíše směšné. Prostředkem k dosažení hrůzného efektu bylo v jejich případě zakomponování co nejvíce všemožných příznaků do obrazu. Ve všech případech zobrazení něčeho hrozivého či strašného je poezie oproti malířství ve výhodě. Popisovaná zjevení chimér a harpyjí pro alegorické obrazy působí velkolepě. Vergiliova Fáma či Homérův Svár jsou velkolepé a zároveň temné. Zde Burke opět vyjadřuje obavu, že v případě malířských reprezentací by se tyto postavy mohly stát komickými. (Burke 1981:63)

1.3. John Lock a tma

Lock byl toho názoru, že tma v sobě svou podstatou nenese představu hrůzy. Podle něj ani nejhlubší temnota nepůsobí pro oko nepříjemně či rušivě tak jako příliš ostré světlo, jehož účinky jsou až bolestivé. Podle Locka se pro člověka, který si jednou spojil ideje duchů a skřítků s ideou temnoty, stává noc v jeho přestavě vždy trýznivou a hrozivou. Zde Burke pocituje určitý rozpor se svým názorem na temnotu, jak byl předestřen výše. Temnotu Burke chápe jako příčinu vznešeného a vznešené shledává závislým na určité modifikaci trýzně a hrůzy. Pokud tedy tma není trýznivá ani hrozivá pro někoho, kdo svou mysl již před tím nezatěžkal předsudky, nemůže být v jeho případě zdrojem vznešeného. Přes veškerý respekt k Lockovi je Burke toho názoru, že většina lidí na světě má temnotu spojenou s představou hrůzy. V souvislosti s asociacemi

4 Peter Henry Emerson udává i možnou fyziologickou příčinu tohoto jevu: „*Důvod, proč preferujeme obrazy, které nejsou příliš světlé tkví ve skutečnosti, že oko není schopné dlouho pozorovat velmi světlé obrazy, aniž by se neunavilo.*“ (Nickel. In: Kelsey and Stimson 2008: 70)

duchů a skřítků považuje za přirozenější představu, že temnota byla zvolena jako vhodná kulisa pro strašidelná zobrazení proto, že je původně ideou hrůzy a ne proto, že jí tato zobrazení udělala hroživou. Lidská mysl velice snadno sklouzne k omylu prvního typu, píše; je však velmi těžké si představit, že by účinek ideje, obecně považované za hroživou ve všech dobách a všech zemích, jakou temnota bezesporu je, mohl být připisován snůšce několika planých vyprávění či nějaké jiné příčině ve své podstatě tak triviální a s takovým nejistým účinkem. (Burke 1981: 127).

1.4. Účinek temnoty v barvě

Na to, jestli bude obraz působit vznešeně či nikoli, mají vliv i použité barvy. Barvy, které jsou jemné či jasné a veselé (snad jedinou výjimkou je sytě červená) nemají schopnost vytvářet velkolepé obrazy. Velkolepost nezměrné hory, kterou pokrývá svěží zelený trávník je ve srovnání s horou temnou a pochmurnou naprosto nicotná. To samé platí v případě oblohy, které modř nedodá ani zlomek takové velkoleposti, jakou jí poskytnou temná mračna. „*Noc je vznešenější a slavnostnější než den*“, píše Burke. (Burke 1981:79). Z tohoto důvodu nebude světlá či křiklavá drapérie působit na historickém obraze šťastně. Burke dále zmiňuje využití barev jako prostředku vznešenosti v případě budov. I zde platí, že světlé a jasné barvy jako je bílá, zelená, modrá či žlutá stejně jako fialová a světle červená nedosáhnou požadovaného účinku. Barvy musí být tmavé a smutné, jako je černá, hnědá či purpurová. Jen tak lze dosáhnout nejpůsobivější vznešenosti a tento postup je třeba aplikovat i v případě těch nejmenších částí. Burke nezapomíná podotknout, že ačkoli je takovýto druh melancholické vznešenosti zcela jistě nejvyšší, není nutný u všech druhů budov, které mají působit určitým způsobem velkolepě. V takových případech však musíme vznešenost čerpat z jiných zdrojů. Je v každém případě důležité mít na zřeteli, že i tak je nezbytné, abychom se vyhnuli všemu, co je světlé a zářivé, „*protože nic jiného tak účinně neumrtvuje celkový dojem ze vznešeného.*“ (Burke 1981: 78)

O účinku temnoty a použití temných barev píše i Leonardo: „*Chceš – li malovat něčí portrét, čiň to za pošmorného počasí nebo když padá soumrak... Což nevidíš v ulicích, kolik krásy a půvabu se skrývá v podvečer nebo za špatného počasí v tvářích mužů a žen? Proto, ó malíři, použij dvůr se zdmi natřenými na černo a se stahovací střechou... a když je slunečno, měl bys jej přikrýt ochrannou plachtou. Jinak pracuj na obraze k večeru nebo když je zataženo či mlhavo, a to bude ta dokonalá atmosféra.*“ (Nicholl 2006: 299).

1.5. Přirozená trýzeň ze tmy

Existuje pravděpodobnost, že černá barva a temnota jsou do určité míry trýznivé přirozeně ze své podstaty, bez ohledu na to, co asociují. Burke poznamenává, že ideje černé barvy a temnoty jsou v podstatě totožné, jediný rozdíl je v tom, že černá barva je ohraničenější idea. Burke si na tomto místě vypůjčuje případ Williama Cheseldena, chirurga a anatoma s uměleckými zájmy (Baxandall 2003: 30). Ten nám poskytl kuriózní příběh chlapce, který se narodil slepý a nevidomým zůstal až do doby, kdy mu

Cheselden odoperoval šedý zákal.⁵ Bylo mu mezi třináctým a čtrnáctým rokem života. Po nabytí zraku provázely první chlapcovy vjemy a soudy o vizuálních objektech mnohé pozoruhodné detaily. Cheselden píše, že když chlapec poprvé uviděl černý objekt, velmi ho to znepokojilo. První „oční“ setkání s černoškou o několik měsíců později na něj mělo ještě silnější dopad. Cheselden píše: „... když jednou náhodou uviděl černošskou ženu, byl velmi zděšen“. (Cheselden 2015: 448). Jen těžko si lze představit, že jeho pocity pramenily v tomto případě z nějaké asociace. Chlapec se na svůj věk jevil jako neobyčejně všímavý a citlivý, z čehož lze s velkou pravděpodobností usuzovat, že pokud by jeho znepokojení, které pocíťoval při prvním pohledu na černou, pramenilo ze spojení s nějakými jinými idejemi, všiml by si toho a nezapomněl to zmínit. Totiž v případě, kdy by pramenem nepříjemné ideje byla pouze asociace, projevila by se příčina jejího nepříznivého účinku na vášně dostatečně již při prvním dojmu. U běžných případů se tato příčina často ztratí. K tomu ale dochází v důsledku příliš časného vzniku původní asociace a častého opakování následných dojmů. V případě Cheseldenova chlapce však nebyl čas pro vytvoření takového návyku a není důvod si myslet, že by nepříznivý účinek, kterou měla černá barva na jeho imaginaci, pocházel spíše ze spojení jeho imaginace s určitými nepříjemnými idejemi, než odvozovat příznivý vliv veselejších barev z jejich spojení s příjemnými idejemi. Vliv na něj s největší pravděpodobností měly obě a vyplýval z přirozeného způsobu jejich fungování. (Burke 1981: 128)

1.6. Fyziologické působení temnoty

Burke se snažil prozkoumat i fyziologické příčiny toho, proč na nás temnota působí trýznivě. Mluví o tom, že „*příroda to zařídila tak*“ (Burke 1981: 128), že když náš zrak odvrátíme od světla, zvětší se zornice, zatímco duhovka se proporcionálně vůči tomuto odvrácení zmenší. Je opodstatněné si myslet, že pokud se přísun světla sníží na tolik, že se téměř úplně přeruší, stáhnutí paprskovitých vláken duhovky se proporcionálně zvětší, a jejich stažení může být vlivem silné kontrakce tak silné, že nervy, které ji tvoří, budou vystaveny nadměrnému napětí, což vyvolá pocit bolesti. K takovému napětí zcela jistě dochází, když jsme vystaveni temnotě, protože když zůstane oko otevřené, potřebuje nepřetržitě přijímat světlo. Jako důkaz Burke zmiňuje záblesky a jiné světelné jevy, které za těchto okolností vidíme a které mohou být způsobeny křečemi, vzniklými při snaze oka sledovat objekt. Vedle samotného světla totiž existují i jiné silné impulzy, které v oku vyvolávají dojem světla. Ti, kteří temnotu považují za zdroj vznešeného, by mohli z rozšíření zornice usuzovat, že zdrojem vznešeného je jak napětí, tak uvolnění. Ačkoli je však kruhový prsten duhovky možné považovat za svěrač, který se může uvolněním rozšířit, od většiny tělesných svěračů se v jednom ohledu liší. Je totiž vybaven protikladnými svaly, kterými jsou paprskovitá vlákna duhovky. Když se kruhovitý sval začne uvolňovat, paprskovitá vlákna se za ztráty protiváhy nuceně stáhnou, čímž způsobí značné rozšíření zornice. Pocítit to podle Burkeho názoru můžeme i bez znalosti těchto procesů. Stačí když ve tmě otevřeme oči, snažíme se vidět. Bolest, která se dostaví, je jejich projevem. Burke uvádí případ žen, jejichž oči byly po dlouhé práci s černou látkou tak zesláblé a tak je bolely, že ženy téměř neviděly. (Burke

5 Baxandall uvádí, že chlapec nebyl zcela slepý. „*Byl schopen v silném světle rozlišit černou, bílou a jasně červenou, ale pouze slabě a odrazem od periferie oka a bez tvaru*“ (Baxandall 2003: 30), což se shoduje i s původní Cheseldenovou zprávou (Cheselden 2015: 447), kterou o operaci napsal a kterou nazval „*Pojednání o určitých pozorováních učiněných mladým gentlemanem, který se narodil slepý, nebo přišel o zrak tak brzy, že si nepamatoval, že by vůbec kdy viděl, které byly formulovány mezi třináctým a čtrnáctým rokem jeho života.*“ (Tamtéž)

1981: 129) V souvislosti s výše popsanou teorií mechanického účinku tmy Burke uznává námitku, že nepříznivé účinky temnoty a černé barvy jsou spíše duševní, než tělesné povahy. Zároveň dodává, že toto platí pro všechny účinky, které závisí na citových stavech jemnějších částí našeho systému. „*Záporné účinky špatného počasí se často neprojevují jinak než v melancholii a ve sklíčenosti ducha, i když v tomto případě není pochybností, že nejprve trpí tělesné orgány a mysl až prostřednictvím těchto orgánů.*“ (Burke 1981: 129)

1.7. *Následky prudké změny*

Černá není absolutní temnota, ale pouze částečná. Některé její účinky tak pocházejí z toho, že dochází k mísení s jinými barvami těles, které ji obklopují. Ze své přirozené podstaty černou ani nelze považovat za barvu. Černé předměty, které odrážejí velmi málo světla nebo dokonce žádné jsou pro náš zrak pouze dalšími prázdnými prostory, rozptýlenými mezi objekty, které jsme schopni vidět a vnímat. V momentě, kdy je oko vlivem působení okolních barev v určitém napětí a náhle se podívá do takovéto prázdnoty, dojde k jeho uvolnění, ze kterého se prostřednictvím křečovitého trhnutí zase stejně rychle vrátí do původního stavu napětí. Pro lepší ilustraci Burke uvádí příklad s židlí, která je nižší než jsme si mysleli a proto v důsledku „propadu“ při sedání zažijeme velmi silný šok. To samé zažíváme při chůzi dolů po schodišti, když uděláme krok předpokládající schod, ačkoli už tam žádný není. (Burke 1981: 129-130). Způsobený šok je velmi silný a nepříjemný, protože je nečekáný. Nelze ho stejnými prostředky docílit, pokud ho už dopředu očekáváme a jsme na něj připraveni. „*Když toto připiší změně, která se navzdory očekávání vynořila v průběhu věci, nemyslím tím výlučně očekávání mysli.*“ (Burke 1981: 130). V podobném duchu Burke dále uvažuje, že když je jakýkoli smyslový orgán po určitou dobu stimulován určitým způsobem a tento způsob se záhy změní, následuje křečovitý šok, který je analogický šoku, který zažíváme, když se něco odehrává jiným způsobem, než jsme očekávali. Ačkoli je představa, že by změna přinášející uvolnění měla okamžitě zapříčinit náhlé šubnutí zvláštní, je to skutečně tak a to v případě všech smyslů. Burke uvádí spánek jako příklad takového uvolnění a ticho jako nejvhodnější prostředek, který k tomuto uvolnění vede. Člověka ale může uspat i tichý šum, který když ustane, člověk se probudí. Jeho orgány se totiž napnou a to přeruší spánek. Dále popisuje analogický případ, kdy osoba usne za světla a je náhle vystavena temnotě. Spánek se tím přeruší, ačkoli sama o sobě, stejně jako ticho, je tma pro spánek příznivým faktorem. (Burke 1981: 130)

1.8. *Zmírnění působení černé barvy na smysly*

Jak jsme mohli pozorovat, vyvolává černá prvotně trýzeň. To však neznamená, že tyto trýznivé účinky musí přetrvat. „*Zvyk nás smíří se vším*“, píše Burke. (Burke 1981: 131). Když se na černé objekty budeme dívat dostatečně často, náš zrak si na ně zvykne a trýzeň, kterou v nás dříve vyvolávaly, poleví. Místo ní nastoupí hladkost a lesk či některá jiná příjemná vlastnost, která u objektů takto zbarvených do určité míry zmírní hrůzu a strohost, která byla vlastní jejich původní povaze. Ta však nevymizí zcela a tak povaha původního dojmu stále působí. Černá barva v sobě vždy ponese něco melancholického. Je to dáno tím, že přechod od jiných barev k černé bude pro smysly vždy příliš násilný. V případě, že černá obsáhne celé zorné pole oka, stane se temnotou a platí o ní vše, co bylo řečeno o temnotě samotné. Burkeho záměrem není dopodrobna rozebrat vše, co by mohlo být pro ilustrování zmíněné teorie o účincích světla a temnoty řečeno. Nechce ani prozkoumat všechny rozličné účinky, které rozmanité modifikace a

míchání těchto dvou příčin produkuje. Za plně dostačující považuje, pokud jeho předchozí pozorování mají „nějaký základ v přírodě.“ (Burke 1981: 131). Potom jsou schopny objasnit všechny jevy, které mohou vyvstat ze všech možných kombinací černé s jinými barvami. (Burke 1981: 131)

2. Imaginace

2.1. Autopoietické struktury

Za jeden ze zdrojů imaginace byly tradičně považovány autopoietické struktury. Například Leonardo da Vinci nebo Piero di Cosimo takto nazírali na skvrny v omítce či formace mraků.⁶ Obecně se mělo za to, že tyto útvary vznikají samovolně a jsou čistě náhodné. Jejich jasné interpretaci brání vlastnost generovat mnohost a variabilitu. V souvislosti s učením o pravém či přirozeném obraze je názor na původ autopoietických struktur odlišný. Samovolně, bez přispění lidských rukou (acheiropoieton) vzniklá reprezentace je buďto nadpřirozeného původu nebo jakousi sebereflexi přírody. Některé z forem přírodní sebereflexe vyjmenovává Platón ve své koncepci fysei eikonés. Jsou to například „otisk, odlitek, stín, či zrcadlení.“ (Hájek. In: *Iluminace* 1/2009: 106). S vážností a úctou byly přirozené obrazy vnímány v Antice (například posmrtné masky předků). I novověká věda ctila přirozený obraz, jakožto nositele prvotních kvalit objektu (například daktyloskopie). Platón, který neměl obecně důvěru v obrazy, přisuzoval větší význam otiskům a odlitkům, než „technickým obrazům“ (Tamtéž), které měla na svědomí lidská aktivita a vůle. Na rozdíl od pouhých didaktických „umělých“ (Tamtéž) reprezentací hrálo křesťanské vera ikon, jakožto otisk božství roli posvátného zobrazení. V terminologii moderní sémiotiky bychom mohli mluvit o indexovém znaku, který charakterizuje přirozená a leckdy materiální souvislost s označovaným. Okamžikem, kdy indexový znak vzniká, je často tělesný kontakt, dotyk, hmat, což je smysl, který má tradičně větší důvěru než vizuální vnímání, které zůstává distancované. „*Index také často tvoří jakési pars pro toto, fragment, který se později stal východiskem pro verifikaci v exaktních vědách (archeologii, znalectví atd. - fragmentarizaci umožnily i nové optické a měřicí přístroje a analytické metody).*“ (Tamtéž). Dalším tradičním významem autopoietické obrazové struktury je mimesis. O náhodném obraze smýšlel Plinius jako o vhodném prostředku k přesvědčivé optické iluzi. Tato iluze se však týká pouze vybraného typu objektů, které nedisponují pravidelnou kompozicí. Skvrna je v tomto případě de facto reprezentací skvrny. Již někteří staří myslitelé tedy o skvrně uvažovali jako o autopoietické a seberefereční. Následkem toho byly pozdější úvahy o autonomii takového typu obrazu. Přesná definice skvrny představuje určitou potíž. Funkce skvrny je totiž v jednotlivých případech odlišná. „*Funguje jako záruka pravdivosti a na druhou stranu roznětka fantazie, jako obraz stvořený i nestvořený člověkem, jako pravidelný i nepravidelný tvar atd.*“ (Tamtéž)

2.2. Koncept Kunstwollen a Naturselbstdruck

Skvrna, údajně nezávislá na autorově vůli je v rozporu i s některými moderními koncepty umění. Zmínit zde můžeme například termín Kunstwollen, se kterým přišel Alois Riegl, podle kterého umělecké snažení s cílem dosažení určité formy a tvaru strukturuje dějiny zobrazování do ambivalentních period. Skvrna se naopak brání periodizaci následkem čehož ji nelze začlenit do historické a progresivní koncepce umění. Na základě tohoto pojetí tak skvrna souvisí s jiným typem obrazu, kterou představuje v první řadě technická reprodukce. Pojetí fotografie jako „tužky

6 Leonardo píše: „Pohled' na jakoukoli zeď plnou různých skvrn nebo na kámen s rozličnými vzory a spatříš v nich podobnost s různými krajinami... nebo bitvami s postavami pobíhajícími okolo, anebo s podivně vyhlížejícími tvářemi a převleky: nekonečnou rozmanitost věcí, jež můžeš přetvořit do forem rozvedených do nejmenších podrobností ...“ (Nicholl 2006: 299-300).

přírody“ částečně navazuje na starší grafické metody *Naturselbstdruck*⁷. Skvrny a stopy byly recipienty tradičně vnímány jako záznamy, které jsou imunní vůči falzifikaci a které obsahují určité skryté významy. V moderním uměleckém kontextu stály skvrny u snah o autonomizaci obrazu a autentičnost exprese či identity. Individuální paměť má v psychoanalýze podobu archivu skvrn či fragmentů, které jsou dále modifikovány nositelem v procesu imaginace či analytikem při jejich následné interpretaci. Moderní doba chápe skvrnu vesměs pozitivně. Toto pozitivní nahlížení je však občas narušeno jakýmsi děsem z možnosti abjektivního narušení „symbolického řádu“, narušení hranic subjektu a objektu. Hájek píše: „*Skvrna se vzpírá konvencionalizaci a pojmovému vymezení, a proto nemůže tvořit náplň obyvatelného světa.*“ (Hájek. In: *Iluminace* 1/2009: 107).

7 Při metodě přírodního tisku byl jako matrice pro tisk obrazu použit sám přírodní objekt (rostlina, hmyz, apod.). V devatenáctém století byl proces zdokonalen a objekt byl nejprve za pomoci vysokého tlaku otisknut do jiného, tvrdšího materiálu, jako například párou měkčeného dřeva či olovené desky, na kterou byl následně aplikován inkoust, pomocí kterého byla vytvořena kopie.

3. Fotografie jako umění

Když se dějiny fotografie začaly v šedesátých letech minulého století zajímat o vazby mezi fotografií a ostatními výtvarnými oblastmi, zejména malbou, soustředily se především na roli fotografie jako předlohy. Fotografie nebyla sama o sobě autonomním uměleckým dílem, ale sloužila jako pomocný materiál při tvorbě malby či sochy. Soustředění badatelů na pomocnou roli fotografie se však brzy stala terčem kritiky. Jedním z těch, kdo tuto tendenci kritizovali, byl Peter Galassi. Byl výrazným kritikem představy, že fotografický obraz je přímo závislý na technických možnostech a fotografii chápal jako samostatné tvůrčí médium. Podle něho to nebyla technika, která stála za vývojem fotografie, ale malířství. Stejně tak jako měla fotografie vliv na malířství, měla i malba vliv na podobu fotografického obrazu. Galassi se snažil dokázat, že *„fotografie 19. století nebyla levobočkem, který věda pohodila na prahu umění, nýbrž legitimním potomkem západní obrazové tradice“*. (Trnková 2008: 39).

Vztah fotografie a umění byl předmětem úvah už od jejího představení Aragem v roce 1839, i když sami vynálezci fotografického procesu – Niépce, Daguerre a Talbot – *„fotografii nechápali jako nástroj nebo dílo člověka, natož pak dílo umělce, nýbrž jako výsledek působení přírody samé: ať už hovořili přísně racionálně o výstupu fyzikálně-chemického procesu nebo obrazně o otisku ruky Přírody“*. (Trnková 2008: 39). Diskuze a úvahy na téma vztahu fotografie a umění probíhaly povětšinou v okruhu vzdělané veřejnosti, jejíž znalosti fotografie byly vpravdě spíše laického charakteru. Reprezentativní názorový vzorek takovéto skupiny je vzhledem k individuální povaze znalostí každého jednotlivce obtížné sestavit, ale pro ilustraci můžeme uvést slova Václava Staňka zveřejněná v příloze Pražských novin, v České včele 8. března 1839, tedy necelé dva měsíce poté, co veřejnost mohla poprvé spatřit daguerrotypii... *„Co posud jen básníci ve svém nadšení tušili, to naše století nám v skutek uvádí. Každé skoro století může chlubit se některým velkým vynálezem a znamenitými muži, nebo velikými událostmi; náš ale věk nepřestává na jednom případě takovém, neboť k železným drahám, k parním vozům, k parním lodím, ku předení lnu na strojích atd. připojil pan Daguerre svůj vynálezek, a sice čarodějného téměř malování... Oučinkové tohoto vynálezu nedají se ani vyměřiti. Cestovatel beze vsí v kreslení zběhlosti a bez veliké práce bude moci si tou největší rychlostí zhotovit snímky památníků, krajin, obrazů a jiných předmětů v takové dokonalosti, že by největší malíř toho nesvedl.“* (Mrázková 1989: 27).

3.1. Vztah mezi fotografií a malbou

Oblastí, kde se vztah fotografie a malby poprvé výrazně prohloubil, byly tableaux vivants, neboli živé obrazy. Termín živé obrazy označuje skupinu kostýmovaných herců, či modelů, kteří jsou v rámci určité scény, která imituje konkrétní malovaný obraz, pečlivě stylizováni a často teatrálně nasvíceni. Aktéři se po celou dobu expozice nehýbou ani nemluví. Živé obrazy se tak staly formou, která spojila oblast divadla, fotografie a malby. Fotografický obraz v jejich rámci sehrál řadu rolí, přes imitaci a ilustraci se na konec sám stal autonomním dílem. (Trnková 2008: 40)

Živé obrazy se později staly bohatým zdrojem inspirace pro většinu figurální fotografie 19. století, s uplatněním zejména v ateliérovém portrétu. Fotograf tehdy nearanžoval pouze portrétovanou osobu, ale v podstatě celou scénu včetně rekvizit,

kulis a kostýmů. Kromě dvou základních složek, které tvoří každou fotografii, tedy kompozice a světla byly součástí snímků i tradiční malířské prvky jakými jsou osobní atributy, či portrét v zastoupení. Těžiště práce se tak posunulo před exponování samotného negativu, čímž se ateliérový portrét odlišoval od momentní, či umělecké fotografie, kdy se hlavní část práce odbyvala v okamžiku exponování, respektive v době po exponování, tedy následném zpracování pozitivu. Nezanedbatelnou zásluhu na tom, že do fotografie pronikaly v takovéto formě malířské postupy ateliérové tvorby, měl vcelku vysoký počet malířů, kteří s vidinou lepšího výdělků vyměnili v padesátých a šedesátých letech malbu za portrétní fotografii. Až do konce 19. století byla tradiční malířská pravidla kompozice součástí fotografických příruček⁸, či návodů na aranžování živých obrazů v domácích podmínkách. (Trnková 2008: 42)

Už ve 40. letech 19. století se našli fotografové, kterým se podařilo úspěšně čerpat z komplexního vztahu fotografie, malby a živých obrazů. Mezi nejvýznamnější patřila dvojice tvořená Davidem Octaviusem Hillem (1802 – 1870) a Robertem Adamsonem (1821 – 1848). V roce 1974 se na jejich adresu vyjádřil David Bruce takto: „*Měřítkem jejich úspěchu bylo, že se chopili média, které bylo ještě v plenkách, okamžitě ovládli jeho výhody i omezení a vytvořili jeho nové kvality. Zatímco ostatní si s fotografií hráli jako s hračkou, oni byli s to ji vtáhnout do hlavního proudu uměleckého výrazu.*“ (Mrázková 1989: 38). Při vytváření a fotografování figurálních scén vycházeli z kompozičních pravidel užívaných v žánrové malbě. Maximální důraz přitom kladli na držení těla a výraz tváře a „*výsledné kalotypie chápali jako autonomní fotografické obrazy*“. (Trnková 2008: 42). V případě některých fotografií však zvolili opačný postup a fotografii využili jako předlohu pro malovaný obraz. „*Takové snímky se tedy stávali jakýmiisi tableaux a priori*“ (Trnková 2008: 42). Z dalších umělců, kteří používali Hillovy snímky jako malířské předlohy, můžeme jmenovat Thomase Duncana, Richarda Dadda či Johna Hardena. (Tamtéž).

Prostředím, ve kterém se živé obrazy jako autonomní umělecká forma prosadily nejvíce, byla viktoriánská Anglie. Do prací autorů, jakými byli William Lake Price, Oskar Gustav Rejlander, Julia Margaret Cameron či Henry Peach Robinson se významně promítla formální znalost malovaných obrazů a kompozičních postupů. Nemalý podíl jejich tvorby tvořily také ilustrace literárních textů. Z klasiků to byla například tvorba Williama Shakespeara. Ze soudobých autorů díla Charlese Dickense či Alfreda Tennysona. Nejvýznamnějšími byly v tomto směru práce Rejlandera a Robinsona, kteří si vyvinuli vlastní sofistikované postupy. Fotografie nebyla v jejich pojetí pouhým záznamem skutečnosti. Fotografie chápali jako médium, které dokáže klamat smysly a zároveň působit na lidskou morálku, což se snažili dokázat užitím „*tzv. kombinovaných tisků, respektive obrazů*“. (Trnková 2008: 43). Umělečtí fotografové u těchto prací později obdivovali bohatou tonalitu, která byla často přirovnávaná k „*rembrandtovskému šerosvitu*“ (Trnková 2008: 43). Další nespornou kvalitou těchto fotografií byla světelná stránka, která byla pro umělecké fotografie doby kolem roku 1900 naprosto zásadním aspektem. (Tamtéž).

8 Doporučovalo se studovat díla například Andrease van Dycka, Petra Pavla Rubense, Franse Halse, Rafaëla, Tiziana a samozřejmě Rembrandta, který měl mezi ostatními zcela výlučnou pozici. Fotografové byli nabádáni, aby si všimli určitých prvků, které byly pro každého z malířů charakteristické. U Rembrandta to byla čistota kompozice, jednoduchost postoje modelu, bohatství polotónů, nebo světelné kvality. U Rubense byl dáván důraz na pohyb rukou [Obr.1]. (Trnková 2008: 48).

3.2. Neostrost obrazu

Teoretickou oporu nacházelo umělecko – fotografické hnutí zejména v subjektivitě a výrazu, což byly dva základní koncepty soudobé teorie včítění. Podle ní má člověk schopnost promítat do neživých předmětů lidské emoce, city a postoje, čímž „oživuje“ okolní svět. Výchozí se pro teorii včítění staly poznatky, které přinesl nedávný výzkum fyziologie lidského zraku spolu s poznatky z oblasti psychologie vnímání. Na jejich základě se snažila o kompromisní spříznění dvou antagonistických názorů na vznik a podobu obrazu: „na jedné straně představuje, že obraz vzniká už samou projekcí na sítnici, a je tedy objektivním odrazem okolního světa, na straně druhé je pak tvrzení, že na sítnici se promítá pouze světlo, a obraz je proto zcela výsledkem mentálního procesu – je odrazem tzv. vnitřního světa.“ (Trnková 2008: 49). Jedinci, kteří obhajovali umělecké nároky fotografie, oponovali převážně laické představě o fotografii, jakožto médiu objektivně zaznamenávajícímu skutečnost. Jejich argumentace probíhala ve dvou rovinách: „S oporou rozvíjející se vědecké fotografie se především snažili ukázat, že fotografický obraz se liší od obrazu promítaného na sítnici, jinými slovy, že fotografickou desku nelze srovnávat se sítnicí, což naopak tvrdily některé starší teorie, a dále prosazovali názor, zcela v souladu s teorií včítění, že obraz promítající se na sítnici je odlišný od subjektivní obrazové představy – názoru, který vzniká kombinací projekce na sítnici s mentálním obrazem“ (Trnková 2008: 49)

Výsledky, které v oblasti zrakové fyziologie věda učinila, vedly k ustanovení jednoho z určujících aspektů uměleckosti, kterým byla – neostrost⁹ obrazu. Představa rozostřeného obrazu, jakožto „mostu“ k umění sahá nejméně k samým počátkům fotografie. Nicméně o rozostření obrazu, jakožto obecněji platném tvůrčím prostředku se ve středoevropském prostoru konce osmdesátých let 19. století začalo výrazněji hovořit v první řadě díky anglickým autorům. Slovy Henryho Peach Robinsona propůjčuje neostrost fotografickému obrazu „subjektivitu, lehkost, atmosféru¹⁰ etc“ (Robinson 2012: 168), což jsou na konci 19. století určující kvalitativní měřítka. [Obr.2,3,4,5]. Neostrost se v té době stala na okamžik rozhodujícím uměleckým kritériem a znakem kvality, bez ohledu na žánr, ve kterém byla použita (Trnková 2008: 49) Tento fakt dobře ilustruje výstava vídeňského Kameraklubu pořádaná v roce 1888, na které byli vystavující autoři rozdělení podle míry ostrosti snímků na „realisty“ a „idealisty“. (Trnková 2008: 50) Neostrost zůstala neodmyslitelným stavebním kamenem umělecké fotografie i tři roky poté na Mezinárodní výstavě umělecké fotografie ve Vídni, a to i přes to, že hlavním kritériem uměleckosti se stala volba motivu a celkové umělecké řešení obrazu. (Trnková 2008: 50)

9 Neostrosti ve fotografii se zevrubně věnuje ULRICH, Wolfgang. *Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde*. In: GEIMER, Peter. *Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Technologie und Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 381-412.

10 Sám termín atmosféra (nálada) je pochopitelně – stejně jako třeba vznešeno – kulturní konstitucí. Na rozdíl od této klasické kategorie byla ovšem nálada jakousi kategorií „tranzitivní“ (Trnková 2008: 136), jež propojovala svět kultury a umění se světem přírody, podobně jako třeba krásno. Úkolem umělce, všímajícího si a vnímajícího náladu krajiny, bylo přenést tuto náladu – pomocí své imaginace z přírody do světla kultury a umění; podobně jako měl umělec z krásného v přírodě učinit krásné v umění. Hlavní a často jedinou praktickou pomůckou fotografů zůstávalo v tomto ohledu světlo (protisvětlo, mlha a další atmosferické jevy). (Tamtéž).

3.3. Techniky rozostření

Fotografové volili rozličné prostředky, jako tohoto principu „*obrazového působení*“ (Trnková 2008: 125) docílit. Tím patrně prvním byla platinotypie¹¹. Ta díky svému povrchu, hrubšímu zrnku a tonální škále připomínala více než fotografii některou z grafických technik, například mědirytinu. Mezi základní poznávací znaky platinotypie patří syté, nejčastěji šedé tóny bez přítomnosti absolutní černé, bohaté detaily a výborná kresba ve stínech. (Scheufler 1993: 31). Přibližně v té samé době začali fotografové experimentovat s technikami ovlivňujícími ostrost obrazu již ve fázi exponování negativu. Výsledkem byly fotografie pořízené pomocí camery obscury, která byla opatřena tzv. monoklem neboli jednoduchou spojnou čočkou. (Trnková 2008: 125). V důsledku použití monoklu byla snížena výrazná neostrost obrazu charakteristická pro dírkovou komoru bez monoklu. Výsledný obraz se tak stal zřetelnějším, byť s měkčí a méně kontrastní kresbou. S dalším způsobem, jak potlačit ostrost obrazu přišel Alfred Buschbeck, člen vídeňského Kameraklubu. Ten využil kus drátěnky, kterou připevnil před objektiv. Výsledkem byla nejen měkčí kresba, ale také snazší regulace dopadajícího světla. V zásadě šlo o princip, který byl později použit u měkce kreslících objektivů. Podobného efektu jako v případě drátěnky bylo dosaženo i za použití gázy, někteří fotografové aplikovali na čočku objektivu tenkou vrstvu vazelíny, či záměrně umísťovali fotografovaný objekt mimo rovinu zaostření. S postupem času se objevily i sofistikovanější metody, jako například předsádkové destičky s vrypy na skle. V případě, že fotograf neměl žádný z těchto doplňků, vystačil si s prostým rozechvěním stativu během expozice. (Trnková 2008: 125)

3.4. Ušlechtilé fotografické tisky

Jakkoli byly výše zmíněné techniky rozostření mezi fotografy oblíbené, opravdový přelom znamenalo až použití takzvaných tvárných procesů, rovněž známých jako ušlechtilé fotografické tisky. Na přelomu 19. a 20. století došlo ve fotografii k neobvyklému rozporu. Fotograf se v této době díky technologickému pokroku oprošťuje od bezprostřední závislosti na technice. Fotografické desky už si nemusí dopředu obtížně připravovat, nýbrž si může již připravené negativy koupit. I přes to se část fotografů uchyluje k pracné přípravě ušlechtilých tisků. „*Negativ se stal jen základním materiálem pro další dotvoření, každý výsledný pozitiv byl do jisté míry originál. Manuálními zásahy fotografa bylo možno podstatně pozitiv ovlivnit, včetně tonálních hodnot a barevnosti. Nesmírně vlastně stoupl význam autorského rukopisu, do popředí se dostaly tradiční hodnoty umělcovy osobnosti, zejména jeho originalita.*“ (Scheufler 2000: 36).

Pojmem ušlechtilé fotografické tisky se v užším smyslu označují techniky, jejichž technologickou podstatu objevil W. H. Fox Talbot roku 1852. Ten zjistil, že želatina, v níž jsou obsaženy sloučeniny chromu, mění vlivem světla své vlastnosti tak, že ve studené vodě nedochází k jejímu bobtnání a v teplé k jejímu rozpouštění. Později byl stejný výsledek pozorován u chromované arabské gummy. „*Osvětlením slunečním světlem (nebo jiným zdrojem obsahujícím UV záření) místa chromované želatiny ztvrdnou, resp. ztrácejí schopnost přijímat vodu, přičemž stupeň utvrzení je přímo*

11 Platinotypie je historická fotografická technika řazená k ušlechtilým fotografickým tiskům vynalezená Johnem Herschelem a později v roce 1873 rozvinutá Williamem Willisem. Užívána byla v letech 1885 – 1918 a jejím základním principem bylo nahrazení stříbra původního obrazu přímou substitucí platinou. (Scheufler 1993: 30)

úměrný množství pohlceného světla. Kopírováním negativu nebo pozitivu je možno získat obrazy tvořené různě utvrzenou chromovou želatinou, která se musí ovšem zviditelnit vhodným zbarvením této vrstvy.“ (Scheufler 2000:36) Právě podle toho, jakým způsobem se želatinová vrstva zbarvuje, se pak rozlišují jednotlivé ušlechtilé fotografické tisky. Barvit se mohou místa, která jsou osvětlená neboli vytvrzená, nebo ta neosvětlená neboli nevytvrzená. Dále pak záleží na tom, jestli se barvení aplikuje pouze na povrch nebo v rámci celé vrstvy chromovaného koloidu. Řazeno podle oblíbenosti tak mezi ušlechtilé fotografické tisky patří olejotisk, gumotisk, brom-olejotisk, uhlotisk a carbro. (Scheufler 2000: 36). Nejstarší technikou byl uhlotisk [Obr.6], pro který je charakteristický patrný reliéf a bohatost polotónů. Do stavby obrazu však nebylo možné ručně zasahovat. Nejvíce užívaný byl zejména v 90. letech 19. století, v jejichž polovině už ale začala stoupat také obliba gumotisku. Jeho předností byla měkká kresba a možnost ručních zásahů do obrazu. Opakováním postupu spolu s užitím kombinace pigmentů pak bylo možné vytvořit barevný obraz [Obr.7]. Svou oblíbenost si u fotografů získal také možností vytvářet velké formáty. Plachty o rozměrech 50x70 cm i větší nebyly výjimkou. (Trnková 2008: 125). Oblíbenost gumotisku začala mezi příznivci uměleckých zásahů do fotografického obrazu slábnout v prvním desetiletí 20. století. Příčinou byl zájem o novější postupy, zejména olejotisk a nedlouho nato bromolejotisk. Z technologického hlediska se přes podobnost názvu jednalo o dva naprosto rozdílné postupy. Společná pro ně byla až finální fáze, při které se na vlhkou podložku nanášela štětky a válečky olejová barva. Výhodou obou technik byla možnost použít obraz jako matrici pro následný přetisk. Ve srovnání s gumotiskem však bylo třeba mnohem větší zručnosti a preciznosti, a to především při aplikaci barevného „nátěru“. V našem prostředí se obě techniky začaly ve větší míře používat po roce 1910 a autory preferovanější bromolejotisk se používal až do padesátých let. (Trnková 2008: 126-127).

Neoddělitelnou složkou umělecké fotografie vyjma manipulací, které byly dány samotnou podstatou výše popsaných procesů a pomocných prostředků, zahrnujících formát, jeho tvar, či samotnou instalaci, byly zásahy do původního negativu. Kromě autorských značek, datací, či jiných nápisů se na negativech často vyskytují „iluzivní“ rámy, což jsou motivy, které jsou charakteristické pro malbu quattrocenta a cinquecenta. Z toho můžeme celkem snadno usoudit, že exponovaný negativ byl v rámci umělecké fotografie chápán jako polotovar, nikoli jako unikát, jak byl následující generací mylně vnímán, a že stěžejní část práce uměleckého fotografa se ve skutečnosti odehrávala až v době po exponování negativu¹². (Trnková 2008: 127).

Obliba ušlechtilých tisků spočívala ve snaze umělecky smýšlejících fotografů, odlišit se od řadových amatérů a živnostníků. Díla, která vytvářeli, se více než fotografii podobala grafice a stala se součástí snah fotografů, kteří svými fotografiemi aspirovali

12 Alfred Horsley Hinton, který byl stoupencem Robinsonova postupu kombinovaných tisku užíval postup, který dokonce nazval „*kombinované negativy*“ (Trnková 2008: 133). Ten vycházel ze spojení dvou či více různých negativů, ze kterých poté vytvořil transparentní pozitiv, který pomocí kresby dále zpracovával. Teprve po této fázi vznikl definitivní negativ, ze kterého byl v poslední fázi vykopírován finální pozitivní obraz. Výsledkem byly imaginární, neexistující krajiny obsahující výrazné světelné efekty, často vytvořené pomocí umělého protistvěta. (Tamtéž). Hinton spatřoval těžiště krajinářské fotografie v pozorování a studiu přírody, která je základním zdrojem umění. Zvláštní důraz pak kladl především na některé motivy, například stromy a oblaka. (Trnková 2008: 134).

na zařazení svých děl mezi uznávanou uměleckou tvorbu.¹³ „Ušlechtilé fotografické tisky tak ke konci 19. století jakoby završily snahu o emancipaci fotografie a fotografů, kteří pocítovali silnou potřebu po zrovnoprávnění s ostatními uměleckými obory.“ (Scheufler 2000: 35)

13 Zásahu na tom, že se obrazy vytvořené ušlechtilými fotografickými tisky nakonec skutečně zařadily po bok tradičních uměleckých oborů, měl vysoký podíl rukodělné práce i celková vizáž. (Scheufler 2000: 35)

4. Počátky umělecké fotografie

Cílem většiny fotografické produkce v 19. století nebylo vytvářet umění. Fotograf byl v té době spíše řemeslník než umělec, čemuž odpovídalo i jeho postavení ve společnosti. Pokud byl zručný, což tehdejší fotografické postupy zajisté vyžadovaly, mohl z něj být úspěšný živnostník, na úroveň uznávaného umělce, jakými v té době byli malíři, či sochaři, se však stavět nemohl. (Scheufler 2000:23) To však neznamená, že se umění s řemeslnou stránkou fotografie v té době neprotnuly. Jak píše Mrázková: „*každý ze zdokonavatelů procesu byl současně vynálezcem i umělcem – zkoumal možnosti technické stejně jako estetické.*“ (Mrázková 1985: 11). Její hlavní síla se však spatřovala hlavně v její dokumentární věrnosti (Scheufler 2000: 23), měla se stát především „*nástrojem poznání*“ (Mrázková 1985:11). Na druhé straně má fotografie od samého počátku schopnosti jako umění působit, (Mrázková 1985: 11), a i když její význam byl ve vztahu k umění vnímán zpravidla skrze její reprodukční funkci, objevují se od samého počátku jejího zrodu autoři, kteří se svými pracemi snažili dokázat, že fotografie dokáže plnit funkci svébytného uměleckého díla. (Scheufler 2000: 24).

Za zakladatele umělecké fotografie je všeobecně považován Angličan Oscar Gustav Rejlander. Těžiště jeho umělecké činnosti původně spočívalo v malbě portrétů a kopírování obrazů starých mistrů. Fotografie se zprvu, jako většina tehdejších malířů, zmocňoval přímočaře. Chápal ji jako „*mechanický prostředek, užitečný pro dosažení vyšších cílů*“ (Mrázková 1985: 19), a používal jí jako rychlé a pohodlné skici pro svá následná malířská díla. Později však přišla touha tvořit umění, a protože si ho, stejně jako ostatní fotografové s uměleckými ambicemi té doby, neuměl představit jinak, než v intencích kritérií soudobé malby, uchýlil se k imitaci.¹⁴ (Mrázková 1985: 19).

Na výstavě soudobého umění v Manchesteru v roce 1857 představil svoji alegorickou kompozici v úctyhodném formátu 40x80 cm, nazvanou „Dva způsoby života“ [Obr.9]. Na této montáži z třiceti negativů je vyobrazena scéna, kterou ztvárnilo na pětadvacet modelů z řad herců a hereček kočovných divadelních společností, kteří měli zkušenosti s pózováním v rámci živých obrazů. Starší muž zde dvěma mladým mužům ukazuje cestu dobra, reprezentovanou pozitivními hodnotami jako práce, dobročinnost a zbožnost. V levé části pak cestu zla, kterou představují hazardní hry, pití vína a jiné prostopášnosti. Tímto dílem Rejlander dokazoval, že fotografií lze dosáhnout stejného účinku, jakého lze dosáhnout prostřednictvím malířského díla. (Mrázková 1985:30).

Sám autor prohlašoval, že nezná lepšího prostředku k vyjádření krásy tvarů lidského těla, než jakým je fotografie. Tím se ostře vyhraňoval vůči kritickým hlasům těch, kteří fotografii vyčítali její technickou povahu, která jí nedovoluje stát se uměleckým dílem, dílem ducha. „*My fotografové máme opodstatněný důvod si na vás, umělecké kritiky,*

14 V této souvislosti byla velmi častá sebe prezentace fotografa jako malíře. [Obr.8]

stěžovat za zlehčující a přehlížející způsob, jímž omezujete naše možnosti.... Kdo se s vámi hádá, že fotografie je rytina, litografie, dřevořez nebo lept? My jsme spokojeni s tím, že je uměním sama o sobě, které se pouze řídí obecnými zákonitostmi platnými pro vznik uměleckého díla....“ volal s překvapivou jasnožřivostí. (Mrázková 1985: 31). Rejlander svým pozoruhodným dílem dokázal, že fotografie nemusí být pouze ofotografovaný fakt, ale že s ní lze všemožně pracovat.

4.1. Piktorialismus

Dílem Oscara Gustava Rejlandera byl silně inspirován jeho krajan Henry Peaché Robinson. Robinson byl mistrem fotografické nápodoby malířských obrazů, která v té době byla nejvyšší metou všech piktorialistů¹⁵. Ne nadarmo se mu říkalo „král fotografické tvorby obrazů.“ (Mrázková 1985: 32). Jako základ pojmu piktorialismus posloužila jeho kniha *Pictorial Effect in Photography*¹⁶ z roku 1869, který byla jakýmsi teoretickým shrnutím pro výklad pojmu „umělecká fotografie“ (Scheufler 2000: 25). Ve druhé polovině 19. století byla v oblibě dějová malba a Robinson byl zdatný vypravěč. Jeho nejslavnější fotografie „Odcházení“ [Obr.10] z roku 1858 je toho důkazem. Na fotografii Robinson mistrně využívá vícenásobného osvětlení, které se právě díky ní stalo slavným. (Baatz 2004: 45). Vyobrazená scéna vznikla montáží pěti negativů a představuje umírající dívku, kterou obklopují truchlící příbuzní. Sám Robinson přiznal, že „byla vypočítána na pohnutí citů.“ (Mrázková 1985: 33). Veřejnost fotografie šokovala nejen dramatickým tématem, ale i věrohodným vyobrazením smrti, která na fotografii působila drastičtěji, než kdyby byla namalována. Diváci ji považovali za zobrazení skutečné situace, nikoli za pouhou fikci. Pro tížený efekt byl na svých fotografiích Robinson ochotný použít všech dostupných prostředků. „Nejenže své obrazy skládal z řady negativů, ale bylo-li toho třeba, učinil z odtokového kanálku své temné komory potok, na místa, kam potřeboval, naaranžoval křoviska a na pozadí směle namaloval mraky.“ (Mrázková 1985: 33). Úkol umělecké fotografické tvorby spatřoval v potlačování běžného a ošklivého. V roce 1869 prohlásil: „jakákoliv finta, trik nebo kejkle jsou ve fotografické praxi dovoleny... Fotograf je dokonce povinen vyhnout se obyčejnosti, prostotě a ošklivosti a své objekty zušlechťovat; je povinen vyhnout se nevhodným tvarům a upravit to, co je nemalebné... Sebevětší množství vědecké pravdy samo o sobě fotografii nevytvoří. K tomu je třeba víc. Potřebná pravda je umělecká – tedy něco úplně jiného.“ (Mrázková 1989: 91)

15 Pojmem piktorialismus se ve fotografii obecně označuje sledování malířských vzorů, což se projevovalo nejen v samotném námětu, ale i v prezentaci výsledných montáží, které piktorialisté dávali do těžkých zlatých rámců a zdobili jimi stěny společenských salónů a výstavních síní. (Mrázková 1985: 19).

16 ROBINSON, Henry Peach. *Pictorial Effect in Photography: Being Hints On Composition And Chiaroscuro For Photographers*. London: Nabu Press, 2012.

5. Mlha a atmosféra

Atmosferické jevy plní v rámci obrazu často narativní funkci. Tvoří jakýsi přechod mezi reálným a virtuálním, mezi viditelným a neviditelným, hranici mezi imanencí a transcendencí, mezi přítomností a budoucností. Na příkladu obrazů Caspara Davida Friedricha budeme sledovat speciální typ atmosferického jevu, jakým je mlha. Zmínit se musíme i o zobrazení oblak¹⁷, protože způsob jakým Friedrich používal motiv mlhy je do určité míry v rozporu s úlohou, jakou v obraze plní oblaka a v podstatě i s koncepcí, která byla v případě oblak zavedena kolem roku 1800. Ač se mohou oblaka jevit jako jev těžko uchopitelný, v málo případech tomu tak skutečně bylo. Téměř vždy měla určitou hmotnost a tvar. A právě tvar, konkrétní forma hraje velmi podstatnou roli. Zřejmější to bude v momentě, kdy se podíváme ne „beztvarost“ některých atmosferických jevů.

5.1. Oblaka

Pozice oblak v rámci obrazu byla většinou jednoznačně dána. Například v náboženských výjevech měla za úkol vertikální členění obrazu, kde byl pohled diváka veden od pozemské přítomnosti, kterou reprezentovala spodní částí obrazu, k nebeské budoucnosti, zaujímajíc horní část obrazu. Oblaka měla současně funkci hraniční, kdy představovala vnitřní rám obrazu, rozdělujíc ho na jednotlivá „comicsová“ pole. Pro představu uveďme zobrazení Nanebevstoupení [Obr.11], kde často skupina Apoštolů zaujímá pozici na zemi a od stoupajícího Krista je oddělena oblaky ve tvaru věnce. Tím je prostor rozčleněn na pozemský a nebeský a současně signalizuje přechod viditelného v neviditelné. Oblaka tu však neplnila funkci motivu, nýbrž byla jedním z nástrojů, členících děj. (Hájek 2013).

5.1.1. Oblaka v holandské krajinomalbě

Větší pozornosti než v případě náboženských, či mytologických reprezentací se oblakům dostává v holandské malbě krajin v období „zlatého věku“. V těchto krajinách jsou důležité prvky obrazu situovány do nadzemské sféry a vznikají tak specifické „*krajiny nebe*“ (Hájek 2013). Podstatou těchto krajin z oblaků jsou konkrétní příběhy jako například déšť, bouře, či jednotlivá denní a roční období. Oblaka jsou zde důležitým prvkem, který se podílí na výstavbě mýtu určité krajiny. Oblastmi, na které se autoři soustředili nejvíce, byly vodní plochy a nebe, zrcadlení, světelné procesy. Nejednalo se tedy o stavy či pojmy, ale o děje. „*Tento zájem o nestálostá procesualnost však přesto ústil do vytváření konkrétních tvarových struktur, rozpoznatelných forem.*“ (Tamtéž). Přístup Caspara Davida Friedricha je v tomto zcela odlišný a atmosferické děje využívá ke ztížení až znemožnění rozpoznatelnosti. (Tamtéž).

5.2. Vytváření hloubky pomocí vzdušné perspektivy

Použití určitých atmosferických jevů za účelem snížení viditelnosti je zaznamenáno už v době kolem roku 1810, kdy se tímto tématem Friedrich intenzivně zabývá. Snížení viditelnosti není dosaženo jen potměněním barevnosti nebo ubýváním světla. Pracuje se

17 Tématu oblak a jejich funkci v rámci obrazu se detailně věnuje DAMISCH, Hubert. *A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting*. Stanford: Stanford University Press, 2002.

rovněž s reprezentací vzduchu a vytváření hloubky. Dosažení iluze hloubky bylo tradičně docíleno pomocí perspektivního třetího rozměru popřípadě diagonály. S jedním z dalších způsobů, jak reprezentovat hloubku přišel Leonardo da Vinci a později byl rozvinut v holandském krajinářství 17. století. Prostor je zde reprezentován s využitím vzdušné či barevné perspektivy, kdy jsou jednotlivé vzduchové vrstvy barevně odlišeny. Osa prostoru reprezentující hloubku je zde zastoupena rozostřením pevného tvaru¹⁸. Místem v obraze, kde Leonardo vzduch nejčastěji zobrazoval, byla oblast horizontu. (Hájek 2013).

5.2.1. Prostorovost u Leonarda da Vinci

Leonardo přichází s technikou sfumata, kouřového stylu¹⁹, jehož podstatou je prolínání stínů s nejsvětějšími místy bez hran a ostrých lomů tak jako v případě skutečného kouře. (Nicholl 2006: 298). Hájek píše „jedná se o vidění forem bez pevných okrajových linií a hranic“ (Hájek 2013). Ukázkovým příkladem mistrného použití sfumatury je Mona Lisa [Obr.12], kde se stává něčím víc, než jen prostředkem zobrazení, „je to nálada či atmosféra, podzimní dotek pomíjivosti a smutku“ (Nicholl 2006: 298). Díky gradaci sfumata, která vytváří iluzi vzdáleností je také doplňkem perspektivy. Ve svých Úvahách o malířství Leonardo hovoří o věcech, které se ztrácejí v dálce - „bližší předměty jsou ohraničeny jasnými a ostrými konturami, zatímco ty vzdálenější mají kontury mlhavé a rozostřené“ (Nicholl 2006: 298-299). Pro tento jev používá termín „prospetivo de perdimenti – perspektiva ztrácení se“ (Nicholl 2006: 299) a pozorovat ho můžeme na krajině, která se rozprostírá za zády Mony Lisy. Důvodem pro zavedení takového způsobu vidění je reálnější zobrazení skutečných optických jevů, což užití dobových optických pomůcek (camera obscura, perspektiva aj.) podle Leonarda neumožňovalo. V 18. století dosahují světového věhlasu krajiny Clauda Lorraina, u kterého je právě užití kouřového vidění vnímáno jako jeden z esenciálních prvků jeho stylu.²⁰ (Hájek 2013).

Ačkoli je sfumato či Lorrainovské vidění podobné romantickému zobrazování neviditelná, lépe řečeno zobrazování rozostřených optických jevů, v zásadě se tyto dvě pojetí liší. Snahou sfumata nebylo znejasnit proces vnímání určitého optického vjemu, ale naopak jeho přesnější zachycení, včetně jeho prostorovosti. Rozostřený, či mlhavý horizont Leonardových obrazů prohlubuje jejich prostor, rozšiřuje ho a zvyšuje iluzivnost celého obrazu. Na rozdíl od toho je mlha v romantice prvkem, který svědčí o limitech zraku. Koresponduje s dobovou teorií, podle níž je vnímání subjektivně podmíněná aktivita s omezenou schopností rozpoznat objekt. (Hájek 2013).

5.3. Atmosferické jevy z pohledu meteorologie

Tyto romantické představy o vidění jsou v rozporu s pojetím atmosferických jevů, jak je chápe nová exaktní disciplína – meteorologie. Meteorologie vychází z osvíceneckých představ a atmosferické jevy se snaží popisovat, třídit a určovat podstatu jejich tvaru. Ucelený vědecký popis a systém třídění mraků má na svědomí Luke

18 Burke píše, že pokud oko není schopné vnímat hranice věcí, máme tendenci je vnímat jako nekonečné a vyvolávají stejné účinky jako by nekonečné byly doopravdy. (Burke 1981: 71)

19 Pojem je odvozen od slova „fumo“, italského výrazu pro kouř (Hájek 2013)

20 K docílení tohoto kouřového vidění využíval tak zvaného Lorrainova zrcadla, které snižovalo barevnost a světelnost optického jevu do jemně gradovaných odstínů hnědé a šedé. (Hájek 2013)

Howard²¹. Názvosloví, které Howard pro popis mraků vymyslel, se používá dodnes. Jedním z těch, kdo tento Howardův „*nový příspěvek k fyziognomii přírody*“ (Hájek 2013) s nadšením přivítal, byl například Goethe, který podle názvů jednotlivých typů oblak pojmenoval básně, ve kterých tento počin opěvuje. U Caspara Davida Friedricha se tato nová vědecká disciplína s takovým nadšením nesetkává. Podstatu Friedrich u mraků spatřuje v jejich neuchopitelnosti a nestálosti. Oblaka jsou pro něj metaforickým vyjádřením svobody, kterou jakékoli kategorizace zpochybňují. (Tamtéž)

Třídění atmosferických jevů je příspěvkem, za který vdčíme pozdnímu osvícenství, kdežto znejasnění výjevu pomocí beztvareho, nepopsatelného atmosferického stavu je vynálezem romantiky. Howard do svého systému také mlhu nezahrnul, protože neodpovídala jeho představě přesně popsateľného tvaru a na rozdíl od jiných oblastí, zkoumaných fyziognomikou neměla formální zákonitosti. (Hájek 2013).

5.4. Všeobklopující povaha mlhy

Povaha mlhy neumožňuje dostatečný odstup pozorovatele, což bránilo jejímu popisu. Pokud chceme mlhu pozorovat, musíme do ní vstoupit, nechat se jí obklopit, nedíváme se na ni z nějakého odstupu. Právě tento odstup je však potřebný pro vědecký popis. Dobrým příkladem, na kterém můžeme tento nedostatečný odstup ukázat je pavilon postavený pro Expo 2002. [Obr.13]. Pavilon sestává z nosné konstrukce a uměle vytvořené mlhy. „*Divák se ocital uvnitř vodní tříště, která omezovala jeho vidění a navracela tedy pohled zpátky k subjektu. Výhled byl omezen, objekt byl ztracen kdesi za masou atmosféry či vlhkostí nasyceného vzduchu.*“ (Hájek 2013). Tato instalace nachází svůj předobraz v koncepci poznání začátku 19. století, kdy byly položeny základy této neurčité pozice diváka a faktické odstranění duality subjektu a objektu. Z vizuálního hlediska dochází k propojení a zpochybnění těchto dvou tradičních gnoseologických kategorií. „*Atmosféra je zde příznačně těžká, tj. tíhne k zemi, je ovlivněna přitažlivostí.*“ (Tamtéž).

5.5. Mlha na obrazech C. D. Friedricha

O tíživé atmosféře se píše i v dobové literatuře, která se vztahuje k Friedrichovu diptychu, který tvoří obraz „Mnich na pobřeží“ [Obr.14] a „Opatství v dubovém lese“ [Obr.15]. Filosof a teoretik umění z přelomu 18. a 19. století Christian August Semler o něm řekl: „*Vidíme moře, jehož nazelenalá pěna spočívá na vlnách, větrem jemně se vzdouvajících, a nad nimi šedý, mračny ztěžklý vzduch. Pravděpodobně nikdo nebude pochybovat o tom, že to nezměrné, co se před našimi zraky v rozlehlé dáli rozprostírá je předmětem našeho přemýšlení*“ (Hájek 2013). Semler zde dává motiv vzduchu nasyceného mračny do souvislosti s myšlením, respektive poznáváním.²² Podoba mraků, jako uspořádaných forem plujících po obloze je jistě odlišná od toho, co v našich myslích evokuje pojem „těžký vzduch“. Pozorovatel je tímto vzduchem obklopen, nedívá se na něj s odstupem, což mu neumožňuje provádět tradiční gnoseologické operace. Obecná definice mlhy říká, že je to mrak, který leží na zemi nebo bezprostředně nad ní. „*Je to cosi nebeského staženého na zem.*“ (Tamtéž). Podle současných interpretací je to výsledkem jakéhosi sekularizačního procesu. Ten však u

21 HOWARD, Luke. *Essay on the Modifications of Clouds*. New York: Cambridge University Press, 2011.

22 Zde je užitečné zmínit, že Semler patřil mezi příznivce dobové koncepce „temného poznání“ (Hájek 6/12/2013)

Friedricha nemá za následek vědecktější uchopení vedoucí k celkovému projasnění. Sestoupení mraků k zemi vede k narušení vnímání a uzavření pohledu do dálky. Rozostření obrysů implikuje přítomnost latentního nekonečna, optické nekonečno je zastřené. (Tamtéž).

O svém obraze „Opatství v dubovém lese“ Friedrich napsal: „*Slunce zapadá, a v temnotách svítí nad troskami večernice a měsíc v první čtvrti. Hustá mlha zahaluje zemi, a zatímco je horní část zdí ještě zřetelně viditelná, stávají se formy směrem dolů stále neurčitějšími a nejistějšími, až se konečně všechno, co je blíže země, ztrácí v mlze. Větve dubů trčí nahoře z mlhy, zatímco dole (stromy) už zcela zmizely.*“ (Hájek 2013). Objevuje se tu dualismus nebe a země. Země se neztrácí pouze v temnotě, ale také v husté těžké mlze, což můžeme usuzovat z její pozice těsně nad zemí. Mlha tak připravuje zemskou sféru o její viditelnost a čitelnost. Bavíme se o na první pohled „nehmatatelných“ atmosferických jevech a přesto Semler mluví o tíze a Friedrich o hustotě. Dochází zde tedy ke zhmotnění a konkretizaci atmosferických jevů, které již nejsme omezeni poznávat pouze optickým pozorováním, ale také pomocí jiných smyslů, zejména hmatem. Pozorovatel nestojí vně objektu, rázem se ocitá „uvnitř“ určitého materiálu, kterým může procházet a ačkoli nemá ostré hranice, je hmotný a taktilní. (Tamtéž).

Pro dobovou filosofii přírody byl život tajemnou silou, která byla vtisknutá do všemožných tvarů a znaků, které musel pozorovatel dešifrovat. Friedrich však nepoužívá přesně definované znaky, ale celostní vizuální indeferentnost a beztvorost. Každý jednotlivý tvar, nacházející se „uvnitř“ mlhy je zastřený a nejasný. To má vést divákovu pozornost od vnějších jevů k vnitřním prožitkům a nastartovat jeho představivost. Friedrich říká: „*Když je prostředí zahaleno v mlze, jeví se představivost větší, vyšší a vznešenější a násobí se očekávání...*“ (Hájek 2013). Nejasnost tvarů rozostřených v mlze nevnímá jako omezení, ale jako prostředek k nastartování subjektivních psychických pochodů, rozšíření fantazie a proměně poznání. Vnímání věcí skrze zrak a ostatní percepční smysly je podle Friedricha příliš tupé, nedovoluje dosáhnout nejvyšších úrovní fantazie a poznání. Tím, že omezí viditelnost, dává prostor k překonání těchto nedostatků. „*Krajina ukrytá pod neprůhlednými atmosferickými jevy je jako dívka skrytá pod závojem.*“ (Tamtéž). Krajina i dívka v nás probouzí touhu a stimuluje naši fantazii. Vzdušná dálka náš zrak a fantazie přitahuje více než to, co je blízko a jasně viditelné. Omezená viditelnost ve skutečnosti rozšiřuje naše vidění a prohlubuje scénu, na kterou se díváme, stává se z ní latentní nekonečno, zatímco jasně zřetelné objekty, které jsou zraku blízko, zplošťují naše vidění a otupují fantazii. (Tamtéž).

5.6. Friedrich versus Goethe

Friedrich se k těžkým (profánním) jevům staví velice kladně. Tvrdí, že při dívání se na obrazy nechceme vidět vše jasně, chceme zapnout naši představivost a do neviditelných jevů promítat nejvyšší estetické a gnoseologické ideje, které nelze vyjádřit jiným způsobem. V tomto se Friedrich rozchází s Goethem, ve kterém mlha a ostatní jevy, které snižují viditelnost, probouzela stav melancholie a skepse. Moderní věda usilovala o to, aby tyto nálady odbourala tím, že pronikne do tajemství přírody a učiní její jevy viditelnými a kategorizovatelnými. Vytvořila novou terminologii, nové

uspořádání jevů²³. Mlhy se však tyto kategorizační tendence nedotkly a tak stále zůstávala nepravidelná, beztvářá. (Hájek 2013).

Goethe vnímal mlhu jako neprostupnou hranici, za kterou se vše ztrácí v prázdnotě. Naopak Friedrich v ní spatřoval schopnost probudit v člověku důležité psychické a myšlenkové pochody. Goethe mlze přisuzoval jen zmírnění barevnosti, která vede k harmonizaci výjevu, tak jak to můžeme pozorovat u Clauda Lorraina. V případě atmosferické podoby krajiny hovoří Goethe o „závoji“. *„Všechno v přírodě a ve viditelné krajině je v pohybu: stromy, řeka i závoj (tedy atmosféra).“* (Hájek 2013). Atmosféra tedy pro Goetheho představuje přirozenou součást krajiny a reprezentaci vzdušných vrstev uznává. Odmítavý postoj vyjadřoval vůči „těžké atmosféře“, která dosedá na zemský povrch a znemožňuje pozorovat vše, co se v ní ocitne. Krajina je pro Goetheho viditelným obrazem, ale u Friedricha už přechází do sféry neviditelného. Tato neviditelnost přichází jako odezva na pole viditelnosti, které se v rámci populárního či vědeckého obrazu (tyto dvě kategorie se v určitých obdobích částečně prolínaly či rovnou přecházely jedna v druhou) dobově rozšiřuje. Tento zájem je také v souladu s úvahami o vidění charakteristickými pro dané období, kdy percepce byla definována jako subjektivní proces, ve kterém převládají projekce vnitřních obsahů nad příjmem vnějších informací. (Tamtéž).

To jak Friedrich chápe mlhu, koresponduje s jeho názorem, že nejvyšším cílem umění je duchovně stimulovat divákovu mysl, probouzet v ní určité pocity a emoce. To co můžeme vidět na obraze, tedy není celé dílo. *„Vidíme jenom špičku ledovce, jehož zbytek se skrývá v naší imaginaci, víře, myšlení.“* (Hájek 2013). Dílo reprezentuje neurčité, nejasné jevy, přičemž výsledný obraz není přítomný skrze optickou zkušenost, nýbrž je dotvořen v mysli subjektu. Friedrich výhled zároveň prohlubuje i znemožňuje. *„Jeho hloubka je potenciální, není dosažitelná exaktnímu pohledu, není měřitelná.“* (Tamtéž)

5.7. Nestálost atmosferických jevů

Friedrichova fascinace proměnlivými atmosferickými jevy je z části pokračováním pozdně osvícenecké krajinomalby. Největší vliv na poli teoretických spisů měla tehdy kniha „*Éléments de perspective pratique*“, jejímž autorem byl Pierre-Henri de Valenciennes. V něm se Valenciennes zaobírá nestálými jevy, jakými jsou například barva světla nebo stínu, pára, aj. Hlavní myšlenka spisu by se dala shrnout do Hérakleitova tvrzení, že do jedné řeky nevstoupíš dvakrát. Vše zkrátka plyne a u atmosferických jevů je tomu tak doslova. Jsou neustále v pohybu, proměňují se, proto je pokaždé uvidíme jinak. Skicu krajiny musíme načrtnout celou najednou a co nejrychleji. Valenciennes rozlišuje mezi „historickou krajinou“ a „venkovskou krajinou“. „Historická krajina“ je tradiční obraz krajiny, vycházející z klasického literárního tématu, jehož obsahem je mytologická, náboženská či historická zápleтка. Při malbě „venkovské krajiny“ malíř vychází z reálné scény a charakteristická je pro ni tvorba barevné skici v plenéru. Mezi malířovy dovednosti musí podle Valenciennesse patřit trénovaná paměť, ve které musí mít uloženy barevné a tvarové charakteristiky atmosferických jevů. Obraz krajiny je v tomto smyslu závislý na předpokladu ideální viditelnosti, která dovoluje v reprezentaci zachytit vše. Svůj původ mají tyto

23 Z tohoto důvodu Goethe obdivoval Luka Howarda, který tak učinil v případě výše zmíněného systému třídění oblak. *„Howard dal beztvarosti tvar, jméno, přiřadil ji k určitým pojmům“.* (Hájek 2013)

předpoklady v osvícenství a korespondují s představou dokonalé exaktní vědy. Subjekt stojí mimo tyto procesy, přímo se jich neúčastní, nahrazuje zatím neexistující přístroj. Jak se zkracuje doba pozorování atmosferických a světelných jevů, otevírá se prostor k pozdějšímu vzniku momentní fotografie, která znamená zcela nové pojetí obrazu a času. (Hájek 2013).

Dalším teoretickým spisem zabývajícím se malbou krajiny, který měl vliv na to, že Friedrich v nejasných optických jevech spatřoval zdroj imaginace, bylo dílo nazvané „A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape“ napsané Alexanderem Cozensem. Autor se v něm zaobírá svou koncepcí „skrvny“ (blot), kterou vnímá jako zdroj umělcovy imaginace.²⁴ Tyto skvrny malíř umísťuje na podložku náhodně a až poté se v nich snaží nalézt konkrétní krajinou kompozici. Tu následně přetvoří do přesnější formy. *„Podle Cozense byla ideální malba krajiny vytvořena tak instinktivně, jak jen to bylo možné. Umělec řídil svou ruku pouze v souladu s určitou obecnou představou, kterou by měl mít nejprve ve své hlavě. Pokud tak učinil, náhodné tvary vzniklé jednotlivými tahy mu naznačily přirozené rysy. Ty poté mohl dále rozpracovat nebo je přemalovat do vysoce imaginativní kompletnější kresby.“* (Sloan 2000). Tuto stimulaci fantazie prostřednictvím něčeho neurčitého můžeme sledovat přinejmenším už u Leonarda, který radí malířům, aby inspiraci při vymýšlení konkrétních forem hledali v existujících tvarech, například mraků či skvrn na zdi. Cozens tento postup rozvíjí v klasicistním duchu. Absolutním vrcholem umělcova snažení má být kompozice, která byla v případě historické malby, a to přinejmenším od dob Albertiho, tradičním cílem. *„Umělec tak spíše vymýšlel kompozici, než maloval konkrétní, skutečné místo.“* (Tamtéž). Cozens nepočítá s divákovou fantazií, probouzet v něm určité pocity či podněcovat myšlenky není jeho cílem. *„Proces imaginace se nemá odehrávat v individuálním subjektu, ale má být předpřipraven autorem a výsledná vize má získat pevný tvar a uzavřený lineární obrys.“* (Hájek 2013). Cozensem užívaný postup má souvislost s tradicí anglického sensualismu a asociační estetiky. Podstatou asociační metody je dojít od abstraktního ke konkrétnímu. Hranice nerozpoznatelného jevu nejsou pro smysly koncem, ale příležitostí pro vnímání beztvorosti, na jejímž konci je mysl naplněná nestrukturovaným obrazem či neurčitou, byť celistvou představou víry. (Tamtéž).

5.8. *Mlha a niternost*

Na tom jak Friedrich pracuje s motivem mlhy, můžeme v průběhu jeho tvorby pozorovat určitý vývoj. V ranějších zobrazeních je znát vliv osvícenecké tradice zachycování proměnlivých atmosferických jevů, jak ji můžeme sledovat u Valencianesse. Toho, že neurčité atmosferické jevy dokážou vyvolávat určité asociace, si Friedrich všímá již kolem roku 1808, když maluje obraz „Ranní mlha v horách“ [Obr.16]. Na něm je zachycen pyramidovitý skalní útvar, z velké části zahalený do husté mlhy. Je to „těžký mrak“, stažený na zem, diskutovaný výše, který pohlcuje pozorovatele a komplikuje stanovení jeho polohy. Ten se ocitá uvnitř atmosferického jevu, čímž je podstatně ztížena pozorovatelnost forem, které se stávají neurčitými. Nejproslulejším obrazem, na kterém Friedrich zobrazuje motiv mlhy je „Poutník nad mořem mlhy“ [Obr.17], namalovaný kolem roku 1818. Pozorovatel se zde tváří v tvář setkává s neurčitým atmosferickým jevem. Vztah mezi nimi je vztahem vidění, dívání se a všimnout si ho můžeme už u obrazu „Mnich na pobřeží“. Také zde je zobrazen

24 Viz druhá kapitola věnovaná imaginaci.

pozorovatel, před nímž se rozprostírá temná a zamlžená hradba zakrývající horizont. Odlišnost obrazu Poutníka od obrazu Mnicha můžeme pozorovat v několika ohledech. Tou hlavní je to, že pohled diváka zde nesměruje do hloubky²⁵ výjevu, není zaměřena na horizont, ale směrem dolů, do propasti, která je naplněna těžkými mračny, rozprostírajícími se v údolí. Poutník směřuje svůj zrak k zemi, která představuje zdroj poznání, zcela zahaleného hustou, hmatatelnou mlhovou. Za pomyslný protějšek Poutníka můžeme považovat jiný Friedrichův obraz, nesoucí název „Žena v ranním slunci“ [Obr.18], pocházející ze zhruba stejného období, který také zobrazuje atmosferický či světelný jev. Postava ženy, která je k nám rovněž otočena zády²⁶, upírá svůj pohled na vycházející slunce. Mlha, na kterou se dívá Poutník, je chladná a vlhká, zatímco slunce sledované Ženou produkuje teplou zář. Na obou obrazech se však subjekt na něco neviditelného, co probouzí jeho fantazii či imaginaci, vznik interních obrazů, či „paobrazů“²⁷. Když divák pozoruje atmosferický jev, cílem není odezírat něco zvenčí, pohledem se má ubírat do svých subjektivních niterních stavů. (Hájek 2013).

5.9. Mlha a prostor

Motiv mlhy se velmi výrazně podílí na způsobu jakým je v rámci obrazu pojímán prostor. Prezence mlhy způsobuje rozpad prostoru na části, které nemají klasický hierarchizovaný charakter. Díky přítomnosti mlhy se narušuje tradiční pojetí planimetrického prostoru. Pierre Francastel ho ve stylu tvarové psychologie rozlišil na figuru a místo.²⁸ Tento dualismus je při prvním pohledu platný i u Friedricha, neboť figuru lze bez potíží určit. Ve skutečnosti se ale tato koncepce u Friedricha rozpadá. Pozorovatel je předpokladem pro vznik místa, bez něj by o žádném nebyla řeč a fakticky si můžeme být jisti pouze oním bodem, na kterém stojí, protože rozostřená scénérie, která se před ním rozprostírá, nemusí být vůbec vnějším světem, ale pouhou projekcí jeho mysli. V tomto kontextu je zmiňována určitá patologie vnímání. Nelze přesně oddělit „Já“ od okolí čímž dochází k narušení symbolického řádu světa. Tato psychická porucha vnímání se označuje jako psychastenie. Jedinec postižený psychastenií pociťuje neustálé pochybnosti, nedokáže se rozhodovat. Za psychastenického můžeme označit Friedrichova pozorovatele. Ten permanentně osciluje mezi vnějším a vnitřním světem, z nichž ani jeden nedisponuje jasně vymezenými hranicemi, tvary či okraji. Předěl mezi divákem a scénérií se vytrácí. Dochází k redukci hloubky a prostoru, výjev má tendenci tíhnout k abstrakci. Přítomnost mlhy má podobný účinek jako použití kamufláže, jejímž účelem je odstranění možnosti rozlišit, co je figura a co je pozadí. Toho dosahuje překrytím figury plochou pozadí. Plocha výjevu se tak stává určitým způsobem nerozlišenou. Paralelu můžeme sledovat u avantgardy 20. století, kde má obraz náchylnost sklouzávat k abstraktní jednotě a

25 U obrazu „Mnicha na pobřeží“ se tato hloubka díky směřování všech linií ven z obrazu jeví nekonečnou a tato nekonečnost se stává skutečným předmětem obrazu. (Krén 2015)

26 Rückenfigur je častý motiv, který Friedrich ve svých obrazech používá. Orientace postavy zády diváka vtahuje do obrazu, pobízí ho, aby následoval jejího příkladu a díval se. Její přítomnost ale také zatemňuje jeho zorné pole a výhled nakonec spíše narušuje než rozšiřuje. V tomto smyslu nám Rückenfigur připomíná nekonečnou krásu světa, a rovněž poukazuje na naši neschopnost ji plně zakusit, což je rozpor, který často nacházíme v německém romantickém umění a literatuře. (Koerner 1990: 70, 208)

27 Paobraz je zrakový vjem, který zůstane po prodlouženém působení podnětu na sítnici. (Kassin 2007: 90)

28 FRANCASTEL, Pierre. *FIGURA A MÍSTO: Vizuální řád v italském malířství 15. století*. Praha: Odeon, 1984.

nerozlišitelnosti prostoru. Klasický obraz ve smyslu zobrazení optického jevu je tak popřen. „*Obsahem malby se stává mimo-optické, tedy z klasického hlediska ne-obrazové (respektive ne-odrazové).*“ (Hájek 2013). Právě v této oblasti se pátrá po kořenech moderního obrazoborectví, které je podle Hájka už před abstrakcí a všítat si ho můžeme právě u Fridrichových postav hledících do mlhy. „*Tento způsob pohledu zakládá moderní elitní percepční režim jakožto režim redukující vnější optické jevy a preferující subjektivní a ne-mimetické kvality.*“ (Tamtéž)

5.10. John Ruskin

Fenomén nestálých atmosferických jevů v devatenáctém století rozpracoval nejdůsledněji John Ruskin v prvním svazku své knihy „*Moderní malíři*“ z roku 1843.²⁹ Ruskin je toho názoru, že umělec by měl malovat vidění³⁰ v jeho předpojmovém stavu, který nazývá „naivním“. Tímto způsobem se pokouší vyřešit krizi vidění, do které dospělo díky romantickému subjektivnímu pojetí. Ruskin se pokouší o opětovné vystavění cesty, která by vedla k uchopení optického či vizuálního vjemu. Vnímání se má soustředit na primární počitek místo na sekundární interpretace. Vypuštění otázky porozumění z procesu vnímání má za následek určitou proměnu jevu. Jev, který není interpretovaný, nemá pevný tvar, nelze ho považovat za pojmenovatelnou entitu. Je pouhým nashromážděním skvrn, které na sítnici působí jako barevná hudba. V důsledku toho už nelze mluvit o stejném typu rozostření, jaké jsme pozorovali u Friedricha. Cílem Friedrichova rozbourání optických konvencí bylo soustředit divákovu pozornost směrem k subjektivním prožitkům, kdežto Ruskin se subjektem v procesu vnímání vůbec nepočítá a místo něj dosazuje „prázdného“ diváka, který není nasměrován žádnými předpoklady nebo výchovou. (Hájek 2013)

5.11. Gotthold Ephraim Lessing

To, jak se neurčité atmosferické jevy podílí na reprezentaci neviditelného či jeho oddělení od viditelného rozpracoval nejdůslednějším způsobem Gotthold Ephraim Lessing. Lessing porovnával schopnosti malířství a poezie v otázce reprezentace neviditelného. Rozlišování viditelného a neviditelného Lessing patrně považuje za časovou diferenciaci, protože poezie je podle něj v tomto rozlišování úspěšnější než malířství, které k tomu nemá dostatečné prostředky. Lessing píše: „*Homér zachycuje dvojí druh bytostí a dějů: viditelný a neviditelný. Tento rozdíl malířství vystihnout nemůže: v něm je viditelné všechno, a všechno jedním způsobem... Malířství však musí počítat se scénou viditelnou, jejíž různé nezbytné součásti určují měřítko pro osoby, které na scéně vystupují, měřítko, jež má oko v bezprostřední blízkosti a jehož nepoměr vzhledem k vyšším bytostem činí z těchto bytostí, které u básníka byly veliké, na ploše výtvarného díla něco příšerného.*“ (Lessing 1980: XII). Lessing je vrcholným klasicistou a tak chápe obraz vnímaný zrakem jako výsadu viditelného. Na krajinu bylo kupříkladu nahlíženo jako na přírodu, která postrádá přítomnost transcendentního nebo subjektivního pozadí. Radikální změnu této koncepce přinesl nástup romantiky. Zde se plocha obrazu do určité míry zneprůhledňuje a je na subjektu, zda v ní uvidí neviditelné významy nebo jen prázdnotu. (Hájek 2013).

29 RUSKIN, John. *Modern Painters*. In: RUSKIN, John. *The Complete Works*. London, 2009. Především část III. Of Truth of Skies.

30 Otázce vidění, zejména jeho hloubce u Johna Ruskina se věnuje ALLISON, John. *A Way of Seeing: Perception, Imagination, and Poetry*. Great Barrington: SteinerBooks, 2003.

Indikací něčeho neviditelného v malířské kompozici je podle Lessinga často přítomnost řídkého mraku, který toto neviditelné zahaluje před zraky spoluúčinkujících osob. Původ tohoto mraku spatřuje také u Homéra, což usuzuje z toho, že hrdina, který se v rámci bitvy dostává do situace, ve které je jeho jedinou nadějí na přežití zásah božské moci, bývá básníkem zahalen do husté mlhy, či tmy, díky které ho ochranné božstvo může vysvobodit... „*proto mi připadalo vždy divné, když jsem viděl tento poetický prostředek zhmotněný na obraze ve skutečný mrak, za kterým se hrdina skrývá před nepřítelem jako za španělskou stěnou. Tak to básník nemyslel. Znamená to překročení mezi malířství; neboť tento mrak je tu skutečným hieroglyfem, pouhým symbolickým znakem, který ne jenže nečiní osvobozeného hrdinu neviditelným, nýbrž ještě volá na pozorovatele: Musíte si ho představit jako neviditelného. Není to o nic lepší než cedulky s napsanou řečí, které na středověkých malbách vycházejí lidem z úst.*“ (Lessing 1980: XII). Podle Lessinga do vizuálního obrazu nepatří cokoli, co je v rozporu s jednotou děje a časoprostoru, které jsou klasickými zásadami poetiky. Mlha či mraky táhnoucí se v pásech způsobují rozdělení obrazu na prostor různých realit, které nejsou v časové jednotně. Pokud obraz obsahuje atmosferické či světelné efekty, které přispívají k jeho optické nečitelnosti a dávají prostor ke vzniku metaforického rozměru, je tímto obraz degradován. (Tamtéž).

Lessing dále píše: „*Tuto homérskou mlhu si však malíři nepřivlastnili jen v těch případech, kdy jí sám Homér použil, tedy při činění neviditelným a při unikání, nýbrž všude tam, kde má pozorovatel obrazu spatřit to, co buď všechny osoby na obraze, nebo část z nich, nevidí. Není tedy dost na tom, že oblak je u malířů jen smluveným, naprosto ne přirozeným znakem; tento smluvený, libovolný znak nemá navíc ani tu jednoznačnost, kterou by měl sám o sobě; neboť oni ho užívají k tomu, aby učinili jak viditelné neviditelným, tak i neviditelné viditelným.*“ (Lessing 1980: XII). Význam, jaký má neurčitý atmosferický jev v obraze, vskutku nelze jednoznačně stanovit a je třeba si uvědomit jeho symbolický charakter. S nástupem romantiky jsou však tyto kvality vnímány v pozitivních konotacích. Tradiční pojetí obrazu jako řezu optickou pyramidou už není jediné myslitelné a jeho narušení se stává zdrojem pro nové myšlenky a fantazie. (Tamtéž).

5.12. Friedrich a neviditelno

Friedrich se za neviditelno nesnaží skrýt nejednoznačné pojmy ani symboly. Friedrich přišel s novým vizuálním rámcem, oblast nejednoznačného, nejasného, podmíněného. Souvisí to s tím, že vnímání je v té době pojímáno jako „*subjektivní výkon spolutvorby fenoménů*“ (Hájek 2013) Před Friedrichem tento vizuální rámec nebyl viditelný nebo byl nepřipustný. Oscar Wilde píše: „*Lidé nyní vidí mlhu ne proto, že tu nějaká je, ale protože básníci a malíři je naučili tajemnému půvabu takovýchto efektů. V Londýně mohla být mlha po staletí. Troufám si říci, že byla. Ale nikdo ji neviděl, a tak o ní nic nevíme. Neexistovala, dokud ji umění nevynalezlo.*“ (Wilde 1997: 928). Následkem byl rozpad tradiční koncepce obrazu. Ten se začal tříštit na zábavné a vědecké reprezentace, které viděly vše a na „vysoké“ umění, které však bylo prázdné. V tomto rozštěpu nacházíme zrod moderní kultury. A Friedrichovy mlžné obrazy jsou toho důkazem. (Hájek 2013).

6. Plošnost

Staří mistři zacházeli s hraničními limity, které tvoří výrazové prostředky malířství – jako je plochý povrch, tvar podložky, vlastnosti pigmentu jako s negativními faktory. Ve svých dílech je tak přiznávali jen implicitně nebo nepřímě. S nástupem modernismu se tento přístup mění a tytéž limity jsou najednou chápány jako pozitivní a jsou tudíž otevřeně přiznány. Za první modernistické obrazy považujeme ty Manetovy. Tohoto prvenství dosáhly právě díky otevřenosti, s jakou deklarovaly plošný povrch, na kterém byly namalovány. Nasledující Manetova příkladu se impresionisté zřekli podmalby a glazur. Činili tak proto, aby divák při pohledu na malbu nepochyboval o tom, že použité odstíny jsou vyrobené z barev, které pocházejí z tub nebo plechovek.³¹ Cézanne se u svých obrazů vzdal pravděpodobnosti a správnosti ve prospěch kresby a kompozice, které by otevřeněji korespondovaly s obdelníkovým tvarem plátna. (Greenberg. In: Pospiszyl 1998: 36-37).

6.1. Staří mistři versus modernisté

Právě důraz na plošnost byl v modernistickém výtvarném umění prvkem, který byl v procesu sebekritiky a sebeurčení tím nejdůležitějším. Je to zároveň prvek, který se vyskytuje výhradně v malířském umění. Limitující podmínkou a normou je obvodový tvar obrazu. Některé normy, jako je například barva, sdílela malba i s jinými formami umění. To však neplatilo v případě plošnosti, na kterou se tak modernistická malba soustředila jako na nic jiného. Pro staré mistry bylo nezbytné, aby udrželi jednotu obrazového plánu: „*to znamená vyznačení trvalé přítomnosti plošnosti vedle té nejjasnější iluze trojrozměrného prostoru.*“ (Greenberg. In: Pospiszyl 1998: 37). Ačkoli se jedná o zřejmý rozpor, stal se základem úspěšnosti jejich umění i výtvarného umění vůbec. Namísto toho, aby tento rozpor modernisté vyřešili, obrátili ho naruby. „*Na plošnost jejich obrazů jsme upozorněni ještě předtím, než vidíme to, co tato plošnost obsahuje.*“ (Tamtéž). Na rozdíl od obrazů starých mistrů, kde jsme viděli předmět zobrazení dříve než samotný obraz, vnímáme modernistický obraz nejdříve jako obraz samotný, což je podle Greenberga nejlepší způsob, jak se dívat na jakýkoli obraz, bez ohledu na to, od koho pochází. Jedině u modernistické malby je nám ale tento způsob nazírání vnucován, jako jediná možná cesta, jak se na obraz dívat³². (Tamtéž).

6.2. Plošnost a barva

Ani ve své poslední fázi se modernistická malba nevzdala zobrazování rozpoznatelných předmětů. Vzdala se však zobrazování prostoru, který umožňuje předměty zabydlet. Vlastní jedinečnost výtvarného umění nespočívá v zobrazování nebo ilustraci jako takové. Ty pouze vzbuzují asociace zobrazených věcí. „*Všechny entity (včetně obrazů samotných) existují v trojrozměrném prostoru a i nejmenší náznak*

31 „*Obraz, dříve než představuje koně, bitvu, nahou ženu nebo jinou anekdotu, je ve své podstatě plocha pokrytá barvami uspořádanými podle určitého pořádku.*“ (Denis. In: Lamač 1989: 51).

32 Zajímavou zkušenosť nám zprostředkovává případ Cheseldenova od narození (či velmi útlého věku) slepého chlapce, který díky operaci šedého zákalu nabyl zraku. Tomu, přestože překonal určitý proces učení se vidět skutečný svět, dělaly velké problémy obrazy. Tento problém spočíval v tom, že obrazy byly ploché „různobarevné roviny“. Právě ona plochost mu bránila v tom, vnímat je jako zobrazení. Když se je však naučil jako takové zobrazení vnímat, udivovalo ho, že jsou ploché, a ne trojrozměrné jako objekty, které zobrazují. (Baxandall 2003: 141-142).

poznatelné entity postačuje k tomu, abychom si vytvořili asociaci určitého druhu prostoru.“ (Greenberg. In: Pospiszyl 1998: 37). Stačí fragmentární silueta lidské postavy nebo čajového šálku a prostor skutečné dvojrozměrnosti obrazu je pryč. Přitom je to právě dvojrozměrnost, která způsobuje nezávislost malby jako samostatného uměleckého oboru, trojrozměrnost je totiž doménou sochařství. Abstraktní malba nebyla výsledkem zavržení zobrazování jako takového. Pravým důvodem toho, že se malířství stalo abstraktním, byla jeho snaha oprostít se od všeho, co mohlo mít společného se sochařstvím. Nutno však říci, že západní malířství vděčí sochařství za naučení schopnosti jak stínovat a modelovat tak, aby vytvořilo iluzi reliéfu a její uspořádání do doplňující iluze hlubokého prostoru. Snaha zbavit malbu všeho sochařského započala u barvy. Pokus Jacquese-Louise Davida oživit sochařskou malbu byla částečně motivována snahou ochránit malířství před dekorativním zplošťováním, které se zdálo být způsobeno zdůrazňováním barvy. Přesto jsou nejlepší Davidovy obrazy silné právě díky barvě. Davidův žák Jean Auguste Dominique Ingres ovládl barvu ještě preciznějším způsobem. Jeho portréty byly nejplošší a nejméně skulpturální obrazy v západní tradici od čtrnáctého století. Společným cílem všech ambiciózních malířských tendencí se tak až do poloviny devatenáctého století stal boj proti skulpturálnosti. (Greenberg. In: Pospiszyl 1998: 37-38).

V modernismu tato tendence ještě zesílila a v době Maneta a impresionismu soubor barvy a kresby vystřídal rozpor mezi čistou optickou zkušeností a optickou zkušeností, která byla modifikována taktilními asociacemi. Impresionisté začali ve jménu čistě optického, nikoli barvy, sabotovat stínování, modelování a vše, co bylo v obraze spojeno se skulpturálním. Později Cézanne a po něm kubisté reagovali opět ve jménu strukturálního stínování a modelování na impresionismus. Výsledkem kubistické kontrarevoluce bylo nejplošší malířství (v rámci západní tradice) od dob Giotta a Cimbaua. Jeho plošnost téměř znemožňovala obsah rozpoznatelného znaku. (Greenberg. In: 1998: 39)

Se vznikem modernismu došlo k přezkoumání i dalších hlavních pravidel umění. Byly měněny zákonitosti týkající se obvodového tvaru rámu, revidována pravidla pro povrch obrazu a texturu malby či barevných tónů a kontrastů. Impulsem ke změně těchto pravidel byla mimo jiné snaha jasněji ukázat tato pravidla jako zákonitosti. (Greenberg. In: Pospiszyl 1998: 39)

6.3. Třetí rozměr

Aby byl obraz vnímán jako obraz, musí splnit určitá základní pravidla a konvence, která však pro něj zároveň představují limitující podmínky. Modernismus přišel na to, že tyto limity mohou být znovu a znovu a znovu posouvány až to té míry, že obraz přestává být obrazem a stává se libovolným předmětem. Toto posouvání s sebou ovšem nese potřebu jasněji tyto limity zkoumat a označovat. Barevné obdelníky a černé linie, které se křížují na Mondrianových obrazech, zdánlivě těžko ustanovují obraz. Vzhledem k důslednosti, s jakou tento obrys opakují ho však současně s novou silou a komplexností vnucují jako regulující pravidlo. V okamžiku, kdy si zvykne na absolutní abstraktnost Mondrianových obrazů, zjistíme, že se díky své barevnosti a podřízenosti vzhledem ke svému tvaru stávají mnohem konzervativnějšími než například poslední obrazy Monetovy. Plošnost modernistické malby není nikdy absolutní a ani nemůže být. *„Zvýšená citlivost k obrazovému plánu sice již nedovolí*

sochařskou iluzi nebo trompe-l'oeil³³, ale připustí a musí připustit optickou iluzi. První skvrna na plátně zničí jeho faktickou a naprostou plošnost a výsledek těchto skvrn, vytvořených umělcem jako Mondrian, je stále iluze, která sugeruje jakýsi třetí rozměr. Jen nyní to je přísně obrazová, přísně optická třetí dimenze.“ (Greenberg. In: Pospiszyl 1998: 40). Iluzivní prostor vytvářený starými mistry byl tak hluboký, že do něj divákovi umožňoval „vkročit“. U modernistické malby do něj lze ale pouze nahlížet, pohyb v něm je umožněn pouze za pomoci oka. Plošnost plátna je zde povrchem, který umožňuje vytvořit zdánlivě nekonečný prostor bez zřejmého začátku či konce. (Greenberg. In: Pospiszyl 1998: 39-40)

6.4. Novost a kontinuita

Ať už se modernismus někdy odklonil či narušil obrazovou tradici, nikdy to neznamenalo rozchod s minulostí, ale pouze evoluci této tradice. Modernistické umění je pokračováním minulosti a z toho důvodu nebude nikdy historicky nesrozumitelné. Tvorba obrazů byla vždy ovlivňována určitými zákonitostmi. Když paleolitický malíř nebo řezbář přehlédli zákonitosti obrazu a přistupoval k povrchu doslovně sochařsky, bylo to z toho důvodu, že tvořil spíše výjevy než obrazy. Povrch, na kterém pracoval, ať už to byla skalní stěna, kost, roh či kámen, měl své limity stanovené nahodile přírodou. Vytváření obrazů však mimo jiné znamená i záměrné vytvoření či zvolení ploché podložky včetně jejího vědomého zúžení a omezení a tyto omezující podmínky umění jsou podle Greenberga podmínkami naprosto lidskými. (Greenberg. In: Pospiszyl 1998: 41)

Existují určité faktory, které pro tvorbu a vnímání umění chápeme jako esenciální. Modernistická malba se jich však dokázala vzdát, aniž by ztratila něco ze schopnosti nabízet prožitky z umění ve všech jeho základních znacích, čímž se tyto faktory staly postradatelnými. Tento krok učinil ještě přesvědčivějším fakt, že většina našich starých hodnot zůstala neporušena. Nic není vzdáleno umění tak jako myšlenka přerušení kontinuity. (Greenberg. In: Pospiszyl 1998: 41-42). „*Umění je – mimo jiné – spojitostí a bez ní je nemyslitelné.*“ (Greenberg. In: Pospiszyl 1998: 42).

33 Jedná se o francouzský výraz pro „zrakový klam“. Obraz namalovaný touto technikou má v divákovi vzbuzovat pocit, že to, co vidí, je skutečné. (Cumming 2007: 499)

Závěr

Způsob, jakým neostrost pracuje s prostorem, je paradoxní. Znejasněním viditelnosti a rozostřením pevného tvaru způsobuje imaginární otevření latentního nekonečna a v tomto smyslu ji lze chápat jako transcendentní. Zároveň však způsobuje odříznutí od rozpoznatelného světa a obrací proces vidění introspektivně do subjektu, kde se stává předmětem jeho imaginace. Tak je tedy současně prostředkem imanence. Dochází k rozštěpení mezi maximálním přesahem k nekonečnu a naopak introspektivním do sebe sama. Divák neustále osciluje mezi vnějším a vnitřním světem, protože neexistuje jasné dělítko mezi „Já“ a okolním světem. Hloubka prostoru se tak vytváří v jeho mysli a jeho tak na jeho vlastní imaginaci, zda se prohloubí či uzavře.

Fotografie využila rozostření právě jako prostředku, kterým se snažila přiblížit k umění. Hnutí piktorialistů tak kriticky reagovalo na ostrou, dokonalou a zároveň odlidštěnou vědeckou a dokumentární fotografii konce 19. století, která byla brána jako čistě technologický postup bez nároku na jakékoli umělecké ambice. Umělecká fotografie se snažila o subjektivizaci, což odpovídalo dobové teorii umění, jejímž základem byla schopnost subjektivní výpovědi.

Ačkoli začal piktorialismus s nástupem modernismu ztrácet na oblíbenosti, vztah fotografie a malby v kontextu neostrosti tím nezanikl. I později se našla řada umělců, kteří obě techniky propojili ve svých dílech. V šedesátých letech 20. století se rozostřenou fotografií například inspiroval Gerhard Richter při tvorbě svých fotografických maleb. V jeho osobě tak znovu ožívá to, co definovalo fotografii ve vztahu k malbě v první polovině 19. století, kdy sloužila převážně jako předloha, rychlá skica pro malířská díla. Stejným způsobem ji ostatně zpočátku používal i sám zakladatel umělecké fotografie Oscar Gustave Rejlander. Dalším současným umělcem, který ve svých dílech propojil fotografii a malbu je například Jirka Kolar, který ve svých fotografiích propojuje tři generace technologie obrazu – manuální, fotochemickou a digitální. Tímto způsobem využívá napětí mezi plošností a hloubkou – jejichž vztah byl akcentován v modernistické malbě, o které jsme mluvili v šesté kapitole – konkrétně mezi povrchem fotografického pozitivu, na jehož přítomnost upozorňují manuální zásahy, tolik charakteristické pro techniku ušlechtilých fotografických tisků, a iluzivní hloubkou fotografického zobrazení. Neostrá fotografie se promítla i do jiných uměleckých forem, než byla malba. Například již na přelomu 19. a 20. století se jí nechal inspirovat Medardo Rosso při vytváření svých voskových soch. O tom, že prvky piktorialní fotografie nejsou věcí minulosti, svědčí mimo jiné i výstava Andrease Gurského v Muzeu moderního umění v New Yorku z roku 2001, kde se piktorialní obraz vrátil v digitální podobě. Piktorialismus a s ním spojená neostrost obrazu, která dominovala malbě a fotografii před moderním uměním si tak nachází své místo i v současném světě umění.

Seznam použité literatury a pramenů

- ALLISON, John. *A Way of Seeing: Perception, Imagination, and Poetry*. 1st edition. Great Barrington: SteinerBooks, 2003. 160 p. ISBN 978-1584200123.
- BAATZ, Willfried. *Fotografie*. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2004. 192 s. ISBN 80-251-0210-6.
- BAXANDALL, Michael. *Stíny a světlo*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2003. 207 s. ISBN 80-86598-58-6.
- BURKE, Edmund. *O vkuse, vznešenom a krásnom: Filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásného*. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1981. Knižnica estetiky 165 s. ISBN 61-310-81.
- BURKE, Edmund. *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful with an Introductory Discourse Concerning Taste, and Several Other Additions*. [e-kniha]. South Australia: The University of Adelaide, 7. 12. 2014 [cit. 2015-5-25]. Dostupné z:
<https://ebooks.adelaide.edu.au/b/burke/edmund/sublime/index.html>
- CUMMING, Robert. *Umění*. 1. vyd. Praha: Slovart, s r. o., 2007. 512 s. ISBN 978-80-7209-971-9.
- DAMISCH, Hubert. *A Theory of /Cloud/ : Toward a History of Painting*. 1st edition. Stanford: Stanford University Press, 2002. 336 p. ISBN 978-0804734394.
- DU BOS, Abbé. *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music*. 5th revised edition. London: Gale ECCO, 2010. 426 s. ISBN 978-1171398363.
- FRANCASTEL, Pierre. *FIGURA A MÍSTO: Vizuální řád v italském malířství 15. století*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1984. 325 s. ISBN 01-525-84.
- GREENBERG, Clement. *MODERNISTICKÁ MALBA*. In: POSPISZYL, Tomáš. *PŘED OBRAZEM*. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky. 1. vyd. Praha: OSVU, 1998. Svazek 2 s. 35-42. Eseje 189 s. ISBN 80-238-1296-6.
- HAMBLYN, Richard. *The Invention of Clouds: How an Amateur Meteorologist Forged the Language of the Skies*. New York: Picador, 2002. 256 p. ISBN 978-0312420017.
- HOWARD, Luke. *Essay on the Modifications of Clouds*. New York: Cambridge University Press, 2011. 70 p. ISBN 978-1108037686.
- HORATIUS FLACCUS, Quintus. *DE ARTE POETICA: O umění básnickém*. 1. vyd. Praha: Academia, 2002. 87 s. ISBN 80-200-0988-4.
- CHESELDEN, William. *An Account of Some Observations Made by a Young Gentleman, Who Was Born Blind, or Lost His Sight so Early, That He Had no*

Remembrance of Ever Having Seen, and Was Couch'd between 13 or 14 Years of Age.
By Mr. Will. Chesselde, F. R. S. Surgeon to Her Majesty, and to St. Thomas's Hospital.
[online] 2015 [cit. 2015-5-20]. Philosophical Transactions 1727-1728, vol. 35, p. 447-450. Dostupné z: <http://rstl.royalsocietypublishing.org/content/35/399-406/447.full.pdf+html>

KASSIN, Saul. *Psychologie*. 1. vyd. Brno: Computer Press a. s., 2007. 771 s. ISBN 978-80-251-1716-3.

KOERNER, Joseph Leo. *CASPAR DAVID FRIEDRICH and the Subject of Landscape*. 1st edition. New Haven and London: Yale University Press, 1990. 256 p. ISBN 978-0300049268.

LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů: Od Cézanna po Dáliho*. 4. přepracované vyd. Praha: Odeon, 1989. 513 s. ISBN 80-207-0087-0.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie*. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1980. s. 279-386. 544 s. ISBN 01-114-80

MILTON, John. *Paradise Lost*. 1st edition. London: Penguin Classics, 2009. 528 p. ISBN 978-0140424393.

MRÁZKOVÁ, Daniela. *CO JE FOTOGRAFIE, WHAT IS PHOTOGRAPHY: 150 let fotografie, 150 Years of Photography*. 1. vyd. Praha: VIDEOPRESS, 1989. 391 s. ISBN 80-7024-004-0.

MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985. Máj 269 s. ISBN 23-033-85.

NICKEL, Douglas R. *Peter Henry Emerson: The Mechanics of Seeing*. In: KELSEY, Robin. *THE MEANING OF PHOTOGRAPHY*. 1st edition. STIMSON, Blake. New Haven and London: Yale University Press, 2008. p. 59-75. 211 p. ISBN 978-0-300-12150-6.

NICHOLL, Charles. *LEONARDO DA VINCI: VZLETY MYSLI*. 1. vyd. Praha: BB/art s r. o., 2006. 663 s. ISBN 80-7341-955-6.

ROBINSON, Henry Peach. *Pictorial Effect in Photography: Being Hints On Composition And Chiaroscuro For Photographers*. London: Nabu Press, 2012. 216 p. ISBN 978-1248388020.

RUSKIN, John. *Modern Painters*. In: RUSKIN, John. *The Complete Works*. [e-kniha]. 4. 9.2009 [cit. 2015-25-5]. Dostupné z: <http://www.gutenberg.org/files/29907/29907-h/29907-h.htm>

SCHEUFLER, Pavel. *Historické fotografické techniky*. Praha: IPOS ARTAMA, ©1993. ISBN 80-7068-075-X. Dostupné také z: <http://www.scheufler.cz/cs-CZ/files/2433/HistTechniky.pdf>

SCHEUFLER, Pavel. *Teze k dějinám fotografie do roku 1914*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, filmová a TV fakulta, 2000. 76 s. ISBN 80-85883-57-0.

TRNKOVÁ, Petra. *Technický obraz na malířských štaflích: Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890 – 1914*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2008. 247 s. ISBN 978-80-87029-51-0.

ULRICH, Wolfgang. *Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde*. In: GEIMER, Peter. *Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Technologie und Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 381-412. 448 S. ISBN 3-518-29138-6.

WILDE, Oscar. *The Decay of Lying*. In: WILDE, Oscar. *The Collected Works of Oscar Wilde*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1997. 1104 p. ISBN 978-1853263972.

Internetové zdroje:

HÁJEK, Václav. „Skvrnu pořídíme lehce, ale jak se jí zbavíme?“ Fobie a rozkoš ve vizuální kultuře. *Illuminace* [online]. 2009, roč. 21, č. 1 [cit. 2015-06-01]. ISSN 0862-397X. Dostupné z: http://www.academia.edu/6709554/Vid%C4%9Bn%C3%AD_nem%C3%A1_historii_Illuminace_21_2009_81-98

HÁJEK, Václav. Mlha jsi a v mlhu se obrátíš. In: *Malý teoretik* [online]. 6. 12. 2013 [cit. 2015-5-20]. Dostupné z: <http://maly-teoretik.eblog.cz/mlha-jsi-a-v-mlhu-se-obratis>

HÁJEK, Václav. Obzory a ruiny II. In: *VIZUÁLNÍ STUDIA* [online] 1. 3. 2011 [cit. 2015-5-21]. Dostupné z: <http://vizualni-studia.eblog.cz/obzory-a-ruiny-ii>

KRÉN, Emil. Caspar David Friedrich: Monk by the Sea. *Web Gallery of Art.hu*[online]. 2015 [cit. 2015-05-21]. Dostupné z: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/f/friedric/1/105fried.html>

SLOAN, Kim. Alexander Cozens, 'Blot' Landscape Composition, a brown wash drawing. *Britishmuseum* [online]. 2000 [cit. 2015-05-21]. Dostupné z: http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pd/a/alexander_cozens_landscape.aspx

Obrazová příloha

Obr. 1 Edward Steichen – Samota/Solitude, 1901.



Zdroj: <http://www.ggibsongallery.com/edward-steichen/#jp-carousel-1916>

Obr. 2 Philipp von Schoeller – Večerní nálada/Evening Atmosphere, 1895.



Zdroj: TRNKOVÁ, Petra. *Technický obraz na malířských štaflích: Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890 – 1914*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2008. s. 110. 247 s. ISBN 978-80-87029-51-0.

Obr. 3 Peter Henry Emerson – Mlžná řeka/The Misty River, 1895.



Zdroj:

<http://staffblogs.le.ac.uk/specialcollections/files/2014/11/SCM08575MistyRiver.jpg>

Obr. 4 Edward Steichen – Stín lesa/Woods Shadow, 1899



Zdroj: <http://www.thepoeticlandscape.com/2012/12/tonalism-and-nocturnes.html>

Obr. 5 Peter Henry Emerson – V přístavu – Mlhavé ráno/At the Ferry – A Misty Morning, 1893.



Zdroj:

http://media.mutualart.com/Images/2009_03/12/0053/122211/122211_6d30b57b-fe0b-4249-b9d9-7ac64ce38456_-1.Jpeg

Obr. 6 Edward Steichen – Měsíční svit na rybníku/The Pond-Moonlight, 1904.



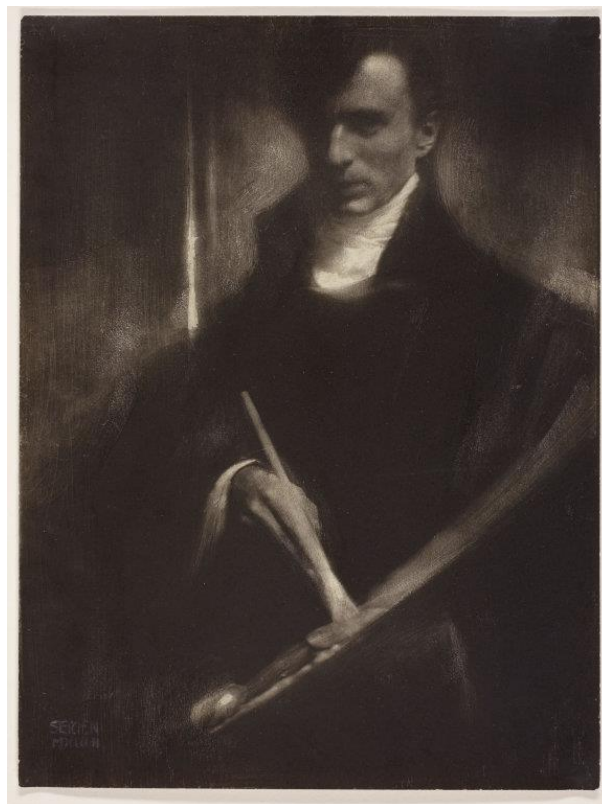
Zdroj: http://www.co-mag.net/wp-content/uploads/2008/01/steichen_the-pond-moonlight.jpg

Obr.7 Alexander Keighley – Fatazie/A Fantasy, 1915.



Zdroj: http://24.media.tumblr.com/tumblr_ma0mulpfJt1qzhl9eo1_500.jpg

Obr. 8 Edward Steichen – Autoportrét se štětcem a paletou/Self-Portrait with Brush and Palette, 1902.



Zdroj: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/66677>

Obr. 9 Oscar Gustav Rejlander – Dva způsoby života/Two Ways of Life, 1857.



Zdroj: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oscar-gustave-rejlander_two_ways_of_life_\(HR,_sepia\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oscar-gustave-rejlander_two_ways_of_life_(HR,_sepia).jpg)

Obr. 10 Henry Peache Robinson – Odcházení/Fading Away, 1858.



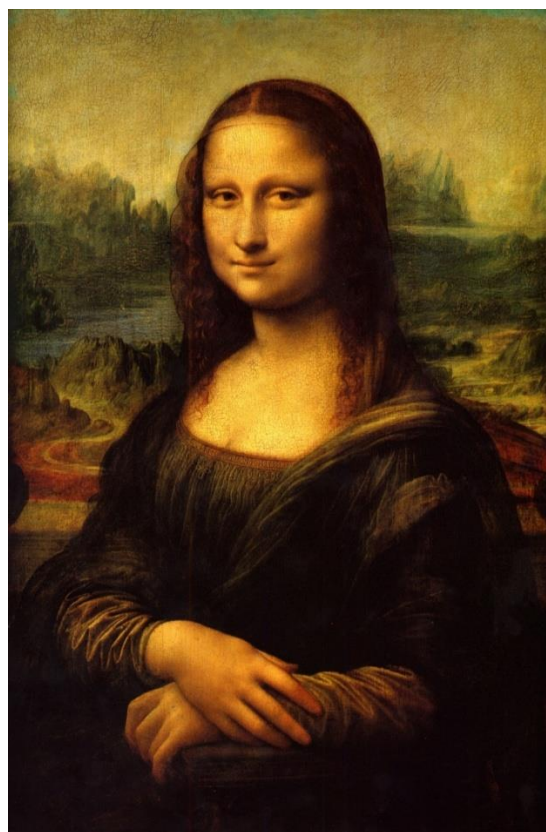
Zdroj: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/20/Fading_Away.jpg

Obr. 11 Ivan Jakovlevič Višňakov – Nanebevstoupení Páně, 1775-1776.



Zdroj: <http://www.rodon.cz/umeni/Svetove-sakralni-umeni/Nanebevstoupeni-Pane-1755-1756--261>

Obr. 12 Leonardo da Vinci – Mona Lisa, 1503-1506.



Zdroj: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Mona_Lisa.jpg

Obr. 13 Diller & Scofidio & Renfro – Blur Building, 2002.



Zdroj: <http://openbuildings.com/buildings/blur-building-profile-2257>

Obr. 14 Caspar David Friedrich – Mnich na pobřeží/Der Mönch am Meer, 1808-10.



Zdroj:

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Monk_by_the_Sea#/media/File:Caspar_David_Friedrich_-_Der_M%C3%B6nch_am_Meer_-_Google_Art_Project.jpg

Obr. 15 Caspar David Friedrich – Opatství v dubovém lese/Abtei im Eichwald. 1809-10.



Zdroj:

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Abbey_in_the_Oakwood#/media/File:Caspar_David_Friedrich_002.jpg

Obr. 16 Caspar David Friedrich – Ranní mlha v horách/Morgennebel im Gebirge, 1808.



Zdroj: <http://uploads0.wikiart.org/images/caspar-david-friedrich/morning-mist-in-the-mountains-1808.jpg>

Obr.17 Caspar David Friedrich – Poutník nad mořem mlhy/ Der Wanderer über dem Nebelmeer, kolem 1808.



Zdroj:<http://www.wikiart.org/en/caspar-david-friedrich/the-wanderer-above-the-sea-of-fog>

Obr. 18 Caspar David Friedrich – Žena v ranním slunci/Frau in der Mogensonne, 1818.



Zdroj:[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Woman_before_the_Rising_Sun_\(Woman_before_the_Setting_Sun\)_-WGA08253.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Woman_before_the_Rising_Sun_(Woman_before_the_Setting_Sun)_-WGA08253.jpg)