

KATEDRA KINANTROPOLOGIE

---



# **Estetické aspekty fotografie v postmodernismu**

---

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Vedoucí diplomové práce**

PhDr. Jana Jebavá

**Zpracoval**

Jiří Vörös

**PRAHA 2009**

---

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
FAKULTA TĚLESNÉ VÝCHOVY A SPORTU**

---

# ABSTRAKT

---

## **Název**

Estetické aspekty fotografie v postmodernismu.

## **Cíle práce**

Uvést do problematiky postmodernismu s důrazem na jeho projevy ve společnosti a různých teoretických oborech, zejména ve filosofii, teorii umění a fotografii. A tyto prameny postmoderního myšlení následně odhalovat v estetických aspektech postmoderní fotografie.

## **Metoda**

Na základě rešerše dostupné literatury provést kompilaci, analýzu, komparaci poznatků a vytvořit resumé. Následně jej doplnit v diskusi a vypracovat závěry.

## **Výsledky**

Diplomová práce v praktické části uvádí do souvislosti aspekty postmodernismu a fotografii a odhaluje tak hlavní prameny její estetiky.

## **Klíčová slova**

Postmodernismus, fotografie, estetika, filosofie, umění.

# ABSTRACT

---

## **Title**

Aesthetic aspects of photography in postmodernism

## **Objectives of thesis**

The thesis introduces the questions of postmodernism, emphasizing its influences in society and various theoretical branches, especially philosophy, theory of art and photography. Furthermore, the thesis presents these resources of postmodern ideas in the aesthetic aspects of photography in postmodernism.

## **Method**

The compilation, analysis and comparison of gained knowledge are elaborated on the basis of the background research of available literature. Eventually the résumé is created and expanded in the discussion. The conclusions close up the thesis.

## **Results**

In the practical part, the diploma thesis shows the connection between postmodernism and photography and thus reveals the principal resources of its aesthetics.

## **Keywords**

Postmodernism, photography, aesthetics, philosophy, art

## PODĚKOVÁNÍ

---

Velice rád bych poděkoval PhDr. Janě Jebavé za odborné vedení mé práce, za projevenou důvěru a zejména za čas, věnovaný diskusi o umění a postmoderní době, kterého si velmi cením.

Také bych chtěl touto cestou poděkovat své přítelkyni Petře Černé za podněty k mé práci a zejména za trpělivost a oporu při náročné práci.

## **PROHLÁŠENÍ**

---

**Prohlašuji, že jsem pod vedením PhDr. Jany Jebavé zpracoval diplomovou práci samostatně, a že jsem údaje o převzatých a citovaných materiálech z odborné literatury uvedl v seznamu bibliografických citací.**

**V Praze dne 4. srpna 2009**

-----  
**Jiří Vörös**

Svoluji k zapůjčení své diplomové práce ke studijním účelům.

Prosím, aby byla vedena přesná evidence osob, které si práci vypůjčí, a aby byla práce řádně citována v pramenech převzaté literatury.

Jméno a Příjmení:	Číslo OP:	Datum vypůjčení:	Poznámka:
-------------------	-----------	------------------	-----------

## OBSAH

---

I.	OBSAH .....	6
II.	ÚVOD .....	9
III.	CÍLE PRÁCE .....	11
IV.	TEORETICKÝ SOUHRN.....	12
	FOTOGRAFIE.....	12
	Historie fotografie .....	12
	Reprodukovatelnost a autenticita .....	22
	POSTMODERNISMUS .....	26
	Postmoderní situace .....	26
	Postmoderní filosofie .....	29
	Postmoderní společnost .....	32
	POSTMODERNÍ SITUACE A UMĚNÍ.....	35
	Teoretické přístupy k umění .....	35
	Postmoderní umění .....	51
	ESTETIKA .....	60
	Estetika umění .....	60
	Estetika médií.....	62
V.	HYPOTÉZY.....	64
VI.	METODIKA PRÁCE .....	65
VII.	RESUMÉ.....	66
	ESTETIKA POSTMODERNÍ FOTOGRAFIE .....	66
	Vstup fotografické estetiky do umění.....	68
	Strohá estetika „uniformní dokumentace“ .....	70
	Slovo ve fotografii .....	72
	Apropriace.....	75
	Zkoumání identit .....	77
	Sociální dokument jako kritický koncept .....	79
	Fotografická kompozice obrazu .....	82
	Digitální fotografie .....	

85

Ekonomický vliv na estetiku umělecké fotografie .....	87
Shrnutí.....	88
VIII. DISKUSE.....	89
ROZHOVORY.....	89
Ondřej Neff .....	89
Michaela Thelenová.....	92
DISKUSE NAD STANOVENÝMI HYPOTÉZAMI.....	96
IX. ZÁVĚR.....	98
X. BIBLIOGRAFICKÝ SOUPIS.....	99
XI. PŘÍLOHY .....	102



### KAPITOLA 1

## ÚVOD

---

Estetické aspekty fotografie v postmodernismu jsou širokým předmětem zájmu. Smyslem této diplomové práce je vybrat a předložit spektrum poznatků o fotografii tak, aby bylo možno utvořit si pokud možno celistvý přehled o tomto médiu a jeho postavení v dnešní době. Tato práce zkoumá fotografii především jako projev tvůrčí, tedy v kontextu uměleckém. Samotná definice postmoderních projevů ve fotografii, je nadmíru problematická a autoři se k ní staví různě.

Silverio například postmodernismus ve fotografii nechápe jako jednotný fotografický styl. Je to pro něj spíše určitá významná tendence, uplatňující se ve fotografii a umění. Pokud mluví o postmoderně, mluví o díle, ve kterém soupeří různé kódy a jazyky. A také o díle, které zpochybňuje jednoznačný pohled na svět.

Tato práce klade důraz na důležité souvislosti vývoje fotografie a jejích funkcí ve společnosti a to především v období několika posledních desetiletích, kdy (jak si také všímá mnoho autorů), je fotografie pro neodborné publikum těžko srozumitelná.

Výchozím opěrným bodem této práce základní rozhlédnutí se po postmoderní situaci a její charakteristika. O postmoderní době se mluví jako o nesmírně pluralitní. A vždy záleží, kde vidíme příčiny vzniku této ohromné mnohovrstevnosti, ve které žijeme. Příčin je jistě více.

Umění, potažmo i fotografie, jejíž role v umění je v této práci mimo jiné probírána, by se daly nazvat s jistou nadsázkou zrcadlem společnosti. Je nutné se touto pluralitou zabývat, aby bylo možné chápat, co je to současné umění a na co reaguje.

Mnoho teoretiků umění, kurátorů a návštěvníků galerií, kteří podrobují rozboru výtvarná díla současných umělců – čte odraz doby, ve které tato díla vznikla. A právě tato díla nám mají co říci,

protože vznikla v nám známých souvislostech. Postmoderní díla jsou (mnohdy kritickými) komentý, které si kladou za cíl, umožnit jedinci hlubší vhléd do světa, ve kterém žije.

Situace v současném umění je výslednicí mnoha různých vlivů. Umělec „mluví“ jazykem výtvarných kódů. Ty se objevují opakovaně a jsou přejímány do podvědomí, není tedy nutné učit se vždy od základů novému vizuálnímu chápání. Autor využívá již známé kódy, navazuje na umění, které bylo již před ním a samotná tato skutečnost je často problematizována postmoderní fotografií.

Tato práce vysvětluje některá témata postmoderní fotografie a snaží se tak zpřístupnit její mnohdy náročnou estetiku. Zároveň je snahou, zdůraznit problémy, spojené s vnímáním fotografie, která nás obklopuje nikoli v galeriích, ale v běžném životě. Umělecká fotografie v postmodernismu, stojí těmto všudypřítomným obrazům v opozici, avšak zároveň může koketovat i s jejich vlastní estetikou, což přispívá ke zmatení laického diváka.

První část práce ukazuje fotografii v jejím historickém vývoji, ze kterého vyplývá tradiční chápání tohoto média, jeho funkce a ontologické vlastnosti. V této části jsou nastíněny problémy, které jsou ve spojitosti s fotografií tematizovány. Je to například dobová otázka vztahu fotografie a umění, jak je v té době chápáno.

Druhá část se věnuje problematice postmodernismu, jejímž cílem je přiblížit mnohovýznamovost tohoto výrazu, jeho vznik a přiřadit ho následně k oborům lidského bádání, v jejichž souvislosti je běžně užíván a vyslovován.

Třetí část se věnuje chápání termínu postmodernismu v umění a jeho teorii. Zde jsou přiblíženy nejvýznamnější tradiční teoretické přístupy a je naznačeno, jak se promítají do dnešní „postmoderní“ kritiky a praxe dějin umění.

Praktická část práce se pak věnuje shrnutí estetických aspektů postmoderní fotografie.

## CÍLE PRÁCE

---

Cílem této práce je předložit souhrn informací z oboru filosofie, fotografie, dějin umění a vývoje společnosti, s důrazem na ty myšlenky, kterými jednotlivé obory přispěly k popisu přechodu od modernity k postmodernitě.

Na základě poznatků teoretického souhrnu a další rešerše dostupné literatury, komparace, kompilace a analýzy dostupných informací, následně popsat významné estetické aspekty postmoderní fotografie.

Dále ze získaných poznatků vyvodit závěry, k jejichž doplnění poslouží dva rozhovory s odborníky.

## KAPITOLA 3

# TEORETICKÝ SOUHRN

---

## KAPITOLA 3.1

# FOTOGRAFIE

---

## KAPITOLA 3.1.1

# Historie fotografie

### 1.

*„Dějiny výtvarného umění nejsou jen dějinami jeho estetiky, nýbrž především dějinami psychologie, tedy v podstatě dějiny podobnosti, nebo chcete-li, realismu“*

(André Bazin, in Císař, 2004, str. 21).

Když Delaroche, francouzský malíř narozený roku 1797 v Paříži, městě, kde fotografie udělala svoje první pomyslné krůčky, poprvé spatřil zázrak daguerrotypie, tak prý zvolal „Ode dneška je malířství mrtvé.“ Tak se tomu někteří malíři, zděšeni i očarováni, domnívali (Daniela Mrázková, 1985, str. 9).

Jejich údiv byl možná v mnohém podobný pozdějšímu údivu některých fotografů při pohledu na pohyblivé obrázky prvních Lumiérových filmů, ke kterým nevyhnutelný pokrok směřoval dále, jejich zděšení ale bylo jistě mnohem niternější.

Malířství nakonec (dnes již zcela pochopitelně) nezaniklo, ale výrazně změnilo svoje postavení a funkci (Mrázková, 1985, str. 9). Nicméně postavení tehdejších malířů bylo složité. To, čím fotografie tolik brala dech, bylo zároveň tím, čeho se malířství snažilo dosáhnout. Fotografie od počátku směřovala kupředu velice rychle, „*sotva přinutila paprsky slunce kreslit věrnou podobu světa, nemilosrdně zlikvidovala malíře miniatur a nejširší veřejnosti zpřístupnila výsady portrétní malby*“ (Mrázková, 1985, str. 9). Vzápětí se pak vrhla na další objekty

tradičního malířského zájmu, protože přesná reprodukce a dokonalá kopie skutečnosti byla ještě v té době nejvyšší metou (malířského) umění (Mrázková, 1985, str. 9 a 10).

Kořeny touhy po zachycení skutečnosti se dají vystopovat dávno před vznikem fotografie a také v době, kdy umění ještě mělo ještě úplně jinou povahu, než má dnes. Za zrod výtvarného umění, by jeho psychoanalýza mohla považovat balzamování a dalo by se říci, že u zrodu malířství i sochařství by našla “komplex“ mumie. Z historických nálezů je dobře patrné, že egyptské náboženství bylo zcela zaměřeno proti smrti a že zachování posmrtného života bylo závislé na hmotném zachování těla (Bazin, in Císař, 2004, str. 21).

Prvními egyptskými sochami byly mumie člověka a sošky z hlíny, jež se „pro jistotu“ kladly k sarkofágu jako další uchování podoby zemřelého. V náboženských pramenech sochařství se tak objevuje jeho prvotní funkce: zachránit bytost podobností. Jiné aspekty téhož záměru by se daly nalézt v prehistorických jeskyních jako magické předměty, znázorňující či dokonce ztotožňované se živou šelmou, podporující zdar lovu (Bazin, in Císař, 2004, str. 21).

Další souběžný vývoj umění a civilizace samozřejmě zbavil výtvarné umění těchto magických funkcí. Proto se Ludvík XIV. nemusel nechat balzamovat, ale mohl se spokojit s portrétem od Lebruna (Bazin, in Císař, 2004, str. 21).

*„Smrt je jen vítězstvím času. Zachovat uměle tělesnou podobu bytosti znamená vyrvat tuto bytost z toku času, zachránit ji na břeh života“* (Bazin, in Císař, str. 21).

Již dávno podobným způsobem nevěříme, ale stále jsme ochotni připustit a stává se nám to vědomě i nevědomě, že „(...)portrét nám pomáhá rozpomenout se na model, tudíž jej zachránit před druhou – duševní smrtí“ (Bazin, in Císař, str. 21).

V 15. stol. začali západní malíři ve svojí snaze o vyjádření duchovní reality upouštět od svébytných prostředků a spojovali ji více s napodobováním vnějšího světa. Rozhodujícím momentem byl nesporně vynález perspektivy, který umělci umožnil vytvořit iluzi trojrozměrného prostoru. Předměty tak mohly zaujímat stejné místo jako v našem bezprostředním vnímání (Bazin, in Císař, 2004, str. 22). A tak vynález malíře a sloužící malířům k větší realističnosti jejich děl - da Vinciho camera obscura - v jistém smyslu předznamenala cameru Niepceovu (Bazin, in Císař, str. 22).

## 2.

To, že nadešel čas vynálezu fotografie, vycítilo více lidí. Dva průkopníci, Niépce a Daguerre, nezávisle na sobě směřovali k malířstvím již dlouho předznamenávanému cíli – zadržet obrazy v camera obscura. Oběma se to nakonec podařilo, po bezmála pětiletém usilování, ve stejné době (Benjamin, in Císař, str. 9).

První krůčky vzniku fotografie provázelo mnoho peripetií a historie je to vskutku poutavá. Důležité ale je, že roku 1837 ustálil Daguerre do té doby jen krátce trvanlivý obraz. Osvitem, vyvoláním a ustálením vznikl fotografický pozitiv. Ten ale nebyl dále rozmnožitelný, zůstal jediným možným originálem – Daguerrotypií (Mrázková, 1985, str. 15).

Právě, když ze sousední Francie přišla zpráva o revoluční daguerrotypii, svůj vlastní postup k ustálení fotografie rozvinul Angličan William Henry Fox Talbot, aby nakonec dospěl k tomu, na čem byla (možná do příchodu digitální techniky) založena moderní fotografie, k procesu negativ-pozitiv. Nejdůležitějším výsledkem Talbotova bádání byla možnost získat z negativu jakékoliv množství pozitivních kopií (Mrázková, 1985, str. 11).

Následovalo ještě mnoho dalších zlepšení techniky a spolu s nimi masová snaha je zpeněžit. I když jak píše Walter Benjamin, „*tyto snahy se podobaly spíše jarmarečnímu umění, než průmyslu*“ (str. 9), který přišel až s vizitkovými snímky. Diskutovalo se však i o otázkách filosofičtějších.

Nemalý rozruch způsobila fotografie mezi umělci - malíři. Byla považována za technologické ohrožení umělecké tvořivosti. Tato obava se zakládala na onom převládajícím názoru, že cílem umění je reprodukovat skutečnost. A ti, kdo brali tuto koncepci za vlastní, byli pochopitelně znepokojeni (Kulka, 2000). „*Signál, který s postupným zdokonalováním fotografické techniky fotoaparát k těmto malířům vysílal, zněl: cokoli uděláš, udělám lépe!*“ (Kulka, 2000, str. 114).

## 3.

Jak směšné nám to dnes přijde – odmítání fotografií v době, kdy jsme jimi obklopeni více nežli jindy. A to fotografiemi, sloužícími tolika různým účelům, vyplývajícím už z mnohovrstevnosti postmoderní doby.

To, že fotografie byla a je součástí vědeckých pozorování, je pochopitelné. Je pro tuto funkci vhodná už svou podstatou. Jako výtvar techniky začala fotografie brzy sloužit vědcům různých oborů (Mrázková, 1985, str. 11). Avšak ještě dříve než jim, začala sloužit samotným malířům. Alespoň některým z nich.

V jejich rukou se daguerrotypování stalo technickou pomůckou pro malbu. Chápali fotografii jako mechanický prostředek, užitečný pro dosažení vyšších cílů. Užívali ji především jako rychlé a pohodlné skici. Mezi prvními byl anglický portrétní malíř David Octavio Hill, jemuž jednoduché snímky zamýšlené jako pouhá pomůcka, zajistily místo v dějinách, i když jeho malířské dílo již dávno zapadlo (Benjamin, in Císař, 2004, str. 10).

Jeho šlépěje následovala spousta dalších, nikoliv bezvýznamných umělců, kteří z fotografií udělali svého věrného pomocníka.

Tak s ní pracoval například Alfons Mucha (1860-1939), jehož fotografický skicář přerostl z pouhé technické pomůcky ve svébytné fotografické dílo. Aniž by nejprve tento secesní malíř, rodák z Ivančic na Moravě, mačkal spoušť fotoaparátu s myšlenkou na něco jiného než finální výtvarné dílo, stal se nakonec součástí historie fotografie. U Muchova díla se přímo vybízí srovnání s jeho fotografickými předlohami, „*jeho ženské symboly života, touhy, dobra, zla, zrodu i zmaru jsou na fotografiích ve své nahotě leckdy výmluvnější než jejich elegantně a svůdně oděné protějšky na malířských obrazech*“ (Mrázková 1985, str. 29).

Podobně před ním jiný velmi slavný malíř, který k smrti nerad maloval venku, si přinášel fotografické předlohy pro své obrazy baletních lekcí a dostihových drah (Mrázková, 1985, str. 19). Na obraze ženy s chryzantémami vytvořil kompozici, ve které jedinou postavu umísťuje až do rohu obrazu a nechává jeho rám projít tělem portrétované jakoby na fotografické momentce.

Byl to Edgar Degas, který při sestavování obrazů používal fotografie, jež si vlastnoručně pořizoval. Projevily se tak u něj nové kompoziční způsoby a nezvyklé úhly pohledu, které měly původ ve fotografické kameře (Mrázková, 1985, str. 19). Stejně tak Utrillo, jehož jedním z možných biologických otců byl podle dobového svědectví právě Degas, namaloval sérii výhledů na Paříž nikoliv podle skutečnosti, nýbrž podle pohlednic (Benjamin, in Císař, 2004, str. 10).

Avšak skutečnost, že fotografie mohla být malířům nápomocna při studiích modelu a jeho prostředí, nebyla pro všeobecnou realitu podstatné části umělců závažná. Skutečnou obětí tu byla malba portrétních miniatur, do té doby jediná možnost, jak získat podobenku člověka,

na jejichž poptávce záviselo živobytí většiny řemeslníků, vládnoucích štětcem.  
(Benjamin, in Císař, 2004).

*„Věci se vyvíjely tak rychle, že se již kolem roku 1840 převážná část nespočetných malířů miniatur stala fotografy z povolání, zprvu jen vedle malování, brzy však výlučně“*  
(Benjamin, in Císař, 2004, str. 12). Mnoho jich začalo okamžitě daguerrotypovat. Mohli snadněji a rychleji vydělat peníze, které by malováním získali jen těžko. Těm z nich, kteří v novém způsobu portrétování spatřovali pokus o svoji likvidaci, se nelze divit. Portrét totiž od této chvíle nebyl jen výsadou nejvyšších společenských vrstev, ale v podobě fotografie se stal přístupným pro každého.

Jak trefně poznamenal André Bazin, *„Dědičným hříchem západního malířství byla perspektiva“* a Niepce a Lumière přišli jako ti, kteří měli malířství spasit (in Císař, str. 22).

*„Tím, že fotografie zničila barok, osvobodila malířství od napodobovací posedlosti (...)“*  
a fotografie s kinematografií tak *„uspokojují posedlost po realismu s konečnou platností a svou samotnou podstatou“* (André Bazin, in Císař, str. 22).

#### 4.

Tu chvíli po svém zrození se fotografie nesnažila být uměním, protože jen pouhá reprodukce skutečnosti měla parametry uměleckého díla. Ale netrvalo to dlouho, a jakmile opadlo prvotní nadšení z dokonalého podání skutečnosti, fotografie začala trpět komplexem méněcennosti a ten řešila napodobováním tradičního umění (Mrázková, 1985, str. 36).

Společnost vedla v prvním desetiletí existence fotografie, které předcházelo její industrializaci, různé debaty, ale většinou se nedokázaly osvobodit od schématu pohlížejícího na fotografii jako v příkladu z dobového německého tisku, který uvádí Walter Benjamin: *„Zachovat pomíjivé obrázky,“ praví se zde, „není jen nemožné, jak ukázal důkladný německý výzkum, nýbrž již jen chtít něco takového znamená rouhat se Bohu. Člověk byl stvořen k obrazu Božímu, a Boží obraz nelze zachytit žádným lidským přístrojem. Nanejvýš božský umělec, inspirovaný nebeským vnuknutím, si z vyššího příkazu svého génia a bez jakékoli pomoci stroje troufne reprodukovat božské rysy člověka“* (in Císař, 2004, str. 9).



V šedesátých letech 19. století se nové médium začíná prosazovat v základech všech svých budoucích funkcí. Rok 1854, byl počátkem vzniku portrétu pro milióny, takzvaná vizitková fotografie způsobila revoluci v portrétu. Nový druh malých snímků, vyhotovovaných v několika kopiích, už nesledoval reprezentativní účely, ale byl vhodnou upomínkou, kterou bylo možné nosit i v kapse oděvu (Mrázková, 1985).

V záplavě snímků, vznikajících mechanicky a bezmyšlenkovitě, se sice našlo i pár výjimek hodných pozornosti (například Nadar ve Francii a Julia Margaret Cameronová v Anglii, usilovali o vyjádření charakteru portrétovaného), ale prakticky tím začala éra živnostenské fotografie a Francie i Anglie dychtila po svých miniportrétech (Mrázková, 1985).

## 5.

Jak jsem již předeslal, někteří malíři fotografii přivítali. Umožnila jim pořizovat si předlohy svých budoucích pláten. A samotní fotografové? I jejich snem bylo tvořit umění (Mrázková, 1985, str. 19).

Nebylo však na co navázat, stránky jejich výrazového slovníku byly zatím jen nepopsané listy a tak nezbylo, než pro inspiraci nahlédnout do tlusté knihy, psané dlouhou historií malířství. Nebo jak píše o tehdejších fotografech Mrázková: „(...) protože si ho (umění) nedokázali představit jinak než v intencích kritérií soudobého malířství, jejich nejvyšší metou byla imitace. Imitace sentimentálních obrazů, bukolických scén, alegorií mytologických příběhů nebo lidových pověstí – zcela ve stylu tehdejšího vkusu.“ (1985, str. 19)

Dekorativní pomůcky jako sloup a závěs, které (protože převzaté z malířství) prostě musely být „umělecké“. Ateliéry s drapériemi, palmami a gobelíny, které „ tak dvojznačně stojí kdesi mezi popravou a reprezentací, mezi mučírnou a trůnním sálem“ (tamtéž, str. 13).

V takovém prostředí vznikaly fotografie jódlujících salónních tyroláků či švarných námořníků, správně nakročených, kterými se v té době plnila rodinná alba (Benjamin, in Císař, 2004, str. 13). Při pohledu na tehdejší komerční fotografii je jasné, že spolu s jejím rozšířením nastal obecný úpadek vkusu (tamtéž, str. 13).

Fotografové s uměleckými ambicemi, inspirovaní se soudobým malířstvím - Piktorialisté, jak se nazývali, vytvářeli monumentální „malířské scény“ v ateliérech a výsledné obrazy montovali někdy až ze třiceti jednotlivých záběrů. Mezi nejvýznamnější takové tvůrce patřili

např. O. G. Rejlander a David Octavio Hill či H. P. Robinson, který si často náměty svých fotografií nejprve skicoval. Byl též autorem manifestu a učebnice tohoto způsobu tvorby, knihy Fotografická tvorba obrazů (Mrázková, 1985, str. 19).

Brzy se objevily první nesouhlasné postoje vůči fotografii pojaté jako imitování obrazů, avšak „(...) pojem piktorialismus dříve než se ustálil ve svém dalším dílčím významu, nejprve naprosto splynul s uměle vytvářenými scénami á la obraz“ (Mrázková, 1985, str. 19).

Novou svěžest přineslo umělecké fotografii až uvažování, se kterým přišel lékař Peter Henry Emerson. Vše vyjádřil v knize „Naturalistická fotografie“, která způsobila v Anglii (zemi, kde Robinsonova piktorialistická tradice dokonale splynula s představou o fotografii jako umění) značný rozruch. Hlásal návrat k přírodě a tvrdil, že fotografie nemusí napodobovat malířství, ale že může být uměním i jako „pouhý obraz skutečnosti“ (Mrázková, 1985, str. 19).

I tendence v malířství se už změnila, nechce již programově vypadat jako fotografie (Mrázková, 1985, str. 36). Prosazení impresionismu předznamenalo konec akademického umění a současně rozvoj modernismu. Malíři se zaměřují na atmosféru dané chvíle, podobu přírody odrážející se v okamžiku duševního rozpoložení (Wikipedie – Otevřená encyklopedie).

I fotografové toužili po vyjádření pocitů, a aby dosáhli malebného efektu impresionistů, prováděli zásahy do negativů i pozitivů a používali i nejrůznější techniky ušlechtilých tisků, aby potlačili ostrost kresby a vysokou míru autenticity výrazu fotografie – její základní vlastnosti. Vymýšleli vše pro to, aby estetizovali skutečnost a dosáhli tak „umělecky platného dojmu fotografického díla“ (Mrázková, 1985, str. 19).

Emersonův inovující postoj podnítil vznik spolků, které se za tzv. „novou fotografii“ postavily. Například ve Francii a také v Americe, kde Alfred Stieglitz, přímo ovlivněný jeho knihou, založil v roce 1902 skupinu Photo-Secession (Mrázková, 1985, str. 19 a 36). To už byl ale jiný piktorialismus (než ten robinsonovsko-rejlanderovský), který Stieglitze, ale i Steichena, Eugena nebo Westona oslovil. Ten nový, píše Mrázková: „*Ideu hledá ve skutečnosti; fotografickému obrazu dodává kázeň a řád kompozičních zákonů; mluví o bodech a liniích, zdůrazňuje fotogeničnost, řeší vztah formy a obsahu*“ (1985, str. 19).

Skupina Photo-Secession prosazovala piktorialismus jako oficiální styl umělecké fotografie. Měl své zástupce nejen ve Spojených státech amerických, byl to styl vskutku mezinárodní (A. S. Godeauová, in Císař, 2004, str. 326).

Fotografie teď aktivně hledala svůj vlastní, svébytný výraz (Mrázková, 1985, str. 19). Prosazovaly se dvě protikladné tendence. Zvláště evropští fotografové zastávali názor, že užívat jakékoliv prostředky a to i nefotografické, je správné, pokud je to v rámci výsledného esteticky platného obrazu. Naproti tomu, převážně fotografové v Americe, jsou nejen proti nefotografickým technikám, ale vylučují i elementární zásahy do negativu a pozitivu. Efektů ušlechtilých tisků (olejotisk, gumotisk, ...) se snaží dosáhnout vždy ryze fotografickou cestou. Mluvčím této čisté nebo též přímé tendence ve fotografii, je právě skupina Photo-Secession. V čele s Alfredem Stieglitzem pomáhá fotografii setřást její komplexy vůči malířství. Pochopili totiž vstup do moderního umění - našli přechod od funkce reprezentační k funkci poznávací (Mrázková, 1985, str. 36).

## 6.

I přes argumentaci hájící fotografickou subjektivitu, a nebylo jí od vzniku fotografie vůbec málo, nedošlo k uznání fotografie za vyjadřovací prostředek, který by se svou expresivitou vyrovnal malířství (A. S. – Godeauová, in Císař, 2004, str. 324).

Abigail Solomon-Godeauová říká, že pojmy jako originalita, sebevyjádření a subjektivita, jsou již tradičně chápány jako záruka umění. Proto jsou v historii fotografie tak časté výroky typu „*dílo tvoří umělec, ne médium*“ – Steichen, či „*skutečným vyjadřovacím médiem je člověk, nikoli nástroj*“ – Weston. A dodává: „*Tyto názory (...) bývají promiskuitně nasazovány na jakékoliv fotografické dílo*“ (in Císař, 2004, s. 324).

K neschopnosti fotografie, vymanit se z podřadné škatulky, upírající jí interpretační schopnosti, o nichž je skálopevně přesvědčena, přispělo jistě více faktorů. Jeden z nich, podle A. S. – Godeauové v dějinách umělecké fotografie leckdy opomíjený, byla právě vlna technologické inovace v 80. letech 19. Století (in Císař, 2004, str. 324).

Osud všech druhů fotografie, nejen té umělecké, byl vždy určován ve větší míře technickým pokrokem. Osmdesátá léta byla technologickým zlomem, který zjednodušil fotografii, což se v důsledku projevilo jejím rozšířením i mezi neodbornou veřejnost (A. S. – Godeauová, in Císař, 2004).

Bylo to před Emersonovou kritikou fotografické tvorby obrazů, když fotografický průmysl zaplavil trh příručními kamerami a fotografie byla najednou uměním pro každého.

Vzkvétalo amatérské fotografování, protože zmáčknot spoušť a získat svůj kousek skutečnosti, uměl každý. Založeno bylo mnoho fotoklubů, ale všechny se rozvíjely v podstatě pouze v duchu Robinsonova piktorialismu (Mrázková, 1985, str. 19).

Godeauová zdůrazňuje, že umělecká fotografie se byla vždy nucena vymezovat vůči běžné produkci komerčních portrétistů, nedělních amatérů a rodinných kronikářů, která se v této době poprvé začala rozrůstat (A.S. - Godeauová, in Císař, 2004).

Stieglitzův estetický názor vycházel z jeho víry v americké hodnoty věrnosti, cti a nevinnosti, byl oddaný autenticitě a „*přijímání formy jakožto věrnosti povaze daného média, jej dostala do přímého sporu s fotografickou praxí jeho doby*“ (kolektiv autorů, 2007, str. 142).

Důsledkem bylo, že od roku 1911 již Stieglitzova galerie 291 (dále pořádala významné výstavy Matisse, Picassa, Brancusiho a Picabii) až na jeho vlastní výstavu v roce 1913, nevystavovala žádná fotografická díla (kolektiv autorů, 2007, str. 142).

Z pohledu současné fotografie je důležité si uvědomit, že standardní dějiny velice dlouho vycházely z vědomí, že dílo Paula Stranda, které v duchu jeho tvrzení, že „*znaménost fotografie spočívá ve vyzdvižení právě oněch vlastností, jež jsou tomuto médiu vlastní*“, bylo počátkem nástupu „*věku umělecké fotografie jakožto autenticky modernistické, a tudíž zcela sebe-vědomé umělecké formy*“ (A. S. – Godeauová, in Císař, 2004, str. 323).

Ve stieglitzových očích se modernismus a fotografie dostaly do hrozivého protikladu a teprve fotografie mladého Paula Stranda mu umožnily pochopit, že „*hodnoty modernismu a „přímé fotografie“ mohou dokonale splynout na ploše jediného tisku*“ (kolektiv autorů, 2007, str. 142).

Strandova „brutálně přímá“ fotografie, jak ji nazval a následně obhajoval Stieglitz (ve dvou posledních číslech svého časopisu Camera Work), převzala dědictví umělecké fotografie po piktorialismu. Umění už nebylo spatřováno v určitých námětech, efektech rozostření či zamlžení, manipulaci s negativem a alegorických či symbolických významech, ale ve vyjádření subjektivního „kdo jsem a co chápu“ (A. S. - Godeauová, in Císař, str. 328). Strand přímou Stieglitzovu linii fotografie převratně radikalizoval. Objevil význam v podrobném zobrazení struktury povrchů a jeho dílo představuje první příklady nové věčnosti ve fotografii. Tento zájem o kvality předmětného světa pak v Americe dovedl k vrcholu Edward Weston. Omračující byla prostota jeho námětů a řezavá ostrost kresby jeho snímků spolu s citlivým

vnímáním tvaru a světla. Weston vyznával absolutní verismus. Jeho záznamy skutečnosti byly až příliš přesné. Skutečnost byla na jeho fotografiích dokonalejší, než jakou je možné spatřit lidským okem, takže ve výsledku byly jeho obrazy vlastně abstrakcí (Mrázková, 1985, str. 37).

Fotografové jako Stieglitz, Evans, Strand a Weston oplývali sebedůvěrou, kterou stvrzovala autorita modernismu, jež hájili. V době, kdy si modernistická estetika udržovala věrohodnost a legitimitu, umožnila vznik významné a kanonizované fotografie (A. S. – Godeauová, in Císař, str. 328).

Výstava Film und Foto shrnovala tendence fotografie ve dvacátých letech. Na výstavě panoval estetický kontrast mezi fotografickou koncepcí „nového vidění“ László Moholy-Nagye, který „*zdůrazňoval experimentální a konstruktivní vlastnosti fotografie*“ a projektem „fotografické fotografie“ Alberta Rengera Patzsche, který tvrdil, že „*tajemství dobré fotografie spočívá v tom, že může nabýt uměleckých kvalit stejně jako výtvarné dílo, a to prostřednictvím svého realismu*“ (kolektiv autorů, 2007, str. 233).

Fotografie modernismu estetizovala ostré úhly a prostorové nespojitosti, k čemuž vedlo modernistické zrušení středové kompozice v kubistické malbě. Výtvarný pohled (na krajinu i figuru) byl nahrazen schematičností a detailem (tamtéž, str. 234). Nová věcnost znovuobjevila Blossfeldtovy fotografie, které byly oslavovány „*jako důkaz, že modernistická technická konstrukce a identita funkce a ornamentu mají základ v přírodě*“. Blossfeldtova fotografická typologie později najde svou ozvěnu ještě v díle Bernda a Hilly Becherových (tamtéž, str. 235).

Kolaps modernismu nastal až definitivním uznáním umělecké fotografie, jejím přijetím do všech svatostánků výtvarného umění: muzeí, galerií, univerzit a dějin umění (A. S. – Godeauová, in Císař, str. 328).

## Reprodukovatelnost a autenticita

### 1.

Fotografie je jedním z prostředků, které zapříčinily diskuse o problematice související s reprodukcí, s kopiemi a s kopiemi kopií. Douglas Crimp v roce 1980 píše, že v posledních dvou desetiletích se postupně „vyprázdňení aury“ uměleckého díla urychluje a postupně se „*všechny proudy radikální umělecké praxe spojují při likvidaci tradičních kulturních hodnot (...)*“ (in Císař, str. 309).

Upozornil na to už Walter Benjamin koncem třicátých let, když publikoval svou esej Umělecké dílo v době mechanické reprodukce. Vyzdvihoval vliv moderní techniky, která „*umožňuje bez změny kvality nekonečně multiplikovat jedinečný umělecký výkon*“ (Pospiszyl, 2002, str. 162).

Tvrdil, že hodnotu využití díla není možné oddělit od podmínek, za jakých bylo vyrobeno, což znamená, že například u primitivních národů, kde ruční práce představuje „*přenesení magických vlastností skrze dotyk šamana nebo kněze*“, je takové dílo určitou kultovní hodnotou, jejíž „*hojící nebo léčivé vlastnosti nemohou být obsaženy v replikách nebo reprodukcích*“ (kolektiv autorů, 2007, str. 271).

Ovšem, aura představuje pro Benjamina nikoliv ontologickou, nýbrž historickou kategorii a nejde tedy o něco, co má pouze ručně vyrobené dílo a mechanický produkt nikoli (Crimp, in Císař, 2004, str. 308).

Je zřejmé, že některá díla, byť mistrovská, dnes nemají bývalou sílu. Čím to, že když se postavíme před obraz, není tak magicky působivý, jak bychom čekali? Je to snad tím, co pochopil Benjamin, tedy že „*(...) některé fotografie mají auru, zatímco ve věku mechanické reprodukovatelnosti ztrácí auru i Rembrandtův obraz?*“, že ji „*(...) naprosto vyplenily tisícovky reprodukcí, které jsme měli možnost vidět*“ (tamtéž, str. 308)?

V důsledku rozmnožování kopií se „aura“ rozplývá (tamtéž, str. 308) a dílo, které bylo v minulosti neopakovatelné, se proměnilo v další hromadně vyráběný a rozmnožovaný produkt (Pospiszyl, 2002, str. 162).

Masová produkce vstoupila do světa spolu s industrializací. Nejprve skrze litografii, která byla sice ručně nakreslena, ale poté mechanicky tištěna, avšak brzy převzala vládu fotografie jako úplná technická reprodukce (kolektiv autorů, 2007, str. 272).

Pokud jde o zachycení fotografického obrazu, ruční práce do něj nevstupuje a nevstupuje ani do jeho tisku. Benjamin říká, že „z fotografického negativu lze udělat nekonečný počet pozitivů; požadovat „autentický“ pozitiv je nesmysl“ (in kolektiv autorů, str. 272). To znamená, že fotografie má zásadní podíl na tom, že „jedinečná existence“ je nahrazena „pluralitou kopií“ (tamtéž, str. 272).

Podle Benjamina technické vynálezy jako fotografie, film a zvukový záznam, mění zásadním způsobem distribuci a dostupnost umění i samotnou jeho podstatu (Pospiszyl, 2002, str. 162).

## 2.

V postmodernismu je umění „rozdřeleno“ a to ve smyslu pluralismu originálů. Crimp říká toto: „*Pluralismus se opírá o přelud, že umění je svobodné, osvobozené od ostatních diskursivních praktik a institucí, především pak osvobozené od historie. Tento přelud si lze uchovat jen díky tomu, že je každé umělecké dílo považováno za naprosto jedinečné a originální*“ (in Císař, str. 305).

Benjamin předpověděl, že změna ve způsobu výroby „bude před sebou hrnout všechny estetické hodnoty“ (in kolektiv autorů, 2007, str. 272) a tím přesunul důraz z otázky, zda je fotografie uměním na otázku, „zda-li vynález fotografie nepřeměnil samotnou podstatu umění“ (tamtéž, str. 273).

Stejnou otázku jako on, si kladl v roce 1935 i André Malraux. Tento francouzský spisovatel a levicový politik, také spatřil ve fotografii původce „samotné podstaty umění“, dospěl ale k odlišným závěrům (kolektiv autorů, 2007, str. 273).

Benjamin upozorňuje na to, že fotografie odstranila originál z jeho dosavadní pozice a na to, že procesem reprodukce ztrácí díla svou přirozenost, což Malraux v zásadě nepopírá, ale tvrdí, že „*předměty ze stejného důvodu něco získaly: nejvyšší význam v otázce stylu, jaký vůbec mohou získat*“ (in kolektiv autorů, 2007, str. 273) a přičítá tím fotografii k dobru velké zrovnoprávnění, které bylo důsledkem „*odevzdání předmětů ze všech období a míst určitě*

*stylistické homogenitě*“, kterou umožnila. Všechny tyto předměty tak přebraly rysy „naší“ estetiky (tamtéž, str. 273).

Malraux vydal v roce 1948 knihu „*Musée imaginaire*“ (Muzeum beze zdí), jež byla navenek prvním projevem krize starého chápání díla (Belting, 2000, str. 170).

Podle Malrauxova názoru fotografie poskytuje nástroj pro tvorbu kompendia všech informací o světovém umění - knihy o umění, jejíž hodnota tkví v „*demokratizaci uměleckého zážitku jeho přenesením do života mnohem většího počtu lidí, než je tomu v případě elitářských muzeí*“ (kolektiv autorů, 2007, str. 273 - 4).

Skutečné muzeum se nahrazuje knihou, kde počet děl není omezen zdmi a kde jsou obrazy a texty „*podnětem neomezené celkové vize umění všech dob a národů*“ (Belting, str. 170).

Jako nejdůležitější funkci fotografie Malraux viděl to, že pomáhá k odstupu od jednotlivého díla, jelikož prostřednictvím reprodukcí jeho muzeum beze zdí překóduje umělecká díla z „předmětů“ na „významy“, které následně získávají „*nejvyšší význam v otázce stylu, jaký vůbec mohou získat*“ (kolektiv autorů, 2007, str. 274). Svou vizi umění jako obrovského sémiotického systému vystihuje, když píše: „*Řeckého génia lépe pochopíme po srovnání řecké sochy s egyptskou a asijskou, než když se seznámíme s dalším stem řeckých soch*“ (tamtéž, str. 274).

Malraux docílil toho, že díla už nebyla „*neopakovatelnými individui, ani svědky historického umělce, nýbrž mnohem obecněji sebevyjádřením lidstva jako nesmrtelného druhu (...)*“ (Belting, 2000, str. 171).

Neuvědomil si však, píše Jean Clair v roce 1983, že reprodukční techniky „*pomohly i nenápadnému prorůstání jevů zcela jiné povahy do současného umění*“ (2006, str. 9). Fotografie totiž není pouze prostředkem efektivního šíření a prosazování moderních proudů a módních směrů, ale „*zkresluje to, co pochází z malířství, a zvýrazňuje to, co je mu cizí. Gesto „tělesného“ umělce, které by jinde působilo přihlouple, a rukopis „konceptuálního“ umělce, sám o sobě nevýrazný, vyfotografováním získávají jakousi nereálnou existenci, předstíranou identitu a zdánlivou trvanlivost*“ (Clair, 2006, str. 9).

Vliv na Malrauxovo komparativní (tedy v podstatě sémiotické) pojetí estetiky, mělo jeho učení u obchodníka s uměním, kde byl uveden do praxe chápání vizuálních umění, které nevidělo formu jako krásu, ale do velké míry také jako „lingvistickou“ hodnotu



(kolektiv autorů, 2007, str. 274). Tedy nějak podobně, jak ji vidí dnes každý student, který se musí učit dějiny umění, ve snaze rozpoznávat jednotlivé malířské styly.

### 3.

Znovu je potřeba zdůraznit význam Marcela Duchampa, nacházející se v jeho odmítnutí modernistické, idealistické estetiky. Svými „ready-mades“ poukázal na to, že „(...) *kategorie umění je sama o sobě zcela nahodilá a libovolná, že má funkci diskursivní, nikoli zjevující*“ (A.S. - Godeauová, in Císař, 2004, str. 320).

Na Duchampovo chápání umění navázali umělci jako Warhol, kteří s využitím fotografie vytvořili vlastní (postmoderní) koncept re-prezentací obrazů čerpaných z masové kultury. Od pop-artu, který hojně množil fotografické snímky sítotiskem, už lze mluvit o výrazném zpochybnění jedinečnosti uměleckého díla (Crimp, in Císař, 2004, str. 309).

V modernistické umělecké fotografii je soběstačnost obrazu a hmatatelná přítomnost autora vyzdvihována jako zásadní kvalita (A. S. – Godeauová, in Císař, 2004, str. 319) a právě „*díla Rauschenberga a dalších umělců všemožně zdůrazňovala, že jsou závislá na již existující a vysoce stylizované obraznosti odvozené z masových médií*“ (tamtéž, str. 319).

## KAPITOLA 3.2

### POSTMODERNISMUS

---

#### KAPITOLA 3.2.1

### Postmoderní situace

Uvažování o současném umění, kultuře a fotografii, vybízí k hlubšímu zamýšlení se nad postmoderní situací. Silverio předesílá, že při zkoumání současné fotografie je třeba mít na paměti zásadní problém, který se nachází v hledání nějakého objektivního významu pojmu postmoderna (2007, str. 9).

Předně je třeba zdůraznit, že termín postmodernismus je vyslovován v rozličných „podmínkách“ a mnoha způsoby. Během přibližně třiceti let jeho užívání pokrývá spektrum tak široce odlišných jevů, že vždy existuje potřeba dalšího upřesňování, jinak jeho užití vnáší často spíše zmatek (Bertens, Natoli, 2005, str. 5). Je obklopen zmatkem také proto, že se leckdy zaměňuje s postmodernitou, která je spíše periodizujícím konceptem, vztahujícím se k historickým vzorcům společenské organizace a odkazujícím k dějinnému období po modernitě (Barker, 2006, str. 152 a 153). Jak uvádějí Bertens a Natoli, konkretizací pojmu „postmoderno“ se pak vytvořila jistá referenční pole, na něž je tento termín často aplikován. Vyjmenovávají tři hlavní: pole sociokulturní formace, abstraktní pole filosofických propozic a pole umělecké (2005, str. 5 a 6).

V rámci posledního z nich se hlavně pohybuje tato práce, avšak vždy je lépe, dívat se na problematiku v souvislostech. Pokud tedy mluvíme o fotografii, mluvíme o ní vzhledem k člověku. A pokud chceme uvažovat o umělecké fotografii, je významné její postavení v kontextu umění. Je patrné, že již teď vyplývá mnoho otázek. Mohla to být například otázka významu umění pro člověka, případně bychom se mohli ptát, čím je pro nás samotná kultura? Mohli bychom se tázat i na to, jak v dnešní době rozlišíme „dobré“ umění od kýče a tak dále. Na tyto otázky se pokusíme odpovědět, avšak nikoliv ihned. Lépe uděláme, položíme-li je znovu, a to v kontextu nejpodstatnějším – v kontextu naší doby.

To, jak myslíme naši dobu je, jak uvidíme, nikoliv pouze otázkou událostí, které probíhají kolem nás (i když i ty nás velmi ovlivňují), ale také otázkou samotné povahy našeho myšlení. To je problematika, kterou se mnoho myslitelů, považovaných za postmoderní, pokouší objasnit. A proto bychom se s některými názory měli nejprve seznámit.

Slovo postmoderní je slovo vágní a souvisí s ním problém filologické povahy (Silverio, 2007, str. 9). Bertens a Natoli se ve své encyklopedii postmodernismu zabývají jeho přehledem v tom nejširším měřítku. Jejich kniha je seznamem autorů, kteří jsou spojováni s postmodernismem a prostřednictvím vysvětlení jejich díla se nám snaží pomoci rozlišovat mezi mnohými maskami, které na sebe postmodernismus bere na základě objektu či objektů, k nimž jeho konkrétní užití odkazuje (2005, str. 5).

Silverio zdůrazňuje, jak filologicky naivní je hledání „opravdové podstaty“ slov, jako jsou umění, kýč nebo dokonce láska. Tato slova, stejně jako postmoderní, postrádají obsah, jež by bylo možno nalézt. „*Mají pouze takový obsah, na jehož užívání se lze dohodnout, nebo sice nedohodnout, ale být si vědom, v jakém smyslu jej ten který autor používá*“ (Silverio, 2007, str. 9).

Jedním z podobně naivních hledání může být i zabývání se již zmiňovanou otázkou kultury. Slovo kultura je slovo označující velice neohraničený význam. T. S. Eliot řekl: „*Kulturu lze jednoduše popsat jako to, co dělá život životem*“ (in Eagleton, 2001) a ačkoliv to jistě není nejdůkladnější pokus o vystižení jejího významu, nemůžeme říci, že by byl nedostatečný.

Bauman upozorňuje na úskalí jazyka: „*každý výrok přece svůj předmět zjednoduší, přistřihne, pokříví, vtlačí ho do Prokrustova lože pojmů*“ (2006, str. 35) a dodává, že se tuto skutečnost můžeme pokusit vědomě ovlivnit, ale ne jí zabránit. Říká však, co nám může pomoci, a to je: „*nepředstírat, že to, o čem se mluví, je tak jednoznačné jako každá výpověď o tom, vzata zvlášť*“ (str. 35).

Problematičnost takových úvah je patrná již z toho, že autorům zabývajícím se podstatou postmoderní situace někdy nezbývá, než se uchýlit k přirovnáním, jakými jsou např. „tekutost“ nebo „kašovitosť“. Tyto pojmy, evokující něco beztvarého a nestálého, jsou svojí jakousi abstraktní povahou paradoxně schopny popisu, se kterým se jedině dokážeme spokojit bez výhrad. Vystihují totiž podstatu postmoderního, jak ji cítíme, tedy velice neuchopitelnou.

Naléhavý nástup konceptu postmodernismu je reakcí na podstatné změny v uspořádání našich sociálních světů a jazykem postmoderny byly popsány významné kulturní změny v současném životě (Barker, 2006, str. 152).

Abychom pronikli hlouběji do současného diskursu myšlení o umění, je nutné si důkladněji ujasnit, co vlastně termíny jako postmodernismus nebo postmodernita v různých referenčních polích znamenají.

Pokud jde o pole sociokulturních propozic a pole umělecké, jak je pro přehlednost uvádějí Bertens a Natoli, můžeme koncept postmodernismu zjednodušeně definovat jako „*kulturní styl vyznačující se intertextualitou, ironií, pastišem, prolínáním žánrů a brikoláží*“ (Barker, 2006, str. 152).

Postmoderna se nejprve konstitovala v humanitní oblasti, kde tento pojem, jak uvádí Silverio, užil v kontextu umění literární kritik Ihab Hassan (2007, str. 9) a později byla vyslovena v souvislosti s architekturou, malířstvím a sociologií, aby nakonec zasáhla svými tendencemi i filozofii a vědu (Jelínek, 2002).

Za nejkonkrétnější, praktickou úroveň, ke které postmodernismus odkazuje, lze tedy považovat určité literární a umělecké praktiky, které se poprvé objevily v padesátých letech a postupně nabyly na hybnosti a přetrvaly v mnoha disciplínách do počátku osmdesátých let (Bertens, Natoli, 2005, str. 6).

Radikalizoval se sebereflexivní sklon patrný v modernismu a v jistých disciplínách (tanec, fotografie, literatura) postmodernismus zpočátku odkazoval k nové sebereflexivitě (avšak ta by se podle některých kritiků měla považovat spíše za „pozdně moderní“). V dalších disciplínách (malba, architektura, sochařství) postmodernismus „*signalizuje návrat k praktikám zobrazování, které nefigurativní modernismus zapověděl*“ (Bertens, Natoli, 2005, str. 6). Silverio zmiňuje Venturiho a jeho článek „Complexity and Contradiction in Architecture“ z roku 1972, kde jsou upřednostňovány hybridní a ambivalentní prvky před zřetelností a čistotou stylu, aby poukázal na to, že architektura byla prvním uměním, kde se pojem postmoderna systematicky využíval ve smyslu plurality kódů (2007, str. 9).

---

<sup>1</sup> **brikoláž** – vztahuje se k přeskupení a novému spojení (juxtapozici) původně nepropojených označujících objektů tak, aby vytvářely nový význam v neotřelém kontextu (Barker, 2006).

## Postmoderní filosofie

Na abstraktnější úrovni odkazuje postmodernismus k souboru filosofických propozic (Bertens, Natoli, 2005, str. 6). Jde v zásadě o „*filosofické hnutí, které odmítá „metanarace“ (tj. univerzální výklady lidské historie a činnosti) a upřednostňuje ironii a formy lokálního vědění*“ (Barker, 2006, str. 153). Postmodernismus je ve sporu se vším, co se prezentuje jako objektivní, transcendentní<sup>2</sup> a univerzální. Významné je také popření transparentnosti jazyka. Postmodernismus na této úrovni především zdůrazňuje „*determinaci jiným, touhu, nahodilost (kontingenci), změnu, diferenci a absenci (já a významu)*“ (Bertens, Natoli, 2005, str. 6).

Pravděpodobně nejvýznamnější filosofická pozice dvacátého století byla fenomenologie. „*K věcem samým!*“, zněl program fenomenologů. A analyzovat to, co se ukazuje. Fenomenologie chce přejít od neplodných diskusí takzvaně „k věci“, tedy k tomu co je nepochybně dáno, ukazuje se, co je fenoménem<sup>3</sup> (Anzenbacher, 1991, str. 49).

Pro další vývoj jsou důležité právě filosofické myšlenky, poukazující na nedostatky ve fenomenologické metodě. Společně s důrazem, kladeným na vidění věci samé, fenomenologie předpokládala, že „*to, co nazírá (a čemu říká - věc sama), to také může beze zbytku vyjádřit (...)* tak, jak to vidí“ (Petříček, 1997, str. 124).

Jak podotýká Petříček, fenomenolog je jako většina z nás, kteří předpokládáme, že jazyk nemůže ovlivňovat to, co vidíme. Co když ale jazyk není tak nevinný, jak se mylně domníváme?

Filosof Ludwig Wittgenstein například tvrdí, že bez přemýšlení nad fungováním jazyka, je riskantní považovat filosofické otázky a odpovědi, za předmětné. Je třeba toto vzít v úvahu a potom se teprve ptát po vztahu jazyka a světa, o kterém vždy vypovídá (tamtéž, str. 124 a 133).

Wittgenstein definoval termín „jazykových her“, chtěl tím naznačit existenci množství různých použití jazyka (Ptáčková, Stibral, 2002, str. 127).

Jako paralelu k jeho jazykovým hrám můžeme ustavit termín „vizuální hra“, abychom zdůraznili množství skrytých, vzájemně na sebe působících vlivů vizuality. Ty však vytvářejí v dějinách umění konkrétní „vizuálně-myšlenkové struktury“. „*Styly výtvarného umění včetně stylů fotografických lze pak chápat jako fyzickou projekci těchto her*“ (Silverio, 2007, str. 28).

<sup>2</sup> **transcendentní** – přesahující možnosti

<sup>3</sup> **fenomén** – především vše, co se ukazuje ve zkušenosti, přičemž může jít o „vnější“ (věci) i „vnitřní“ (sebereflexivní) zkušenost

Nutně se teď dostáváme k tomu, co fenomenologie nikdy neproblematizovala, a to je jazyk (tamtéž, str. 124).

Reflexe jazyka (nebo tzv. „obrat k jazyku“ - Richard Rorty), je jedním z nejakcentovanějších témat postmoderního myšlení (Silverio, 2007, str. 12).

Hlavní zdroj teoretického postmodernismu nalézáme ve francouzském poststrukturalismu, který navazuje na lingvistický strukturalismus, zejména dílo švýcarského jazykovědce Ferdinanda de Saussure. Ten přišel s myšlenkou, že vše, co chápeme jako znaky, není přirozené, ale umělé. Jejich význam je dán konvencí, nějakým kódem (Petříček, 1997, str. 126).

Příčemž znak existuje vždy, když něco zastupuje něco jiného, tedy když existuje nějaký vztah (Ptáčková, Stibral, 2002, str. 126).

Ale nejen ve filosofii, strukturalismus rozšiřuje svůj dosah od slov k jazyku kulturních znaků obecně. Za každou událostí, která je nějak nositelem významu, je vždy určitý systém, díky kterému má pro nás tato událost nějaký význam. A právě znaky a jejich různými systémy se zabývá sémiologie (Petříček, str. 126 a 127).

Označování je jevem, který zahrnuje veškerou kulturu, a kromě jazyka verbálního můžeme analyzovat třeba i fotografii (Ptáčková, Stibral, 2002, str. 126).

Význam znaků vidí strukturalismus ve vztahu, který jim dává systematické uspořádání (vzájemné odlišování jednoho od druhého). Znakový systém (kód) tak zůstává v zásadě statickou strukturou, což se stalo terčem kritiky. **Poststrukturalismus** pak jde v myšlenkách dále. Snaží se demaskovat moc jazyka, která je mu dána tím, že je pro nás defakto zákonodárnou formou, již musíme respektovat, chceme-li, aby nám druzí rozuměli (Petříček, str. 176).

Zjednodušeně řečeno: „*Jazyk je moc, která nám bez našeho vědomí vládne*“ (tamtéž, str. 176).

Jakýkoliv sémiotický systém, považovaný dříve za pouhý nástroj vyjádření, se ve světle poststrukturalismu jeví jako neuvědomovaný systém předsudků, který má navíc zásadní vliv na naše myšlení (Silverio, 2007, str. 13). Na základě toho mohl Roland Barthes zpochybnit původnost díla i vytváření významu autorem a vyslovit přesvědčení, že povaha jazyka je totalitní, protože nás nutí říkat něco, co sami nechceme (tamtéž, str. 12-14).

Právě demaskování moci jazyka, je jedním z velkých úkolů postmoderny. Existuje však místo, kde je možné tento „mocenský monopol“ uzavřeného systému porušovat, kde lze najít něco jako „otevřenou strukturu“, a tím místem je umění (Petříček, str. 176).

Umělecké dílo totiž vždy ukazuje samo na sebe, na to jak je utvořeno, a tím „*narušuje* vžitý automatismus našeho vnímání a mluvení o skutečnosti. Umění vrací pocit „života“, protože nás od navyklého registrování věcí vede k jejich znovuobjevování, k jejich skutečnému vidění“ (Petříček, str. 176).

## Postmoderní společnost

### 1.

Postmodernismus, který bychom na úrovni, o které bude řeč, mohli nazvat, rovněž postmodernou, má ambice vysvětlit i novou sociokulturní formaci a ekonomické rozdělování, které podle mnohých hlasů nahradilo modernu (Bertens a Natoli, 2005, str. 6).

Sociolog Zigmunt Bauman vysvětluje proces, ve kterém byl někdy od poloviny 19. století „obecný intelektuál“ vytlačován „zvláštním“, jak to formuloval Foucault. Upozorňuje na to, že nebylo nic zvláštního, když Marx čerpal z Balzaka a Millovu Politickou ekonomii recenzovali i Dickens a Ruskin: *„tehdy existovalo cosi takového, jako kánon vědomostí, které byl povinen mít každý inteligentní nebo „kulturní“ člověk bez ohledu na to, čím se profesionálně zabýval, kánon pro všechny takové lidi společný“* (2006, str. 60). To se postupně změnilo, když se společný diskurs rozpadl na specializované a málokdo byl už schopen obsáhnout rozumově celek (tamtéž, str. 60).

Jako jeden z klíčových rysů postmoderní kultury bývá označován takzvaný „Konec velkých vyprávění“. Tento termín pochází z myšlenek francouzského filozofa Jeana Françoise Lyotarda (Kesner, 2005, str. 16). Pokud jde například o umění, tak jedním z velkých vyprávění, které postmodernismus opustil, bylo *„vyprávění o vývoji umělecké formy od realistické nápodoby světa k abstrakci“* (Pospiszyl, 2002, str. 167). Umění získalo status svobodného vyjadřovacího prostředku, jenž umožňuje vyjadřovat se k aktuálním politickým a sociálním problémům (tamtéž, str. 167).

Oba dva „druhy“ postmodernismu, poststrukturalistická „textualita“ i postmoderní neokonzervativní „pastiš“<sup>4</sup> (jak se projevují v umění), se můžou v konečném důsledku zdát komplementárními symptomy krize subjektivity a vyprávění, dle Lyotardovy „postmoderní situace“ i procesu fragmentace a dezorientace, dle „kulturní logiky pozdního kapitalismu“ Frederica Jamesona (kolektiv autorů, 2007, str. 599).

Přestože vývoj od modernity k postmodernitě je obecně přijatý, nelze vážně tvrdit, že současná západní společnost se naprosto odpoutala od modernity ve všech sférách,

---

<sup>4</sup> **pastiš** - napodobenina



což naznačuje například Silverio. Pokládá si otázku, zda je dnes prostor pro pluralitu skutečnost akceptovaná širší masou, nebo zda existuje jen v myslích filosofů, sociologů, teoretiků umění apod. Odpověď je nejednoznačná, postmoderní situace vzhledem k pluralitě hodnot ve společnosti opravdu nastala, ale existuje pro mnohé z nás pouze vzdáleně a vidíme rozdíly v tom, jak jednotlivci přijímají pluralitní prostor, který se jim nabízí (Silverio, 2007, str. 19).

*„Mnoho lidí žije na svých vlastních modernistických ostrovech jednoznačnosti či jakýchkoli jiných soukromých legitimizujících příběhů. Postmoderní situace tedy existuje, ale postmoderních účastníků je málo“* (tamtéž, str. 19).

Je pravděpodobné, že vědomí postmoderní plurality nevstoupilo plně do oblasti common sensu<sup>5</sup> a to ani v umění, i když tam možná více než jinde. Avšak zda je pluralita záležitostí masovou nebo osobní, jak se ptá Silverio a jaký vliv má její vědomí na náš život, je na místě.

Existují více či méně radikální odpůrci tvrzení, že žijeme v sociohistorické formaci „postmodernity“. Například Giddens namítá, že nežijeme v postkapitalistickém světě ani ve světě bez národních států. Nejistotu, relativitu a pochyby současného vědění pak nechápe jako postmoderní situaci, ale jako situaci „radikalizované“ či „pozdní“ nebo „vrcholné“ modernity (Barker, 2006, str. 154).

Podobným směrem uvažoval také sociolog Habermas, když upozorňoval na nedokončený osvícenský projekt modernity (tamtéž, str. 154).

Bauman vidí v posmodernitě v určitém smyslu návrat k předmoderní době. Říká, že *“Předmoderní svět byl spontánní, aniž o tom věděl”* (2006, str. 105), což se stalo patrné až pohledem “z modernity”. Problémy patrné z modernity nebyly v předmoderním světě vnímány, protože *„předmoderní svět nevěděl, že má kulturu, nevnímal problém totožnosti, ochrany řádu apod.“* (2006, str. 105). Přestože to dříve nebylo patrné, existovalo to jaksi spontánně, nevědomě a bez odborníků. *“Potom přišla modernita, posedlá vírou, že nic (a rozhodně nic dobrého) nebude, pokud se to neudělá vědomě, pokud se věci neujmou učení odborníci – místo řádu bude chaos”* (2006, str. 105-106). Ale my, co žijeme v postmoderní době, žijeme zcela jinou spontánností - vědomou.

*“Ztratili jsme víru, že živel je možné eliminovat beze zbytku z lidského světa, že (...) bude možné svázat všechny nitky tam nahoře do jednoho uzlu – tak aby se dalo za ně všechny tahat najednou”* (Bauman, 2006, str. 106).

---

<sup>5</sup> **common sense** – běžné vědění, oblast aspektů kulturního života, která je pokládána za samozřejmou

## 2.

Liesbet van Zoonen (1992) upozorňuje, že sociální skutečnost nabízená médií je jednostranná – maskulinní a středostavovská a Lewis připomíná, že účinným manipulačním nástrojem jsou média zejména v rukou politických elit, protože „*mimo jiné „roztácejí spirálu mlčení“ tím, že zřetelně formulují postoje, které údajně převažují ve společnosti*“ (in Jiráček, Köpplová, 2007, str. 168).

A další, možná ještě větší nebezpečí, přichází s tím, že ať se kdesi na světě přihodí cokoli, my to uvidíme. Není možné, abychom neviděli, protože žijeme na planetě, jež je protkána „informačními dálnicemi“ a „*cizí životy kdesi úplně jinde pronikají v podobě elektronických obrazů do našich domácností*“ (Bauman, 2008, str. 15).

Také krizi subjektivity a vyprávění začali postmoderní kritikové brzy vidět jasněji ohraničenou jako krizi toho, co je „*většinou bílé, středostavovské, mužské, západoevropské a severoamerické*“ a ti, kteří situaci vnímali jako ohrožení, nařikali nad „*koncem umění, dějin, kánonu*“. Pro ostatní, nebo lépe řečeno, pro ty „jiné“ (sexuálně, rasově, kulturně), však znamenal postmodernismus spíše přístup k novým druhům subjektivity a vyprávění (kolektiv autorů, 2007, str. 599).

V osmdesátých letech se, současně s růstem mediální nabídky, důrazněji prosazuje domněnka o vlivu médií na vnímání sociální skutečnosti (Jiráček, Köpplová, 2007, str. 168).

Jako o samostatném předmětu se v opozici ke společenské (nemediované) realitě, uvažuje také o realitě mediální, jako o zvláštním typu „sociální konstrukce reality“. Při výzkumech vlivu „mediovaného světa“ na vnímání ostatních sociálních zkušeností (a také zpětného účinku na podobu mediální reality), se často docházelo k závěru, že lidé žijí stále více v „mediovaném světě“ (Weimann, in Jiráček, Köpplová, 2007, str. 168).

Bauman zmiňuje to, co říká Debray o našem životě v epoše mediokracie, „*kdy se reputace vytvářejí a mizí v závislosti na frekvenci vystoupení před očima veřejnosti*“ a parafrázuje Descartesův slavný výrok na „*Vidí mě, tedy jsem*“ (Bauman, 2006, str. 37).

„*Jelikož v průběhu času fotografie většiny obyvatel industrializovaných společností prostředkovala, ne-li zcela zobrazovala empirický svět (produkce a konzumace obrazů vskutku slouží jako jedna z typických charakteristik rozvinutých společností), stala se nejdůležitějším původcem a činitelem kultury a ideologie*“ (A.S. - Godeauová, in Císař, 2004, str. 320).

## POSTMODERNÍ SITUACE A UMĚNÍ

---

Je zřejmé, a každý nový zájemce o hlubší chápání nějakého uměleckého díla se o tom záhy přesvědčí, že pohled na umění může být dvojitý. Proti existujícímu umění, které se nás (více či méně) nějakým způsobem dotýká, stojí ještě teorie umění. Na jednu stranu nám teorie umožňuje k umění přistupovat a někdy ho i pochopit, na druhou však cítíme její určitou nadbytečnost (Chalumeau, 2003, str. 9).

*„Tak jako nepotřebujeme teorii lásky, abychom se zamilovali, nepotřebujeme ani teorii lásky k umění, abychom umění měli rádi“ - Thierry de Duve (in Chalumeau, 2003, str. 9).*

### KAPITOLA 3.3.1

#### Teoretické přístupy k umění

##### 1.

Norman Bryson se v roce 1983, v knize *Vision and Painting*, ohlížel zpět a konstatoval, že v posledních třech dekáдах vládl v oboru dějin umění až stagnující klid. Vyjádřil proto potřebu „radikálního přehodnocení metod“, které dějiny umění užívají (Bryson, in Kesner, 2005, str. 11).

Když se podíváme zpět do historie, zjistíme, že názory na umění se postupem času vyvíjely, a to tak, že se mezi sebou většinou spíše doplňovaly (Chalumeau, 2003, str. 13).

Důležitým mezníkem byla **fenomenologie umění**, která se zrodila zejména z uvažování Kanta a Hegela, a jenž se snaží pochopit, jak tvůrce i divák vnímá a interpretuje obrazy. Německá estetická filosofie vykročila prostřednictvím Kanta ze zajetí racionalismu, kde hodnota díla spočívala především v případné ušlechtilosti námětu a také v „pravdě“, již mělo obsahovat. Kantova „Kritika soudnosti“ (z roku 1790), prosazuje nezávislost smyslu vnímatelného na tom, co je možné vnímat pouze rozumem. Tím vyvinul nový princip estetiky, ve které, jak napsal

Luc Ferry, „*nejspíš poprvé v dějinách myšlení nabývá krása vlastní existenci a přestává konečně být pouhým odrazem nějaké podstaty ležící mimo ni, která jí měla dodávat pravý význam*“ (in Chalumeau, 2003, str. 47).

Významný je také **psychologický názor** na umění, který propagoval například André Malraux. Byl přesvědčen, že umění je způsobem, jak vyjádřit pocity (přestože proměněné) a že mezi životem a dílem leží svoboda tvůrce.

Malraux tvrdí, že „*umělec netvoří, aby se vyjádřil, spíše se vyjadřuje, aby tvořil*“ (in Chalumeau, str. 13), což později dokládá i Gombrich, který říká, že podobně jako spisovatel potřebuje určitý slovník, potřebuje ho i umělec, než se odváží „kopírovat“ realitu. A tento slovník nalezneme u jiných umělců (Chalumeau, 2003, str. 13).

Wölfflinův formalistický přístup (o kterém se zmíním dále) předpokládal vnímání jako určitou konstantu. Vnímání však podléhá také konvencím, které se nedají vysvětlit pouze v rámci fyziologického zraku. Jak se díváme na umění, je svázáno také tím, jak vnímáme vlastní čas, tedy svoji dobu (Belting, 2000, str. 161). Nevidíme přeci čisté formy, ale jako každý výraz člověka mají tyto formy nějaké psychologické naladění. Kdybychom však ponechali dešifrování umělecké formy psychologii, zjistíme, že dějiny umění se rychle redukuje na dějiny vidění (tamtéž, str. 162).

Další možností je **sociologický přístup k umění**, podle kterého se umělec vymezuje ve vztahu k danostem, jako jsou „společnost“, „příroda“ a tak dále. Někteří „sociologové umění“ hledali korelace mezi sociální zkušeností jako celku a tím, jak svou dobu určitý jedinec vyjadřuje prostřednictvím imaginárního zobrazování (Chalumeau, 2003, str. 15).

Aby Warburg (1866 - 1929), jeden z hlavních zakladatelů sociálních dějin umění, nesouhlasil s tím, že by touha umělce po svobodě vedla k nezávislé oblasti lidské činnosti, tedy k umění, které by bylo odděleno od potřeb běžného života (tamtéž, str. 66) a zakladatel nové sociologie umění, francouz Pierre Francastel (1900 - 1970), byl toho názoru, že každé umělecké dílo je třeba nahlížet jako technickou záležitost, produkt kolektivní psychologie a sociologické svědectví (tamtéž, str. 95).

Významná byla činnost několika angloamerických autorů na počátku sedmdesátých let (např. Baxandall, Alpersová, Clark), kteří formou vlastních interpretačních vizí, nikoli formou teoretické kritiky, „*rozvinuli alternativu k tehdy dominující polaritě formální analýzy a ikonologie-ikonografie*“ (reprezentované nejvýrazněji Wölfflinem a Panofským). Jejich zájem

o výtvarné dílo se změnil, pohlíželi na něj nikoli jako na „*primární produkt individuálního (často mytizovaného) tvůrčího jedince*“, ale právě tak (či prvotně) jako na „*produkt specifické sociální situace, v níž vznikalo a fungovalo*“ (Kesner, 2005, str. 13).

Francastel zastával stanovisko, píše Chalumeau, že „*i ty zdánlivě nejlibovolnější fantazie umění „pro umění“ jsou produktem imaginace*“ a „*i když je imaginace individuální, snaží se využít dovednost ruky k vyjádření pocitu (nebo rozmaru), který je projevem určité společenské reality*“ (2003, str. 95). Jeho nejvyšší snahou bylo nikdy nezjednodušovat a vždy ukázat komplexní vzájemné vlivy, působící mezi uměním a společností (tamtéž, str. 99).

Paradigmatem sociologického přístupu se pak stala práce Michaela Baxandalla, kde můžeme sledovat rozbor, spočívající v rekonstrukci společenských praktik, vztahujících se k danému dílu a v jejich následném vkládání do souvislostí mezi „piktoriálním“ či „kognitivním“<sup>6</sup> stylem díla anebo „lokálními mentálními podmínkami“ dané kultury (Kesner, 2005, str. 14).

Baxandall se věnuje i zkoumání praxe vidění v daném kulturním kontextu, rekonstrukci kulturně specifické vizuální zkušenosti a „percepčních dovedností“ tehdejších lidí. Zkoumá tak aspekty, které souhrnně nazývá „dobovým okem“. Baxandall ukazuje, že „*tehdejší lidé viděli a vnímali zobrazení jinak než my, jeho knihy jsou v pravém smyslu takovou exkurzí do cizí senzibility*“ (tamtéž, str. 14).

Zakladatel **formalistické interpretace**, Heinrich Wölfflin (1864 - 1945), se nezajímal o obsahy umění, jimiž jsou náměty a motivy, ale o umělecké postupy a formy (Chalumeau, 2003, str. 15).

Postavil se zásadně proti normativní estetice, která v té době považovala řecké umění za měřítko, nepřekonatelné veškerým dalším uměním, jak ji hlásal J. J. Winckelmann (kolektiv autorů, 2007, str. 34).

Tato estetika se však udržela po několik generací. Winckelmannův vliv byl obrovský, přestože nechápal, že úmysl sledovat historický vývoj stylu prostřednictvím estetických kategorií, využívajících přívlastky jako „vznešený“ a „krásný“, je z vědeckého hlediska neobsažný a mapuje tak nanejvýš určité momenty dějin vkusu (Chalumeau, 2003, str. 36).

Počátek dějin umění jako disciplíny, „*se datuje od okamžiku, kdy začaly být schopny strukturovat ohromné množství látky, kterou zanedbaly z čistě ideologických a estetických*

---

<sup>6</sup> **kognitivní** – poznávací, sdělný

*důvodů*“ (kolektiv autorů, 2007, str. 34), které měly původ právě ve Winkelmannovské estetice, zahrnující zejména baroko a rokoko. Wölfflin se snažil ukázat, že je potřeba posuzovat barokní umění podle zcela odlišných kritérií. Ustavil princip binárních protikladů, který měl původ v myšlence, že „*historický význam jazyka stylu se projevuje v jeho odmítnutí jazyka jiného stylu*“ (tamtéž, str. 34).

Hlavním nedostatkem Wölfflinovy formalistické taxonomie však bylo to, že neuměleckým faktorům upírala větší příčinnou roli (tamtéž, str. 34). Wölfflinovy dějiny mohly dokonce odhlédnout od samotných umělců, protože ti jakoby hráli roli pouhých výkonných orgánů těchto dějin (Belting, 2000, str. 153).

Wölfflin sledoval například vývoj od lineárního (klasičtí malíři) k malířskému (barokní malíři), od plochy k hloubce atd., a proto vypadá Wölfflinův výklad přechodů mezi „uměleckými epochami“ vždy stejně neproblematický (kolektiv autorů, 2007, str. 34).

To, oč vědě o umění šlo, byla jednota pohledu na jeho rozmanitost. A Wölfflinova teorie, nepřímo podpořená pohledem Theodora W. Adorna, marxistického teoretika umění, který viděl funkci umění v jeho nefunkčnosti ve smyslu prakticko-ideologickém, měla za následek hledání historických vysvětlení pouze v umělecké formě. Ta totiž „*poskytovala společného jmenovatele pro veškerou různost děl a stylů*“ (Belting, 2000, str. 153 - 154).

Georges Didi-Huberman vzdává hold „nesmírné teoretické síle“ jeho vnímání forem, avšak poznamenává, že „*ikonologické hledisko mu bylo zcela cizí, takže zásadní otázka, totiž skloubení formy a smyslu, zůstávala mimo myšlení takového systému (...)*“ (in Chalumeau, 2003, str. 66).

Wölfflinovým vlivem byla díla brzy zredukována na styly a formy tak důsledně, že obor našel svou protiváhu na „druhé straně“. Ikonologie, jak ji vytvořil Panofsky, se stala z hlediska 20. Století nejúspěšnější variantou oboru (Belting, 2000, str. 157).

**Strukturalistický přístup** k dějinám umění vyznával Erwin Panofsky (1892-1968), který je považován za zakladatele strukturální analýzy uměleckých děl (Barker, 2006, str. 175).

Postavil se za již dříve vyslovený názor, že „*forma je svým celkovým uspořádáním něco jiného, než souhrn jejích jednotlivých prvků*“, z toho vyplývá, že dílo má tedy určitou strukturu (Chalumeau, 2003, str. 16).

Panofsky využil termínu „ikonologie“<sup>7</sup> a založil na něm svou metodu, kterou postavil proti metodě „ikonografické“<sup>8</sup>. Šlo o metodu rozboru uměleckého díla, zaměřenou na jeho výtvarné roviny, doplňovanou o další, řekněme kulturní rozbor. Vycházel z toho, že umělecké dílo je pouze jedním kulturním symptomem z mnoha a proto, abychom jej dokonale interpretovali, musíme jeho významy porovnat s variacemi, vyjádřenými v literatuře, filosofii či vědě (Chalumeau, 2003, str. 71).

Na umění se již nepohlíželo z hlediska stylů, ale dějinami umění byly myšleny „dějiny kulturních symptomů“ a „ikonolog byl vybízen k tomu, aby v „dokumentech“ a textech stejné kultury a stejné tradice opět našel „vlastní význam díla“ (...) a tím kulturní vědění určité doby vyzdvihl i ze zrcadla umění“ (Belting, 2000, str. 157).

Nicméně to, co svou metodou v dějinách umění prosadil, byla domněnka, že „souvisejí výlučně se schopností poznávat – objektivně číst díla, a nikoli se schopností soudit“ (Chalumeau, str. 69 - 73).

## 2.

Leo Steinberg ve svém článku z roku 1969 předznamenal patrně klíčovou otázku budoucích diskusí o dějinách umění. Shledal hlavní problém jejich praxe ve snaze provozovat uměleckou historii jako „objektivní“ vědeckou disciplínu a v požadavku na eliminaci hodnotových soudů (jež nemohou být objektivizovány) ze seriózního studia (Kesner, 2005, str. 11).

Přestože teoretická přísnost garantovala jistý stupeň přesnosti historické analýzy a interpretace, metodologické názory některých modelů analýzy (nejvýznamnější jsou uvedeny v první části kapitoly) byly již značně přetížené (kolektiv autorů, 2007, str. 22).

Steinberg vzpomíná, jak mu kdysi za studií jeden uznávaný historik umění radil, aby prezentoval jen to, k čemu dospěl a nikoli to, na jaký závažný problém narazil nebo jaké následné kroky podniknul. Jeho rada mu natolik utkvěla v paměti, že ho od té doby vedla k úplně opačnému postupu. „Všichni doufáme, že dosáhneme objektivně platných závěrů,

---

<sup>7</sup> **ikonologie** - označení oboru rozšiřujícího ikonografii směrem k hlubšímu rozboru díla

<sup>8</sup> **ikonografie** - zajímá se o umění, které jen napodobuje viditelné a popsitelné jevy

*ale budeme-li zastírat subjektivní povahu našeho zájmu, metod a osobní historie – subjektivnost, jež v podstatě podmiňuje naši práci - nijak tomuto účelu nepomůžeme“*

(Steinberg, in Kesner, 2005, str. 289 - 290).

James Ackerman mluví o jisté „schizofrenii“, kdy se přes pozitivistickou tradici (která byla v Amerických a britských dějinách umění hluboce zakořeněna) nepřestaly kulturní a osobní hodnoty vynořovat, zatímco systém žádal naopak dosažení objektivní metodologie i za cenu jejich popření a přehlížení (Ackerman, in Kesner, 2005, str. 12).

Velká část nejproduktivnějších příspěvků dějin umění osmdesátých a devadesátých let, chápe výtvarné objekty „kontextuálně“ (ve smyslu Baxandallova přístupu), avšak parametry studovaného kontextu se proměňují v pojetí jednotlivých autorů (Kesner, 2005, str. 15).

Společná byla hluboká analýza fungování výtvarných děl ve specifických historických podmínkách i konkrétních kontextech a tento nový horizont chápání vztahu mezi dílem a společností, znamenal odklon od tradice idealistického dějepisu umění (tamtéž, str. 15).

Tato „vnitřní“ proměna dějin umění byla od konce šedesátých let navíc doprovázena také novým vývojem v příbuzných oborech, který na ně působil „vnějším“ (ale zásadním) vlivem (tamtéž, str. 16).

Zejména to byly myšlenky, soustředěné kolem termínu poststrukturalismus, které byly, jak říká Kesner „*v pravém slova smyslu trojským koněm, vneseným do jasně vyznačeného a pevně strážného pole tradiční disciplíny dějin umění*“ (tamtéž, str. 16).

Poststrukturalismus jako filosofický proud kriticky transformuje strukturalistické myšlenky (Barker, 2006, str. 154).

### 3.

Myslím si, že pro pochopení důležitého posunu k současnému (nebo chceme-li postmodernímu) chápání teorie umění, je důležité, lépe vysvětlit metody strukturalismu, ze kterých poststrukturalistická metoda částečně vychází.

Strukturalismus se zabývá systémy vztahů v rámci základní struktury znakových systémů, kdy za zdroj vzniku významu nejsou považovány korespondence s jevy v nezávislém objektovém světě, ale odkazy, které navzájem probíhají mezi samotnými znaky. Strukturalismus tedy tvrdí, že význam vzniká prostřednictvím uspořádání znaků, které drží pohromadě díky kulturním konvencím (Barker, 2006, str. 154).



De Saussure tuto skutečnost vyjádřil metaforou šachů. Pokud nám chybí figurka, můžeme ji nahradit, jelikož význam v partii nabývá svou funkcí, nikoliv tvarem (kolektiv autorů, 2007, str. 37).

*„Pokud jazyk obohatíte o jeden znak, stejnou měrou zmenšíte (hodnotu) ostatních. A kdyby naopak byly zvoleny jen dva znaky (...), všechny (možné) významy by musely být rozděleny mezi tyto dva znaky“* (Saussure, in kolektiv autorů, 2007, str. 37).

Petříček vysvětluje, že jednotlivá slova v řeči jsou definována nikoli svým obsahem, ale svými rozdíly, čili systémem vzájemných diferencí. Dodává také, že toto pojetí neplatí pouze pro jazyk, nýbrž pro znakové systémy obecně, a že *„za jednotlivou promluvou konkrétního mluvčího (za aktem řeči, jímž něco sděluji, ale právě tak i za rozsvícením červeného světla na křižovatce) je vždy určitý systém, díky němuž (...) má pro nás nějaký význam“* (1997, str. 126 - 127).

To první, co musela strukturální analýza vždy učinit, bylo vyznačení nějakého uzavřeného korpusu objektů. V nich pak mohla nacházet soubor opakujících se pravidel. To samozřejmě platí i pro rozbor uměleckých děl a to, co strukturální analýza dokázala s celoživotním dílem jednoho umělce či v rámci jednotlivých etap jeho vývoje, mohla udělat i na úrovni jediného výtvarného díla (kolektiv autorů, 2007, str. 39).

Například Francouzský literární teoretik a Roland Barthes rozšířil strukturalistický výklad na populární kulturu a její naturalizované významy čili mýty (Barker, 2006, str. 182).

Barthes načrtl metodu (můžeme ji nazvat sémiologií), která těžila z lingvistiky<sup>9</sup>, ale pokoušela se popsat současné signifikační systémy (soubory nelingvistické povahy, tzv. „nelingvistické řeči“). Mezi jiným se z této perspektivy zabýval například reklamou, hudbou a malbou (Chalumeau, str. 15). Nabídl možnost, jak překonat *„rozpor - který představoval slepou uličku teorie - mezi kódovaným znakem a analogickým obrazem“*, jež byla začleněna do sémiotiky obrazu, zahrnující i umělecká díla (tamtéž, str. 15).

Jedním z nejznámějších příkladů je Barthesův sémiologický rozbor reklamy na Panzani (z roku 1964), na kterou aplikuje spektrální analýzu, aby zjistil, jaká sdělení může obsahovat. Kromě lingvistické zprávy (textu), podrobuje rozboru samotnou aranžovanou fotografií produktu, kde nalézá řadu signifikantů, například signifikant polootevřené sít'ovky (značí návrat z obchodu, což implikuje čerstvost a následnou domácí přípravu jídla) nebo signifikant spojení

---

<sup>9</sup> **lingvistika** - jazykověda

žluté, zelené a červené v podobě zeleniny a tříbarevného tónování plakátu (což implikuje „italskost“) a tak dále (Barthes, in Císař, 2004, str. 51-52).

Důležité ve strukturalistické analýze (obecně) je, porozumět vzájemnému vztahu definovaných objektů, aby se ukázal jejich význam, založený na opozicích (kolektiv autorů, 2007, str. 39).

Pro ilustraci například znovu v Barthesově rozboru, stojí právě rozbalený nákup jako symbol pořízení potravin na tržišti (čerstvost), v protikladu k rychlému opatřování potravy (mechanická civilizace, fastfood), což je, jak říká: „*vědění, které je nějak implantované ve zvycích velké části civilizace*“ (Barthes, in Císař, 2004, str. 52).

Strukturální sémiotická analýza se však ukázala jako nedostačující (např. v situacích, kdy je cílem výzkumu zjistit, jak je text interpretován v různých sociálních kontextech). Strukturální sémiotici byli často kritizováni za prezentaci své metody jako univerzálního nástroje. Přistupovali ke všemu jako ke kódu, aniž by detaily nějak specifikovali. Metoda začala být považována za nedůvěryhodnou vzhledem k subjektivitě interpretací, které byly, jak se ukázalo, úměrně závislé na individuálních schopnostech analytika, který ji prováděl (Palo Fabuš, 2008, Revue pro média).

Strukturalismus chápe strukturu jazyka jako uzavřenou a tady je rozdíl, kde „vstupujeme na práh postmoderny či poststrukturalismu“, tedy jakési „otevřené struktury“ (Petříček, 1997, str. 175).

#### 4.

Metoda strukturalismu narážela na své meze, protože předpokládala vnitřní koherenci (jednotu) analyzovaného souboru. **Poststrukturalismus** spolu s přístupy v literatuře a umění, které jsou označovány za postmoderní, „*pomocí energické kritiky samých pojmů vnitřní koherence, uzavřeného korpusu a autorství později účinně ztlumí výsadní postavení, kterému se strukturalismus a formalismus těšil v šedesátých letech*“ (kolektiv autorů, 2007, str. 39).

McQuail naznačuje, že poststrukturální sémiologická analýza se zajímá stejnou měrou o osvětlení kulturního a lingvistického významu a tudíž předpokládá důkladnou znalost kultury jejího původce a znalost konkrétního žánru (Palo Fabuš, 2008, Revue pro média). Jak již bylo řečeno, i bez našeho vědomí nám jazyk vládne mocí, která nás nutí k určitému způsobu mluvení.

Rysem postmoderny je právě demaskování této moci a nejen moci jazyka, ale i všech pojetí, která jsou s ní spjatá, tedy v první řadě i klasického strukturalismu (Petříček, 1997, str. 175).

Silverio, který si klade za cíl přenést téma jazyka a aplikovat dekonstrukci na vizuální kódy výtvarné fotografie, tvrdí: „*Nenechme se zmást tím, že filosofové hovoří o problému jazyka především ve smyslu lingvistickém. Lingvistika byla jen první oblast, kde se tento pohled na sémiotické kódy uplatnil. Je však obecně aplikovatelný na jakékoli sémiotické kódy, včetně výtvarných stylů*“ (2007, str. 13).

A právě **Dekonstrukce** Jacquesa Derridy (1930 - 2004), francouzského filosofa alžírského původu, je nejdůležitější teoretickou strategií postmodernismu (Bertens, Natoli, 2005, str. 136).

Je metodou, jež rozkládá na díly, ve snaze nalézt a předvést předpoklady textu. Zejména odhaluje hierarchické pojmové binární opozice: muž/žena, černý/bílý, realita/zdání, příroda/kultura, které „*zaručují status a moc jistým pravdivostním tvrzením tak, že jednu část opozice vylučují a devalvují*“ (Barker, 2006, str. 35).

Derrida vyšel z myšlenky francouzského filosofa Michela Foucaulta (1926 - 1984). Ten použil termínu diskurz<sup>10</sup>, pro označení toho, co bylo do té doby vnímáno jako neutrální komunikace vědeckých informací v dané oborové disciplíně a bylo považováno, podobně jako narativ<sup>11</sup>, za objektivní sdělení, aby naznačil, že je tomu naopak. Chtěl upozornit na to, že „*diskurzy jsou vždy již zevnitř zatíženy vztahy moci a dokonce projevy síly*“ (tamtéž, str. 42).

Dekonstrukce vyšla z logiky strukturalismu, kde označující a označované, je ve vztahu arbitrárním (kolektiv autorů, 2007, str. 44), tedy takovém, kde význam označujícího je dán konvencí jazyka jako struktury vzájemných diferencí, nikoliv vztahem k označované věci (Petříček, 1997, str. 126) / vztahem, vyjádřeným (de Saussurovou) metaforou šachů.

Ve strukturalistickém modelu však existuje další podobná nerovnost a to právě skrytá v některých binárních protikladech, jako například „mladý/starý“. Příznaková část (mladý) může přinášet hodnotnější informaci, než nepříznaková (starý), například v projevu „Jiří je stejně mladý/starý jako Petra“, protože v tomto případě nám „starý“ neposkytuje žádnou informaci o věku (kolektiv autorů, str. 44 - 45).

---

<sup>10</sup> **diskurs** – rozhovor, rozmluva

<sup>11</sup> **narativ** - vyprávění

Povšimněme si pro zajímavost, že při užití zdrobnělin, například – „Jiříček je stejně mladý/starý jako Petruška“ – se dříve mnohem větší informace, nesená slovem „mladý“, snižuje vzhledem ke slovu „starý“ úměrně našemu individuálnímu automatickému předpokladu, že takto jmenován bývá člověk pouze do určitého věku.

Derrida se rozhodl nerovnost binárních protikladů zvrátit a naopak vyslovit, vyznačit nepříznakový člen – tuto operaci nazval „dekonstrukce“. Srovnává výroky „říká“ (nepříznakové) a „píše“ (příznakové) a snaží se „vyznačit řeč (logos) a tuto hierarchii převrátit a zároveň analyzovat zdroje převahy řeči nad psaním (kolektiv autorů, 2007, str. 45).

Derrida, jak říká/píše Scruton, tvrdí, že řeč má v naší kultuře větší váhu, nežli psaný projev. A také se podle Scrutona domnívá, že „*mluvené slovo v sobě obsahuje i jistou pravdu a skutečnost, které nezvratně vyprchají, když je takové slovo zapsáno*“ (Scruton, 2002, str. 172). Tuto svou teorii zakládá na tom, že v mluveném slovu se vyskytuje „já“, zatímco v psaném projevu se vytrácí (tamtéž, str. 172).

Podobnou hierarchii odkrývá Derrida pomocí termínu „différance“, jež je zvukově neodlišitelná od „différence“, tedy slova, který francouzština užívá pro označení oné odlišnosti (diference), na níž je založen jazyk. „Différance“, vnímatelná pouze v psané podobě, „*odkazuje právě k operaci psaní stopy (...)*“ (kolektiv autorů, 2007, str. 45). Co tím chce Derrida naznačit, vysvětluje Petříček takto: „*např. od slovesa "rezonovat" můžeme vytvořit tvar "rezonance"; "rezonance" - podobně jako "différence" - však označuje současně dvojí: děj rezonování i sám výsledek tohoto děje*“ (Petříček, 1997, str. 174).

Jazyk z pohledu dekonstrukce pozbývá „pozitivní termíny“ a je jen nekonečným řetězcem negací, jejichž význam leží v tom, co není a nemůže být řečeno, protože vyslovit něco, znamená odkázat význam na další skryté negativum. „*Žádný znak nemá význam v izolaci, význam vždy čeká na „druhý“ znak, na znak, který jej doplňuje tím, že je mu protikladný, ale který není možno plně zachytit zapsáním*“ (Scruton, 2002, str. 174).

Neboli, jak říká Petříček, znak (v Derridově filosofii) nemá zaručen význam jakýmsi preexistujícím systémem, ale jeho význam se neustále děje. „*Znak je vždy vymezen tím, co je nepřítomné, těmi znaky (diferencemi k těm znakům), které tu nejsou a které přesto svými stopami, určují, co znak zastupuje. Přítomné, ona věc sama, je „výsledkem“ nepřítomného. Znak nikdy nereprezentuje reprezentované, nýbrž vždy odkládá přítomnost toho, co označuje*“ (1997, str. 176 a 177).

Tento Derridův zvrát, tato dekonstrukce, *“dává smysl pouze ve strukturalistickém rámci, který chce postavit do středu své působnosti zarámováním tohoto rámu”* (kolektiv autorů, 2007, str. 45).

Skutečnost, že dekonstrukce musí používat ten samý pojmový jazyk (konceptuální jazyk západní filosofie), který se snaží rozložit, je jejím hlavním problémem. Nelze uniknout rozumu (samotným filosofickým konceptům). Derrida řeší toto vnitřní pnutí ve své teorii dekonstrukce aktem „Smazání“ (procedurou „under erasure“) obvyklých a známých pojmů, jehož cílem je destabilizace známého, dosažení nerozhodnutelnosti významů. Tím, že slovo napíše a pak ho přeškrtně (např. Rozum ~~Rozum~~), naznačuje, že slovo je nepřesné nebo nestabilní, avšak přesto nezbytné (Barker, 2006, str. 36).

Vysloužil si tím však také odmítavé postoje, například jeden z nejznámějších kritiků, napadajících dekonstrukci, britský konzervativní filosof, estetik a politolog Roger Scruton, jí vytýká, že nakonec není metodou ani argumentem a přirovnává ji ke kouzelnickému zařikávání.

Scruton obviňuje pasáž Derridova tvrzení, vysvětlujícího, že odkaz na přítomnou realitu je vždy odložen (pozdržen) a říká, že nedodává nic nového k tomu, co má za cíl vysvětlit. Z toho, že její význam neustále uniká a sama sebe odkládá a pouze se navrácí v kruzích ke svým klíčovým pojmům. *„Derrida přistupuje k textu jako k modle: vyzvedává ho z každodenního světa a obdařuje ho vyšší než přirozenou mocí, mocí tak silnou, že do sebe vtáhne veškerou skutečnost“* (Scruton, 2002, str. 177).

Podle Derridy totiž *„neexistuje žádný původní význam obíhající mimo reprezentaci ani prvotní zdroj signifikace a pozitivně přítomného transparentního významu, které by mohly navždy ustálit vztah mezi označujícím a označovaným“* (Barker, 2006, str. 155)

Scruton kritizuje taktéž Foucaultovu knihu Slova a věci, kterou považuje za mistrně sestavenou v tom smyslu, že *„s ďábelskou lstivostí vybírá fakta tak, aby mohla dokázat, že kultura a vědění nejsou nic jiného než "diskursy" moci”* a tvrdí, že *“není filosofickým dílem, nýbrž rétorickým cvičením”* (Schlemmer, 2004, <http://glosy.info/>).

Scrutonovi se pak nelíbí především poselství dekonstrukce, jež po zvednutí opony nenechává nic jiného, než svět negací, ve kterém marně hledáme řád, přátelství a mravní hodnoty, místo nichž se nabízí pouze kostra moci. Ve světě, který naznačila dekonstrukce (říká Scruton), zdá se, žádný text nemůže vyjadřovat transcendentální ideje víry, naděje a lásky. Je to

svět, „v němž byla negace obdařena nejvyššími nástroji – mocí a intelektem – a tak učinila z nepřítomnosti všeobjímající přítomnost“. Nazývá ji ďáblovým dílem (Scruton, 2002, str. 183).

Pojmy, které Derrida využívá, ve své době neměly spojení s postmodernismem, jak byl chápán např. v architektuře, ale v devadesátých letech již bylo vhodné chápat Derridův pojem difference v kontextu postmoderních strategií (Bertens, Natoli, 2005, str. 109).

Dekonstrukce nepopíratelně dala základy novým, postmoderním uměleckým přístupům. Umělci reagují na výzvy dekonstrukce – na pojmy, s nimiž Derrida operuje – jakými jsou například „simulakrum“ (kopie bez originálu – falešné zdání přítomnosti) nebo „rámování rámu“ (kolektiv autorů, 2007, str. 46 - 47).

Jak říká Kesner, pro umění bylo významné, že nové koncepce rétoriky historie ukázaly, jak „jazyk (...) není neutrálním prostředkem objektivního popisu, ale nástrojem, který utváří historii, stejně jako okolnosti či fakta“ (2005, str. 17), což znamená, že ani dějiny umění nejsou sto dosáhnout absolutní historické znalosti (tamtéž, str. 17).

Dekonstruktivní orientaci můžeme vidět v dílech, které se snaží rozložit tradičně chápané autorství anebo je cílem jejich kritiky „*institucionální a diskursivní prostor umění*“ (A. S. - Godeauová, 2004, str. 333).

## Umělecká kritika

### 1.

„Konec dějin umění?“ – Táže se Hans Belting, německý historik umění, v titulu svého eseje z roku 1983, aby si odpověděl v jeho kritické revizi, vydané s desetiletým odstupem - **Konec dějin umění**.

Byl pravděpodobně prvním, kdo s důrazem poukázal na to, že „*umělecko-historická disciplína, která se zabývá uměleckými zobrazeními, sama zobrazuje a dějiny umění nejsou ničím jiným než systémem zobrazování*“. Dějiny umění nejsou objektivním popisem, ale konstrukcí, vyprávěním příběhu o tom, co nazýváme uměním – pouhou společenskou diskurzivní praxí (Kesner, 2005, str. 17).

Hayden White říká, že „*bychom neměli naivně očekávat, že prohlášení o dané epoše nebo komplexu událostí v minulosti korespondují s nějakým předem existujícím souborem syrových faktů*“ (White, in Kesner, 2005, str. 17).

Spor o metodu se utiřil a taktéž vidina jedné přesvědčivé dějiny umění byla nahrazena vícero dějinami, které, podobně jako vícero metod různých interpretů umění, bezkonfliktně existují vedle sebe (Belting, 2000, str. 22).

V době, kdy Belting konstatoval konec dějin umění, se více rozšířilo také povědomí o poststrukturalních teoriích, zejména o Foucaultově pojetí moci, Derridově koncepci jazyka a sémiologii Rolanda Barthesa. Vlivem poststrukturalní kritiky byly dějiny umění postaveny před problém epistemologický. Před otázkou, zda existuje objektivní interpretace a je-li vůbec možné dohlédnout k nějakému horizontu neměnné pravdy nebo je každá interpretace díla nutně subjektivní a tedy relativní (Kesner, str. 19).

Ernst Gombrich, jako jedna z nejvýraznějších postav tradičních dějin umění, se celou svou autoritou postavil za hledání pravdy. „*Dílo pro Gombricha jednoznačně znamená to, co autor zamýšlel, a povinností interpreta je tuto intenci odhalit*“ (Kesner, 2005, str. 20).

Poststrukturalistická kritika se nikdy nemůže stát součástí oboru dějin umění, pokud se tento obor sám podstatně nepromění. Dějiny umění jsou přesvědčeny, že znázorňování je nestrannou a politicky neutrální činností a naproti tomu poststrukturalismus tvrdí, že

znázorňování nelze oddělit od sociálních procesů nadvlády a kontroly, kterých je součástí (Owens, in Kesner, 2005, str. 189)

Navzdory proudu kritiky dekonstrukce stále méně autorů sdílí víru v absolutní pravdu a běžným východiskem se stává názor, že význam díla se utváří až v procesu interpretace, při které hrají roli subjektivita diváka a interpreta stejně jako původní intence autora (Kesner, 2005, str. 21).

## 2.

Současné dějiny umění už pojímají řadu různých kritických modelů, například formalismus, strukturalistickou sémiotiku, psychoanalýzu, sociální dějiny umění, feminismus. V sedmdesátých letech se začaly jednotlivé přístupy slučovat v práci (zejména) amerických a britských historiků umění (kolektiv autorů, 2007, str. 22).

Problémem se stala pluralita umělecké kritiky, která si neví příliš rady, jak hodnotit. Postmoderní situace staví kritika do nové role, kde již nelze vyjadřovat obecné estetické soudy o umění, o tom, zda je dobré či špatné (Silverio, 2007, str. 20), protože tato (postmoderní) doba je typická roztržitím umělecké praxe. Velké ucelené teorie jsou již minulostí a přesto (upozorňuje nás na to například Hans Belting) nemůžeme dnešní mnohačetnou, fragmentární, rozporuplnou uměleckou zkušenost přehlížet (Chalumeau, 2003, str. 109).

Snaha o vyvrácení díla autorů jako je Foucault by znamenala odříznutí od nejvýznamnějších kritických směrů současnosti. Dějiny umění by se tím vzdálily současné umělecké praxi (Owens, in Kesner, 2005, str. 219) a neschopnost začlenit současné umění do své obecné reflexe jen ukazuje na krizi teorie umění obecně (Chalumeau, 2003, str. 109).

Bez spojení se současností nastává úpadek a Owens v roce 1982 napsal, že v tom případě zjistíme, že „*historikové současnosti se stávají pouhými antikváři*“ a dodává, že „*není vyloučeno, že ve věku postmodernismu čeká dějiny umění právě tento osud*“ (in Kesner, 2005, str. 219).

Už provždy symbolický akt Marcela Duchampa, jeho ready-mades, ironizoval realitu díla na rozdíl od fikce důstojných dějin umění (Belting, str. 167). A protože tyto jeho výtvořby byly ověřeny časem a zahrnuty dějinami umění, zjišťujeme, že ačkoliv všechno nemůže být uměním, cokoliv se jím teď může stát (Chalumeau, 2003, str. 110).



Nabízí se však otázka, zda bez rozlišování na lepší a horší díla, existuje vůbec nějaké umění. Může se nám zdát, že shoda, která dnes panuje ve vztahu k umění obecně, kdy jako by bylo zakázáno se vyslovit, oceňovat a soudit, je pouhým přitakáváním všemu novému a automatickým lichocením současnému umění, což v konečném důsledku vypovídá pouze o současném umění (Chalumeau, 2003, str. 110).

Takové zrušení kritérií, kdy již není možné vyslovit se ve smyslu dobrý – špatný, je však těžko přijatelné (Silverio, 2007, str. 20).

V postmodernismu je kladen zvýšený důraz na problém přijetí uměleckého díla publikem, na jeho přístupnost i na potěšení z jeho vnímání, případně tvorby (Ptáčková, Stibral, 2002, str. 131).

Množství polemik o současném umění pramení ze skutečnosti, že veřejnost v něm rozpoznává „*názorný příklad slepé uličky, do níž směřuje obecný jazyk*“ (Clair, 2006, str. 201).

Z toho vyplývá podle některých teoretiků dnes nejdůležitější úkol kritiky, totiž snažit se rozlišovat v tom, co se v současnosti vydává za umění. A tedy komu jinému, než právě kritice, náleží po pokusech Marcela Duchampa, ale také minimalistů a různých variant antiumění říci, co je „umění“ a co umění není (Chalumeau, 2003, str. 109).

Jediným východiskem se tedy zdá být model dekonstruktivistické kritiky, kde se z kritika stává spíše analytik, který nehledá kvalitu, ale souvislosti díla. Derridovský odkaz, ačkoliv nám umožňuje zkoumat pouze unikající smysl, který je rozptýlen a nikdy jeho prostřednictvím nedojdeme do (jediného) cíle, nám přesto umožní „*zahlédnout více, než kritik soudce, který z úzce dobových, místních a především neuvědomovaných pozic rozhoduje: toto ano, toto ne*“ (Silverio, 2007, str. 20).

Kritik (i přes své vzdělání) může uvést jakékoliv důvody pro svůj úsudek, ale zůstává ve stejném postavení jako kdokoliv jiný. Může se opírat jen o svůj vlastní pocit, zda dílo, které před ním stojí je nebo není uměním (Chalumeau, 2003, str. 110).

Zde je významný názor, že dílo je pouhou věcí ve světě kolem nás, již nepřísluší žádné jiné privilegium než to, že jí bylo umožněno ucházet se o ocenění společenskou institucí, zvanou „umění“ (tamtéž, str. 111).

Přesto postmoderní kritika není tím, co bychom mohli posměšně označit jako „anything goes“ (Silverio, 2007, str. 20).

### 3.

Při dekonstruktivní kritice, jak říká Silverio, může nastat situace, „*kdy kritik spekulativně hodnotí, do jaké míry autor naplnil své záměry*“ anebo jiná, kdy „*dekonstrukcí díla rozkrývá neviditelné společenské a psychologické hodnoty v díle obsažené*“ (Silverio, 2007, str. 20).

Kritici jsou dobrými kritiky pouze z toho důvodu, že nám umožní skrze svoje texty vidět věci, které bychom bez nich neviděli. Není však možné odmítat současné umění jako celek a pouštět se do tažení proti umění své doby bez jeho hlubší znalosti (Chalumeau, 2003, str. 112).

Podle kritičky umění Rosalind Krauss, leží podstata umělecké kritiky v tom, dokázat do styku s afektivní silou díla uvést i někoho jiného. Svoji praxi zkoumání uměleckého díla pojímá takto: „*jakmile se jí zdá, že v něm působí nějaká afektivní síla; teprve pak hledá teoretický nástroj, který by jí umožnil tuto sílu vysvětlit*“ (Chalumeau, 2003, str. 116). Nutno podotknout, že tyto nástroje nachází například u Barthesa, Foucaulta nebo Merleau-Pontyho a že využívá strukturalistický konceptuální rámec, který obohacuje o pojmy vzešlé z poststrukturalismu. Je to kritika, neomezující se na jediný pohled, ale vycházející vstříc umělcům (tamtéž, str. 116).

„*Umělci jsou zodpovědní za citové pohnutí, jaké jejich dílo vyvolává (...)*“, rozvíjí úvahu o svém poslání kritika Rosalind Krauss a říká, že je na kritikách, aby „*jiným způsobem vyjádřili toto pohnutí*“, v tom podle ní spočívá práce kritičky (Kraussová, in Chalumeau, 2003, str. 116).

## Postmoderní umění

### 1.

Jak už bylo řečeno, postmodernismus je univerzálním pojmem, za který se skryje téměř vše. Přesto je ale zřejmé, že v polovině sedmdesátých let se začala prosazovat nová senzibilita, která se chtěla odlišit od předchozího modernismu, odtud název postmodernismus (Pospiszyl, 2002, str. 151).

Tolik diskutovaným pojmem je postmodernismus také proto, že je vztahován k podobně širokým pojmům, stejně tak těžko uchopitelným – modernismu, modernitě, modernizaci. A to přestože nemusí být chápán jako ze své podstaty odklon od modernismu, ale může být viděn jako nerovnoměrný vývoj starých (nebo „reziduálních“) prvků v poměru k novým (nebo „rodícím se“) prvkům, jak jej chápe Frederic Jameson, autor eseje Postmodernismus aneb kulturní logika pozdního kapitalismu (kolektiv autorů, 2007, str. 596).

Nicméně postmodernismus je již od modernismu dostatečně odlišný, aby byl periodizován jako „*nový moment v kultuře ve vztahu k novému stadiu kapitalismu, které je často označováno za „konzumní kapitalismus“*“ (kolektiv autorů, 2007, str. 596).

Ačkoliv je sporné, zda lze považovat postmoderní dobu za něco, co definitivně ukončilo modernitu (ať už oba tyto pojmy znamenají cokoliv), přesto je možné se alespoň do velké míry shodnout na tom, že hybnou silou postmoderní doby je proces „modernizace“, tedy neustálé „*transformace výrobních prostředků a konzumace, transportu a komunikace za účelem zisku*“ (kolektiv autorů, 2007, str. 596)

Je tudíž podstatné, ujasnit si význam pojmu postmodernismus vzhledem k pojmům, na které naráží a pochopit, že „*(...) může být konec umělecké formaci, zvané „modernismus“, snad i kulturní epochy, zvané „modernita“, ale žádný konec společenskoekonomickému procesu, zvanému „modernizace není v dohlednu (...)*“ a také, že to, co označujeme jako postmodernu, „*může být pouhým signálem téměř globálního rozsahu tohoto procesu*“, tedy modernizace (kolektiv autorů, 2007, str. 596).

Vzhledem k této příčině nejvýznamnějších změn ve společnosti by se hodilo zmínit také koncept globalizace, který je třeba brát v souvislosti s postmoderním uměním rovněž v úvahu.

Na kulturní úrovni je globalizaci třeba chápat jako vzájemně oddělené vztahy mezi během peněz, technologií, mediálních obrazů, etnických skupin a ideologických konfliktů, v jejichž důsledku „řád, stabilitu a systematickosti nahrazují metafory nejistoty, chaosu a nahodilosti“ (Barker, 2006, str. 60). Je logické, že efekt globalizace se promítá i do umělecké tvorby.

První pražský festival současného umění, Tina b. (This Is Not Another Biennale), uvedl výstavu „Same but Different“, která se pokusila definovat, jaký vliv má globalizace na uměleckou produkci. Jak napsal v katalogu Pascal Beausse, jednání ve věku „**glokalizace**“ znamená na poli umění, „*nakládat s různými znaky odlišných kultur a spojovat je do nových, jedinečných forem (...)*“; „*akceptování roztroušených exotických prvků*“; „*nový druh exotičnosti, vycházející z oběhu místních kulturních znaků, které ztrácejí svou specifickou a zároveň obnovují své vizuální účinky*“ (Tina b., str. 16). Pro tento globální/lokální vzorec je přirozené mísení různých zdrojů, pohrávání si s vysokými a nízkými hodnotami stejně jako s průmyslovými procesy a uměním či řemeslem. Výstava se snaží vymezit hranice v době, kdy jsou aktuální otázky dopadu intenzivních toků informací (ať už materiálních či virtuálních), otázky významu „*konceptu místního kraje v éře globální vesnice*“, nebo z pohledu umění, otázka estetiky takto dislokovaného<sup>12</sup> světa (Beausse, tamtéž, str. 16).

## 2.

Ačkoliv odpovědět s konečnou platností na otázku, co je to postmoderna nebo co je to umění nelze, přesto nepochybné je alespoň to, že díky umění můžeme zahlédnout skutečné věci, skutečný život tím, že nám umožní odpoutat se od navyklého registrování věcí a pobízí nás k jejich „znovuobjevování“ (Petříček, 1997, str. 176).

„*Umění je (...) jazyková hra, která stále přichází s nečekaným (komunikativní funkce je v umění vedlejší)*“ a „*(...) chceme-li chápat umění, musíme si zvyknout na představu otevřené struktury, tedy struktury, která je v pohybu*“ (tamtéž, str. 176).

---

<sup>12</sup> **dislokovaný** - rozložený

Jedním z nejvýznamnějších znaků postmodernismu je stylový eklekticismus<sup>13</sup> (Pospiszyl, 2002, str. 154) a prvním uměním, kde byl termín postmoderna pro označení plurality kódů využíván, byla architektura. Vícerozměrnost znamená v umění hlavně pluralitu stylů (které bychom mohli nazvat vizuálními jazyky) a postmoderna (alespoň v nejběžnějším modelu) je založena na pluralitní existenci těchto jazyků (Silverio, 2007, str. 10).

Pospiszyl říká, že „*mnoho postmoderních děl tak připomíná velkou koláž nejrůznějších stylů a uměleckých jazyků (...) různých kulturních úrovní od komiksu po akademickou malbu*“ (2002, str. 154), nemluvě o různém geografickém i časovém původu těchto stylů a jazyků, které jsou citovány a k nimž je odkazováno (tamtéž, str. 154).

Umění se od sedmdesátých let rozvinulo v euroamerickém prostoru do velice různorodého spektra projevů. Byly popřeny zažitě estetické normy tradičního vizuálního umění. Mohli jsme pozorovat vznik nových témat v umění, reflektujících situaci politickou a ekologickou, které se přidaly ke klasickým uměleckým disciplínám, jejichž tématem byl prožitek z prosté a nekomplikované výtvarné práce. V tomto pluralismu bychom mohli najít snad pouze jediný společný faktor a tím je „*obecná potřeba umělců, vymezit se vůči panování moderny*“ (Petišková, 2002, str. 7).

Bylo „objeveno“ umění, kterému dosud nebylo věnováno příliš pozornosti, jenž bylo málokdy spojováno s „vysokým uměním“ (umění žen, třetího světa, apod.) a umění nabylo funkce pluralitního vyjadřovacího prostředku, umožňujícího vyjádřit se k problémům politiky nebo vlastní umělcovy identity (Pospiszyl, 2002, str. 152)

Je sice možné spekulovat o tom, zda se pluralita jazyků objevila až v postmoderním umění. To proto, že již modernistická avantgarda vykazovala jistou pluralitu pohledů, nicméně představitelé jednotlivých směrů zaujímali vůči směrům jiným značně skeptický postoj. Přestože existovaly přibližně současně, nebyly tyto směry směřovány a důraz byl kladen právě na jejich čistotu. Naopak pro postmodernu je typická myšlenková pluralita: „*Výtvarné jazyky neexistují vedle sebe, ale jsou intenzivně směřovány uvnitř jediného díla*“ (Silverio, 2007, str. 10).

Dalo by se tedy říci, že moderní avantgarda (např.: surrealismus, konstruktivismus, kubismus) je pluralitou vnější, kdežto postmoderní umění je pluralitou vnitřní (tamtéž, str. 10).

---

<sup>13</sup> **eklekticismus** – (v umění) čerpání z cizích vzorů, děl nebo starších období

Významný průvodní jev, typický pro dobu moderní avantgardy, jakým bylo slučování se do uměleckých spolků a tvorba uměleckých manifestů za účelem vymezení hranic jednotlivých směrů, se v pozdější době již neuplatňuje.

### 3.

Umění několika posledních desetiletí samozřejmě vychází z vyjadřovacích forem moderny. Stěžejní je zejména období šedesátých let, které je důležité pro pochopení období, které bude následovat, uměním probíhalo mnoho impulsů hledání (Petišková, 2002, str. 7).

Významné bylo období let 1966 – 1972, které bylo přibližným vrcholem konceptuálního umění, které zásadně změnilo naše chápání umění a jeho funkce. Nicméně některé aktivity spojené s konceptualismem, se objevily již v padesátých letech a dříve. V konceptuálním umění je „*myšlenka nejdůležitější aspekt díla a stává se strojem, který dělá umění*“ (Bydžovská, 2002, str. 9). Předchůdcem konceptuálního umění (v narušování uznávaných hodnot) byl Marcel Duchamp (tamtéž, str. 9).

Především jeho ready-mades (obyčejné předměty denní potřeby, povznesené na umění) demonstrovalo radikální odluku estetiky od umění. V roce 1917 instaloval svoje nejznámější ready-made dílo, kterým byl pisoár, pojmenovaný Fontána (Danto, 2008, str. 135).

Arthur C. Danto chápe Duchampa jako „*umělce, který se v první řadě snažil vytvářet umění bez estetiky a nahradit smyslové intelektuálním (...)*“ (tamtéž, str. 135).

Podobně konceptuální umělci si od přelomu padesátých a šedesátých let pokládají otázku, co je to umění a pracují především s myšlenkami a významy. Zejména se snaží o přehodnocení tradičního chápání uměleckého díla jako originálu a o potlačení role autora. Zpochybňují zároveň umělecký objekt jako předmět sběratelství nebo prodeje (Bydžovská, 2002, str. 9).

Duchamp, tvůrce známého Aktu sestupujícího ze schodů, který ho proslavil ještě před příchodem do New Yorku, se v době příchodu do Ameriky překvapivě vzdal malování (kolektiv autorů, 2007, str. 154). Jak sám řekl, proto, „*aby se vymanil z fyzických aspektů malby, protože ho mnohem více lákalo vytváření nových myšlenek v umění*“ (Bydžovská, 2002, str. 9).

Dalo by se dokonce říci, že tímto zřeknutím se oleje a terpentýnu, vykročilo umění prostřednictvím Duchampa směrem k éře fotografického obrazu. Pro Duchampa bylo důležité, že stopa – index předmětu (u fotografie chemicky vytvořená ze světlocitlivého média), může být

„*kondenzací náhodného výskytu*“, což je naprosto zásadní změnou v uměleckém přístupu. V Duchampově díle („Velké sklo“, „Ty mě“, aj.) se index mnohokrát opakuje. Například sedmiměsíční vrstvu prachu pečlivě fixuje, jako „*index míjejícího času*“ (kolektiv autorů, str. 156).

Využití náhody se pak chopili další umělci, zejména dadaisté, mezi jinými Hans Arp, který upouštěl útržky papíru na připravenou plochu nebo Francis Picabia (tamtéž, str. 156).

Hranice mezi modernismem a postmodernismem nejsou jasné a tím spíš bylo až z pohledu postmodernismu možné, pochopit některé autory, kteří byli dříve obtížně zařaditelní. Například právě Francise Picabiu (1879 - 1953), jehož dílo obsahovalo postmoderní principy, rozvíjené ve větší míře až v osmdesátých letech (Pospiszyl, 2002, str. 152).

Picabia v návaznosti na Duchampem proklamovanou náhodu například nechal dopadat inkoust na papír a vzniklou beztvarem skvrnu nazval „Panna Maria“ (1920), čímž „*přesáhl Arpovu realizaci náhody ve směru Duchampova šíření náhody do oblasti významu – nebo spíše zkratu v rovině významu*“ (kolektiv autorů, 2007, str. 157).

Mezi podobné solitéry můžeme například zařadit také spisovatele Lawrence Sterna (1713-1786), jehož román *Život a názory Tristrama Shandyho* rovněž pracuje s postmoderními přístupy (Pospiszyl, 2002, str. 154). A podle některých definic by bylo možné, zařadit do postmoderního umění i veškeré poválečné figurální umění a pop-art (tamtéž, str. 153).

#### 4.

Silverio navíc trefně poznamenává, že vlastností postmoderny je na rozdíl od dřívějších historizujících stylů, které braly samy sebe vždy vážně, určitý nadhled. „*Postmoderna si hraje, zaštiťuje se minulostí a zároveň se této minulosti posmívá nebo s ní alespoň žertuje*“ (str. 11) a toto vše se při starém uvažování jeví jako určitá krize umění nebo přesněji řečeno, jak tvrdí Vančát „*pocit z umění coby objevitele nových principů světa, kterým bylo doposud, vyprchávací a vede až ke skepsi nad smyslem jeho dosavadního pokračování*“ (Vančát, 2000, str. 21).

Jistý podíl na tom má určitě i „deestetizace“, k níž došlo zejména vlivem Duchampových ready-mades (Vančát, 2000, str. 26).

Zájem postmoderního umění už není soustředěn na otázky, které se týkají jeho vlastního formálního vývoje (jinak řečeno, umění se již nezabývá bezprostředně odpověďmi na otázky,

kteřé vznikly/vznikají v jeho lůně) a naopak, kritizován je modernismus pro jeho elitářské odtržení od aktuálního života (Pospiszyl, 2002, str. 151). Jak říká Pospiszyl, „*umění si již neklade za cíl vypátrat smysl dějin umění a najít jejich nejaktuálnější vývojovou fázi, ale může ho plně uspokojit i to, jestliže své diváky „jen“ dobře pobaví či rozesměje, nebo upozorní na existující světové dění*“ (2002, str. 151 - 152).

Nejen mísení historických stylů, ale i kódů „nizkého“ a „vysokého“ umění je typickou součástí mnohojazyčnosti postmoderny (Silverio, 2007, str. 12).

Principy starých analytických konceptů, vyslovených na počátku století kubistickými, dadaistickými, surrealistickými autory a manifesty zůstávají nepřekročeny a i v současné situaci tak vznikající díla nabývají často spíše povahy kombinací již dříve používaných znaků, které se znovu opakují (Vančát, 2000, str. 21). Je to „*situace podobná užívání písemných znaků při sestavování textů*“ (tamtéž, str. 21).

Přestaneme – li chápat vizuální jazyky tak odlišně od jazyka, který nám slouží k běžné komunikaci (psaný i mluvený). A vezmeme – li navíc v úvahu, že jazyk je nositelem řádu, kterým se naše myšlení řídí, aniž bychom si to uvědomovali, zjistíme pak, že není možné oprostít se od nánosu dřívějších vizuálních znaků. Zjistíme také, že (jak to vyslovil Barthes) originalita díla, ve smyslu jeho původního vytvoření autorem, je fikcí. Dalo by se pak i namítnout, že ve skutečnosti není prakticky možná existence uměleckého směru, který by nebyl ovlivněn minulostí (Silverio, 2007, str. 12).

Řadový divák v dílech, zacházejících za tradiční hranici estetické zvyklosti, nic nenachází. Ztotožnit se s jejich estetikou dokážou většinou pouze umělci a teoretici, „*(...) estetické měřítko v klasickém pojetí pozitivní libosti bývá v uměleckém působení suplováno také jakýmkoli senzualním vychýlením z obvyklé normy*“ (Vančát, str. 26).

Podle Knížáka je současná situace v umění jedinečná tím, že míra svobody umělce je poprvé tak bezbřehá, že se objevují snahy nalézt určitá omezení. Naznačuje, že pocit neexistence řádu je svým způsobem frustrující (zvláště pro mladou generaci umělců). Umění je jako světlo, které po určitou dobu „propůjčí“ některým věcem místo na výsluní zájmu, aby se pak přesunulo zase jinam. V souvislosti s postmoderním uměním zdůrazňuje roli Duchampa, jehož „gesto“ změnilo preferenci některých jevů, být uměním: „*Od té doby se už umění nerekrutuje z předem označených oblastí, ale může jím být v podstatě cokoliv*“ (Knížák, 1997, str. 26).



Estetický modus je v sedmdesátých letech také do značné míry reprezentován performančním uměním. Tato díla jsou závislá na konkrétním časovém období a prakticky „musíte být u toho“. Takové umělecké prezentace tedy „*předpokládají přítomnost diváka ve chvíli, kdy se realizují, a stavějí tedy diváka výše než umělce*“ (Crimp, in Císař, 2004, str. 305).

Silverio však tvrdí, že kultura a výtvarné umění mají dobré prostředky, jak napomáhat pochopení plurality forem života a nabízí příklad některých forem umění, jako jsou architektura, design, typografie, grafický design či užitá fotografie, jejichž estetika není zdaleka tak pluralitní, jako estetika z výstavních síní, ale je, metaforicky řečeno, modernistická (Silverio, 2007, str. 19).

## 5.

Podle některých výkladů vrchol poststrukturalistické teorie jako intelektuální orientace kontrastoval v osmdesátých letech s neokonzervativismem jako politickým směřováním. Tento protiklad zapříčinil i dvojí postoj k postmodernismu v umění (kolektiv autorů, 2007, str. 596).

Nejběžnější model postmodernismu, tedy ten, který zdůrazňuje pluralitu uměleckých stylů, pojímá pouze část uměleckých projevů, přicházejících po moderně. Pokud bychom tento model chtěli uplatnit v plné šíři na umění jako celek, zjistíme, že některá stěžejní díla postmodernismu se takovému modelu vymykají.

Rozlišíme tedy dva různé postmodernismy, z nichž jeden se, stručně řečeno, dívá na umění jako na platformu, mísící nejrůznější (i historické) styly a druhý zahrnuje svým označením umělecké snahy dekonstruovat některé prvky naší reality.

**„Neokonzervativní postmodernismus“** (který je definován zejména v rámci stylu) se stavěl do opozice k modernismu, reprezentovanému (v umění) abstraktní malbou a reagoval návratem k figuraci, návratem k zobrazení a obhajobou umělecké individuality. Tento postmodernismus mísil archaické styly se současnými strukturami a užíval uměnovědné odkazy. Dá se říci, že byl postmoderní pouze do té míry (kolektiv autorů, 2007, str. 596), že v opozici k modernistickému umění nehledal jen esenci svých vlastních výrazových prostředků (Pospiszl, str. 151).

Neokonzervativní postmodernismus by se dal považovat spíše za antimodernistický, vzhledem k tomu, že proti modernismu nijak zásadně neargumentoval a ani ho formálně nepřekračoval. Snažil se spíše vycházet vstříc veřejnosti, „*kteřá byla údajně odcizena přílišně konceptuálním uměním (...) v šedesátých a sedmdesátých letech*“ (kolektiv autorů, 2007, str. 596).

Pokud jde o samotné mísení vizuálních jazyků, to je v podobě inspirace dřívějšími styly, podstatou každého historismu. Jak známo, renesanční umění se například vyznačuje velkou měrou využití antických vzorů. Pokud jde o fotografii, typickým příkladem historismu je piktorialismus, inspirující se malířstvím. Avšak i přes zjevné odkazy k dřívějším uměleckým proudům, je výsledkem tvorby takového historismu jednolitý styl, „*který – na rozdíl od postmodernismu – nenabízí otevřenou vícejazyčnost a vícevýznamovost či přímo rozporuplnost*“ (Silverio, str. 11).

Protimluvem tohoto postmodernismu bylo, že přestože citoval historické styly, jeho pastiš těchto stylům upíral kontext a smysl a „*spíše než na návrat k tradici (...) poukazoval na její fragmentaci, až dezintegraci*“, pokud jde o nějaký koherentní kánon stylů. „Styl“ jako „*jednotné vyjádření jednotlivce nebo období*“ a „historie“ jako „*základní schopnost vůbec kulturně odkazovat*“, byly neokonzervativním postmodernismem spíše podkopány, než posíleny (kolektiv autorů, 2007, str. 596).

**„Poststrukturalní postmodernismus“** naopak zpochybňoval originalitu umělce i autoritu tradice a (místo návratu) kritizoval zobrazení tím, že tvrdil: „*zobrazení spíše realitu konstruuje, než aby ji kopírovalo, a spíše nás podrobuje stereotypům, než aby odhalovalo nějaké pravdy o nás*“ (kolektiv autorů, 2007, str. 596).

A právě největší odlišností těchto dvou postmodernismů, je odlišnost v otázce zobrazení. Neokonzervativní postmodernismus, obhajující návrat k zobrazení, měl jeho pravdivost za danou, zatímco ten, který je spojený s poststrukturalní teorií, pravdivost zobrazení zpochybňoval. Poststrukturalistický fragmentovaný „text“ je v protikladu k modernistickému jednotnému uměleckému „dílu“ jako symbolickému celku, originálu ve své jednotné formě (kolektiv autorů, 2007, str. 598).

Vedle toho, že se postmoderní umění věnuje stylovému eklekticismu, také se zaujetím zkoumá či dokonce zpochybňuje originalitu samotného uměleckého díla. V modernistickém

chápaní byla jedinečnost díla vždy něco zásadního (avantgardy si na ní velice zakládají), ale „*postmoderní umělci s oblibou dokazují, že tato originalita a jedinečnost bývají velmi často pouhou umělou konstrukcí*“ (Pospiszyl, 2002, str. 161 - 162).

Postmodernistický „text“ je prostor mnoha úrovní, kde se setkává množství různých textů, z nichž není žádný originální, a ty se mísí. Takto pojatá „textualita“ se uplatnila v uměleckých dílech, založených na strategii přisvojovaných obrazů a/nebo anonymních textů a v případech postmoderních umělců, jako je Sherrie Levine (kolektiv autorů, 2007, str. 596).

Postmoderní umění zjišťuje, že umělecké dílo není/nemusí být originální a tak „*přesunuje svůj zájem na ideologii, v rámci které bylo toto dílo vyprodukováno a v jakém kontextu je nebo bylo interpretováno*“ (Pospiszyl, 2002, str. 167).

„Textualita“ v jejich dílech poprvé naráží do modernistické myšlenky „mistrovských“ děl, potažmo „mistrů“ umělců jako „mýtů“, hodných vystavení a snaží se je demystifikovat. „*Jelikož tyto mýty byly považovány za rodově mužské, nebylo náhodou, že tuto kritiku vedly feministické umělkyně*“ (kolektiv autorů, 2007, str. 596).

Poststrukturální postmodernismus navazuje spíše na Duchampovu linii konceptuálního chápaní uměleckého díla. A právě tento komplexní přístup rozkrývání způsobů, jakými jsou vytvářeny významy uměleckého díla, se nazývá „dekonstrukce“ (Pospiszyl, 2002, str. 167).

## KAPITOLA 4

### ESTETIKA

---

Existuje mnoho témat, kterými se estetika může zabývat. Nás však bude zajímat v první řadě estetika umění, kam lze zahrnout i estetiku fotografie a také estetiku masových médií, která významně ovlivnila značnou část umělců od padesátých let, počínaje pop-artem (a především proto, že sdělovací funkcí médií se zabývá velké množství umělců, jejichž postupy bychom mohli označit za postmoderní).

Hranice mezi uměleckým dílem a mimouměleckým estetickým, jak ji rozlišil Jan Mukařovský, spočívá v dominanci estetické funkce. Tedy v tom, že dílo funguje převážně esteticky a je předmětem zájmu, bez dalšího praktického zřetele. Avšak kromě této převažující funkce, nalezneme v umění i funkce další, které zaujímají někdy významnější, někdy méně významné postavení. Můžeme tedy v uměleckém díle zohledňovat vztah jeho estetické funkce k funkcím ostatním (Ptáčková, Stibral, 2002, str. 8).

#### KAPITOLA 4.1

### Estetika umění

Kant prohlásil estetiku za nejvyšší duchovní sílu. Tvrdil, že je možné přičíst estetickému zájmu význam, srovnatelný s tím, který měly dříve náboženské obřady (Scruton, 2002, str. 48). Umělecké dílo již nenabývalo významu čistě jen na základě pravdy či ideologie, kterou zobrazovalo, ale krása mohla získat svůj vlastní svébytný význam, vycházející se pouze z ní samé. Jinak řečeno, nebyla již pouhým odrazem nějakých jiných, primárně ideologických cílů (Chalumeau, 2003).

Jak vysvětluje Mukařovský, umělecké dílo většinou vnímáme jako znak, jenomže odlišný – autonomní. Tato vlastnost uměleckého díla jako znaku (autonomnost) pramení z toho, že tento znak „*odkazuje sám k sobě a až potom odkazuje k zobrazované realitě*“ (in Ptáčková, Stibral, 2002, str. 8 - 9).

Umělecká díla navíc využívají tzv. „vizuálních her“, o nichž už byla řeč. Může to být například princip „boje člověka s přírodou“, kdy přísné geometrické formy v uměleckém díle vyprávějí „příběh o civilizaci“, tak rozbité geometrické tvary jsou „příběhem zmaru a chaosu“.

Podobně se může vyjadřovat kompozice svým naznačením narativní linie prostřednictvím souladu jednotlivých prvků nebo naopak svou dezintegrací<sup>14</sup> (Silverio, 2007, str. 29).

---

<sup>14</sup> **dezintegrace** - rozdělení celku; ztráta systematičnosti a organizace

## Estetika médií

### 1.

*„Stejně jako kdokoli jiný, vidím dnes fotografické snímky všude; přicházejí ke mně z celého světa, aniž bych si to přál; jsou to jen „obrázky“ (...)“ (Barthes, 2005, str. 24).*

Svého času prohlásil Nicolas Mirzoeff, že veškerý náš život se odehrává na obrazovce. Tato moc nově vznikajících médií však byla problematizována již Benjaminem (dopad mechanické reprodukovatelnosti) a v současné době se jeví aktuální otázka vlivu elektronických komunikačních médií, vznik „globální komunikační vesnice“ nebo význam digitálních médií, zejména internetu. Velmi naléhavá je otázka jejich role ve změně vnímání prostoru, času i společenských struktur (Kůst, 2007, str. 111).

Vlivem digitalizace jsme svědkem globalizace médií, která se odpoutává od jazykového i kulturního prostředí, v němž vznikly. Média v jiných zemích jsou vlastnický propojena a globálně se podílejí na „*utváření lokální kultury*“ Stále více se prosazují tzv. „nová média“, zejména v prostředí internetu (Jiráček, Köpplová, 2007, str. 191).

Protože dílo je svým vlastním subjektem, estetickým znakem (estetická funkce přitahuje pozornost pouze k sobě samé a ne v první řadě na skutečnosti mimo sebe), úkolem komunikativního aktu mediálního sdělení tedy je (na úkor estetické funkce), stavět do popředí nejrůznější funkce ostatní, založené na náplni (obsahu) sdělení. Estetická funkce, která v umění dominuje, nemá v mediálním sdělení podobný důraz (přitahovala by pozornost k sobě samé), protože úkolem médií je přenášet určitou skutečnost (Ptáčková, Stibral, 2002, str. 44).

Každé mediální sdělení se nějak vztahuje k (mimomediální) skutečnosti. Využívá tedy do určité míry „*prvků ze smyslově vnímatelného světa, který nás fyzicky obklopuje*“, s cílem využít představ, které o tomto světě sdílíme s ostatními, prostřednictvím jejich popření, či jejich potvrzení. To znamená, že mediální sdělení je „*nositelem ideologie (tj. souboru idejí), platné v dané době a dané společnosti*“ (Jiráček, Köpplová, 2007, str. 191).

Sémiolog Roland Barthes si všiml jistého působení médií, které nazval **mýty**. Pomocí mýtu je možná analýza deformace skutečnosti produkované médií a je možné ukázat, jak média „*ovlivňují sdělení tím, že vytváří vlastní autonomní znakový systém*“. Mediální vyjádření

významu není nevinné a neúčelové, protože dochází ke skryté manipulaci s kódy, jichž média využívají a význam sdělení vlastně „*odkazuje zase jen k významu jiného sdělení (textu, který známe odjinud) a nechává zmizet skutečnost*“ (Ptáčková, Stibral, 2002, str. 47).

Jak tvrdí postmoderní filosof Jean Baudrillard, jde dokonce o dokonalý zločin, protože „*skutečnost zmizela – a nikdo o tom ani neví. Namísto reality existuje jen simulace reality*“ (tamtéž, str. 47).

## 2.

Roland Barthes napsal: „*Tuto jistotu mi nemůže dát žádná literatura. Je bídou řeči (a snad i její slastnou rozkoší), že není s to dát o sobě samé autentickou výpověď*“ (2005, str. 82). Onou jistotou, jež mu může stěžít něco jiného dát, myslel fotografii.

Fotografie a její jistota podle něj spočívají ve věrnosti přítomnosti, „*která netkví v podobě, nýbrž v bytí, v nezvratném časovém umístění věci*“ (Batchen, in Císař, 2004, str. 344).

Avšak s příchodem digitálních obrázků, je tato jistota narušena, protože počítačové postupy umožnily vytvářet dokonalou iluzi skutečné fotografie, jež je k nerozeznání od pravé. Mnoho mediálně známých osobností se podivuje, čím tělo to je na titulní stránce časopisu pod jejich obličejem, nebo alespoň nad tím, jak až neskutečně krásní tam vypadají.

Geoffrey Batchen upozorňuje na to, že zatímco (tradiční) fotografie „*stále vznáší nárok na jistou objektivitu, digitální tvorba obrazů je nepokrytě fiktivní proces*“ (2004, str. 345) a vlastně jsou tak (digitální) fotografie „*blíže k uměleckým tvůrčím postupům, než k pravdivosti dokumentu*“ (tamtéž, str. 346).

Zdůrazňuje dvě krize, kterým se zdá, že fotografie čelí. První krizi vidí jako technologickou, která hrozí analogové fotografii zánikem, což je však do jisté míry sporné, protože analogová fotografie si své uplatnění nachází i nadále (především tam, kde není kladen důraz na rychlost, komerční využití snímku apod.). Tato hrozba by podle všeho neměla vadit umělcům, ba naopak, alespoň dle toho, co zdůrazňuje Godeauová: „*pokud vývoj trhu s uměním vůbec něco demonstruje, pak je to schopnost asimilovat, absorbovat, neutralizovat a zmodifikovat prakticky jakékoli postupy*“ (in Císař, str. 334).

Druhou krizi Batchen spojuje se širšími změnami, zejména etickými, ale i kulturními. Tato krize zřetelně dále přispívá k „mýtickému“ účinku médií, především na mladistvé.

KAPITOLA 5

**HYPOTÉZY**

---

1. Předpokládám, že fotografie v postmodernismu je prostředkem mezilidské komunikace.
2. Předpokládám, že ve fotografii v postmodernismu se stírá rozdíl mezi analogovým a digitálním pojetím a důraz spočívá spíše na myšlence díla.
3. Předpokládám, že ve fotografii se odráží postmoderní povaha dnešní společnosti.
4. Předpokládám, že fotografie v postmodernismu přináší mnohem vyšší nároky na úsudek diváka.



## METODIKA PRÁCE

---

- Na základě rešerše relevantní literatury a dalších dostupných pramenů vznikne teoretický úvod do problematiky, podstatný pro pochopení důležitých pojmů a strategií, které mají vliv na estetiku postmoderní fotografie. Na tomto podkladě pak pomocí kompilace, analýzy a komparace vytvořím resumé.
- Do diplomové práce dále zahrnu korespondenční rozhovor se dvěma renomovanými odborníky, zaměřený na stěžejní témata, předpokládaná v sestavených hypotézách.
- Následně pomocí komparace vytvořeného resumé, odpovědí odborníků a předložených hypotéz, formuluji své subjektivní závěry.

## RESUMÉ

---

### KAPITOLA 7.1

## ESTETIKA POSTMODERNÍ FOTOGRAFIE

Přestože se fotografie objevila již více než před sto padesáti lety a záhy začala být prosazována v umění, až dosud se umělcům daří nalézat nové a leckdy překvapující způsoby pro její využití (Pospiszyl, 2002, str. 183), avšak přestože leckdy můžeme nabýt dojmu, že vidíme něco nového, tak jádro „příběhu“ je zatím stále totéž (Eco, in Ptáčková, Stibral, 2002).

Analýza fotografické estetiky je velmi problematická, hraje tu roli kompozice nebo její popření, barevnost, ostrost, neostrost, hrubozrnnost či preciznost zobrazení. Estetika se zdá být součtem společenských vlivů (leckdy neuvědomovaných) a odezvy na dobový umělecký kontext (Silverio, 2007, str. 27).

Navíc nedůvěra k jakýmkoliv zastřešujícím ideologiím vedla také k potlačení „velkých příběhů“ v narativních druzích umění. Publikum přijímá umění „naivně“ i „kriticky“ (Ptáčková, Stibral, 2002, str. 132).

Stejně jako v případě neuvědomované síly jazyka, můžeme tvrdit, že *„nejde o to, co umělec chtěl říci, jde o to, co umělec v obraze říká, legitimizuje, i když o tom sám neví, nebo ví pouze částečně“* (Silverio, 2007, str. 28).

Autor uplatňuje „vizuální hry“ na divácích je, zda zaujmou „naivní“ postoj, kdy konzumují postmoderní umělecké dílo pro jeho obsah, který pokládají za původní anebo zda zaujmou postoj kritický, kdy jim neuniká skrytá vícevýznamová stavba ukrytá v základním obsahu. Kritický divák chápe, že leckdy banální obsah často vycházející z kýče je pouhou záminkou a soustřeďuje se na intertextuální dialog a ironické odkazy (Ptáčková, Stibral, 2002, str. 132).

Poslední čtvrtina dvacátého století je obdobím, kdy fotografie nabyla na důležitosti. Prosadila se v umění, protože si našla cestu i do galerií, které se jinak na fotografii nespecializují. Můžeme vnímat přibližně stoletou mezihru, kdy se fotografie kombinovala s jinými tvůrčími

prostředky. Ospravedlňovala se tak pomocí již legitimizovaných uměleckých prostředků. Nikoho dnes nepřekvapí, nalezne-li nemanipulovanou fotografii v galerii moderního umění. Tento jev ale trvá poměrně krátce (Silverio, 2007, str. 135).

A jak podotýká Godeauová, „úpadek – respektive kolaps – modernismu se časově shoduje s konečným a triumfálním stvrzením umělecké fotografie, s jejím celoplošným a bezvýhradným přijetím do všech svatostánků výtvarného umění: muzeí, galerií, univerzit a dějin umění“ (in Císař, str. 328).

## Vstup fotografické estetiky do umění

Když začala být fotografie v šedesátých letech začleňována do umění, byla neustále zdůrazňována její identita jako mnohonásobně reprodukovatelného masového média. V souvislosti s tím, co bylo zmíněno na konci předchozí kapitoly (vlivy rozmnožování fotografických snímků sítotiskem u Rauschenberga a Warhola) došlo k významnému zpochybnění autorství i jedinečnosti uměleckého díla jako takového (A.S. – Godeauová, in Císař, str. 320), avšak je potřeba zmínit ještě další efekt, významný pro fotografii, který její tvorba odstartovala.

Nebylo ještě příliš odvahy, pokusit se prosadit do umění fotografii v její čisté podobě. Nejprve pop-art a poté takzvaná “mixed media” (směr využívající průnik fotografie a jiných technik, jako je malba nebo grafika – především v 60. a 70. letech) fotografii nějakým způsobem přetvářely (Silverio, 2007, str. 62).

Umělci konce dvacátého století cítili stále potřebu povyšovat „pokleslý“ způsob fotografického vidění pomocí respektované formy vysokého umění. Jakákoliv manipulace fotografií (kterou by díky technickému původu mohl dělat každý) legitimizovala v očích společnosti (Silverio, 2007, str. 60).

V době, kdy se fotografie postupně vymanila z role protivníka výtvarného umění a postavit se naroveň tradičním uměleckým formám (přibližně na počátku šedesátých let), se objevila jedna důležitá tendence v dílech umělců - fotografie přisvojená z masmédií (A.S. -Godeauová, in Císař, str. 328).

To, společně s průnikem grafiky a fotografie bylo typické pro pop-art, ten dostal fotografii (transponovanou sítotiskem na plátna) do respektovaných výtvarnických kánonů a soudobých galerií. A proto se dá říci, že “*pop-art udělal významný krok, na jehož konci stála čistá fotografie zařazená ve sbírkách moderního umění*“, jelikož bylo jasně patrné, že „*některé pop-artové kreace jsou tvořeny jedinou fotografií téměř doslovně přenesenou na plátno (...)*“; „*tím víc si bylo nutno klást otázku, proč nepoužít fotografie (...) přímo*” (Silverio, 2007, str. 69).

Důvod pro vznik manipulovaných fotografií (graficky, kresbou a malbou, slovem, a dalšími technikami) si však nelze vykládat pouze jako aspekt, kterým se chce fotografie

legitimizovat v umění. Mohou být/jsou také projevem postmoderního způsobu myšlení (eklekticismu), spojujícího vysoké a nízké umění a různé techniky (Silverio, 2007, str. 66).

Některým umělcům, kteří využívali různým způsobem manipulovanou fotografii, se dostalo širokého uznání kritikou.

Například Arnulf Rainer přemalovával své autoportréty, nejspíše proto, aby vyjádřil pocit chaosu a zmatku (Silverio, 2007, str. 67). Expresivního vyznění docílil energickými tahy štětce, jež zvyšovaly účinek jeho autoportrétů (Pospiszyl, str. 169).

## Strohá estetika „uniformní dokumentace“

Kromě estetiky nalezeného, kterou předkládali pop-artisté Robert Rauschenberg a následně Andy Warhol, vstoupil odkaz fotografie do umění šedesátých let také v podobě na první pohled málo patrných odkazů na americkou tradici fotografie od počátku dvacátých let, Paula Stranda, Walkera Evanse a jiných. Umělcem, který jako první takto znovuobjevoval (v kontextu neavantgardní formy) fotografický obraz s jeho specifickou estetikou, byl Američan Ed Ruscha (kolektiv autorů, 2007, str. 591).

V roce 1962 vytvořil Ruscha konceptuální dílo nazvané 26 Gasoline Stations, využívající jednoduchou popisnou estetiku, kde objekt zájmu stojí uprostřed snímku jako terč. Tento přístup se stane kompozičním paradigmatem, jež poté využijí také další autoři, aby tímto deskriptivním způsobem zobrazili i jiná témata, například tělo (Silverio, 2007, str. 91 a 94).

Na rozdíl od Warholových sítotisků, jež byly v konečném důsledku (i přes využití nalezeného) jedinečnými unikáty, se produkt Ruschovy tvorby jevil jako „*levně produkováná kniha otevřená masové distribuci*“, což bylo naprosto odlišné od pop-artové malby s její nedotčenou jedinečností - aurou, kterou si paradoxně zachovala (kolektiv autorů, 2007, str. 591).

Dalším aspektem jeho fotografií byl návrat tématu architektury a urbanismu (aktuální pro moderní avantgardu), jež po druhé světové válce z tvorby vymizelo. Problematika veřejného prostoru znovu vstoupila na pole reflexe (tamtéž, str. 591).

Oba estetické aspekty Ruschovy tvorby nalezneme také v Německu, v díle manželů Becherových, kteří vytvářeli také již v šedesátých letech fotografie s jednoduše viděnými, do středu umístěnými objekty (Silverio, 2007, str. 91).

Bernd a Hilla Becherovi se sami označili za pokračovatele německé nové věcnosti z dvacátých let (např. odkaz Augusta Sanderu). Dokumentovali především průmyslové stavby 19. Století, které chátraly. Fotografovali je neosobním způsobem, bez lidských postav, ve statických frontálních záběrech, s důrazem na ostrost (Bydžovská, 2002, str. 27 - 28).

Becherovi byli motivováni impulsem památkářským i uměleckým, jejich dílo bylo projevem romantizace industriálního odpadu a zároveň rozpoznávalo jeho historickou důležitost. Důraz na sériovost, opakování, drobnohlednou inspekci a strukturální diferenciaci, klade jejich dílo do kontextu minimalismu a konceptualismu, kde hrála systematická fotografie

důležitou úlohu, avšak to, co Becherovi odlišuje (a jakoby navrácí k nové věcnosti) je jejich důraz na (fotografickou) dovednost (kolektiv autorů, 2007, str. 524).

Dosáhli toho, že technicky dokonalé fotografie začaly být uznávány i v uměleckém světě, který se od fotografie jako technického média do té doby snažil distancovat a úmyslně se vyhýbal estetice fotografie jako přesného záznamu reality (Mißelbeck, in kolektiv autorů, 2003, str. 27).

Počátkem šedesátých let se také ve fotografii, postupně už zrovnoprávněné s tradičním uměním, projevila tendence k akademizaci a studiu fotografie na uměleckých školách a univerzitách (A.S. – Godeauová, in Císař, str. 328).

Na Bernda a Hilly Becherovy pak navazují autoři mnohem mladší generace (Bydžovská, 2002, str. 28).

Velký vliv na to jistě mělo působení Bernda Bechera na Düsseldorfské akademii od poloviny šedesátých let. Vzešli odtud fotografové jako Thomas Ruff či Andreas Gursky (kolektiv autorů, 2007, str. 525), o němž se zmíním později.

## Slovo ve fotografii

Často byl do fotografií vkládán text. A slovo je srozumitelným prostředkem pro vyjádření politických postojů. Toho bylo zvláště využíváno ve feministickém diskurzu (Barbara Kruger, Valie Export, Shirin Neshat) nebo při kritice invaze do Vietnamu (Robert Heinecken), kdy se autoři vyjadřovali pomocí kombinace psaného hesla a fotografie (Silverio, 2007, str. 72).

Jako exemplární příklad spojování textu s obrazem, lze uvést dílo Barbary Krugerové, která spojila do jednoho celku avantgardní grafiku, současné komerční marketingové strategie a hesla, která kritizovala konzumní a sexistickou společnost a její dílo je příkladem zájmu o aktuální politické dění a sociální otázky (Pospiszyl, 2002, str. 155 - 156).

Kombinovala obraz a slovo s cílem prozkoumat, jak „*masmediální obrazy v naší společnosti vytvářejí a zviditelňují násilí, moc a sexualitu*“ (Beckerová, in Grosenicková, 2004, str. 112).

Nejčastější kombinací slov a obrazů byla vždy juxtapozice fotografie a komentáře, která ji vysvětlovala v tisku (Silverio, 2007, str. 72), avšak Krugerová neilustrovala svá slova pomocí obrazů, ani nedefinovala své obrazy pomocí slov, nýbrž stavěla neslučitelná slova a obrazy vedle sebe a vytvářela tak „*mocné sémiotické disonance*<sup>15</sup>“ (Geyhová, in Bertens, Natoli, 2005, str. 178).

Využila svou zkušenost komerční grafičky a agresivní komerční styl kombinovala často s inspirací sovětskými agitačními plakáty z dvacátých let. Její velkoformátové tisky tak mají razanci billboardů, avšak jejich obsah „*subverzivně podkopává sdělení většiny reklam*“ (Pospiszyl, 2002, str. 155 a 157).

Slova, která užívá, jsou její, ovšem často „*odrážejí či evokují soudobá klišé, reklamní slogany a rétoriku politické propagandy*“ (Geyhová, in Bertens, Natoli, 2005, str. 178).

Základem jejího díla je (podobně jako u Shermanové či Lawlerové) estetika přivlastněná z obrazů masové kultury. Například fotografie z časopisu jí tvoří vizuální základ, na který poté „*kolázuje břitká verbální prohlášení*“ (kolektiv autorů, 2007, str. 583).

---

<sup>15</sup> **disonance** – nesoulad, neshoda



Byli jsme časem formováni k tomu, abychom vnímali význam obrazů (zejména v reklamách a zprávách) jako transparentní, k slepému přijímání těchto obrazů a iluzí popř. ideologií, které nám nabízejí. Krugerová se snaží vstřípit divákům citlivost vůči skutečné zprávě, kterou nám iluzorní obrazy předkládají. Skrze texty/slogany, jenž v jí použitých obrazech „odhalují, přesouvají, vychylují či odrážejí“ zprávu, kterou samotný obraz vysílá. „*Snaží se své diváky odprogramovat*“ a demystifikovat či odkrýt, jakým způsobem v obrazech spočívá moc a touha (Geyhová, in Bertens, Natoli, 2005, str. 178).

Krugerová také opouští institucionální prostory galerií a obrací se do veřejného prostranství pomocí plakátů na autobusech, nákupních tašek, které prohlašují „Nakupuji, tedy jsem“ (Beckerová, in Grosenicková, 2004, str. 115).

Ono těžiště moci, vůči kterému se ve svém díle vymezuje, není doslovně definováno. Avšak můžeme tuto moc alespoň dočasně identifikovat jako často mužskou, násilnou, nenasytnou, represivní, rasistickou, sexistickou a nenávislnou vůči homosexuálům, tedy jako jakýsi „*amalgám temných stránek americké povahy (...)*“ (Geyhová, in Bertens, Natoli, 2005, str. 178) a zároveň lze její dílo chápat jako „*doplňk k postmoderním textům, zachycujícím „dějiny zdola“, tedy z postavení pracujících a chudých, žen a marginalizovaných etnických a rasových skupin, jejichž zkušenost byla tradičně z historických záznamů vypouštěna*“ (tamtéž, str. 179).

Od roku 1994 Krugerová svůj repertoár rozšiřuje o zvukové sdělení a následně také o projekci. Na stěny, ale i na strop a podlahu místnosti promítá své texty a nenechává tak divákům možnost, dívat se jinam (Beckerová, in Grosenicková, 2004, str. 115).

Nejdůležitější však je, že její dílo, jak si povšiml kritik Craig Owens, mobilizuje diváka, aby „*interpretoval navzdory*“ chtěnému významu stereotypních obrazů. Odhalením těchto mechanismů nás Krugerová zbavuje jejich tyranie (Geyhová, in Bertens, Natoli, 2005, str. 181).

Povaha textu, užívaného ve fotografii, se přesouvá v průběhu osmdesátých a devadesátých let od politické angažovanosti do soukromí. Přestože se politická témata do jisté míry zachovala i nadále (Bettina Flitner například využila fotografie kombinované s textem a v roce 2000 představila projekt *Jsem hrdý, že jsem nacionalista*), umění v druhé polovině osmdesátých let a v letech devadesátých, se stalo mnohem méně politickým a více osobním, zaměřeným na soukromí. Jak tvrdí Silverio, jednoduché politické slogany byly až příliš jasné

a na rozdíl od děl, stavějících na principu estetické minimalizace, která klade na diváka vysoké nároky, byl tento umělecký produkt až příliš srozumitelný (Silverio, 2007, str. 76).

## Apropriace

Autoři, mezi které patří mezi jinými Cindy Shermanová, Sherrie Levineová, Richard Prince, Barbara Krugerová nebo Louise Lawlerová, nebyli spojeni ani tak prací s jedním médiem, ale hlavně tím, že dali „*nový smysl obrazu jako „obrázku“ – tedy palimpsestu<sup>16</sup> zobrazení často nalezených nebo „přivlastněných“, zřídka originálních (...)*“ (kolektiv autorů, 2007, str. 580), což bylo v rozporu s nároky na autorství či autenticitu (tamtéž, str. 580).

Je jim společný zatvrzelý odpor vůči formální analýze a v nejvyšší míře se vymykají zařazení do modernistického paradigmatu. Právě tyto umělci se nejvíce odklání od „*étosu umělecké fotografie*“ a nejzřetelněji následují Duchampovský odkaz (A. S. Godeauová, in Císař, str. 331).

Nejradikálnější výzvu autorství předložila ve svých dílech Levineová (kolektiv autorů, 2007, str. 580). Tvořila záměrně v rozporu s ustálenou uměleckou etikou a autorským právem. Vyfotografovala známá (nejčastěji fotografická) díla, která prezentovala jako svůj vlastní výtvar. Levinová dokazuje, že „*je možné umělecké dílo smysluplně zopakovat, protože v nových podmínkách bude interpretace vždy odlišná od té původní*“ (Pospiszyl, 2002, str. 163 - 165).

Tento postup (přivlastnění si díla jiného autora), který Levinová využila, je jednou ze základních strategií postmodernismu a vžil se pro něj název **appropriace**. Je to postup, který „*zkoumá proměny významu uměleckých děl v různých kontextech*“ a netýká se samozřejmě pouze fotografie, ale i malířství či sochařství (Pospiszyl, 2002, str. 165).

Její počín pomocí fotografie jednoduše ukázal a zprůhlednil „*takové krádeže – zdvořile nazývané „appropriace“ – které byly ve „výtvarném umění“, jehož v zásadě dekorativní status fotografie nyní odhaluje, vždy endemický*“ (kolektiv autorů, 2007, str. 581).

Jak uvádí kritička Abigail Solomon-Godeauová, díla Levinové a jiných mladších umělců (jejichž šíře zájmů je značná), jsou zaměřena na „*komodifikaci<sup>17</sup> a fetišizaci*“, jež jako metody podmiňují uměleckou tvorbu a orientují ji směrem ke „*sféře diskursivity, ideologie a zobrazení*,

<sup>16</sup> **palimpsest** - text, skrze nějž „prosvítá“ jiný text, tedy např. parodie: skrze parodující text vidíme text parodovaný

<sup>17</sup> **komodifikace** - proměna či přeměna toho co normálně není zbožím (komoditou) na zboží, předmět směny

*kulturní a historické specifičnosti, smyslu a kontextu, jazyka a významu“ (in Císař, str. 331).*

Na základě toho, jak dále tvrdí, se *„zdá být logické a (alespoň při zpětném pohledu) nevyhnutelné, že by se fotografie měla stát klíčovým termínem postmodernismu“ (tamtéž, str. 331).*

Otázku, kterou vznesl Walter Benjamin (jak bylo uvedeno v kapitole o reprodukovatelnosti), tedy zda fotografie nezměnila celou podstatu umění, si kladli právě autoři, zabývající se apropiací (kolektiv autorů, 2007, str. 581).

Například také Louise Lawlerová, která aplikovala princip obrazu jako „obrázku“ nejkonzistentněji. Prezentovala svou tvorbu jako *„jakýsi druh kulturní suti“* ve skleněných těžítkách, na suvenýrových sklenicích, krabičkách od sirek apod. Lawlerová zdůrazňovala proměnu obrazu ve zboží. Fotografovala umělecká díla (obraz Jacksona Pollocka), jak si je umístili jejich majitelé, v tomto případě jako pouhou dekoraci za polévkovou mísou, která je pod ním. Tato díla – komodity, jejichž směnná hodnota trvá pouze v odtělesněné rovině znaku, je činí *„ekvivalentními s mnoha módními značkami, které mají větší hodnotu než kabelka nebo kožené mokasíny, k nimž jsou připevněny“* (kolektiv autorů, 2007, str. 581). Lawlerová se vzdala svých kompozičních privilegií, svých nároků jako autorka, *„ve prospěch celé řady masmediálních prostředků“* a překonává nejen Pollockovo dílo, ale i své vlastní (tamtéž, str. 581).

## Zkoumání identit

Při pohledu na spektrum témat ve fotografii posledních dvou dekad, můžeme konstatovat, že typickým rysem fotografie této doby, je větší zájem o sebe sama (Silverio, 2007, str. 95).

Právě v protikladu veřejně angažovaného umění a jeho zájmu o politiku stál zájem o otázky individuální lidské identity a tělesnosti. Tato tendence se v umění projevila upřednostněním autoportrétu a obecně zájmem o práci s vlastní podobou a její proměnlivostí (Pospiszyl, 2002, str. 167).

Velké množství umělkyně, které se od šedesátých let zabývaly tím, jakým způsobem „společnost a zprostředkovaně i umění vnímá ženské tělo“ (Pospiszyl, 2002, str. 177).

V sedmdesátých letech se výrazněji střetlo umění performance a body-artu s obrazovými médii, díky nimž se rozšířily projekce ženskosti i ve fotografii. Umělkyním, mezi které můžeme počítat například Cindy Shermanovou, šlo (na rozdíl od body-artu a performance, pro které bylo tělo spíše tvarovatelným materiálem) o znázornění vlastní osobnosti a tělo především „sloužilo jako utvrzení autentické ženské existence“ (Beckerová, in Grosenicková, 2004, str. 170).

Její dílo je však třeba chápat podobně jako u Levinové, Krugerové či Lawlerové, jelikož i do jejích fotografií si našly cestu „*problémy generované fotografií*“ jako je originalita, originál, původ, a to tím, že „*vyluhují autonomní svět uměleckého díla do výbušné domény masové kultury*“ a možná, že ještě ve větší míře (kolektiv autorů, 2007, str. 581).

Cindy Shermanová začala s cyklem fotografií nazvaným *Záběry z filmů bez názvu* (1977 - 78), kde se sama jako jediná aktérka děje stylizovala do podob různých anonymních filmových protagonistek (Pospiszyl, 2002, str. 167).

Radikálně změnila přístup k portrétu, její fotografie svou formou připomínaly propagační obrázky do časopisu nebo filmového programu kina. Stává se tak pojednou „*anonymní městskou ženou na cestách, jindy knihovnicí či studentkou, ženou mezi napolo rozbalenými kufry v levném motelu*“ a podobně (Pospiszyl, 2002, str. 167).

Shermanová napodobovala filmové herečky, naznačovala filmové role a parodovala režiséry, aby přesvědčivě předstírala typické filmové žánry, jako jsou thriller či melodrama (kolektiv autorů, 2007, str. 582).

Scény, které vidíme, jsou nám povědomé a přestože si nedokážeme vybavit konkrétní film, tak „*situace ženy na fotografiích je nám důvěrně známá*“ (Pospiszyl, 2002, str. 167).

Tvorba Shermanové nás přesvědčuje o tom, že podstata identity je založena na kolujících zobrazeních, které v podobě pohádek vyprávíme dětem, které „hltáme“ při četbě knih zaměřených na adolescenty, dívky, milovníky napětí a v neposlední řadě na obrazech médií, „*jejichž prostřednictvím je generalizována a internalizována společenská typologie*“ (kolektiv autorů, 2007, str. 582).

Feministická estetika usiluje o zobrazení ženy jako subjektu, ne objektu slasti (Ptačková, Stibral, 2002, str. 131) a tím, na co se Shermanová snaží upozornit, jsou právě stereotypy, jakým podléhají ženy ve filmech potažmo i ve skutečném životě (Pospiszyl, 2002, str. 167).

## Sociální dokument jako kritický koncept

Zatím jsem se příliš nezmiňoval o žánru sociálně kritického dokumentu, ačkoliv tento druh fotografie měl vždy velké zastoupení. Najdou se však i autoři, kteří kriticky pracují s odkazy takové dokumentární tvorby.

Jedním z nich je Martha Roslerová, která se snaží jít za hranice tradičního dokumentu ve svém díle „Bowery ve dvou neadekvátních deskriptivních systémech“ (1974 - 1975). Kritizuje určitý typ pouliční fotografie, v té době mnoha autory oslavovaný (kolektiv autorů, 2007, str. 594).

Typ dokumentu, který Roslerová kritizovala, nebyl typ „vědecký“, jak jej prováděl August Sander (na jehož odkaz poté navázali manželé Becherovi). Takový dokument není krutý, ale shovívavý a nesoudící. Sander hledal typičnost, nikoliv tajemství (Sontagová, 2002, str. 58 - 59).

Sander došel až k „*systematické analýze člověka v sociálních souvislostech*“, fotografoval množství sociálních typů (Mrázková, 1985, str. 74). Zahrnoval jak byrokracii, tak křupany, služebnictvo, ale i dámy z vyšší společnosti, vojáky, cikány, herce, prodavače, sedláky (Sontagová, 2002, str. 60). Všechny v jejich pracovním prostředí tehdejší Výmarské republiky (Mrázková, 1985, str. 74).

Roslerová kritizovala jinou dokumentární fotografii, navazující na odkaz Lisette Modelové a Diane Arbusové, např. fotografie jako je Garry Winogrand, jemuž „*rozpad a mizérie každodenního života poskytuje, v lhostejném cynismu, spektakulární obsah*“ (kolektiv autorů, 2007, str. 594). Roslerová kritizuje tento typ New Yorkské pouliční fotografie. Sama ji nazývá „*školou fotografie: najdi žebráka*“ (tamtéž, str. 594).

Modelová si vybírala za své objekty většinou buď tlusté, malé, vyzáblé, nevkusné anebo prostě jen komické postavy. Mnohem více však svůj sociální protest vyhrotila její následovnice Arbusová. Ta jako by již neviděla záblesk naděje (Mrázková, 1985, str. 176).

Souviselo to i se změnou, kterou popisuje Susan Sontagová: „*Podstatná část tvorby Arbusové se kryje časově a především pocitově s šedesátými lety, kdy podivíni či výstřední jedinci vyšli na veřejnost a stali se bezpečným, schváleným uměleckým tématem (...) Počátkem šedesátých let bylo zakázáno obludárium na Coney Islandu a požadována úplná likvidace rajónu*

*transvestitů a prostitutek kolem Times Square a jeho zastavění mrakodrapy. Jak jsou obyvatelé deviantních podsvětí vypuzováni ze svých chráněných teritorií – zakazováni jako nemístní, veřejnost obtěžující, obscénní nebo prostě jen neužiteční -, stále více začínají infiltrovat obecné povědomí jako umělecká témata, nabývající jistou difúzní legitimitu a metaforickou blízkost, která vyvolává tím větší odstup“ (2002, str. 45).*

Modelová a zejména její žačka Arbusová, tvořily „kontraportréty“ společenských deviantů, žebráků a opilých podivínů, kteří kontrastují například s fotografiemi atraktivních zástupců médií od Richarda Avedona. Tím, co „kontraportrét“ zachycuje, již není „*vynořující se třída proletariátu, ani buržoazní subjekt, zažívající období rozpadu*“, jako tomu bylo v díle Augusta Sanderu z roku 1929, ale spíše karikatura, zobrazující „*jedině groteskně zmrzačeného nedbalou a uvolněnou sociální politikou, která je důsledkem narůstající třídní nerovnosti v poválečných amerických dějinách*“ (kolektiv autorů, 2007, str. 429).

Fotografie Arbusové byly dovršením linie sociální kritiky, naznačené už Walkerem Evansem (Mrázková, str. 179). Mnohé z pozdějších fotografií jsou citacemi právě jeho díla (kolektiv autorů, 2007, str. 594). Arbusová jistě učinila zvrát od sledování vnějších příčin k příčinám vnitřním, psychologickým (Mrázková, 1985str. 179).

*„Sociální bída nutká finančně zajištěné k fotografování jako nejvládnějším způsobu dravectví, aby dokumentovali skrytou skutečnost, totiž tu skrývající se právě před nimi“* (Sontagová, 2002, str. 55).

Možná právě na tento pocit z podobných fotografií, který popisuje Susan Sontagová, reaguje Martha Roslerová ve svém konceptu.

Snímky Roslerové pocházejí z Bowery, což byla čtvrť známá množstvím zbídačených obyvatel, alkoholiků a bezdomovců, která byla příznačně později místem vzniku americké punkové a undergroundové hudební scény (Wikipedie – Otevřená encyklopedie).

V Bowery Roslerová fotografovala obchody a dveří, před nimiž však neleželi obvyklí bezdomovci (A.S. – Godeauová, str. 338) a vedle těchto fotografií pak kladla stránky papíru, kam byl na stroji napsán seznam, jenž obsahoval slova od nejhanebnějšího slangu, až po nejarchaičtější knižní výrazy. Všechna tato slova byla do jednoho pojmenování pro opilost (kolektiv autorů, 2007, str. 594).

Absence subjektů, můžeme-li říci - obětí - ve fotografiích, připomíná jejich přítomnost na všech těch místech, kde jsme je již dříve viděli a které jsou na snímcích zobrazeny.



Takto pojatý dokument, vyvolává palčivou otázku: „s jakým cílem, za jakým účelem?“.

Roslerové „odmítnutí zobrazit oběť jako podívanou určuje něco více než jen morální poctivost: jde spíše o pochopení strukturální spoluviny, kterou taková zobrazení šíří“

(A.S. – Godeauová, str. 338).

Ještě před tímto přehodnocením odkazu americké dokumentární tradice, Roslerová využila model fotomontáže. V díle „Bringing the War Home: House Beautiful“ (Uvědomění si války: Krásný dům), z let 1967 – 1972, vložila obrazy Vietnamských hrůz, do elegantních a vkusných reklamních a módních obrazů ze společenských časopisů (kolektiv autorů, 2007, str. 593).

## Fotografická kompozice obrazu

Výroba fotografie, už tak velmi jednoduchá (to je ovšem relativní, některé fotografie je velmi snadné pořídit, některé naopak), je dále zefektivněna upřednostněním „banální“ fotografické estetiky. Banální z hlediska struktury kompozice, která je na rozdíl od dřívější doby (kdy byla nositelkou významu a zprostředkovatelkou děje ve fotografii) zjednodušena a Silverio tuto změnu uvádí i do souvislosti se společenskou otázkou – změnou vnímání světa – problematizace jeho smyslu. Jelikož je těžko definovatelný, řada autorů se již nezabývá jeho vysvětlováním, „*bud' vytrhnou jedno téma z kontextu a tedy jakékoli složitější kompozice, nebo kladou důraz děje/objekty chaoticky vedle sebe, aniž by hledali vztahy*“ (Silverio, 2007, str. 32).

### 1.

Od sedmdesátých let se začíná na fotografiích objevovat pouze jeden hlavní motiv, který je od zbytku obrazu prakticky oddělen. I současní fotografové ve své tvorbě využívají středovou kompozici, kdy objekt zájmu je umístěn ve středu snímku a kromě něj se často nic dalšího v obraze nenachází. Pozadí se tává nedůležitým, je ignorováno, snad jedinou snahou je, aby bylo čisté a nerušilo (Silverio, 2007, str. 32).

Právě Berndt a Hilly Becherovi, kteří začali rozvíjet tento způsob v Německu, ve svých fotografiích vápenek, chladicích věží, vodáren, plynojemů, sil a dalších staveb, svůj inovativní styl předali nejen fotografickou tvorbou, ale i pedagogickým působením (Pospiszyl, 2002, str. 184).

Silverio tento druh komponování fotografického obrazu nazývá „**negovanou kompozicí**“. Tato tendence byla vědomou minimalizací fotografického stylu, která se začala uplatňovat. Negaci kompozice začali používat (respektive vzkřísili např. po Eugenu Sanderovi) právě například manželé Becherovi či Ed Ruscha (Silverio, 2007, str. 91).

Tato struktura kompozice se nachází jako již „*etablovaný módní proud*“ v osmdesátých a devadesátých letech (tamtéž, str. 33).

Uplatňuje ji například Thomas Ruff, žák Becherových, který v určité fázi svého díla vnesl do fotografií barvu a také lidský prvek. Ruff fotografoval série portrétů, a jelikož „*portrét*

*byl předmětem explicitní dekonstrukce prováděné conceptualisty, kteří jej považovali za zastaralý model, jenž sebou nese falešné nároky na zpřístupnění subjektivity a identity prostřednictvím fyziognomického zobrazení“*, jeho přístup poukazoval na radikalitu fotokonceptualistických praktik (kolektiv autorů, 2007, str. 525 - 6).

Podobně také nizozemská fotografka Rineke Dijkstra, která svými „plážovými portréty“ vešla ve známost na konci devadesátých let, portrétovala děti a mladistvé v pubertě na nejrůznějších plážích. Námět by se dal považovat za koncepční, portrétování jsou fotografování tam, kde došlo k setkání, vždy stejně, z pohledu, s přímým očním kontaktem, za světla a přesto s bleskem (Stange, in Grosenicková, 2004, str. 40).

Tento prostý styl fotografie, kdy je zjednodušena kompozice, přináší vyšší efektivitu výroby umění a autorovi jednoduché a rozpoznatelné know-how. Divákovi naopak přináší náročnější vizuální hru. Je potřeba mnohem více spolupráce ze strany pozorovatele. Konzument umění je vystaven intelektualizaci umělecké produkce (Silverio, 2007, str. 93).

Úspěch fotografiím Rineke Dijkstrové přinesla jejich „*emocionální, až latentně dramatická kvalita*“, která však byla dosažena současně s minimálními prostředky vynaloženými na jejich úpravu a inscenaci (Stange, in Grosenicková, 2004, str. 40).

Silverio cituje slova Gerryho Badgera, vyjadřujícího se o této dlouhodobé tendenci ve fotografii dvacátého století. Toto je jejich část: „*Ve fotografii dvacátého století existovala vytrvalá, nezlomná tendence, jejíž vliv jsme podcenili. (...) Tuto tendenci nazývám klidnou či tichou fotografií – uměním, které se skrývá*“ (Badger, in Silverio, 2007, str. 91).

Nový vývoj sémiotického kódu s jemnější a složitější výpovědí, nechává diváka bez srozumitelného nasměrování, které by mu umožnilo fotografii číst s pocitem jistoty. A právě tato nejistota by se dala označit za největší magnet, kterým působí tak přitažlivě na vnímání diváka. Námětem přímé, jednoduché a deskriptivní fotografie, se může stát opravdu cokoli. Témata směřovala od emocionálně neutrálních k tak šokujícím jako, jsou např. popravčí nástroje či prostředí márnice, avšak nejčastěji zobrazováno také lidské tělo (Silverio, 2007, str. 93 a 95).

## 2.

Další často užívaný způsob, jak zacházet s fotografickou kompozicí, je zaplnění obrazu množstvím objektů, avšak, jak už bylo zmíněno, bez vysvětlujících vztahů mezi nimi.

Tato vizuální hra nechává diváka přemýšlet, tápat bezvýsledně od celku k detailu a zpět. Takové dílo s „**dezintegrovanou kompozicí**“ však dává pozorovateli také velký prostor pro představivost (Silverio, str. 32 a 91 - 93)

Při pohledu na fotografie, využívající „dezintegrovanou“ kompozici, můžeme nalézt určitou paralelu v pop-artových kolážích (v pop-artu můžeme objevit i „negovanou“ kompozici), které stejným způsobem ukazovaly všechny objekty jako sobě rovné. Typickým mužem tohoto stylu je **Andreas Gursky**, který „*svými snímky davů z prvního máje, ze dvora plného slepic, z rockového koncertu, Bundestagu či burz vytváří repetitivní ornament subjektů neuchopitelného světa*“ (tamtéž, str. 95).

Gursky byl vyškolen becherovským přístupem k fotografii (tedy vyfotografovat samotný předmět tak objektivně, jak je to možné a výsledky vystavit typologicky v sériích), avšak na rozdíl od svých učitelů Gursky fotografoval barevně a navíc, díky experimentům s digitální technikou, snímky různě upravoval (kolektiv autorů, 2007, str. 663).

Jeho hlavním zájmem jsou různé pracovní i zábavní „hyperprostory“, typické pro globální kapitalismus. Rozmanitost prostorů, které fotografuje, je dokladem deterritorializace prostoru, která je pro dnešní dobu (pokročilý kapitalismus) typická (tamtéž, str. 663).

Důležitým určujícím znakem části současné fotografie je tedy hlavně zničení kompozice. Většina autorů se v tomto smyslu pohybuje někde mezi, pracují oběma způsoby. Někteří zmínění autoři pracují převážně jedním ze dvou zmíněných stylů, buď využívají „dezintegrace“ či „negace“ kompozice.

Silverio vysvětluje existenci těchto dvou minimalizujících kompozičních paradigmat takto: „*Bylo to nutné k vytvoření zprávy o novém, roztržitém, chaotickém světě kolem nás – světě, kde se věci jeví bez vztahů buď jako jednotlivosti, nebo jako skupiny objektů s nesrozumitelnými vztahy (...)*“ (2007, str. 95).

## Digitální fotografie

Rozvoj techniky, který přinesl možnost scanování fotografií a jejich následnou úpravu v počítači zvýšil atraktivitu fotografického média a aktuální umění ji tak definitivně zahrnuje mezi „*právoplatné disciplíny vizuální kultury*„ (Vojtěchovský, 2002, str. 278).

Digitální manipulace fotografií je relativně novou technikou. Na rozdíl od rukodělných manipulací, které měly ve své době legitimizační funkci, je technicistní povahy. „*Digitální fotografie tak využívá změny (...) převratu legitimacy v umění, kdy rukodělné řemeslo padlo a vlády se ujalo umění industrializované*“ (Silverio, 2007, str. 84).

Převodem na binární kód se fotografie přiblížila jak charakteru malby, tak počítačové grafice a animaci (Vojtěchovský, 2002, str. 278).

Mezi autory, kteří využívali digitální manipulaci, patří například Yasumasa Morimura (který sám sebe stylizuje do slavných obrazů či portrétů hereček), u nás je to třeba Jiří David v souboru fotografií vysokých politiků, nazvaném Bez soucitu (kde vysokým státním představitelům kanou digitální slzy).

Objevilo se množství umělců, zkoumajících nesnadné smíšení fotografického a digitálního. Nevýznačnější z nich jsou Andreas Gursky a Jeff Wall (kolektiv autorů, 2007, str. 659).

Jeff Wall vytváří digitální fotografie s předem promyšlenými kompozicemi, tvořícími moderní variantu historické malby. Jeho aranže se týkaly různých společenských a historických témat (například se inspiroval kulturou mládeže a jejími pokusy o nezávislou identitu), své fotografie pak vystavoval v prosvětlených boxech, aby zvýšil jejich účinek (Pospiszyl, 2002, str. 156).

Wallův „Vypravěč“ například přesunuje Manetovu Snídani v trávě (1863) do neutěšeného prostředí vedle dálničního mostu, kde pařížské bohémy nahrazují kanadští bezdomovci v autorově rodném Vancouveru (kolektiv autorů, 2007, str. 660).

Formát jeho fotografií připomíná velikost reklamní výstavní plochy, svými náměty ale zase historickou malbu (kolektiv autorů, 2007, str. 662).

V devadesátých letech je často digitální manipulace použita tak, že ji divák nezaznamenává. Například, když Andreas Gursky zbavuje své fotografie ze samoobsluhy některých rušivých lidských postav (Silverio, 2007, str. 88).

Gursky manipuluje své detailní panoramatické fotografie prostor spotřební výroby, aby ještě více „*zvýšil fotogenické vzory forem a barev*“ (kolektiv autorů, 2007, str. 663).

V dílech některých autorů, například již zmíněného Jeffa Walla, na diváka působí jen jemná a záhadná nepravděpodobnost, která je možná (ale možná také ne) docílena digitální úpravou. Ale působivost jeho fotografií „*(...) je o to silnější, že k nim přistupujeme s podvědomým tradičním vnímáním fotografie jako objektivního média.*“ (Silverio, 2007, str. 88)

Rysy, se kterými byla fotografie tak dlouho spojována, jako je například dokumentární vztáženost, jsou pro nás zatím dostatečně přirozené a „*jakékoliv digitální pozměnění vnímáme jako rušivé*“, ale to se může změnit (kolektiv autorů, 2007, str. 659).

Jak tvrdí Silverio, jednoduchý jazyk digitálně manipulované fotografie (zaměřený na tvorbu jakýchsi surrealistických obrazů) se ale postupem času vyvíjel a byl nahrazen komplikovanější estetikou. Podotýká, že se „*(...) dokonalá nereálná realita prosadila do té míry v populárních filmech a především v reklamě, že ve výtvarném umění se tento druh digitální manipulace již opotřeboval*“ (str. 87).

Jako jedna z možných cest do budoucnosti digitální fotografie v umění se zdá být právě tento citlivý přístup a kalkulace s divákovým vnímáním fotografického média.

## Ekonomický vliv na estetiku umělecké fotografie

Silverio vidí zásadní (ne-li nejdůležitější) činitel vývoje fotografické estetiky či obecně umění, v jeho ekonomické tendenci. Tvrdí, že se fotografie nevymyká zákonům trhu, staví ji v tomto ohledu do roviny ostatních „výrobků“ a vyzdvihuje její efektivitu při využití v umělecké tvorbě. Z toho můžeme vyvodit myšlenku, že fotografie umožňuje urychlit proces umělecké tvorby na úroveň dnešní uspěchané doby. Ačkoliv, jak on sám podotýká, se tomuto jevu nevěnuje mnoho autorů, lze předpokládat, že má vliv, který nelze zanedbat.

Podle Silveria se tato tendence projevuje volbou rychlejšího technického prostředku a již dlouhou dobu tendencí k efektivitě i v rámci jednotlivých výtvarných oborů, prostřednictvím volby „úspornějšího“ stylu (2007, str. 49). Fotografie umožňuje vysokou efektivitu výroby umění, což se zdá být jedním z významných důvodů jejího velkého boomu na uměleckém trhu (tamtéž, str. 53). Jedním z významných estetických aspektů fotografie je také tendence ke zvětšování formátů. Zvětšeniny meziválečné avantgardy zřídka přesahovaly velikost 30 x 40 cm. Andy Warhol, který tvořil z pohledu ekonomičnosti umění velice efektivně, produkoval serigrafické série o velikosti 100x120 cm, navíc vytvořené z nalezených fotografií (např. z policejních kartoték), což proces výroby uměleckého díla ještě více zefektivňovalo (tamtéž, str. 54). V současnosti mnoho tvůrců používá mimořádně velké printy, běžné nejprve jen u reklamních billboardů. Velikost 1 x 2 metry je běžnou záležitostí.

Umělci se těžko mohou uchránit různými úpravami a kompromisů, kvůli kterým budou jejich díla rychleji přijata na trhu s uměním, protože to je, jak říká Godeauová, „*koneckonců podmínka prostého přežití*“ (in Císař, str. 334).

I Silverio ale připouští, že tato ekonomická vlastnost fotografie v žádném případě nemá být jediným vysvětlujícím aspektem vývoje její estetiky.

## Shrnutí

Dílo Levinové, Shermanové, Krugerové a Lawlerové, je velmi důležitou součástí „kritického postmodernismu“, což je přídomek nezbytný pro jeho odlišení od jiné formy postmodernismu, která byla „*zběsile podporována těmi samými médii*“, jež tyto autorky odhalily. Jiný postmodernismus, ten „antimodernistický“, který především vyhlásil válku „formalismu“ tím, že se odklonil od progresivní tendence moderního umění, spojením minulých obrazových stylů, „*jako by žádný z nich neměl historicky daný vnitřní význam*“ (kolektiv autorů, 2007, str. 583).

Jak říká A.S. – Godeauová v eseji „Fotografie po umělecké fotografii“, „*sériovost a opakování, apropriace, intertextualita, simulace či pastiš – to jsou hlavní prostředky, jež postmodernističtí umělci využívají (...)*“, mimo jiné, k „*subverzi či odmítnutí domnělé autonomie uměleckého díla, tak jak je chápána v modernistické estetice*“ (in Císař, str. 333).

Tyto prostředky, které podněcují právě naše dialektické a kritické vnímání a snaží se nás přimět k analýze, lze označit termínem dekonstrukce (tamtéž, str. 333).

Umělecká a postmodernistická fotografie jsou však jen jednou z oblastí fotografie. Tradiční formy jako je dokument, reportáž i komerční fotografie, zůstávají samozřejmě dále.

Ukazuje se, že za postmoderní fotografy v ryzím smyslu slova můžeme považovat například Jeffa Walla, který pracuje s odkazy modernistického malířství a provozuje tak jakýsi novodobý piktorialismus nebo Andrese Gurského, který navazuje na fotografickou linii, jdoucí od Nové věcnosti, přes Becherovi, přechází u něj v jeho vlastní deskriptivním styl, zesílený barevností upravovanou digitálními prostředky. Jsou to autoři, u nichž se projevuje jistá věrnost tradiční podobě umění.

Avšak mnoho těch, které bychom možná mohli označit za postmoderní fotografy, jelikož s médiem fotografie pracují, je lépe nazvat pouze umělci (ale nikoliv výtvarnými, nýbrž vlivem modernizace spíše vizuálními).



## KAPITOLA 8

### DISKUSE

---

#### KAPITOLA 8.1

#### ROZHOVORY

##### KAPITOLA 8.1.1

#### Ondřej Neff

PhDr. Ondřej Neff je český spisovatel science fiction a novinář, je absolventem Fakulty žurnalistiky UK (1969) a Institutu výtvarné fotografie (1981). Má za sebou bohatou publicistickou činnost v oboru. Přes deset let vedl rubriku Foto deníku Mladá fronta (1979 - 1990). Napsal knihy Tajná kniha o fotografii a Černobílé hodinky. Od roku 1998 vydává odborný internetový deník Dagineff ([www.dagineff.cz](http://www.dagineff.cz)). Je autorem úspěšného titulu Tajná kniha o digitální fotografii, podílel se na všech dosavadních publikacích, vydaných IDIF. Pravidelně přednáší a vede semináře o digitální fotografii (zdroj – [www.IDIF.cz](http://www.IDIF.cz)).

- 1. Do jisté doby se digitální fotografie pouze snažila přiblížit té klasické. Dnes se zdá, že tohoto cíle, alespoň v technických ohledech, dosáhla. V rozšířenosti ji však zcela očividně překonala. Existují stále fotografové, kteří používají staré postupy a fotí na film, ale málo je už těch, kteří zůstali pouze u něj. Jaký je váš pohled na koexistenci digitální a klasické fotografie? I vy jste odložil kinofilmový aparát nadobro?**

Analogová fotografie se stává "zvláštní fotografickou technikou". Má opodstatnění hlavně ve větších formátech, svitkovém filmu a velkoplošných slajdech. Nicméně, z hlediska estetického je zcela nepodstatné, jak vznikla. Podstatné je dílo samo.

**2. Dnes už je vlastně digitální technologie samozřejmostí, mohl byste si vzpomenout na "digitální začátky", které jsou v současné době již nostalgii?**

Byl jsem u toho od začátku, nicméně i v těch dnes už heroických dobách vznikaly digitální cestou výborné fotky. Už tehdy bylo jasné, že podstatné je, kdo ten aparát drží v ruce.

**3. Při pohledu o několik let zpátky vidíme, že digitální fotoaparáty technicky "vyspěly". Je možné podle současných novinek odhadnout, s čím se setkáme v budoucnosti?**

Určitě ano: s rostoucím výkonem procesorů bude možné zvyšovat dynamický rozsah, citlivost a snižovat šum. Už dnes je možné fotografovat za těžkých světelných podmínek, ve kterých by filmový materiál neobstál.

**4. Když se zamyslíte dnes nad slovy László Moholy-Nagye: "Myslím, že v budoucnosti bude analfabetem ten, kdo neumí fotografovat", nenapadne vás nový význam jeho slov? Vždyť kdo dnes nemá (digitální) fotoaparát, který je tak lehké používat.**

Tady bych byl opatrný. Co je to "umět fotografovat"? Obtisknout obraz realitu, to je spíš mechanická věc a to dnes opravdu umí každý. Nesmírně stouply nároky na tvůrčí fotografii. Odstup mezi mistry a fotografickým plebem je pořád stejný, jako byl za Moholy-Nagye.

**5. Digitální technologie se jistě projevila i v umělecké fotografii. Mohl byste popsat změny, které jste v této souvislosti zaznamenal?**

Právě ve výtvarné fotografii je vcelku jedno, jak dílo vzniklo. Je fakt, že se v soutěžích objevila kategorie "montáž", to dřív nebylo. Nicméně původ fotky asi sotva kdo dnes řeší, a pokud řeší, je to pošetilost.

**6. Kdo je vaším oblíbeným fotografem/fotografkou?**

Jan Saudek.

- 7. Co si jako zakladatel prvního, ryze internetového deníku, myslíte o krizi tradičních médií, která zejména v době ekonomické krize, přicházejí o své čtenáře? Často se mluví o tom, že postavení novinářů jako prostředku veřejné diskuse a tedy ochránců demokracie, je v ohrožení. Jaký je váš pohled na budoucnost klasické seriózní novinářiny? Ať už tištěné nebo elektronické?**

Ta krize je vážná a patrně povede k velkým změnám. Dovedu si představit i změnu k lepšímu: noviny budou oprostěny od banality a balastu, budou méně rozsáhlé avšak hutnější a hodnotnější a budou určené elitě. I takový vývoj je možný. Přál bych si ho, přiznám, že bulvarizaci novin těžko snáším. Netýká se jen našich novin - od té doby, kdy jsem na titulní straně Le Monde četl článek o sexuální aféře kteréési filmové hvězdičky, jsem propadl velkému smutku.

- 8. V souvislosti s tlakem vydavatelů, kterým jde pouze o maximální zisk, je naprosto ojedinělé, aby měl fotograf větší prostor pro publikaci obrazové reportáže, jako tomu bylo ve "zlaté éře" fotožurnalismu. Jaký je váš názor na kvalitu vizuální části současných periodik? Mají fotožurnalisté nějaké vyhlídky, když už/zatím neexistuje platforma, kde by se prezentovali?**

To máte velkou pravdu, fotoreportáž takřka zmizela - na vině ale nejsou chamtiví kapitalisté, ale tlak jiných médií, zejména televize. I to souvisí s bulvarizací.

Percentuálně málo lidí by dokázalo ocenit hodnotnou fotoreportáž události, kterou viděli v bedně. Nicméně fotoreportáž nezahyne. Bude vzácnější a elitnější.

- 9. Mohl byste porovnat estetické zážitky, které máte z malířského díla a z fotografie?**

To se asi dá těžko vyjádřit. Vnímání díla je tvorba. Nelze to kvantifikovat. Co je větší nebo menší?

- 10. Zdá se, že v dnešní společnosti dominují vizuální sdělení, kterými jsou z velké části fotografie. Jejich kvalita je ale často nízká (nikoliv technicky) a zároveň záplava obrazů, které jsme vystaveni, je obrovská. Jak na vás osobně tato situace působí? Je třeba se obrnit lhostejností vůči banalitě a hlouposti. Dílo vyčnívá jako ostrov z moře banality. Je správné se upřít na dílo a neutápět se v banalitě, toť vše.**

## Michaela Thelenová

Michaela Thelenová (1969) vystudovala výtvarnou výchovu na Pedagogické fakultě Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem a její zájem se od počátků stácel k fotografii. Začala s klasickou fotografií, brzy přijala i digitální techniku a nyní tvoří stěžejní část její tvorby digitální fotografie. Zasahuje do ní nejrůznějšími způsoby – od přidané textové složky přes intertextuální prolínání dvou vizuálních elementů až po konceptuální konfrontace založené na kontrastu existujícího a dle reálného obrazu napodobeného (zdroj - [www.artantiques.cz](http://www.artantiques.cz)).

**1. Svou tvorbou se vymykáte jednoduchému zařazení mezi fotografky. Považujete se spíše za postmoderní fotografku nebo dáváte přednost širšímu označení výtvarná umělkyně?**

Pokud bych měla použít termín, který by nejlépe vystihoval moji práci, použila bych nejspíše termín „vizuální umělkyně“.

**2. Jak byste shrnula témata, kterým se ve své tvorbě věnujete? Co je pro vás nejčastěji inspirující?**

V mé fotografické tvorbě se prolínají dvě linie, které se ovšem vzájemně nevylučují, naopak spolu velice úzce souvisejí. První rovina je spíše osobní a intimní, je jistou soukromou výpovědí přetransformovanou do obecnějších významů a souvislostí.

Konkrétní zážitek nebo zkušenost se pro mne stává možností pojmenovat a dešifrovat univerzálnější zákonitosti (např. Úvahy manželky, 2008; Sladkobolně, 2003; O nevinnosti, 2001/2002; Oblékání, 1996).

Druhá linie je více konceptuální. Snažím se přesně postihnout konkrétní myšlenku, nebo se dotknout určitého problému (Na chvíli, 2007; Trička, 2003; Satelit, 2002/2003; New Fashion, 2001; Ženy, 2001; U fotografa, 1999).

Významnou inspiraci pro mne představuje příhraniční region, ve kterém žiji, a to jak z pohledu jeho komplikovaného vývoje po 2. světové válce, kdy bylo násilně odsunuto původní německé obyvatelstvo (In Frieden, 2008; Geist und Schönheit, 2006; Hroby,

2000), tak z hlediska industriálního vývoje této oblasti, následné devastace krajiny a urbanistických změn, které se začaly projevovat především od poloviny 90. let minulého století (Krajinky, 2006/2007; Víkend, 2001).

**3. Většinou se vyhýbáte fotografování konkrétních lidí. Nikdy nejde o charakteristiku, ale spíše o výseky reality, náhodné záběry. Chcete tím po divákovi, aby se zaměřil na své vlastní vidění světa?**

Vytrhávám určitá vizuální sdělení z původního fotografického kontextu tak, aby evokovala situace a okamžiky, které s sebou nesou obrazový kód tématu, ale přesto svou neurčitostí nabízejí individuální výklad. Fotografie, které vytvářím, nejsou náhodné, ale ve většině případů vznikají přesně dle mé vize. Pokud pracuji s výřezem, tak opět s jasnou představou.

Fakt, že lidé na mých fotografiích zůstávají anonymní, umožňuje divákovi mnohem větší imaginaci a nenutí ho si konstruovat příběh spojený s konkrétní osobou, což je vždy omezující.

**4. Dějiny umění bývají velkou studnicí inspirace a každý autor se učí vizuální jazyk od svých předchůdců. Saháte i vy pro inspiraci do historie umění?**

Především považuji za důležité mít dostatek informací z dějin výtvarné kultury a rovněž sledovat aktuální vývoj zahraniční i české výtvarné scény. To dává možnost pochopit podstatné souvislosti a orientovat se. Přímá inspiraci (ve smyslu parafráze či reinterpretace již existujícího díla) se v mé tvorbě neobjevuje.

**5. Který současný fotograf/fotografka je vám svou tvorbou blízký?**

Nechtěla bych zůstat u termínu fotograf/fotografka, neboť mnoho umělců pracuje s fotografií,

a přesto v rámci zařazení nejsou považováni za „ryzí“ fotografy. Ostatně hledání hranic, kdo je a kdo již není fotograf, považuji za přežitě.

Budu jmenovat několik autorů, jejichž tvorba mne v rámci konkrétní výstavy (v období posledních dvou let) oslovila, ovšem je to jen velmi stručný výběr a neměl by být zavádějící:

Sophie Calle, Anri Sala, Salla Tykka, Cristi Pogacean, Francis Alys, Marek Kvetán; z našich autorů: Jiří Kovanda, Jiří Černický, Kateřina Šedá, Zbyněk Baladrán, skupina Kamera skura.

**6. Je podle vás podstatné, hledat návod k pochopení uměleckých děl u samotných tvůrců? A naopak cítíte vy sama potřebu komunikovat se svým publikem nebo raději necháváte vaši tvorbu mluvit samu za sebe jako plnohodnotný jazyk?**

Záleží na konkrétním díle, protože v mnoha případech je komunikace mezi autorem a divákem součástí projektu a je nezbytná. Mám na mysli např. performance nebo projekty ve veřejném prostoru, kdy umělec vtahuje diváka do celého procesu. To samé platí o webových projektech. Některá díla zase mohou být založena právě na spojení vizuální a textové informace. V mém případě se komunikace odehrává ve smyslu dekodování sdělení mé fotografie divákem, tedy ne ve formě „přímé komunikace“.

**7. Myšlenky, které ve své tvorbě předkládáte, vyvěrají již v konkrétní podobě a ve spojení s určitým médiem, uměleckým prostředkem?**

Co se týče procesu vzniku mých fotografií, tak vždy mám zcela jasnou myšlenku a téměř vždy jasnou i konkrétní vizuální představu, pak už jen realizuji. Fotografie je médium, které vyhovuje způsobu mého myšlení a tvorby. Nedokážu si představit, že bych stejným způsobem pracovala např. v kresbě či malbě, výsledek by byl příliš krkolomný.

Fotografie mi umožňuje zachovat určitou přímočarost sdělení.

V posledních několika letech mne láká video, ovšem zatím spíše laboruji a zkouším si, co obnáší a zároveň vyžaduje od autora přechod od statického k dynamickému vyjádření.

**8. Co je podle vás umění? Jaký podle vás může nabývat smysl?**

Nechci se pouštět do rozsáhlých definic, které již byly dány mnoha erudovanými teoretiky a kunsthistoriky. Pro mne je umění komunikací, procesem sdělování názorů a myšlenek, možností sdílet.

**9. Zdá se, že v dnešní společnosti dominují vizuální sdělení, kterými jsou z velké části fotografie. Záplava obrazů, které jsme vystaveni, je obrovská. Jak na vás osobně tato situace působí?**

Domnívám se, že konkrétně moje generace, která vyrůstala v odlišných podmínkách je možná ještě schopná alespoň částečně rozlišovat a selektovat, ale lidé narození od devadesátých let, kteří vnímají mnohost a útok vizuálních informací kolem sebe jako samozřejmost, mohou mít s orientací v informacích větší problém. V souvislosti s tím, považuji za zásadní zavedení předmětu „Mediální výchova“ do základních a středních škol. Ambicí tohoto předmětu je kromě uvedení do fungování a systému médií ve společnosti i snaha dokázat vnímat mediální informace kriticky a s odstupem a umět je smysluplně využívat.

**10. Existují stále fotografové, kteří používají staré postupy a fotí na film, ale málo je už těch, kteří zůstali pouze u něj. Jaký je váš pohled na koexistenci digitální a klasické fotografie?**

Někdo dává přednost klasické fotografii z důvodu kvality, pro někoho je důležitý proces vzniku, tedy fyzický kontakt od expozice negativu, přes vyvolání filmu až po samotný vznik fotografie.

Pro mne je to čistě formální záležitost a možná to bude právě tím, že přestože jsem dříve pracovala s analogovým přístrojem, velice snadno jsem přešla k digitálním technologiím, které pro mne představují mnohem větší flexibilitu.

## DISKUSE NAD STANOVENÝMI HYPOTÉZAMI

### 1. Předpokládám, že fotografie v postmodernismu je prostředkem mezilidské komunikace.

Projekt diplomové práce tuto funkci fotografie potvrzuje. Nepochybně fotografie zastává funkci výměny informací a v důsledku vývoje nových technologií pro přenos elektronických dat, je v dnešním globalizovaném světě tato její funkce ještě mnohem významnější. Pro mnohé z nás je fotografie jednou z možností pro komunikaci s ostatními, její povaha jako otisku reality umožňuje předávat informace, které stěží předáme jiným způsobem. Navíc digitální fotografie dává neomezené možnosti kreativitě, protože umožňuje zásahy, které realitu tak, jak jsme ji zachytili, dokážou potlačit, pozměnit, nebo udělat naopak ještě „reálnější“. Obě tyto stránky fotografie (zprostředkující i potlačující realitu) jsou využívány v umění, které je jedinečným prostředkem komunikace.

### 2. Předpokládám, že ve fotografii v postmodernismu se stírá rozdíl mezi analogovým a digitálním pojetím a důraz spočívá spíše na myšlence díla.

Projekt diplomové práce dává tomuto předpokladu za pravdu. Na základě určité konceptuální povahy části umělecké tvorby přestává být důležité nejen, zda má přednost analogová či digitální fotografie, ale také samotné využití fotografického média je závislé spíše na povaze vyjádření, které chce daný umělecký projekt předložit.

Fotografie poskytuje specifické možnosti vizuálního sdělení a mnoho umělců ji proto opětovaně využívá.

Umělec se snaží nacházet nové pohledy na téma, kterému se věnuje. Využívá uměleckého prostředku, který mu svými možnostmi nejvíce vyhovuje. Přejít k odlišnému vyjadřovacímu prostředku, než který je umělec zvyklý používat, sebou nese (jakožto změna jazyka uměleckého vyjádření) i odlišný pohled a otvírá tak v rámci téhož tématu nové možnosti sdělení. Mnoho umělců proto vidí jako nežádoucí, setrvat pouze u fotografie analogové nebo digitální (anebo dokonce u fotografie vůbec). Značný



počet umělců, pracujících převážně s fotografií, se současně přiklání například i k videu nebo jiným vizuálním prostředkům, například „webartu“.

### **3. Předpokládám, že ve fotografii se odráží postmoderní povaha dnešní společnosti.**

Projekt diplomové práce naznačil, že estetika fotografie je do velké míry ovlivňována společensko-historickou situací. Globalizace má nepochybně vliv na náš život, a lze jednoznačně potvrdit, že se projevuje zásadně i ve fotografické estetice. Již dlouho se ve fotografii neodráží jen její vlastní historie a estetická tradice. To, že postmoderní společnost je bez jistot, se odráží v i estetice její fotografie.

### **4. Předpokládám, že fotografie v postmodernismu přináší vyšší nároky na úsudek diváka.**

Projekt diplomové práce potvrzuje, že estetika postmoderní fotografie (i umění obecně) klade na diváka mnohem vyšší nároky. Samozřejmě, že v dnešní době vznikají i fotografie s jednoznačně modernistickou estetikou, ale jak již bylo řečeno, konceptuální linie má v umění velké zastoupení. Vznikají díla s různou mírou divácké náročnosti, ale obecně umění v postmodernismu spíše nutí diváka, stavět se k analýze díla mnohem aktivněji.

Jiné nároky na divákův úsudek kladou běžné fotografie, vyskytující se v časopisech a reklamách. Ty nemají za cíl, donutit diváka k přemýšlení, ale naopak se snaží co nejsilněji zaujmout jeho pozornost, doslova křičí, svádí ho a podbízí se. V tomto případě není problémem pouze ideová pokleslost fotografií v masmédiích. Jde také o nutnost rozlišování, specifické pro věk digitální fotografie. Záplava fotografických obrazů, o nichž si stále myslíme, že jsou pravdivé, má velmi negativní dopady na vnímání toho, co je realita.

## ZÁVĚR

---

Fotografické obrazy jsou součástí jakéhosi „mediovaného světa“, který nahrazuje svět skutečný. Tato realita je v rozporu se skutečností, ve které žijeme. Vlivem vynalézavějších psychologických strategií reklamy a stále většího nasycení našeho životního prostoru tímto druhem obrazů, se naše realita čím dál více ztotožňuje s tou mediální. Přespřílišná dokonalost a hodnoty, prezentované v mediálním světě (reklamy, filmu, televize), jsou mýtem, kterému podléháme a ocitáme se tak ve „světě napůl“. Výsledkem je rozporuplnost, kterou cítíme, rozkročení mezi dvěma realitami, z nichž jedna se čím dál silněji domáhá té druhé. Jsme nuceni hledat sami sebe na pomezí dvou světů.

Tato všudypřítomnost fotografie je umocněna rozvojem technologií. Digitalizace a globální informační síť – internet – daly obrazům nový rozměr. Vznikl celosvětový informační teleportér, jenž má na naše životy nepochybně obrovský vliv, který pochopíme s některými důsledky pravděpodobně až v budoucnosti, i když možná nedaleké.

Tato práce dochází k jednoznačnému závěru, že obrovské množství vizuálních informací klade vysoké nároky na náš úsudek. Je potřeba učit se rozlišovat mezi přívalem vizuálních sdělení a kriticky je hodnotit.

Reakce na „mediovaný svět“ se začaly objevovat právě v umění. Fotografie zastává v mediované realitě značnou úlohu, ale stala se zároveň také hlavním prostředkem snah o odkrytí této neuvědomované iluze, která nás obklopuje.

Je samozřejmě otázkou, co považovat za „uměleckou“ fotografii, když je měřítko modernistické estetiky zavrženo. Diskuse o tom, co je dobré a co špatné umělecké dílo, již nemá žádné opěrné body. I dnes pokračuje tradice historických fotografických disciplín (jako je portrét, akt nebo dokument) v jejich tradiční podobě.

Postmoderní fotografie podává kritickou zpětnou vazbu našemu vnímání, ať už autorství, originality nebo samotného média fotografie v její domnělé transparentnosti a pravdivosti. Její estetika je však také náročná a nechává na divákovi, zda se rozhodne ji pochopit. Rozhodne-li se divák, přistupovat k jejímu čtení kriticky, může nalézat netušený intertextuální obsah a dobrat se skutečným, na první pohled skrytým významům.

## BIBLIOGRAFICKÝ SOUPIS

---

### Literární zdroje:

1. ANZENBACHER, A. *Úvod do filozofie*. Praha: SPN, 1991. ISBN 80-04-26038-1
2. BARKER, CH. *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7367-099-2
3. BARTHES, R. Rétorika obrazu. In *Co je to fotografie?* 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2004. s. 51– 62.
4. BARTHES, R. *Světlá komora: Poznámka k fotografii*. Agite; Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8
5. BATCHEN, G. Ektoplasma. In *Co je to fotografie?* 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2004. s. 305– 318.
6. BAUMAN, Z. *Humanitní vědec v postmoderním světě*. Praha: Moraviapress, 2006. ISBN 80-86181-82-0
7. BAUMAN, Z. *Tekuté časy: život ve věku nejistoty*. 1. vyd. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1656-0
8. BELTING, H. *Konec dějin umění*. Praha: Mladá fronta, 2000. ISBN 80-204-0856-8
9. BERTENS, H. – NATOLI, J. (ED.) *Encyklopedie postmodernismu*. Brno: Barrister & Principal, 2006. ISBN 80-86598-26-8
10. BYDŽOVSKÁ, L. Umění v prostoru mysli. In *Dějiny umění / 12*. 1. vyd. Praha: Euromedia – Knižní Klub; Balios, 2002. Kapitola 2, s. 9 – 30. ISBN 80-242-0720-6
11. CLAIR, J. *Odpovědnost umělce: Avantgardy mezi strachem a rozumem*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2006. ISBN 80-7364-038-4
12. CLAIR, J. *Úvahy o stavu výtvarného umění: Kritika modernity*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2006. ISBN 80-7364-038-4
13. CRIMP, D. Fotografie jako postmoderní aktivita. In *Co je to fotografie?* 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2004. s. 305– 318.
14. DANTO, A. C. *Zneužitie krásy. alebo Estetika a pojem umenia*. Bratislava: Kalligram, 2008. ISBN 978-80-8101-025-5

15. FOSTER, H., KRAUSSOVÁ, R., BOIS, Y. - A., BUCHLOH, B. *Umění po roce 1900. Modernismus, Antimodernismus, Postmodernismus*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2007.
16. GODEAUOVÁ, A. – S. Fotografie po umělecké fotografii. In *Co je to fotografie?* 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2004. s. 319 – 340.
17. GROSENICKOVÁ, U. *Ženy v umění 20. a 21. Století*. 1. vyd. Praha: Taschen; Slovart, 2004. ISBN 80-7209-626-5
- CHALUMEAU, J. - L. *Přehled teorií umění*. 1. Vyd. Praha: Portál, 2003. ISBN 80-7209-52-3
18. JELÍNEK, O. Postmodernismus a exaktní vědy. *Věda kontra iracionalita 2 - Sborník přednášek Českého klubu skeptiků*. Praha: Academia, 2002 , ISBN: 80-200-1020-3
19. JIRÁK, J., KÖPPLOVÁ, B. Média a společnost: stručný úvod do studia médií a mediální komunikace. Praha: Portál, 2007, druhé vydání. ISBN 978-80-7367-287-4
20. KESNER, L. „Teorie“, vizuální zobrazení a dějiny umění. In *Vizuální teorie: Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. 2. rozšířené vyd. Jinočany: H&H, 2005. s. 11 – 70. ISBN 80-7319-054-0
21. KULKA, T. *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000.
22. KŮST, F. Estetická role nových médií. In *Možnosti vizuálních studií: Obrazy – texty – interpretace*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2007. ISBN 978-80-87029-26-8
23. MRÁZKOVÁ, D. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1985.
24. OWENS, C. Reprezentace, přivlastnění a moc. In *Vizuální teorie: Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. 2. rozšířené vyd. Jinočany: H&H, 2005. s. 189 – 220. ISBN 80-7319-054-0
25. PETIŠKOVÁ, T. Proměny umění v posledních třiceti letech. In *Dějiny umění / 12*. 1. vyd. Praha: Euromedia – Knižní Klub; Balios, 2002. Kapitola 1, s. 7 – 8. ISBN 80-242-0720-6
26. PETŘÍČEK, M. *Úvod do současné filosofie*. Praha: Hermann a synové, 1997.
27. POSPISZYL, T. Konec programů. In *Dějiny umění / 12*. 1. vyd. Praha: Euromedia – Knižní Klub; Balios, 2002. Kapitola 6, s. 151 – 190. ISBN 80-242-0720-6
28. PTÁČKOVÁ, B., STIBRAL, K. *Estetika na dlani*. 1. Vyd. Olomouc: Rubico, 2002. ISBN 80-85839-79-2

29. SCRUTON, R. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. 1. vyd. Praha: Academia, 2002. ISBN 80-200-1013-0
30. SILVERIO, R. *Postmoderní fotografie*. Praha: AMU, 2007. 1.vyd. ISBN 978-80-7331-083-7
31. SONTAGOVÁ, S. *O fotografii*. 1. vyd. Praha: Paseka / Barrister & Principal, 2002. ISBN 80-7185-471-9
32. STEINBERG, L. Objektivnost a smršťující se Já. In *Vizuální teorie: Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. 2. rozšířené vyd. Jinočany: H&H, 2005. s. 287 – 302. ISBN 80-7319-054-0
33. VANČÁT, J. *Tvorba vizuálního zobrazení*. Praha: Karolinum, 2000.
34. VOJTĚCHOVSKÝ, M. Umění a elektronické technologie. In *Dějiny umění / 12*. 1. vyd. Praha: Euromedia – Knižní Klub; Balios, 2002. Kapitola 9, s. 255 – 282. ISBN 80-242-0720-6

Elektronické zdroje:

35. ABZ Slovník cizích slov [online]. Dostupné na:  
<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/>
36. Art + Antiques [online]. Dostupné na:  
<http://www.artantiques.cz/07/06/28.html>  
FABUŠ, P. *Revue pro média* [online]. Dostupné na:  
<<http://fss.muni.cz/rpm-blog/index.php?/archives/137-Slovník-Semioticka-analyza.html>>
37. Institut digitální fotografie [online]. Dostupné na:  
<http://www.idif.cz/cs/institut.php>
38. SCHLEMMER, M. *Jak se Roger Scruton stal konzervativcem* [online]. Glosy.info, 27. červen 2004. [cit. 30. července 2009].  
Dostupné na WWW: <<http://glosy.info/texty/jak-se-roger-scruton-stal-konzervativcem/>>. ISSN 1214-8857.
39. Wikipedie – Otevřená encyklopedie [online]. Dostupné na:  
<<http://cs.wikipedia.org>>

Katalogy:

40. Tina b. *The Prague Contemporary Art Festival*. Praha: Kant, 2006. ISBN 80-239-7164-6

KAPITOLA 11

PŘÍLOHY

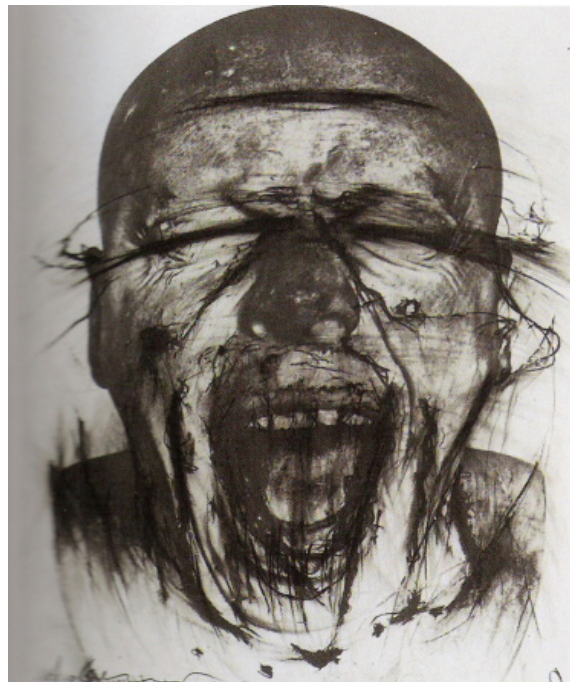
---



Marcel Duchamp: Ty mě (1916)



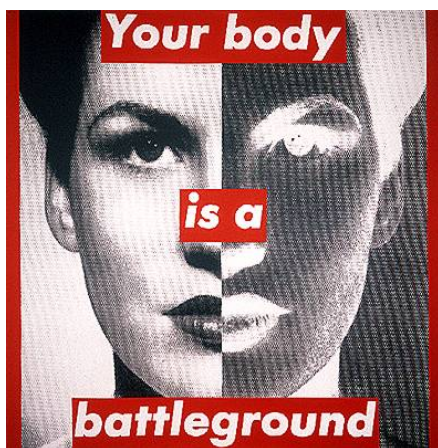
Andy Warhol:



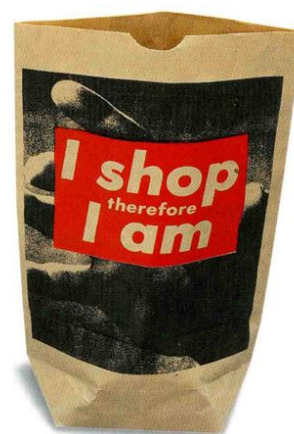
Arnulf Rainer: Bez názvu (1975 - 1976)



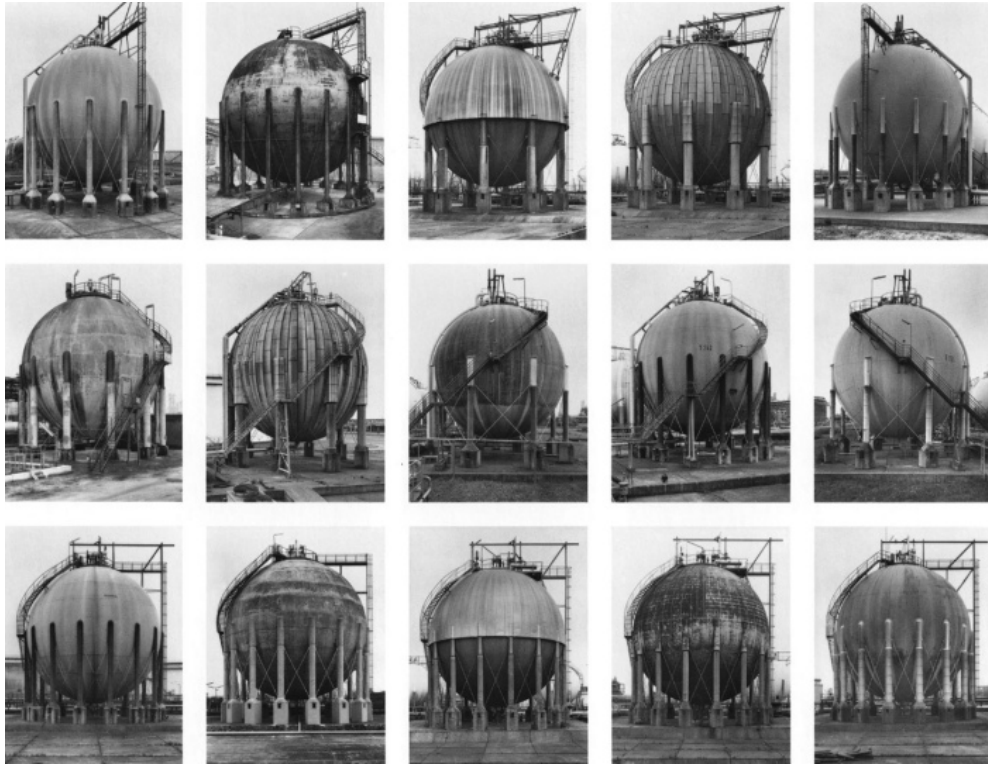
Ed Ruscha: z Dvaceti šesti benzínových pump (1962)



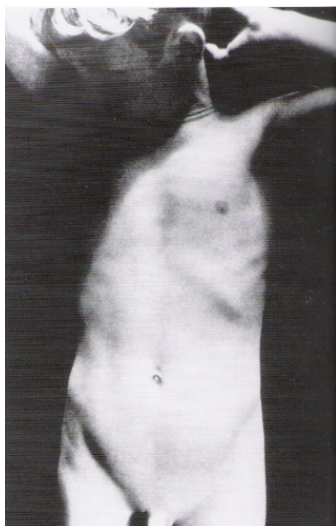
Barbara Kruger: Tvé tělo je bitevní pole (1989)



Barbara Kruger: Nakupuji tedy jsem



Bernd a Hilla Becherovi



Sherrie Levineová: „Bez názvu, podle Edwarda Westona I“ (1980)



Louise Lawlerová: Červeně pruhovaná kuchyně, z řady Přinést válku domů: Domácí krásno, (1967 - 1972)





Cindy Shermanová: „Filmový záběr bez názvu“



Louise Lawlerová: Pollock a polévková mísa (1984)



Thomas Ruff : Portrét (1989)



Rineke Dijkstra: Kolobrzeg, Poland (1992)



Andreas Gursky: „Salerno“ (1990)



Jeff Wall: „Vypravěč“ (1988), 229 x 137 cm



*Nechť chyby své nikdy tím neomlouvám, že jen "slabou ženou" jsem. Slabší jest pouze tělo mé, duše má však má jako duše mužova rozum, a mohutnost uvažování, ku poznání a k plnění svých neokonalostí.*

*Především velkou chybou manželky jest, když domýšlivá jsouc a na sebe se spoléhajíc, i v rozumných a pravých věcech vůli hlavy podříditi se zdárá, aneb když, co by se mouře jen na ženský kruh působení obmezila, ve vše míchati se chce, i k čemu sobě nutných vědomostí dobýti nemohla a vůde protivná mínění pronáší, jen aby odmítouvala. Nejvyšší ozdobou manželky jest: Povolnost a laskavost.*

Michaela Thelenová: „Úvahy manželky“ (2008), digitální tisk, 60 x 30



Michaela Thelenová: „Satelit“ (2002/2003), barevná fotografie, 60 x 30