



Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta,
katedra výtvarné výchovy

Jeskyně stínů

Lucie Tuláčková, Nerudova 10, Praha 1
8. ročník, učitelství výtvarné výchovy pro SŠ, 2. stupeň ZŠ
a ZuŠ

typ studia: prezenční

měsíc a rok dokončení DP: listopad 2006

vedoucí diplomové práce: Doc. ak. mal. Zdeněk Hůla

konzultanti: PhDr. Jaroslav Bláha, Doc. PaedDr. Jan Slavík

JESKYNĚ STÍNŮ

Téma, které tato práce nahlíží a zkoumá, je pro současný výtvarný provoz, a tím pádem i pro výtvarnou pedagogiku zásadní; dá se říci, že přímo klíčové. Toho si je autorka plně vědoma. Vnímání a uchopování reality nahlíží z mnoha úhlů. Tyto úhly pohledu, myšlenková východiska čerpá z dobře zvolené a prostudované literatury. V práci je cítit poctivý zájem nalézat nová východiska výtvarného uchopování skutečnosti. Rehabilitovat výpovědní hodnoty vizuálního obrazu, snaha o obnovení jeho hloubky a osobní sdělitelnosti může v náporu komerční virtuality působit donkichotsky. Lucie Tuláčková toto zadání přijala a poctivě zpracovala.

V teoretické části organicky propojuje zvolené citace s vlastním textem. Text je dobře a přehledně členěn, jen v některých částech mi chybí pádnější závěry, jakési vypointování. Různé uchopení „reálného“ obrazu je dobře a zajímavě demonstrováno na příkladech z dějin myšlení i z dějin umění.

Volba námětů a jeho prostorové a malířské zpracování podtrhuje základní myšlenku projektu. Volba materiálů a technologií je invenční a citlivá. Pohledy do dobře známého, všedního světa mohou být při správném a poctivém uchopení velkým dobrodružstvím. Není třeba komplikovaně vymýšlet atraktivní náměty, a to jak v umění, tak v didaktice. Důležitější je naučit se hledat nová vidění, novou atraktivitu, která není jen komerčním trikem. Najít smysl a řad v denně potkávané realitě, v každodennosti, je velké dobrodružství. Je to dobrodružství kritického poznávání, a tuto svoji dobře ověřenou zkušenost zpřístupňuje žákům v didaktické části své práce. Celý projekt je důsledně rozvíjen. Obsah i forma jsou v rovnováze.

Navrhuji klasifikaci výborně

5. 1. 2007

Zdenek Hůla



Posudek diplomové práce

Jeskyně stínů

Lucie Tuláčková

Práce Lucie Tuláčkové vychází z mnohostranného rozpracování vnímání, hodnocení, dotváření a porozumění světu, jeho neuchopitelnosti a významu osobní interpretace. Na důslednosti zpracování, práci s literaturou a schopnosti ji využít pro vlastní úvahy se příznivě odráží vliv konzultanta Doc. Dr. J. Slavíka. Stejně kvalitně a současně překvapivě působí malířské práce, které vznikly pod vedením Doc. Zdeňka Hůly, ak. mal. Lze říci, že zde došlo ke šťastné symbióze mezi teoretikem, výtvarníkem a studentkou, která tvořivě přijala podněty a samostatně je rozpracovala.

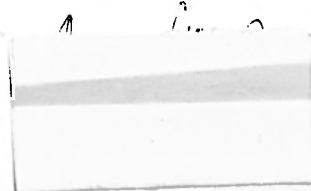
Teoretická část zahrnuje oblouk od základů fyziologie a psychologie přes vztah obrazu a slova, jejich odlišnosti a vzájemného vlivu. Dále se posouvá k otázce dnes významné a častěji frekventované - k podstatě působení médií a reklamy. Zde využívá jejich náznakové, interpretované podstaty a posléze i jejich agresivity, kterou nám vnucuje jejich pohled na svět.

Didaktická část je nazvána Výtvarný projekt. Plně odpovídá svým obsahem požadavku na kvalitu diplomové práce, protože zprvu bohatě rozpracovává vztah světla a stínu, reality a jejího zkreslení a navazuje částí věnovanou médiím a jejich vlivu na člověka. Otázky výtvarné výchovy (nikoli projekt) jsou řešeny autenticky a nově. Jistý nedostatek vidím v rozpracování a formulaci kroků, jimž studentka říká úkoly. Některá zadání tvoří bloky úkolů, které by vystačily na dvouměsíční práci (úkol 4 - osvětlení, úkol 8 - mikrostín, podobně úkol 3 a 6, které navazují a jsou jedné podstaty). Jiné úkoly (úkol 7 - Ještěrka, úkol 11 - Prostorová informace) jsou opravdu úkolem na jednu, nejvýše dvě lekce, kde chybí zobecnění a kromě impulsů ke zkoumání zahrnují i výtvarnou techniku a pracovní postup. Také je trochu škoda, že se studentka nepokusila některý z úkolů realizovat nebo realizaci nepředložila.

Otázky: Pokuste se koncepčně zcelit kroky v didaktické části.

Navrhovaná známka: výborně

Věra Roeselová, ak. soch., oponentka



Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

Místo vypracování - Praha

Datum: 23.11.2006



podpis

Děkuji těm, kteří významnou měrou přispěli ke zdárnému průběhu práce.

Vedoucímu diplomové práce: Doc. ak. mal. Zdenku Hůlovi

Konzultantovi: Doc. PaedDr. Janu Slavíkovi

Tuláčková, Lucie: Jeskyně stínů

/Diplomová práce/ Praha 2006 - Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy. 65 s. (přílohy: 8 obrazů, 10 objektů)

Popis obsahu: teoretická studie, didaktický projekt

Práce se zabývá realitou, jejím poznáváním, vlivem poznání na její interpretaci, způsoby zacházení s obrazovou informací v umění a reklamě.

Klíčová slova: realita, vnímání, poznání, interpretace, umění, média, reklama, informace, manipulace.

Tuláčková, L.:The Cave of Shadows

/Dissertation/ , Prague 2006 - Charles University, Faculty of Education, Department of Art

X pages (appendix: 8 images, 10 objects)

Summary: a theoretical study, a didactical project, an artwork (appendix)

This dissertation deals with reality, the recognition of reality, the effect of cognition on the interpretation of reality, the methods of dealing with the visual information in the arts and advertising.

Key words: reality, perception, cognition, interpretation, art, media, advertising, information, manipulation.

OBSAH

ÚVOD.....	8
1.Podoby světa.....	10
1.1. Svět Plochozemců.....	10
1.2. Jak se dívá netopýr, jak se dívá člověk	11
1.3. Z oka do mozku	12
1.4. Citlivost smyslů	13
1.5. Uchopený svět.....	13
1.6. Vzpomínka	16
1.7. Zkušenost	17
1.8. Pozornost	19
1.9. Kultura	20
2. OBRAZY A SLOVA.....	22
2.1. Vnímaní estetického objektu.....	22
2.2. Ekfráze	22
2.3. Jak funguje metagora- obrazný jazyk.....	26
3. Různí lidé - různé obrazy.....	29
4. MÉDIA.....	32
4.1. Extenze	32
4.2. Fotografie	33
4.3. Problémy s koncentrací	41
4.4. Není to ani zdání, ani skutečnost. Co to je?	46
5. REKLAMA.....	48
5.1. Vývoj reklamy.....	48
5.2. Reklama a změna postojů	49
5.3. Značka	50
5.4. Humor a nesmysl	51
5.5. Guerillová kampaň	52
6.ŠKOLA.....	54
7. VÝTVARNÁ PRÁCE - ZÁTIŠÍ.....	56
8. VÝTVARNÝ PROJEKT.....	58
Seznam použité literatury.....	63
Příloha.....	65



ÚVOD

Tato práce se zabývá poznáním, mechanismy, možnostmi a omezeními poznání. Proč? Pro učitele je to zásadní téma, učitel by měl nejen zprostředkovávat vědění, ale i touhu po vědění, po poznání. Poznání je vývoj bez možnosti dovršení definitivního konce. Vyžaduje aktivitu - pozornost, tázání a odpovídání. Umění je nenahraditelným způsobem poznávání. V této práci se zabývám tím, jak poznáváme svět, a jak se mění naše poznání světa v závislost na různých faktorech, například na vzniku masových médií. Vycházím z toho, že poznáme-li mechanismy zpracovávání informací například masovými médii, zamysleme-li se vůbec nad tím, jak média a reklama pracují s informací, můžeme lépe tyto informace interpretovat, hodnotit, můžeme je lépe využít.

Plývá se s kdečím, proč ne s obrazy? Prostřednictvím masových médií jsme nuceni se prodírat smrštěnými informacemi všeho druhu. Jejich význam je mlhavý. Pozornost přeskakuje od jednoho blikajícího obrazu k druhému, je těžké se jim vyhnout, vnucují se nám. Nebylo by to tak překvapivé, kdybychom si už zvykli vnímat realitu pouze skrze ně, vnímat je místo reality. Nehrozí tu nebezpečí, že časem budeme odkázáni pouze na tyto „obrazy“ reality, obrazy obrazů reality? Pociťuji v tomto stavu riziko- riziko, že realita může být snadno ovlivňována a přetvářena, že stálým působením ztratíme schopnost posoudit, co je realita, co ne. Takto napsána, může moje obava působit pateticky a vyhroceně. Je normální, že jsme do jisté míry produktem své doby, ovšem vadí mi, že produkty této doby mají mít podobu bezduchých tvorů s naordinovanými potřebami a touhami, s omezenými schopnostmi autentického nezprostředkovaného vztahu k realitě.

Proto zkoumám, jak je nám realita dostupná, co všechno se na našem vnímání podepisuje, jak nás ovlivňují masová média, jak a jaké nám předkládají informace, a jak s těmito informacemi můžeme „zacházet“.

Podle Platóna, kdo se spokojí se smyslovým poznáním, jakoby zůstal v jeskyni - ve světě stínů. Rozlišoval dva světy, svět poznáný smysly a svět ducha, rozumu, viděný duchovním zrakem. Smyslové poznání je nedokonalé. Jak tedy můžeme dospět k poznání, když ne na základě toho, co vidíme? Platón byl zastáncem dialektické metody, používal ji jako filosofickou metodu. Pro dialektiku je zásadní předpoklad, že schopnost vědění je přítomna v duši každého z nás, pravdu je jen potřeba přesně vyjádřit. Myšlením, které se odehrává v řeči, v diskusi, můžeme dojít k poznání předobrazů skutečnosti, naše poznávání se zakládá na vzpomínání z předtělesné existence ducha. Učení je rozpomínání. Cílem dialektiky je postihnout smysl řeči, logicky formulovat, zbavovat nejasností, přesně formulovat pojmy, jít

ke kořenu výroků. Idea je to, čemu je třeba rozumět, skrze ni poznáváme věci. Nejvyšší idea, idea dobra, je pro duchovní vidění tím, čím je světlo pro smyslové vidění - umožňuje vidění (ve smyslu poznání), a je příčinou všeho, co je správné a krásné, ale sama je podle Platónových slov viditelná jen s obtížemi.

Novodobí myslitelé se také snaží najít pravou skutečnost za zmatkem jevů, ale ta skutečnost, ta „podstata věci je tu dána přírodou, je mimo nás, na obloze, v atómech, v energii.“¹ Cílem je hledat, co opravdu existuje u kořenu věcí této přírodní skutečnosti, nezůstat na povrchu.

¹ Rádl, E. *Dějiny filosofie I*. Praha: Jan Laichter, 1932.



1. PODOBY SVĚTA

1.1. Svět Plochozemců.

Plochozemě je země, jejíž obyvatelé jsou ploší, chybí jim jeden prostorový rozměr. Těmto dvourozměrným stvořením z knihy Plochozemě, která je dílem spisovatele Edwina Abbotta Abbotta (19. stol.), se svět jeví jinak než nám. Je zajímavé si představovat, jak obyvatelé Plochozemě vnímají nás ze svých dvou rozměrů, a podle toho třeba vyvozovat, které nám dostupné jevy by mohly být projevem čtvrtého rozměru.

Pohybujeme se v trojrozměrném světě plus v jedné dimenzi neprostorové - časové. Je ale možné, že vesmír obsahuje víc dimenzí, jenže my je „nevidíme“, protože nemůžeme ze své trojrozměrnosti uniknout, stejně jako společnost dvourozměrných stvoření nemůže uniknout ze svých dvou rozměrů. Svět dvourozměrných stvoření popisuje Abbott asi takto: za prvé Plochozemci se vyskytují v podobě mnohoúhelníků - uzavřených lomených čar (kromě žen, které mají podobu přímky, takže když se k nim muž přiblíží z nešťastné strany, může být smrtelně zraněn), mohou se pohybovat ze severu na jih a ze západu na východ, vidí navzájem jen své okraje. Jejich tělo je ohraničeno jedinou linií, takže například zažívací trakt by jejich tělo rozdělil na dvě části, čímž by tělo přišlo o svou celistvost. My je pozorujeme z pozice svých třech rozměrů, z této pozice máme „navrch“, vidíme jim až do útroby, aniž bychom porušili jejich kůži. Jak mohou Plochozemci pozorovat nás? Vidí z nás jen dva rozměry. Kdybychom prostrčili prst skrz jejich svět, viděli by nejprve bod, pak zvětšující se okraj kružnice podle toho, jak by náš prst prostupoval jejich rovinou. Kostka, kterou bychom pustili přes Plochozem jedním vrcholem napřed, by vytvořila zvětšující se trojúhelník přecházející náhle v šestiúhelník, přecházející zpátky v trojúhelník, bod a byla by pryč. Ze své povýšené pozice trojrozměrných stvoření bychom si s nimi mohli všelijak zahrávat. Mohli bychom rozdělovat těleso skládající se z vnější a vnitřní kružnice bez poškození vnější kružnice, což ve dvou rozměrech nelze. Mohli bychom jim vzít levou rukavici obrátit ji a vrátit ji jako pravou. Pro Plochozemce by to byla holá záhada. Způsobovali bychom samá nevysvětlitelná mizení a objevování předmětů. Plochozemci jistě věří tomu, co vidí. Trojrozměrný objekt pronikající jejich světem se jim jeví jako objekt dvojrozměrný, který se postupně vyvíjí. Existence našeho trojrozměrného světa nevylučuje existenci čtyř a vícerozměrového světa. Můžeme si představit ve třech rozměrech nemožné rozpojení dvou spojených kroužků. „Čtvrtý rozměr by pro nás byl stejně mysteriózní a nepředstavitelný jako třetí pro obyvatele dvourozměrného světa. Pokud existuje čtvrtá dimenze, pak je všude kolem. Obyvatelé čtvrtého rozměru by měli z našeho hlediska nadpřirozené schopnosti, mohli by

nahlížet do našich útrob bez použití invazivního chirurgického zákroku. Mohli by se dostat k našim mozgům a srdcím a pokožku nechat neporušenou...“²

Některé jevy mohou být projevem něčeho skrytého, co nám naše tělo nedovoluje poznat. Můžeme se pokoušet dešifrovat ve zjevném světě svět skrytý. Můžeme se snažit dostat pod povrch. Svět může mít mnoho podob, závislých na tom, kdo a jak se něj dívá.

1.2. jak se dívá netopýr, jak se dívá člověk

V domě, kde bydlím, bydlí také netopýři. Je to dřevěný dům, netopýři obydlují prostor mezi vnější a vnitřní vrstvou obvodové stěny, kterou tvoří dřevěné trámy. Mezi trámy jsou různé škvíry, kterými netopýři vylétávají ven, nechtěně také dovnitř. O tom, kolik netopýřů se k nám na léto nastěhovalo, mohu odhadovat na základě množství šustivých a vrtivých zvuků jejich křídel a tělíček. Letos jich muselo být jenom v mém pokoji několik desítek. V období dorůstání mláďat, když vylétávají prvně ven, se každou noc nějaké mládě splete a vlétne škvírou mezi trámy dovnitř domu místo ven. Pokaždé se dívám, že při tak velké rychlosti letu, jaké netopýr dosahuje, nenaráží do věcí a stěn uvnitř domu. Pokaždé s sebou taky cukám strachy, že mi netopýr vlétne do vlasů, když se takovou rychlostí a zmateně pohybuje sem a tam. Ale můžu být klidná, netopýr se v prostoru orientuje velice dobře, i když nevidí skoro nic.

S netopýrem mne spojuje tento svět, a konkrétně dům, který máme společný, každý ho ale vnímáme jinak. Naše vnímání je něco jako složitý počítačový model v mozku, zkonstruovaný na základě vstupních informací, které se v hlavě zformují do použitelné podoby. Společně s netopýry a jinými živočichy je to, že oba „potřebujeme typ vnitřního modelu, který umí zobrazovat polohu předmětů v trojrozměrném prostoru.“³ Rozdílné je to, že netopýři si vytvářejí svůj vnitřní model s pomocí ozvěn, kdežto my s pomocí světla. Mozek má zvláštní typy modelů, které používá pro svět obrazů, zvuků a pachů. „Rozdíly vlnových délek světla z vnějšího světa se kódují jako „barevné“ rozdíly pro počítačový model v naší hlavě. Tvary a další vlastnosti jsou zakódovány stejným způsobem do formy, s níž lze pohodlně zacházet.“⁴ My používáme k orientaci v prostoru hlavně oči, netopýr sluch, protože oči by mu v noci, kdy se vydává na lov za potravou, neposloužily. Vydává pro nás neslyšitelné zvuky, které se

² Levinová, J. *Jak vesmír přišel ke svým skvrnám*. Praha: Argo a Dokořán, 2003. ISBN 80-7203-504-5. ISBN 80-86569-44-6. s.160

³ Dawkins, R. *Slepý hodinář*. Praha: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-445-X. s 35-53

⁴ Dawkins, R. cit. v pozn. 3

odrážejí od předmětů okolo a vracejí se k němu jako ozvěna. Stejně jako můžeme manipulovat vizuálními informacemi, vytvářet iluze, abychom někoho zmátli, můžeme podobně manipulovat se zvukovými informacemi. Když budeme netopýrovi přehrávat jeho vlastní volání se zpožděním (falešné ozvěny jeho volání), popleteme ho třeba tak, že se pokusí přistát na neexistující římse. Netopýří mozky na základě ozvěn vytvářejí něco jako „vizuální“ obrázky.⁵ to srovnává s tím, co to vlastně je vidět barvy. Světelné paprsky vnímáme očima, hlavním zdrojem světelných paprsků je Slunce, lidé srovnatelně s netopýry využívají ozvěny, ale ozvěny světla, které se odráží od předmětů, když je sluneční paprsky zasáhnou. Čočka ohýbá paprsky, vzniká obraz předmětů z okolního světa, obraz se promítá na vrstvu buněk známou jako sítnice, buňky sítnice učiní světlo „slyšitelným“ a předají tuto informaci do mozku. „Jenže v našem subjektivním vnímání barev není ani náznak představy o vlnových délkách. Pocit, *jaké to je* vidět modrou nebo červenou, nám neřekne nic o tom, která barva má delší vlnovou délku.“⁶ Barva je subjektivní prožitek vznikající činností mozku. Vlnová délka viditelné části elektromagnetického záření, to je objektivní fyzikální veličina.

1.3. z oka do mozku

Už na úrovni smyslového vnímání musíme data, která smysly přijímají, složitě zpracovávat, manipulovat s nimi, aby byla použitelná. Smysly jsou citlivé na vybraný typ informací, které dále zpracovávají, „překládají“ do určité podoby a posílají k dalšímu zpracování do mozku. „Svět nevidíme přímo, ale skrze dvoj rozměrnou konfiguraci světla, která dopadá na sítnici oka.....Sítnicové uspořádání je velmi složitým dokumentem k interpretaci“⁷Sítnice se svými receptorovými buňkami je předsunutou stanicí mozku, která před-edituje hodnoty odráženého světla, a teprve pak je předává dál do vnitřního mozku. „Data ze sítnice vzájemně reagují s konstruktivními dispozicemi v mozkové kůře.“⁸ „Psychika rekonstruuje realitu z abstrakcí smyslových vjemů.“⁹

⁵ Dawkins, R. cit.v pozn. 3

⁶ Dawkins, R. cit.v pozn. 3

⁷ Baxandall, M. *Stíny a světlo*. Praha: Barrister a Principal, 2003. ISBN 80-86598-58-6. s. 16

⁸ Baxandall, M. cit. v pozn. 7, s.78

⁹ Wilson, E. O. *O lidské přirozenosti*, Praha: LN, 1993. ISBN 80-7106-076-3. str. 75-97

1.4. citlivost smyslů

Smysly jsou u různých živočichů různě citlivé. Moje uši na netopýří ultrazvukové volání ve frekvencích 10 až 200 výkřiků za vteřinu našťestí vůbec nereagují. Neslyším ho. „Přirozené meze, jimiž příroda ohraničila citlivost našich očí a uší, nás chrání před přesycením informacemi o světě. Zajišťují, že když se díváme na obraz, dostává mozek zpracovatelné množství informace...“¹⁰ Je to praktické. Představa, že bych mohla kdykoliv zaostřit na vzdálenost několika světelných let, a potom se podívat na mísu okurkového salátu jako na shluk atomů, je zběsilá. Byl by to opravdu velký svět, v kterém bychom se museli orientovat. Náš svět, tedy to, co vnímáme, je věcí výběru. Vidíme to, co ke svému životu potřebujeme. Kočka, netopýr, sousedka obývají stejný svět, ale přitom jiný, v různé míře jiný (blecha a kočka patrně ve větší míře než sousedka, ačkoli si spíše rozumím s kočkou než se sousedkou). Jaksi přirozeně ale bereme naše vnímání světa za bernou minci toho, jaký svět skutečně je. Jsme svázáni svými možnostmi, omezení svým tělem. Nemůžeme se vymanit ze sevření svého těla, jsme v něm uvěznění, tak jako jsme uvěznění ve svých třech dimenzích, a tím jsou dány možnosti i hranice našeho poznání.

1.5. uchopený svět

Posvítíme si znovu na objektivní skutečnost, existující nezávisle na nás. Naše poznání této skutečnosti je omezené, nejen kvůli omezenosti našich smyslů. „Naše poznání je tedy syntetické a apriorní, neboť je pravdou, že nikdy nepochopíme nic, co se nevejde do našich speciálních mentálních kategorií. Proto pro nás platí určité nutné pravdy o pozorovaném světě.“¹¹ V rámci tohoto omezení máme jisté možnosti, záleží na nás, jak budeme ke světu, ke skutečnosti kolem nás, přistupovat, například jak moc si ji budeme přizpůsobovat.

Velmi silně ovlivňuje to, co vnímáme, naše očekávání. Dostupné informace máme tendenci interpretovat tak, aby zapadaly jako dílek z puzzle do našeho individuálního obrazu světa. Filozof Merleau-Ponty říká „Nemá-li reflexe předpokládat to, co má nalézat, a nemá-li do věci vkládat to, co v nich předstírá objevovat, je třeba, aby vyřadila víru ve svět, pouze proto, aby svět viděla, aby v něm vyčetla cestu, kterou prošel, když se stával světem pro nás, aby v něm hledala tajemství našeho vněmového pouta k němu, aby se hroužila do světa, místo aby mu vládla... a aby mu dovolila říkat to, co svět ve svém mlčení říci chce.“¹²

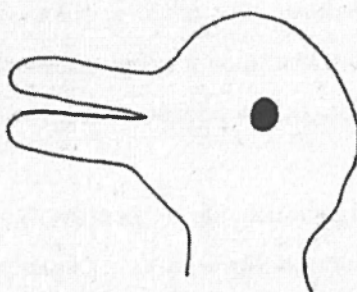
¹⁰ Barrow, J. D. *Teorie všeho*. Praha: Mladá fronta, 1999. ISBN 80-204-0602-6.

¹¹ Barrow, J. D. *Teorie všeho*. Praha: Mladá fronta, 1999. ISBN 80-204-0602-6.

¹² Merleau-Ponty: *Viditelné a neviditelné*. Praha 98

„Vzájemné ovlivňování pozorovatele a pozorovaného je skutečně věc dalekosáhlého významu. Otázky, které si klademe, do jisté míry ovlivňují odpovědi....Ve spořádané realitě nezávislé na pozorovateli jsou částice částicemi a vlny vlnami. To by měly být určující, jednoznačné a nezaměnitelné charakteristiky dané věci, přesto tomu tak není. Příroda je dualistická. Vlny jsou částice a částice jsou vlny a konkrétní forma závisí na tom, jak je ta či ona věc pozorována.... Tato dvojakost představuje trhlinu v našem vnímání reality jako nezávislé na pozorovateli.“¹³ Naše pozorování jsou také ovlivněna tím, že některý druh informací se získává snadněji než druhý. „Znakem dobrého experimentátora je jeho schopnost pochopit a předvídat co nejuplněji zkreslení.“¹⁴ A schopnost interpretovat zkreslení jako zkreslení.

Jak vnímáme dvojznačný obrázek, třeba obrázek kachna - králík? „Podnět je stále týž, ale lidské zrakové vědomí jej jednou vykládá jako vázu, vzápětí jako profil dvou tváří. I z tohoto pokusu, jehož podklad je znám od r. 1915, plyne, že lidské vědomí do jisté míry svět tvoří a vykládá, není jen fotografií nebo zrcadlením.“¹⁵ Ve dvojznačném - reverzibilním obrazci vidíme ve smyslu objektu stimulujícího zrakové receptory to samé, ale vnímáme pokaždé něco jiného. Přičemž to samé by mělo být v uvozovkách, protože naše sensorické systémy nejsou neutrální, ale vždy předpřipravené, „předjímají poté vnímané a vyvozují z již vnímaného i v bezprostředním vnímání.“¹⁶ Může se stát, že jsme se s králíkem nikdy nesetkali a tak neznáme ani jeho morfologii, tedy ho na obrázku nevnímáme, protože ho nepoznáváme, reverzibilní obrazec tím pádem pro nás není reverzibilní.



obr. in: Zuska, V. *Estetika, úvod do tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001. ISBN 80-7254-194-3.

„Svět je to, co vidíme.“¹⁷ Vnímání je spojeno s míněním. Do každého vnímaného předmětu započítáváme i to, co nevidíme (např. zadní stranu kostky). „...věci kolem nás nám nejsou skutečně dány, ale jsou *přebrány* naším tělem.....a jsou takto prožívány.“ „...Věci

¹³ Levinová, J. *Jak vesmír přišel ke svým skvrnám*. Praha: Argo a Dokořán, 2003. ISBN 80-7203-504-5. ISBN 80-86569-44-6. s. 84-87

¹⁴ Barrow, J. D. *Teorie všeho*. Praha: Mladá fronta, 1999. ISBN 80-204-0602-6.

¹⁵ Koukolík, F. *Já. O vztahu mozku, vědomí a sebevědomování*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0736-0.

¹⁶ Zuska, V. *Estetika, úvod do tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001. ISBN 80-7254-194-3.

¹⁷ Merleau-Ponty. *Viditelné a neviditelné*. Praha 98

samy tu překrývá nějaká *subjektivní složka* či *nános těla*.“¹⁸ („Čeho si naše tělo nechce všimnout, to prostě pro nás neexistuje, prostě *není*.“¹⁹

Předmět to „je člověk, shluk atomů, komplex buněk, pianista, přítel, pijan...“ píše Goodman²⁰ jako příklad možných způsobů bytí jednoho předmětu, člověka. Nic z toho samo netvoří předmět takový, jaký je. Realistický obraz, který se snaží napodobit portrétovaného tak, jak se jeví „normálnímu oku nezatíženému láskou či nenávisť ani osobními zájmy, z vhodné vzdálenosti a příznivého úhlu, při dobrém osvětlení, bez instrumentace, nepřikrášlený úvahou ani interpretací“²¹(Goodman), by potřeboval nevinné, nezaujaté oko, které podle všeho neexistuje. Oko je poznamenáno minulostí, „nefunguje jako samostatný svébytný nástroj, nýbrž jako poslušná součást rozmanitého a rozmarného organismu.....Nejen jak, ale i co vidí, se řídí potřebami a předsudky. Vybírá si, odmítá, pořádá, rozlišuje, spojuje, třídí, rozebírá, tvoří. Spíše než zrcadlem je oko zručným řemeslníkem...“²²(Goodman). Recepce a interpretace jsou neoddělitelné na sobě závislé operace, je těžko rozeznatelné, co jsme v „konečném výtvoru“ obdrželi a co jsme s tím udělali. Přesto pokusit se o nevinné oči není ale zcela bez smyslu, díky němu se můžeme zbavit stereotypního způsobu vidění, objevit něco nového.

Každý člověk má určité návyky vidění a zobrazování. Rozdílnost v tom, jak vidíme a zobrazujeme, je závislá na zkušenosti, cviku, zájmech a postojích. Oko se při normálním vidění neustále pohybuje, těká, obhlíží. Pro to, co vidíme jsou určující nejen světelné paprsky, ale také průvodní okolnosti. „Nevidíme jen to, co nám padne do oka. Právě tak jako červené světlo znamená „stůj“ na souši a „přístav“ na moři, tak i za různých podmínek vznikají na základě stejného podnětu různé vizuální prožitky. I tehdy, shodují-li se jak světelné paprsky, tak i okamžité vnější podmínky, může předcházející sled vizuálních prožitků, spolu s informacemi shromážděnými ze všech zdrojů, způsobit obrovské rozdíly v tom, co vidíme.“²³ (Goodman)

¹⁸ Merleau-Ponty, viz. cit. v pozn. 17

¹⁹ Hogenová, A. *Tělo a tělesnost*, Praha: Karolinum, 2002. ISBN 80-7184-580-90.

²⁰ viz. Goodman v Zuska, V. *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. st.* Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0540-6. s. 89-112

²¹ viz. Goodman v Zuska, V. *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. st.*

²² viz. Goodman v Zuska, V. *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. st.*

²³ viz. Goodman v Zuska, V. *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. st.* Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0540-6.

1.6. vzpomínka

Vzpomínky nejsou doslovnou, otiskovou reprezentací proběhlých událostí. Vznikají tím, že se složí z informací, které jsou rozmístěny v mnoha vzdálených místech mozku (distribované ukládání paměťových stop). Jejich vznik je závislý na řadě minulých i současných vlivů. Desítky let je známo, jak často a snadno se vzpomínky zkreslí. Vybavování informací z paměti je rekonstruktivní proces, čemuž nasvědčují i výsledky zkoumání činnosti mozkové kůry funkčními zobrazovacími metodami. Vzpomínky se dají dokonce implantovat. Experimenty prokázaly, že je možné lidem implantovat sugesci vzpomínku na událost, která se ve skutečnosti nestala. Lidská paměť není bezchybná jako paměť počítače, lže, prosévá, deformuje, zkresluje, podvádí a neposlouchá příkazy. „Chová se jak neposlušný pes“. Paměť je řízena desítkami impulzů současně. „Vůně, emoce, pohyby, zvuky, nápady, vjemy, paměť jsou spíše vibrující sítí synchronních asociací než binárním průběhem sledu podnět-uložení-reprodukce.“²⁴ Informace uložená v paměť je globální i lokální. Paměťové stopy jsou rozptýlené v různých částech mozku, takže dráždění fragmentu může aktivovat celou představu, zatímco naopak odstranění části stopy nenarušuje schopnost rekonstruovat celou představu. V distribuované paměti nemá žádný prvek samostatnou stopu. Přesto může být každý prvek individuálně ukázán. Kontextové informace fungují většinou jako impuls pro vzpomínání, čím více kontextových informací máme k dispozici, tím více si vybavíme detailů. Návštěvou místa, kde jsme například kdysi bydleli, se nám mohou vynořit zdánlivě navždy zmizelé vzpomínky. Když vnímáme současnou situaci s pocitem, že jsme tuto situaci už v minulosti zažili, a přitom víme, že to není možné, jde o zážitek *déja vu*. V roce 1904 Heymans vysvětloval tento zážitek hypotézou, že zkušenosti *déja vu* vznikají tím, že se přítomné vnímání neasociuje s obsahem paměti tak, jak má, a proto namísto vnímání budí dojem prchavého vzpomínkového obrazu. Novější hypotéza tvrdí, že *déja vu* je výsledkem velké podobnosti mezi holograficky kódovanou informací přítomného vnímání a holografickou informací dřívější zkušenosti.

Zpracováním podobných podnětů aktivujeme tytéž prvky ve „smíšených vzpomínkách“, v nichž je společné redukováno na prototypovou představu, která sama nikdy není jako taková paměť prezentována. Vzpomínka musí být především jako vzpomínka zakoušena, musí mít kvalitu „tepla a intimity“, nespocívá v opětovné aktivaci neurálních drah, to by znamenalo

²⁴ Draaisma, D. *Metafory paměti*. Praha: Mladá fronta, 2003. ISBN 80-204-0919-X.

zdvojení zkušenosti, zažili bychom ještě jednou totéž. „Vzpomínka je právě nový opětovný prožitek plus vědomí, že zkušenost je možno datovat v osobní minulosti.“²⁵

1.7. zkušenost

V 18. století vypracoval anglický filosof John Locke velkou teorii vizuálního vnímání, ve které také řešil otázku na základ čeho vnímáme, že co oko přijímá jako určitým způsobem vystínovaný kruh, je ve skutečnosti trojrozměrná koule. Podle Locka vnímáme tím, že vyvozujeme poučené závěry o příčině. Rozhodující roli ve vnímání hraje naše zkušenost. „U věcí, o nichž máme bohatou zkušenost,.....bereme za vjem našeho smyslového vnímání to, co je ideou, vytvořenou naším úsudkem.“(Locke)²⁶ V 18. století přitahoval evropské filosofy a vědce tzv. Molyneuxův problém, rébus. Locke, Leibniz, Berkeley, Voltaire, Diderot, Condillac...ad. ti všichni se k tomuto problému vyjadřovali. Kdo se zabýval tím, jak pracuje lidská mysl, jak lidská mysl vnímá svět, zabýval se také vystínovanými kruhy a tím, jak z nich lidská mysl získává informaci. William Molyneux napsal o svém problému Johnu Lockovi. Problém se týká toho, zda od narození slepý člověk, který se předměty jako krychle a koule naučil rozeznávat dotykem, zda tento člověk po náhlém prohlédnutí bude schopen na základě zraku, bez toho, aniž by předmětů dotkl, určit, co je krychle a koule. Na tento problém Molyneux i Lockem odpověděl záporně, protože člověk, který získal zkušenost, jak se koule a krychle jeví jeho hmatu, neví, že co ovlivňuje hmat, musí ovlivňovat i zrak. „Tedy, že výrazný úhle krychle, který nerovnoměrně tlačí na jeho ruku, se bude jeho oku jevit, tak, jak se u krychle jeví.“(Locke)²⁷ Leibniz, který zastával názor, že člověk přichází na svět s kompletním souborem idejí, které jsou však neuspořádané a musí být roztříděny, objeveny, naopak tvrdil, že tvar je dostupný zraku i hmatu, a onen dříve slepý člověk by byl schopen po určité chvíli, kdy bude muset překonávat jistou zmatenost, a po tom, co hmatem zjistí, že přítomny jsou krychle a koule, dobrat se rozumově správného rozlišení mezi koulí a krychlí na základě vlastností jako jsou ostré hrany, jednoduše kontinuita koule apod. Francouzi se zabývali otázkou nakolik by slepý člověk vůbec viděl kouli a krychli. Všichni tito empiričtí psychologové a filosofové se domnívali, že pokud stín a stínování mají nějaký přínos pro vnímání světa, tak spočívá v tom, že modelují formy ve tvary - kruhy v koule apod. Jenže to

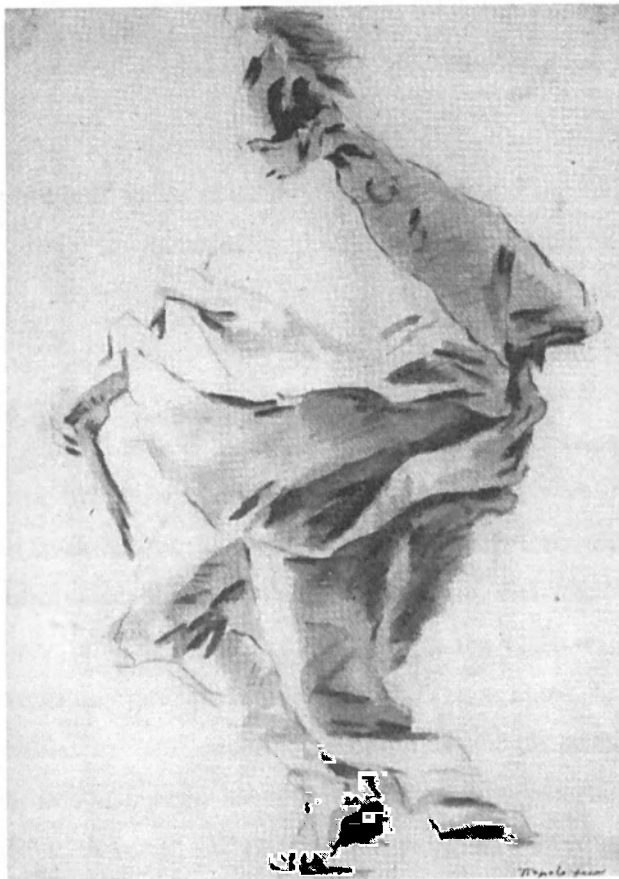
²⁵ Draaisma, D. *Metafory paměti*. Praha: Mladá fronta, 2003. ISBN 80-204-0919-X.

²⁶ Viz. Locke v Baxandall, M. *Stíny a světlo*. Praha: Barrister a Principal, 2003. ISBN 80-86598-58-6.

²⁷ viz. Locke v Baxandall, M. *Stíny a světlo*. Praha: Barrister a Principal, 2003. ISBN 80-86598-58-6.

není hlavní informační hodnota stínu. Rozlišování mezi konvexním, konkávním, plochým děláme na základě předchozí znalosti o předmětu a obhlížením za okraj. Zkušenost získáváme tak, že vnímáním podoby stínu nám známého předmětu, nikoli vnímáním tvaru předmětu na základě jeho stínu. „Primární informace, kterou stín podává, se bezprostředně netýká tvaru.“²⁸ ...Na stín se v běžném vnímání vědomě nezaměřujeme. Vnímáme ho spíše v pozadí celkové situace. Stín nám poskytuje často poznání, které se nevztahuje přímo na objekt, který ho vrhá, ale na okolí objektu, na světlo, atmosféru, povrch, kam dopadá....

Povrchu různých předmětů přisuzujeme stálou barvu bez ohledu na druh osvětlení. Papír vnímáme jako bílý, i když je momentálně vlivem nedostatku světla tmavě šedý. „Trávu vidíme v létě zelenou za svítání, v prudkém poledním slunci i při soumraku. Bez této schopnosti by rozlišování barev ztratilo svůj biologický význam. Při rozhodování o barvách se asi uplatňuje *nevědomé usuzování*, paměť.“²⁹ Naše vnímání částečně řídí také vyšší „rovina představ“³⁰, tedy soubor známých typů objektů, jako jsou lidé, stromy, stoly atd. Vnímání je proces, na začátku je pole světelných hodnot, na konci lokalizovaný a identifikovaný objekt. Vědění o světě objektů prostupuje tímto procesem, působí „shora dolů“, má vliv už na proces spojování světelných hodnot ve věci. Vnímání stínu se podřizuje prvku vyšší roviny představ.



obr. in: Baxandall, M. *Stíny a světlo*. Praha: Barrister a Principal, 2003. ISBN 80-86598-58-6.

²⁸ Baxandall, M. *Stíny a světlo*. Praha: Barrister a Principal, 2003. ISBN 80-86598-58-6.

²⁹ Koukolík, F. *Lidský mozek*. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-379-X.

³⁰ Baxandall, M. *Stíny a světlo*. Praha: Barrister a Principal, 2003. ISBN 80-86598-58-6. s 56

Když se například zběžně podíváme na tuto Tiepolovu kresbu, bez obtíží v ní rozeznáme lidskou figuru v plášti, i když vidíme pouze jednu ruku, jednu nohu a hlavu. Zbytek postavy tušíme za drapérií pláště. Důslednější pohled nás však uvede do zmatku, stačí už zjištění, že to, co vypadá jako pravá noha, je podle prstů noha levá. Zkuste teď znovu rozluštit logiku celé postavy, je to díky nedostatečným a protichůdným podnětům nemožné.

V prostředí poskytujícím pouze nedostatečné vizuální podněty, například v mlze, tmě, máme snahu okamžitě zkonstruovat výjev tak, aby dával smysl. Aplikujeme na nedokonalý vjem své zkušenosti.

Vše, co zrakově poznáváme je rozsáhle závislé na zrakovém učení, od nejranějšího dětství.

1.8. pozornost

Přes svou „omezenost“ nám smysly poskytují velké množství informací, které nejsme schopni zpracovat. V obvyklé zrakové scéně je mimořádný počet podnětů. Dokonalé smyslové informace by nám byly k ničemu, kdybychom s nimi neuměli efektivně zacházet. My musíme z těchto dokonalých smyslových vstupů vybírat. Orientovaná pozornost řeší problém volby „správného“ podnětu. Díky orientované pozornosti není kapacita zrakového systému zahlcená. Funguje jako filtr, který prosévá momentálně důležité smyslové informace od informací momentálně méně důležitých. Kdybychom neuměli zaměřit pozornost, změnil by se svět v tříšť. Koukolík: „Do vědomí by trvale vstupovalo nepřeborné množství informací, nedokázali bychom například odloučit momentálně podstatné od nepodstatného, což může stát život. ...Orientovaná pozornost je klíčový funkční systém mozku.“³¹ V zájmu efektivity zaměřujeme pozornost na vybrané smyslové vstupy na úkor vstupů zbylých. Tak se stane, že když při sledování fotbalového zápasu máme za úkol spočítat počet přihrávek družstva v červeném, jsme tak zaměřeni na pohyby nohou a míče, že si nevšimneme dost výrazné postavy v kostýmu gorily procházející hřištěm, dokonce i když se ve středu hřiště zastaví a bije se v prsa (viz. televizní dokument cyklus BBC- Lidské smysly -3 díly- díl Hmat a zrak).

Naše zkušenosti z totožného výjevu se tedy mohou dosti lišit podle toho, na co orientujeme svou pozornost. „Hledáme-li nějaký předmět, např. houbu v lese, náš percepční systém je „předpřipraven“, jsme zaměřeni, intendujeme dopředně hledaný předmět a nereflktovaně,

³¹ Koukolík, F. *Lidský mozek*. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-379-X.

tedy podvědomě, eliminujeme, tzn. nepodržujeme v bdělém vědomí objekty, které nehledáme“.³²

1.9. kultura

Do toho, jak vnímáme svět se promítají naše zkušenosti, znalosti, očekávání a to vše rámuje kultura. Kultura, do které jsme se narodili, a v které jsme byli vychováni, ovlivňuje to, jaké máme zkušenosti, znalosti, tím pádem i očekávání. Zkušenost jednotlivce vyrůstá na podloží zkušenosti skupiny, kultury, z které pochází. Porozumět jiné kultuře vyžaduje její interpretaci, antropologické spisy jsou interpretacemi druhého a třetího řádu, pouze člen kultury činí interpretace prvního řádu. Antropologické spisy jsou, jak píše Geertz, fikce, fikce v původním slova smyslu slova *fictio*= něco udělaného, vytvořeného, výtvor. „Na kulturu je nejlépe pohlížet nikoliv jako na komplexy konkrétních vzorců chování - zvyků, obyčejů, tradic, soustav chování,ale jako na soubory řídicích mechanismů - plánů, návodů, pravidel, instrukcí... - pro řízení chování. Kulturní formy nacházejí své vyjádření v chování, přesněji v sociálním jednání. Dobrá interpretace čehokoliv nás zavede do jádra toho, čeho je interpretací, jejím úkolem je pochopit význam. Je to těžké, protože jde o neviditelný význam věcí.“³³

Můžeme mít před sebou stejný obraz, nikdo však neuvidí to samé. Každý si všimne něčeho jiného a každý to, co vidí, interpretuje jinak. Míra rozdílnosti bude záviset na tom, zda se pohybujeme mezi členy jedné kultury, nebo mezi členy různých kultur. Interpretace provádíme také v rámci své kultury, chceme-li porozumět druhým, musíme interpretovat jejich jednání. Každý z nás existuje v mnoha verzích, jsme vytvářeni lidmi, s kterými se vidáme, situacemi, do kterých se s nimi dostáváme. Existujeme vlastně jakožto výtvoři lidí, s kterými přicházíme do styku, a záleží tedy velmi na jejich tvořivosti. Otázkou je, do jaké míry je naše verze nás samých pravdivá.

Antropolog v terénu zapisuje, ale to, co zapisuje není to, co se ve skutečnosti děje, ale to, co pozoruje, že se děje, a co slyší, že se říká-význam jednání a promluvy, Není to skutečnost, co antropolog zapisuje, ale jeho interpretace toho, co se děje, která rovněž závisí na tom, jak to, co se děje, interpretují informátoři antropologa.

³² Zuska, V. *Estetika, úvod do tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001. ISBN 80-7254-194-3. s. 47

³³ Geertz, C. *Interpretace kultur*. Praha: Slon, 2000. ISBN 80-85850-89-3 str.13-42.

Žijeme v informační mezeře, „mezi tím, co nám naše tělo říká a co musíme vědět, abychom fungovali, existuje vakuum, které musíme vyplnit my sami a vyplňujeme je informacemi (nebo dezinformacemi), poskytovanými naší kulturou. Hranice mezi tím, co je v lidském chování řízeno vrozenými mechanismy a co kulturně, je nejasně vymezená a neurčitá. ...Naše myšlenky, hodnoty, činy, dokonce i naše emoce, jsou, tak jako sám náš nervový systém, kulturními produkty-produkty sice vyrobenými z tendencí, schopností a předpokladů, s nimiž jsme se narodili, ale přece jenom vyrobenými.“³⁴ Lidé jsou tedy kulturními výtvoři, a protože lidské chování je tak slabě předurčeno vnitřními zdroji informací, jsou vnější zdroje tak životně důležité. Bobr potřebuje k postavení hráze pouze vhodné místo a vhodné materiály-jeho pracovní postup je určen jeho fyziologií. Ale člověku geny o stavebnictví nic neřeknou, představu o tom, co to znamená postavit hráz získává ze symbolického zdroje - z plánu, učebnice....

„Nervový systém člověku neumožňuje pouze získat kulturu, nýbrž ho k tomu vlastně nutí, aby byl schopen fungovat. Kultura tedy pouze nedoplňuje, nerozvíjí a nerozšiřuje organicky založené schopnosti, které jí logicky a geneticky předcházejí, nýbrž se zdá být součástí těchto schopností samotných. Lidská bytost bez kultury by byla ...bezduchá, nefungující příšera.“³⁵

³⁴ Geertz. C. *Interpretace kultur*. Praha: Slon, 2000. ISBN 80-85850-89-3 str.13-42.

³⁵ Geertz. C. , viz. cit. v pozn. 34



2. OBRAZY A SLOVA

2.1. vnímání estetického objektu

Netopýři vydávají zvuky, které my lidé neslyšíme. V mém pokoji musí být někdy pěkný randál, když uvážím, kolik netopýřů zabydluje celou jeho jednu stěnu. Když se v lese zlomí strom, ozve se rána, i když v lese není nikdo, kdo by ji slyšel? Zlomení stromu vyvolá zvukové vlnění, které je nezávislé na posluchači. Rána znamená čínek, dopad zvukových vln na smyslový orgán tvora, který je vybaven sluchem. Když v lese nikdo takový není, rána se neozve. Když zvukový orgán tvora není dostatečně citlivý a nereaguje na zvukovou vlnu, rána se také neozve. V mém pokoji je hlučno našťěstí jen pro netopýry, já jejich výkřiky neslyším, pro mne neexistují. Dům ale existuje v mém světě, i ve světě netopýřů. „Galerie plná obrazů, v níž není žádný divák, neobsahuje tedy žádný estetický objekt v pravém slova smyslu, pouze kandidáty na estetické objekty“.³⁶ Estetický objekt jako objekt heteronomní potřebuje ke své existenci ještě někoho nežli sebe, někoho kdo ho začne jako estetický objekt vnímat, kdo vstoupí do estetického postoje a zahájí konstituci estetického objektu. Estetický objekt může existovat i když nemá hmotný nosič, jako představa, myšlenka, pokud je tu splněna relace estetický objekt-vnímatel. Pokud nám někdo začne slovy popisovat výtvarné dílo, například obraz, který jsme nikdy neviděli, a my na základě toho popisu vstoupíme do estetické recepce tohoto popisu, konstituovali jsme estetický objekt. Estetickým objektem je tedy popis, nebo naše představa, vzniklá na základě popisu. Jak moc je odlišný od estetického objektu vzniklého na základě samého obrazu, je jiná věc. Ale každý z nás zažil svou reakci na dílo, které předtím znal pouze z vyprávění a pak měl příležitost ho vidět na vlastní oči.

2.2. ekfráze

Jak vnímáme text, slovo, a jak obraz? Co se děje při překládání obrazového sdělení do slovního a obráceně?

Renesanční malíři neměli mnoho možností, jak se přímo inspirovat klasickými antickými malbami, protože ty se příliš nedochovaly. Co měli k dispozici, byly popisy antických obrazů, ekfrasis (ekfráze). Ekfráze je název malého literárního žánru - básně popisující díla vizuálního umění, a obecnějšího tématu - verbálního vyjádření vizuálního vyjádření. Ekfrasis-lat. descriptio, česky popis - bylo v antice řečnické cvičení, učební předmět v osnovách vyššího školství, poetický popis umění nebo vizuální scény. Ekfráze reprezentuje nejen hmatatelné

³⁶ Zuska, V. *Estetika, úvod do tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001. ISBN 80-7254-194-3.

kusy umění, ale také jakoukoli vizuální scénu, může to být také to, co vidíme pomocí svojí představivosti. V antice popisovala se především umělecká díla, ale také osoby, věci, a těmito popisy se studenti procvičovali v rétorice, cílem bylo dojmout posluchače, přesvědčit ho o úchvatnosti díla. Popisy byly většinou součástí nějakého většího literárního celku, řeči, dějepisného díla, poezie, nebo se uplatňovaly samostatně jako literární druh-progymnasmata. Znáмым autorem ekfrází byl Lúkiános. O umění působivého popisu napsal: „Něco podobného, jen ještě mnohem směšnějšího, prý provedla Seleukova manželka Stratoníké. Vypsala soutěž a určila celý talent jako ccnu pro básníka, který nejlépe vychválí její vlasy, ačkoliv byla plešatá a z vlasů, které měla na hlavě, ani jeden nebyl její. Třebaže tedy měla holou hlavu a třebaže kdekdo věděl, že jí vlasy vypadaly po dlouhé nemoci, poslouchala ty zatracené básníky, kteří prohlašovali její vlasy za hyacintové, splétali jí kadeřavé vrkoče a to, co vůbec neexistovalo, přirovnávali k bujnému miříku.“ „Chvála je totiž něco svobodného a žádný zákon nestanoví, jak má být dlouhá nebo krátká, ale jediným jejím cílem je vyvolat velký obdiv k chválenému a snahu napodobit ho.“ Lúkiános, *Na obranu obrazů*.

Apellés byl dvorním malířem Filippa II. a Alexandra Velikého. Podle Plinia největší malíř všech dob, který vynikl důsledným uplatněním světla, bohatou škálou barev, náběhy



Sandro Botticelli, Pomluva

k perspektivě a výraznou charakteristikou postav, zvláště portrétů. Žádné z jeho děl se nedochovalo, přesto se jimi inspirovalo mnoho malířů, Dürer, Raffael, Botticelli, Tizian,

Bocklin. Inspirovaly je popisy těchto děl. Apelles z Efesu namaloval obraz Pomluva, o kterém stejně jako o příběhu, který podnítl vznik tohoto obrazu, napsal Lúkianos spis „Nevěřte lehkomyšlné pomluvě“. A Botticelli namaloval podle této ekfráze Appelova obrazu Pomluva obraz (viz příloha).

Podstatou umění ekfrází v antice bylo, nakolik dokáže řečník popsat dílo, aby strhnul posluchače a přesvědčil ho o úchvatnosti díla. Původní inspirace popisu, umělecké dílo, se tak mnohdy ztrácí někde v pozadí, nebo vůbec není? Jsme okouzleni popisem díla, které třeba nikdy neexistovalo. Představujeme si něco, co si řečník vymyslel, aby to mohl dokonale popsat. Estetickým objektem je mentální model, naše představa obrazu vzniklá na základě popisu, nebo sám popis obrazu, kdy estetickým objektem se stává sám popis, kdy se obdivujeme např. dokonalosti jakou řečník dokáže slovy vylíčit vizuální kvality obrazu.

Otázka popsatečnosti vizuálního jevu je zajímavá, protože dává dohromady dva systémy, které vnímáme odlišně. Popis může být také dosti zavádějící, může značně posouvat významem díla, a pak je tu osoba posluchače, která na základě popisu vytváří obraz, představu o obrazu. Baxandall v eseji o umělecké kritice píše, že vnímání obrazu je značně rozdílné od vnímání textu, a z toho vyplývá problém. Jak popisovat slovy vizuální jevy? Slova jsou uspořádána v lineární posloupnosti, literární text má i přes různé porušování posloupnosti začátek a konec, je tu silný směrový pohyb odtud tam. Vnímání obrazu je jiné. „Strukturou jazyka je dáno, že obsáhlý popis obrazu bude progresivním znásilněním vzorce vnímání obrazu.“³⁷ (Baxandall) A to proto, že naše vnímání obrazu nemá lineární charakter. „...Obraz vnímáme skrze časovou sekvenci, během níž povrch obrazu přejíždíme očima, ale už v první vteřině tohoto procesu máme dojem celku....Následuje zaostřování detailů, všímání si vztahů, vnímání řádů a podobně.“³⁸ (Baxandall) Tím, jak čtení textu musí postupovat slovo po slově vpřed, obrazové vnímání je rychlé, nepravidelné tčkání po vymezeném poli. Tempo a rychlost čtení textu se nemůže vyrovnat rychlosti vnímání obrazu, zatímco tempo vnímání obrazu se může vyrovnat tempu textu. Baxandall píše, že jazyk umělecké kritiky je spíše nepřímý, obrazný, rozděluje ho do tří skupin -1. srovnávací - metaforická slova (pruhovaný, rytmický, skupina vertikál), příčinná - deduktivní slova (zkusmý, kalkulovaný, obtížný, vývoj), subjektivní - osobnostní slova (imponující, nápadný, rušivý, nepřijemný). „Nejlepší umělci kritici vyvinuli své vlastní způsoby, jak se vypořádat se základní absurditou verbalizování o obrazech: pozitivně se chopili jeho poukazujícího a nepřímého charakteru a stejně tak oddělili svoji promluvu od pseudopopisného záznamu,

³⁷ viz. Baxandall v Kesner, L. *Vizuální teorie*. Jinočany : H & H, 1997. ISBN 80-86022-17-X.

³⁸ viz. Baxandall v Kesner, L. *Vizuální teorie*. Jinočany : H & H, 1997. ISBN 80-86022-17-X.

který s sebou nese nejhorší lineární hrozbu.....Slova, která vyvozují příčinu, jsou hlavním nástrojem demonstrativní přesnosti v umělecké kritice.“³⁹ (Baxandall) Kauzální slova se zabývají dedukovanými akcemi a činiteli a současně zapojují mluvčího do vyvozování a posluchače do rekonstruování a hodnocení vzorce implikace.

Fotograf Weston napsal: “Fotografie zrušila či jednou zruší značnou část malířství -za což by jí měli být malíři hluboce vděční.“⁴⁰(Sontage) Měl tím na mysli zrušení popisné napodobovací funkce malířství, aby se mohlo plně věnovat „vyšším cílům“ - abstrakci. Stejný vděk fotografii pocíťoval i spisovatel Valéry, podle kterého fotografie pomohla stejně tak literatuře, která se může věnovat abstraktním myšlenkám, rozmanitým poetickým figurám a zvukomalbě. Podle Valéryho je nárok jazyka na „postižení představy vizuálního předmětu s libovolnou přesností“ iluzorní (viz. Valéryho článek „Sté výročí fotografie“ 1929 cit. v Sontagová). Sontagová ovšem tvrdí, že fotografie nikdy nepopisuje, nýbrž zpřítomňuje, popisovat může jen jazyk, protože popis je (stejně jak zdůrazňuje Baxandall) událostí s časovým průběhem. Popis obličeje může být někdy mnohem výstižnější než jeho fotografie (viz. příklady z literatury - Dickens, Nabokov). Valéry uvádí příklad s pasem, kde je umístěn stručný popis obličeje vedle fotografie obličeje, a na tomto příkladě srovnává zpodobňující schopnosti fotografie a slova. Což Sontagová neuznává jako argument, protože Valéry zde „odkazuje k popisům v tom nejpřízemnějším, nejchudším smyslu“.⁴¹

Radioví fotografové. V Americe ve věku rádia, před nástupem věku televize, působila populární komediální dvojice Bob a Ray. Jedním z jejich oblíbených kousků byla scéna, v níž Bob chtěl ukázat Rayovi všechny fotky z letní dovolené a s kamennou tváří, tedy spíše kamenným hlasem, přitom komentoval zajímavá místa a překrásnou scenérii. Obracel se přitom k posluchačům: „Lidi v rádiové zemi, strašně bych si přál, abyste ty fotky mohli taky vidět!“

V.J.T.Mitchell dělí problém ekfráze do třech fází či momentů realizace. První fáze vychází ze zdravého rozumu, že ekfráze je nemožná, nesmyslná. Tato nemožnost vyplývá z obecně známých vlastností různých médií a jejich vlastních nebo přiměřených modech (způsobech) vnímání. Fotografie Boba a Raye nikdy nemohou být viditelné pro rozhlasové posluchače. Verbální vyjádření nemůže vyjádřit, čili zpřítomnit, udělat přítomným, svůj předmět stejným

³⁹ viz. Baxandall v Kesner, L. *Vizuální teorie*. Jinočany : H & H, 1997. ISBN 80-86022-17-X.

⁴⁰ Sontagová, S. *O fotografii*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2002. ISBN 80- 7185- 471- 9.

⁴¹ Sontagová, S. *O fotografii*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2002. ISBN 80- 7185- 471- 9.

způsobem, jakým to může učinit vizuální vyjádření. Může se vyjadřovat o předmětu, může ho popisovat, může se ho dovolávat, ale nemůže přinést jeho vizuální zobrazení k nám tím způsobem, jakým to udělá obraz. Slova mohou připomenout, ale ne zviditelnit svůj předmět.

„Žádné množství popisů nevede k zobrazení.“⁴² napsal Nelson Goodman. Ekfrastická naděje je druhou fází, kdy je nemožnost ekfrází překonána představivostí či metaforou, když objevíme smysl, v němž jazyk může udělat to, co mnozí spisovatelé udělat chtěli - donutit nás vidět. (Bob říká: „Lidi, jsem si jistej, že ty fotky tady s náma vidíte.“)

Nejužší smysl slova ekfráze jako poetického modu, „dávající zvuk němému uměleckému objektu“ nebo nabízející „rétorický popis uměleckého díla“ směřuje k obecnějšímu užití zahrnujícímu „popis směřující k tomu, aby se osoba, místo, obraz atd. přenesl před duševní zrak“.⁴³ (Mitchell) Ekfrastický strach, to je moment odporu nebo touhy po opaku, která se projevuje, když chápeme, že rozdíl mezi verbálním a vizuálním vyjádřením se může zhroutit a figurativní, imaginární touha ekfrází může být realizována doslova a skutečně. Toto je okamžik, kdy si uvědomíme, že Bobovo a Rayovo přání, že musíme vidět ty jejich fotografie by, kdyby se to připustilo, zkazit celou hru, okamžik, kdy si přejeme aby fotografie zůstaly neviditelné. Souhra těchto tří momentů ekfrastické fascinace - nedůvěry, naděje a strachu - produkuje všudypřítomný pocit ambivalence, ambivalence soustředěné v Bobových a Rayových fotografiích: oni vědí, že je nemůžete vidět, přáli by si, abyste je viděli, a jsou rádi že můžete, nechtějí vám je ukázat, a neukázali by je, kdyby mohli. Ekfrastický strach se pokouší vytyčit hranice s pevným rozlišením mezi smyslem, modem vyjádření a objektem hodícím se pro všechny. Ekfrastický strach je strachem z toho, že zrušíme to, čím by vizuální umělecký předmět měl být, krásným, „němým“ prostorovým objektem vizuálního potěšení.

Metafory využívají schopnosti konkrétních slov vyvolávat v nás konkrétní představy, obrazy předmětů, které slova označují.

2.3. *Jak funguje metafora - obrazný jazyk*

Základní funkcí obrazů ve středověkých katedrálách nebylo nahrazovat nevzdělaným věřícím Bibli. Jak bychom pak vysvětlili hojnost „picturae“ v knihách, které byly speciálně určeny pro vybraný okruh vzdělanců? Miniatury a kresby v knihách nebyly jen pouhou zjednodušenou alternativou slov, jejich úkolem bylo to, co se skrývá v etymologii slova

⁴² viz Goodman v Zuska, V. *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. st.* Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0540-6.

⁴³ Mitchell, W. J. T. Ekphrasis and the Other. <http://web.ics.purdue.edu/~clark9/ekphrasis/index.html>

Metafora tedy pracuje s obrazem i jazykem, s názorným i abstraktním, proto je tak účinná při učení a vysvětlování. Experimenty potvrzují tuto funkci metafor. (Podle výzkumu, kde si testované osoby měly prostudovat osm krátkých textů, každý opatřen doslovně nebo metaforicky formulovaným závěrem, si metaforicky formulované závěry se pamatují lépe než doslovné. Kromě toho si testované osoby při použití metafor zapamatovaly z předchozího textu více detailů.) Tuto funkci metafor vysvětluje teorie *dvojího kódování*, metafora totiž zapojuje do spolupráce dva systémy, které fungují autonomně, ale mohou si navzájem vyměňovat informace. Jeden je zaměřen na lingvistickými informacemi, používá verbální reprezentace, které se zpracovávají sekvenčně, druhý má na starosti vizuální informace vztahující se na konkrétní předměty a události a je prezentován v představách, jež mají ve většině případů vizuální charakter. Vizuální informace se zpracovávají simultánně. Systém dvojího kódování je tak účinný, protože když jsou např. metaforou aktivovány současně verbální i vizuální asociační procesy, vzniká tím větší pravděpodobnost, že informace bude nalezena. „Experimenty prokázaly, že dostupnost neverbálních představ usnadňuje reprodukci verbálního materiálu (viz. Komenský- názorné vyuč.) Obrázky si pamatujeme lépe než slova, konkrétní slova lépe než slova abstraktní a instrukce ke spojení dvou samostatných slov pomocí individuálně vymyšleného obrazu vede ke zlepšení verbální reprodukce. Dvojí kódování, které je vyvoláváno metaforami, je v tomto pojetí kognitivní investice, která se vyplácí ve fázi reprodukce.“⁴⁷

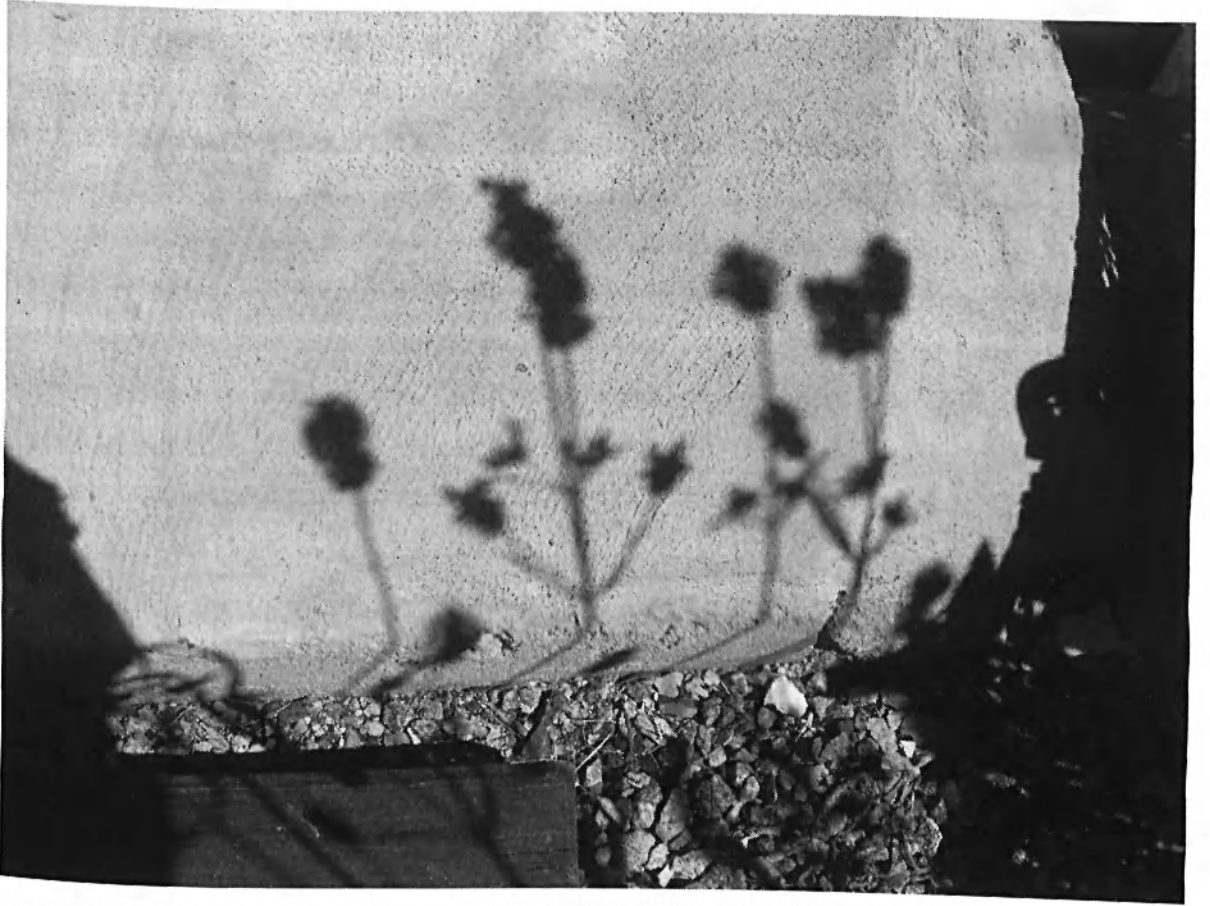
Další důležitý fakt je, že „obraz“ v metafoře umožňuje účinné uložení informací. Tím, že vehikulární termín má obrazný charakter, uloží se jeho vlastnosti díky simultánnímu zpracování jako „integrováný balík“, a informace uložené jako integrováný balík mohou být takto jako souvislý celek opět reprodukovány. Kromě toho vehikulární termín může fungovat jako Paiviův „pojmový kolík“, na který se navěšují abstraktnější pojmy. Vehikulární termín je ten v metafoře ten efektivnější spoj než topický. „Konkrétní obraz zjevně na sebe dokáže vázat více informací. Metafora umožňuje paměti chytat ryby vícero udicemi najednou.“⁴⁸

Pro zajímavost - v minulosti bylo užívání metafor ve vědeckém literatuře považováno za nepřijatelné, pohlíželo se na ní jako na nefunkční ozdobu řeči. V roce 1667 napsal Thomas Sprat ve své *History of the Royal Society of London*, že členové jsou povinni se vyjadřovat stručně a jednoduše, jazykem očištěným od „optického klamu metafor“.

Důležité je rozpoznání metafor jako metafor.

⁴⁷ Draaisma, D. *Metafora paměti*. Praha: Mladá fronta, 2003. ISBN 80-204-0919-X

⁴⁸ Draaisma, D. *Metafora paměti*. Praha: Mladá fronta, 2003. ISBN 80-204-0919-X



3. RŮZNÍ LIDÉ - RŮZNÉ OBRAZY

Umění je výrazem postoje člověka ke světu. Mění se spolu s nimi, vyjadřuje je. Umělecké dílo vypovídá o pohnutkách tvůrce. Od počátku bylo umění silně provázáno s náboženstvím, umění i náboženství mají totiž společnou snahu proniknout za smysly zprostředkovanou zkušenost světa, snahu odhalit za tímto viditelným světem význam.

Umění přírodních národů má magickou moc. Umění zde působí jako kouzlo. Jak uvažuje domorodec? Domorodec věci nerozebírá. O tom, co vidí neuvažuje, protože to pro něho není vhodný předmět úvah. Primitiv se nesnaží hledat kauzální spojení, jež nejsou očividná, hledá vysvětlení v tajemných silách. Proč? „Jestliže primitivové ani nepomyslí na to, aby hledali kauzální vztahy, a jestliže v případě, že si jich všimnou nebo že je na ně někdo upozorní, jim přičítají jen malý význam, pak je to jen přirozený důsledek známé skutečnosti, že jejich kolektivní představy vždy okamžitě odkazují na působení tajemných sil. Proto tedy na kauzálních vztazích, které pro nás tvoří samu kostru přírody a základ její reálné existence a stability, podle nich příliš nesejde.“⁴⁹ Když domorodci poradíte, aby neseďel na větru, že nastydne, odpoví vám: „Na studený vítr se neumírá, na tom nezáleží: člověk se rozstůně a umře, jen když mu něco udělá kouzelník.“ Primitiv také naprosto nerozlišuje viditelný a neviditelný svět. „Vnímatelná skutečnost“ a nadpřirozené síly jsou v neustálém spojení. Typický pro přírodní společnosti je odpor k novotám, instinktivně odmítají nové prvky. Vše neznámé je podezřelé. Jsou konzervativní. Misionáři z Nisau: „Domorodci neznají a nechtějí nic jiného, nežli to, co už mají, a jsou s tím plně spokojeni. Nic lepšího si nepřejí.“⁵⁰ Kdyby změnili tradiční způsoby chování, poštváli by proti sobě předky. Každou novotu považují za urážku památky předků. Tím, že nehledají kauzální spojení a nepřijímají novoty, se tato společenství téměř nevyvíjí. Do svých obrazů a sošek vkládají magickou moc.

Magično se projevuje v uvažování a umění středověkých lidí. Příznačná je jejich snaha uniknout z klamně a marné pozemské skutečnosti, nalézt, odhalit za ní skrytou pravdu. Chování a mentalitu středověkých lidí ovládal pocit nejistoty a strachu z budoucnosti. Nejistot bylo příliš: velká pravděpodobnost zatracení, přírodní pohromy, nemoci. Jistota jediná, minulost. Základní potřeba uklidnit se projevovala obracením se k minulosti, jako k jediné jistotě. „Nic z toho, co lze tvrdit, není jisté, krom toho, co má ručitele v minulosti.“⁵¹ Ručitelem jsou autority. Nejvyšší autoritou je Písmo, a autorita církevních Otců. Autorita se

⁴⁹ Lévy-Bruhl, L. *Myšlení člověka primitivního*. Praha: Argo, 1999. ISBN 80-7203-243-7

⁵⁰ cit. viz. Lévy-Bruhl, L. *Myšlení člověka primitivního*. Praha: Argo, 1999. ISBN 80-7203-243-7.

⁵¹ Le Goff, J. *Kultura středověké Evropy*. Praha: Odeon, Praha, 1991. ISBN 80-207-0206-7.

materializuje v eitatech, a tyto eitace se v praxi samy stávají „autentickými“ myšlenkami a nakonec „autoritami“. Tyto autority byly pro svou nesrozumitelnost objasňovány glosami pocházejícími od „autentického autora“. Nakonec glosy zcela nahradily originální text. To je příznačný příklad řetězení interpretací, v kterém se ztrácí původní zdroj. O tom, jak se používala autorita poznamenal Alain z Lille: „autorita má nos z vosku, jež lze deformovat všemi směry“.⁵² Originální myšlení nebylo vítané, takže bylo lépe se odvolat na minulost. Církev odsoudila novitates. Zavádění novot je hřích, pokrok je nevídaný, objevy jsou nemorální. Váha starých autorit je pociťována ve všech oblastech. Pravda měla povahu tajemství předávaného ústně z generace na generaci, opakování ruší čas a změnu.

Myšlení středověkých lidí se soustředilo na odkrývání, hledání skrytého světa za světem vnímatelným smysly. Každý hmotný předmět odkazoval k něčemu existujícímu ve vyšší rovině, tzn. byl symbolem. Světlo je základní touhou, nejvyšší dobro. V popředí zájmu je optika (na konci 13. století vynalezeny brýle), snaha podmanit si světlo. Středověk má strach ze tmy, světlo je krása, uklidňuje, je znamením vznešenosti. „Světlo je nejkrásnější, nejvíc těší a je nejlepší ze všeho hmotného.“⁵³ (Grosseteste) Středověk si libuje v jasných barvách a cenných třpytivých předmětech. Krásné je to, co je cenné a cenné je to, co je barevné a třpytivé. Tato smyslová působivost má sugerovat nebeskou blaženost. V gotickém umění už se projevuje změna vztahu ke skutečnosti, svět vnímatelný smysly nabývá hodnoty. Člověk začíná důvěřovat pozemskému světu, vidí ho krásný a dobrý. Doba začátku realismu byla zároveň dobou, kdy začínala náboženská krize. Křesťanství začalo ztrácet svou duchovní moc „Náboženská začala degenerovat v moralitu, sentimentalitu a rétoriku. Umění se zatím osamostatňovalo a nabývalo vážnosti.“⁵⁴ Renesanční umělec nejenže důvěřuje smysly poznatelnému světu, ale zaměřuje se na něj, zkoumá ho. Pro renesančního umělce byl primární přímý a osobní kontakt člověka s viditelným světem. Středověký umělec pracoval podle příkladu, důležitou roli měla tradice, přímé pozorování reality se ve středověku omezovalo na detaily, umělci dodržovali tradiční schéma, které pouze doplňovaly. „Středověk věřil, že Bůh je součástí všeho. Mezi jednotlivými věcmi nebylo rozdílu, protože byly projevem jediné esence. Renesance zdůraznila konflikt mezi světem a Bohem, byla především dualistickým obdobím. Zobrazovala figurativní prostor univerza, ve kterém se před Bohem, ale v napjatém vztahu k němu lidé a objekty pohybují podle pevných pravidel.

⁵² cit. viz. Le Goff, J. *Kultura středověké Evropy*. Praha: Odeon, Praha, 1991. ISBN 80-207-0206-7.

⁵³ cit. viz. Chalupcecký, J. *Evropa a umění*. Praha: Torst 2005. ISBN 80-7215-264-5.

⁵⁴ Chalupcecký, J. *Evropa a umění*. Praha: Torst 2005. ISBN 80-7215-264-5.

Základem renesančního zobrazování prostoru je přesvědčení, že existují zákony vnějšího světa.⁵⁵

Dálný východ nám v kulturách, jako je raná čínská, nabízí jiný přístup ke světu. Svět je zde chápán holisticky, to znamená, že je to harmonický celek, v němž každá složka reaguje se zbylými, aby ustavila celek, který je však víc než pouhý součet jeho částí. „Není tak těžké vysvětlit, proč východní holistická perspektiva ztížila vědecký pokrok. Popírá totiž tušení, že je možné studovat části světa v izolaci od jeho zbytku-že je možné analyzovat svět - a pochopit část, aniž známe celek. Řečeno jazykem dnešní vědy, západní perspektiva považovala přírodu za lineární jev.“⁵⁶ Srovnáme-li období 15. století v Evropě a Číně, zjistíme, že v čínské malbě této doby se nepoužívala lineární perspektiva jako v Evropě, ale unikající, mnohoznačná perspektiva, což dokládá rozdíl mezi východním a západním vnímáním světa. V Čínské krajinomalbě se pozorovatel jakoby nachází uvnitř krajiny, nemá vymezený pevný bod, z kterého by měl dílo pozorovat, naopak je nucen zkoušet různé úhly pohledu, a tak je veden k pochopení existence mnoha různých výkladů. Umělci v Číně usilovali o meditativní a kontemplativní celek, zatímco Evropané se dívali na svět perspektivním pohledem, tedy z jednoho místa, jedním nehybným okem pozorují vyčleněný výřez skutečnosti.

⁵⁵ Francastel, P. *Malířství a společnost*. Praha: Barrister a Principal, 2003. ISBN 80-86598-49-7.

⁵⁶ Barrow, J. D. *Teorie všeho*. Praha: Mladá fronta, 1999. ISBN 80-204-0602-6.



4. MÉDIA

4.1. extenze

Jak se náš obraz světa mění spolu s novými technologiemi rozšiřujícími omezené schopnosti našeho těla? McLuhan, kanadský teoretik médií, zkoumal média od prehistorie až po současnost, analyzoval nejen ty prostředky komunikace, o nichž v běžném významu hovoříme jako o médiích, ale i starší formy: písmo, číslo, kniha, peníze, hodiny, telefon...V 60. letech předvídal globalizaci (viz. jeho výraz „globální vesnice“), která by bez elektronických komunikačních médií, umožňujících vzájemné propojení různých konců světa, pravděpodobně nenastala. Považoval všechny technologie za extenze nebo autoamputace fyzického těla, které ovlivňují vzájemný poměr smyslů, které má každá kultura vyvinutý podle toho, jaký princip organizace v ní převládá. Například existuje společnost auditivní a vizuální. Každé médium tedy mění měřítko, tempo nebo model, který zavádí do lidských záležitostí a tato změna je také jeho poselstvím. Železnice tak zrychlila a zvětšila měřítko lidských funkcí-pohyb, doprava, aniž by šlo o to, co železniční médium přepravuje. „Veškeré technologie jsou extenzemi naší fyzické a nervové soustavy, které mají zvýšit naši moc a rychlost.“⁵⁷ My jsme dle McLuhana od vynálezu knihtisku literární lidé (princip organizace-zrak) a podle toho posuzujeme ostatní. Proto považujeme, alespoň v minulosti jsme považovali, primitivní umění nebo umění byzantské jako neschopné dovést vizuální portrét na „úroveň plně vizuální účinnosti“. Necháпали jsme, že domorodci nevnímají perspektivně, proto nezobrazují perspektivně. Perspektiva je výrazem změny mentality renesančního člověka, dílo je zde výsekem univerza, jak ho vidí určitá osoba z určitého místa v určitém okamžiku. Objev perspektivy souvisí i se zpřesňováním navigačního systému, v němž se využívalo souřadnicové sítě a astronomických úhломěrných přístrojů. Se zpřesněním prostoru přichází i zpřesňování času, vznikají první mechanické hodiny. „Zaujetí perspektivním zobrazováním se shodovalo s vývojem evropské vědy a techniky: s tendencí zpředměnit, zvěčnit svět tak, aby byl objektivně zkoumatelný a manipulovatelný.“⁵⁸ Perspektiva vyžaduje dvě umělé podmínky - nepřirozené pro normální obhlížení skutečnosti - znehybnění pohledu a ohraničený výřez. Tyto dvě podmínky dokonale splňuje fotografie.

⁵⁷ McLuhan, M. *Jak rozumět médiím*. Praha: Odeon, 1991. ISBN 80-207-0296-2.

⁵⁸ Chaloupecký, J. *Evropa a umění*. Praha: Torst 2005. ISBN 80-7215-264-5.

4.2. fotografie

V 80. letech 20. století na výstavě „Obrazy v hlavě“ byly prezentovány pouze černé čtverce s bílým textem. Stálo tam například: „Stopa prvního člověka na Měsíci“, „Albert Einstein vyplazuje jazyk“. Stačí jedna jednoduchá věta, aby vyvolala u všech jednotnou představu, „všichni“ máme tyto obrazy v hlavě, jako bychom měli společné vzpomínky, jednu paměť. „Fotografie zestárla a současně je aktuálnější než kdykoliv předtím. Jako médium spíše hloubavého charakteru dostala - v záplavě blikajících obrazů - novou, do budoucnosti ukazující úlohu. Norbert Bolz, který se zabývá výzkumem médií, mluví v této souvislosti o „velkém tichém obrazu“, který v datovém toku poskytuje jakousi oporu. kde televize, video nebo internet v lepším případě poskytují vizuální šum, má klasická fotografie jako „výhra abstrakce“ sílu usadit se v naší paměti, vytvořit něco jako vzpomínku.“⁵⁹

1839 a 1877 jsou roky, které přinesly od dob písma dvě nejvýznamnější umělé paměti. Nejprve fotografie, pak fonograf, nástroj, který sloužil uchu tak, jako sloužila fotografie oku. Tak vybavila technika v časovém rozmezí necelých 40 let naše dva rozdílné smyslové orgány externími paměťmi.

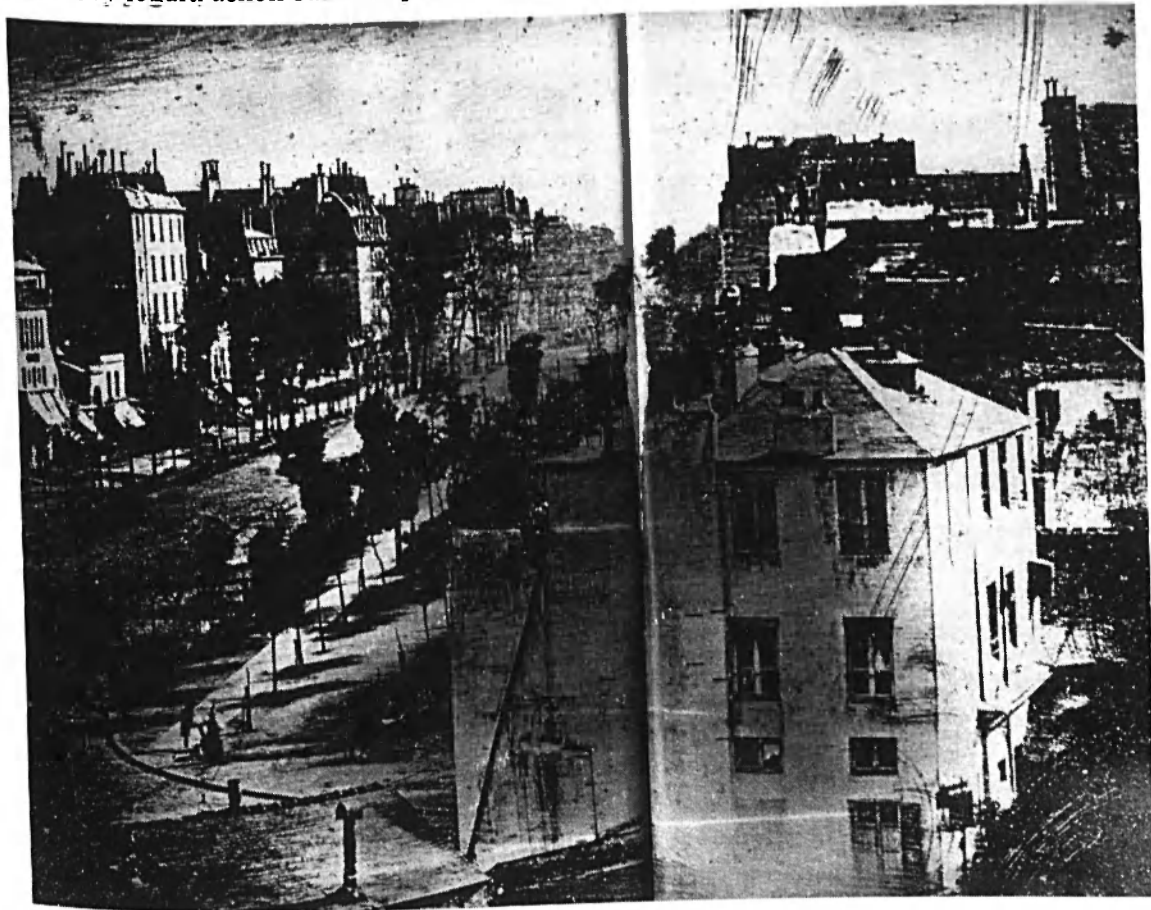
Vynálezem fonografu se stalo, že zvuk se stal přenosným v prostoru a v čase. Hudba, nejpomíjivější mezi uměními, se stala dostupnou. ...Fonograf konzervoval to, co bylo do té doby neopakovatelné, prchavé, vázané na okamžik. Stejně jako fotografie i vynález Edisonův byl pokládán za přístroj, který sice nepřinesl nesmrtelnost, ale aspoň dokázal zmírnit důsledky pomíjivosti.

Oku se vypomáhalo již velice záhy různými optickými přístroji a pomůckami. Ve středověku se brousila skla na lupy a brýle. Díky mikroskopům a teleskopům mohlo oko překračovat své hranice a vydávat se do jemu jinak nedostupných prostorových sfér. „Hranoly lámaly denní světlo v barvy duhy. Zbarveným sklem bylo možno vidět svět v jakékoliv požadované barvě. Plochá zrcadla zdvojovala vizuální obraz, vydutá a vypouklá zrcadla jej deformovala, zrcadlící válce měnily groteskní tvary anamorfózy opět na rozpoznatelný tvar.“⁶⁰ Kolem roku 1800 existovalo mnoho způsobů manipulace vizuálními jevy, změna velikosti, tvarová, barevná deformace, zdvojování... Ostatní smysly jsou oproti zraku zanedbávané. „Pomůcky na úrovni čočky byly a stále jsou pro ostatní smysly nedostupné. ...

⁵⁹ Koetzle, M. *Slavné fotografie-historie skrytá za obrazy*. Taschen-Slovart 2003. ISBN -3-8228-2578-6.

⁶⁰ Draaisma, D. *Metafory paměti*. Praha: Mladá fronta, 2003. ISBN 80-204-0919-X.

U toho, co chutnáme, čicháme nebo hmatáme, se musíme spokojit jenom s prostým smyslem. Neexistují žádné brýle, které by umožňovaly lepší čich, žádné zrcadlo ke zdvojnásobení chuti, žádné zbarvené sklo, které by změnilo to, co hmatáme, žádný hranol, který by každodenní pachy rozložil na spektrum příjemných vůní. Hmat, čich a chuť zůstávají stále bez protéz.⁶¹ Vůně i chutě jsou ale věci, které se dají uměle vytvořit, správná kompozice určitých chemických látek voní třeba jako pečeně, chutná jako banán apod. Podléháme iluzi, že jíme banánový jogurt, ačkoli banánu bychom se v něm nedohledali.



Louis-Jacques-Mandé Daguerre, Boulevard du Temple

Daguerre zachytil na snímku rušný pařížský bulvár, na němž projížděly drožky a procházeli se chodci. Na snímku je ale bulvár úplně prázdný, jako mrtvé město. Vše, co se pohybovalo, se pohybovalo příliš rychle, než aby mohlo zanechat stopy na citlivé měděné desce. Na fotografii vidíme pouze muže, který se na několik minut zastavil, aby si dal vyčistit boty. Kdo

⁶¹ Draaisma, D. *Metafory paměti*. Praha: Mladá fronta, 2003. ISBN 80-204-0919-X.

se pohyboval, zůstal neviditelný. Pohybující se objekt fotoaparát nezaregistroval. Kůň, který v dlouhém čase expozice pohnul hlavou, byl na snímku zvěčněn jako bezhlavý.

První fotografie pronikaly do společnosti z malířských kruhů, také většina fotografů první generace byla původně malíři jako sám Daguerre. Vynález fotografie byl převratný, fotografie zobrazovala relativně přesně (když tedy opomineme neschopnost prvních fotoaparátů zachytit pohybující se objekt), automaticky a trvanlivě. Míra realističnosti fotografie byla chápána absolutně, nebyla více či méně věrná, byla prostě zobrazením skutečnosti samé, vizualizací pravdy. Podtitulek Talbotovy zprávy o vynálezu zněl: „Postup, jímž objekty přírody mohou znázornit samy sebe bez pomoci umělcovy tužky“.⁶² Automatický charakter fotografie byl důležitým rozdílem, ten malířství postrádalo. Co je na obraze, muselo být předtím v „oku a duchu malíře“, fotografie poskytovala přímé znázornění, je to spíše registrace než zobrazení. Přímá registrace vnějšího světa, schopnost zachytit a registrovat prchavý moment, se považovala za hlavní přednost nové technologie. „V prvních popisech současníků se nadšení vyjadřovalo výrazy jako „kouzelnictví“ a „černá magie“ a fotograf se jevil takřka jako kouzelník, který okultními praktikami v tmavé komoře dokáže konzervovat to, co bylo až dosud prchavé.“⁶³ Ve své zprávě Talbot také píše: „Nejpomíjivější z věcí, stín, příslovečné podobenství všeho, co prchá a je pomíjivé, můžeme lapit kouzly naší přírodní magiky a můžeme je navždy zachytit v poloze, která se zdála být určena pro pouhý okamžik, který zaujímá. ... Stalo se skutečností, že můžeme zachytit na papíře prchající stín, uvěznit jej tam a v intervalu jediné minuty jej tam fixovat tak pevně, že už se nemůže změnit, dokonce i když byl znovu vhozen do slunečního paprsku, kterému vděčí za svůj vznik.“⁶⁴ Oliver Wendell Holmes, lékař a amatérský fotograf, v eseji o stereoskopu se pozastavuje nad konzervací vizuálních obrazů. Píše „daguerrotypii se podařilo zachytit obraz v zrcadle, což je vynález podivuhodnější než umrtvení chloroformem či přímá komunikace přes stovky mil telegrafem. Nebyl obraz v zrcadle vždy metaforou pro iluzi, změnu? Fotografie zachytila pomíjivé, dala trvanlivost prchavému, fotografie byla vynálezem *zrcadla s pamětí*.“⁶⁵

Techniky retuše byly vynalezeny krátce po vynálezu fotografie. V roce 1840 jistý švýcarský malíř a cestující fotograf poprvé daguerrotypie koloroval, barvil, a svůj vynález vydával za barevnou fotografii. V roce 1860 vídeňský fotograf Emil Rabending vynalezl

⁶² cit. viz. Sontagová, S. *O fotografii*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2002. ISBN 80- 7185- 471- 9.

⁶³ Draaisma, D. *Metafory paměti*. Praha: Mladá fronta, 2003. ISBN 80-204-0919-X.

⁶⁴ cit. viz. Sontagová, S. *O fotografii*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2002. ISBN 80- 7185- 471- 9.

⁶⁵ Draaisma, D. *Metafory paměti*. Praha: Mladá fronta, 2003. ISBN 80-204-0919-X.

retuše, dokreslování negativů. Na druhé Světové výstavě roku 1855 návštěvníci obdivovali dvě verze jednoho portrétu - s retuší a bez. A právě tato klamavá schopnost vynesla fotografii ještě větší popularitu. Všichni touží vypadat na fotografii co nejlépe. Právě fotografie si „nárokuje pravdivost jaká je malířství nedostupná“.⁶⁶ Fotografie je přece otiskem reality, vypadáme-li na fotografii krásně, je to důkaz toho, že jsme krásní. Realita je proměnlivá, prchavá, fotografie zůstává, proto je oceňované, že na fotografii jsme zakonzervováni jako krásní lidé. „Padělaná fotografie překrucuje skutečnost.“⁶⁷ Přestože retušování provází fotografii od jejích začátků, její povaha nám vnucuje pocit její naprosté objektivnosti. Fotografie má stvrzující efekt, když na fotografii vypadáme krásně, je to, jako kdybychom krásní opravdu byly. „Právě realita je posuzována a hodnocena na základě své věrnosti fotografiím.“⁶⁸ Soustředíme se více na vnímání fotografie, než pohyblivé, prchavé reality kolem nás. Možná nám také vyhovuje, že fotografie, kterou skoro zaměňujeme za realitu, se dá mnohem lépe ovládat než realita skutečná. Technologie se vyvíjí, dnes je zkrášlování lidí na fotografiích je snadné jako samo focení. Existují jednoduché počítačové programy, kde si každý počítačové gramotný může vyhladit nějakou tu vrásku na čele, některé digitální fotoaparáty mají dokonce mezi svými funkcemi i zeštíhlující funkci. „slimcam“, takže přístroj rovnou při pořizování snímku zúží objekt nacházející se uprostřed fotografie, tak aby nezdeformoval pozadí

Původně se fotoaparátu říkalo napodobovací stroj. Měl funkci neosobního poznámkového bloku, který zaznamenává obraz vzniklý působením světla, bez zásahu umělcovy tužky. Niepce pojmenoval proces vytváření fotografického obrazu slovem heliografie, tedy psaní sluncem, Fox Talbot nazývá fotoaparát tužkou přírody. V záplavě nových informací, smyslových dojmů byl praktickým pomocníkem a zároveň přispěvatelem. Fotografie se stala vitaným pomocníkem rozvíjející se vědy, která nutně potřebovala rychlý neverbální prostředek přenosu informace.

Na fotografa bylo zprvu pohlíženo jako na pozorovatele, nikoliv jako na básníka. Postupně se pohled na roli fotografa změnil. Fotografie už nebyly vnímány čistě jako svědectví toho, co je, ale také jako svědectví toho, co vidí fotograf. Fotograf přispěl novým fotografickým viděním, dokázal vidět v běžných, všedních výjevech krásnou fotografii. Fotografické vidění

⁶⁶ Sontagová, S. *O fotografii*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2002. ISBN 80- 7185- 471- 9.

⁶⁷ Sontagová, S. *O fotografii*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2002. ISBN 80- 7185- 471- 9.

⁶⁸ Sontagová, S. *O fotografii*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2002. ISBN 80- 7185- 471- 9.

je vnímání reality jako souboru potenciálních fotografií. Fotografové odhalovali v pro nás nezajímavých všedních věcech krásu.

Rozdíl mezi malířem je ten, že malíř konstruuje, zatímco fotograf odhaluje. U fotografie je důležitá identifikace námětu, nemůže přesáhnout námět. Fotografii přece vnímáme jako výřez skutečnosti, musí na ní být část tohoto světa. „Fotografie je obecně považována za nástroj poznání věci.“⁶⁹ Zrak má výjimečné místo mezi smysly a fotoaparáty umožnily vidět víc (mikrofotografie, přibližovací optika), rozšířily sféru viditelného

Jak ovlivnila fotografie vývoj malířství? Především došlo ke vzájemnému ovlivňování mezi fotografií a malířstvím. Nějakou dobu trvalo, než si fotograf vydobyl povýšení z pozice řemeslníka do pozice umělce, než se stal z pozorovatele básníkem. Mnozí v té době tvrdili, že po vzniku fotografie, přestalo mít malířství důvod zabývat realistickou malbou. Že fotografie převzala tuto jeho popisnou zobrazovací funkci a malířství se tak může věnovat „vyšším cílům“ - abstrakci. Nevíme, jak by se situace vyvíjela, kdyby nebyla vynalezena fotografie, ale odklon od realistického zpodobňování nastal ještě před objevem (Turner) fotoaparátu. A kromě toho fotografie začala souběžně s malířstvím abstrahovat své náměty. K žádnému rozdělování úkolů a povinností nedošlo. Malířství se inspiruje fotografií a fotografie malířstvím. Malířství se nevzdalo ani své napodobovací funkce, realismu. Vypomáhá si fotografiemi a přebírá z fotografie způsoby obrazové kompozice, nové náměty. Změna nastala spíše v tom, že fotografie, jako působivý způsob mechanické reprodukce obrazů, dokázala vytlačit potřebu vidět sám obraz (originál). Fotografie umí udělat ze zajímavého detailu obrazu autonomní kompozici, zvýrazňují barvy....Řekněme, že se od fotografie očekávalo, že bude podávat přesnější záznam skutečnosti (včetně uměleckých děl). Jenže „Fotografie je sama skutečností, zkušenost z reálného předmětu je ve srovnání s ní často zklamáním.“⁷⁰ Fotografie tak zapůsobila na tradiční pojetí uměleckého díla, které už nemusí být jedinečným předmětem, žádoucí jsou reprodukovatelné předměty. Některá díla můžeme vidět dokonce pouze díky jejich fotografickému záznamu (land art). Příznačné pro moderní dobu je transformovat umění do médií (elektronických, digitálních).

Každá fotografie zachycuje fragment, jak vyzní závisí velice na tom, v jaké souvislosti je uvedena. Je-li fotografie např. bolestně umírající osoby uvedena v galerii, v časopise, na demonstraci apod. „Každá z těchto situací dává fotografiím odlišný smysl, žádná však

⁶⁹ Sontagová, S. *O fotografii*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2002. ISBN 80- 7185- 471- 9.

⁷⁰ Sontagová, S. *O fotografii*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2002. ISBN 80- 7185- 471- 9.

nemůže uzavřít jejich význam. Jak v případě slov ukázal Wittgenstein, jejich význam je určen jejich užitím - což platí i pro každou fotografii.⁷¹

Fotografie s jakýmkoli námětem může být krásná. John Berger poukázal například na podobnost známé fotografie Che Guevarova těla, uloženého uprostřed stáje na nosítkách, s Mantegnovým Mrtvým Kristem a Rembrandtovou anatomií dr. Tulpa. Viz. W. Benjamin- obava z neúprosné tendence fotografie zkrášlovat svůj předmět. Benjamin viděl záchranu v popiskách. „V konzumní společnosti se i ta nejlépe myšlená a správně otitulovaná práce fotografů přelévá v objevování krásy.“⁷² „Fotografie se tváří, že zobrazuje svět objektivně.

O to se také snaží ve své dokumentární podobě. Vedle toho foto tihne k estetizaci světa.“⁷³

Fotografie přináší zmražené okamžiky z celého světa k nám do obýváku. „Síla fotografie spočívá v tom, že pro pečlivé zkoumání dokáže udržet okamžiky, které normální běh času okamžitě překryje novými vjemy.“⁷⁴ Vůči moderním pochybnostem o jakémkoli přímém vztahu ke skutečnosti, neschopnost být si jisti světem, jak ho vidíme, není fotografie odolná. Podle některých fotografů skutečnost je skrytá, musí být odhalena. Fotografie je tedy odhalením, důkazem. Fotograf musí trpělivě vyčkávat jako lovec. „Usiluje se tak o agresivní postoj ke všem námětům. Fotografové, ozbrojeni svými aparáty, se chystají na zteč skutečnosti - jež je vnímána jako nepoddajná, klamně dostupná, neskutečná.“⁷⁵

„Skutečnost byla vždy interpretována prostřednictvím obrazů. Filosofové počínaje Platónem se pokoušeli uvolnit naši závislost na obrazech připomínáním nezobrazujících způsobů uchopení reality.“⁷⁶ Ani ústup náboženských a politických iluzí v tom nic nezměnil. Naše věrnost k obrazům je ve věku nevíry ještě silnější. Důvěru má obraz chápaný jako skutečnost (přelud), ne skutečnost zprostředkovaná ve formě obrazů.

Naše znepokojení z toho, že svět obrazů nahrazuje ten skutečný, má mnoho společného s Platónovým pojetím obrazu, jako něčeho „pravdivého natolik, nakolik se podobá něčemu skutečnému, ale zároveň podvodného, protože není ničím víc než jen podobou“.⁷⁷ Rozpor mezi obrazem - kopií a zobrazenou věcí - originálem nelze aplikovat na fotografii absolutně.

⁷¹ viz. cit. v pozn. 70

⁷² viz. cit. v pozn. 70

⁷³ Eiting, H. *Konec dějin umění*. Praha: Mladá fronta, 2000. ISBN 80-204-0856-8.

⁷⁴ Barthes, R. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004. ISBN 80-86569-73-X.

⁷⁵ Sontagová, S. *O fotografii*. Praha a Litomyšl: Pascka, 2002. ISBN 80- 7185- 471- 9.

⁷⁶ viz. cit. v pozn. 75

⁷⁷ viz. cit. v pozn. 75

Tvorba obrazů byla v počátcích činností praktickou a také magickou, prostředkem přivlastňování či ovládnutí věci. Josef Čapek v knize *Umění přírodních národů* píše: „...čím dále tím více jsem nakloněn mínění, že původ všeho umění je v magii!...Magie je snaha zaučinkovati netechnickým způsobem na stav věcí tak, aby se v nich přivodily žádoucí změny. Takovým netechnickým způsobem je už přání o sobě, už sám hlas potřeby-vypjatá naděje, že přání samo snad nějakou změnu v řádu věcí přivolá... Magie je v tom, že člověk v částicích i náznacích dovede spatřovati jednající celek, a je magie také v tom, že skutečnost se i v takových zlomcích tomuto jeho přání bez hrubšího odporu podrobuje, že v nich podává nikoliv nepřístupnou základnu pro jeho představivost a sugesci. Pro představivost a sugesci, jejichž formová a obsahová tvořivost nezdá se skoro znáti mezí: co jen všechno vkládá dítě do kaménků!“⁷⁸ Vztah obraz - předloha je v primitivních společnostech specifický. Obraz a věc jsou považovány za fyzicky odlišné projevy jedné energie, ducha. Z toho vyplývá i moc obrazu. Obraz se podílel na skutečnosti zobrazené věci. Zatímco my obraz od zobrazené věci odlišujeme. Fotografie oživila cosi jako primitivní status obrazů. Malířský obraz neztotožňujeme s tím, co znázorňuje. „Fotografie není svému námětu jen podobná, je prodloužením jeho existence, a je také mocným prostředkem k jeho získání a ovládnutí.“⁷⁹ (Fotografie milované osoby má schopnost nám ji zčásti nahradit. Prostřednictvím fotografie získáváme informace, stále více informací dostáváme tímto způsobem. „Vyfotografováním se věc stává součástí systému informací a je vtěsnána do schémat klasifikace a archivace, od čistě chronologického řazení snímků v rodinných albech až po houževnaté shromažďování a pečlivou evidenci nutné pro využití fotografie při předpovídání počasí, v astronomii, mikrobiologii, geologii, policejní práci, ve zdravotnictví, při vojenském průzkumu či v historii umění.“⁸⁰ Fotografie pro nás představují zásadní zdroj informací. Fotografické kopírování světa dělí kontinuum do fragmentů, které tvoří nekonečnou sbírku dokumentů, a umožňuje tak kontrolu, o jaké se lidstvu při dřívějším písemném systému záznamu informací ani nesnilo. Další vývoj fotografie až do dnešních dnů stále výrazněji naplňuje potenciál fotografie ovládnout fotografovanou věc. Technologie dokázala minimalizovat vliv vzdálenosti objektivu na přesnost a význam jeho zobrazení, umožnila fotografovat to, co je nepředstavitelně daleko, i pořizovat snímky nezávisle na světle (infračervená fotografie), a osvobodila obraz z omezující dvojrozměrnosti (holografie). Vypadá to, že fotografie obnovuje zmiňovanou primitivní jednotu mezi obrazem a objektem. Ale moc z toho pro ni vyplývající

⁷⁸ Čapek, J. *Umění přírodních národů*. Praha: Fr. Borový, 1938.

⁷⁹ Sontagová, S. *O fotografii*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-471-9.

⁸⁰ viz. cit. v pozn. 79

je vnímána odlišně. V primitivních společnostech měly obrazy vlastnosti skutečných věcí, my přisuzujeme věcem vlastnosti obrazů. „Vidět skutečnost jako nekonečný sled vzájemně se zrcadlících situací, nacházet analogie v nejrozdílnějších věcech-to je typická forma vnímání navozeného fotografickými obrazy.“⁸¹ Magičnost fotografie se projevuje např. neochotou roztrhat fotku milované osoby. Co nám ukazuje fotografie je pro nás realitou. Samotnou realitu posuzujeme na základě toho, jak moc to vypadá jako ve filmu. Lidé, kteří zažijí nějakou nehodu, událost, která není všední, často říkají, že to vypadalo jako ve filmu. Sontagová tvrdí, že to je proto, aby zdůraznili, jak moc to bylo skutečné. Protože vnímání skutečnosti je stále složitější, složitost vnímání si vyžaduje kompenzační snahy a simplifikace, jako např. fotografování. Mnoho lidí fotografování vyhledává, protože mají pocit, že je fotografie činí skutečnějšími. Smysl pro skutečnost, touha po zážitcích, si hledá spolehlivou formu konzervace. Jestliže skutečnost je považována za nepoddajnou, nedosažitelnou, nejlépe je zkrotit ji formou fotografie. Zastaví čas, zaregistruje všechno, co jsme my nestihli zaregistrovat a zakonzervuje to. Skutečnost je podaná v podobě nakládaných okurek a jahodového kompotu. „Člověk nemůže realitu vlastnit, ale může vlastnit obrazy (a být vlastně jimi), protože - jak říká Proust - nelze se zmocnit přítomnosti, ale je možné si přivlastnit minulost.“⁸²

Fotografie odosobňuje náš vztah ke světu, přibližuje a zdůvěřňuje exotické věci a věci blízké činí vzdálenými, abstraktními, cizími.“V rámci jediné pohodlné a přitom návykové činnosti přináší jak účast, tak i odcizení - dovoluje, abychom byli účastní, a přitom potvrzuje náš odstup.“⁸³ Tragédie, nehody, války můžeme sledovat skoro v přímém přenosu. S miskou náš odstup.⁸³ Tragédie, nehody, války můžeme sledovat skoro v přímém přenosu. S miskou čipsů na stole si můžeme prohlížet v týdeníku barevné fotografie hladovějících, nemocných, obětí válek, přírodních katastrof. „Příjemný pocit nezúčastněnosti na neštěstí vyvolává zájem o fotografie, jež zobrazují utrpení, a pohled na ně onen pocit nezúčastněnosti zpětně posiluje.“⁸⁴ Tím, že tolik poznatků o světě získáváme prostřednictvím fotografií, pociťujeme někdy zklamání, deziluzi z reality. Realitu posuzujeme přes její obrazy. Realita sama se stává stínem svých obrazů.

⁸¹ viz. cit. v pozn. 79

⁸² Sontagová, S. *O fotografii*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-471-9.

⁸³ viz. cit. v pozn. 82

⁸⁴ viz. cit. v pozn. 82

4.3. problémy s koncentrací

Nové technologie umožnily neobyčejné zrychlení pohybu informací, který už dávno není závislý na pohybu jeho nositelů. „...Tyto (technické) prostředky vymanily *označující* ze sevření *označovaného*.“ (Z. Bauman) Technologie ruší časoprostorové vzdálenosti. „Urychlení umožňuje více kontroly na daleko větší vzdálenost. Zrychlení utváří strukturu centrum-periférie. Překročení hranice rychlosti vede k rozpadu. Elektrická rychlost vytváří centra všude. A periférie přestávají na naší planetě existovat.“⁸⁵ Důsledkem není homogenizace lidské situace, jak bychom mohli očekávat, ale polarizace. Vzniká totiž „mobilní elita“, která je osvobozená od fyzických překážek, je obdařená nevídanou schopností pohybu a jednání na dálku, a nemobilní zbytek obyvatelstva, který přichází o tradiční hodnotu místa. Lidé se pohybují v kyberprostoru, ve kterém se tělo a místo ztrácí. Jestliže vzdálenost už nic neznamená, ztrácejí také lokality, oddělené vzdálenostmi, svůj význam. Lokalita už není tím, čím bývala, hodnota místa jakoby se vytrácela. Lidé jsou frustrováni, pokud se nepohybují z místa na místo. A hlavně mizí tradiční městské prostory, agory a fóra, kde se mohli obyvatelé náhodně potkávat, debatovat, zveřejňovat soukromé události, soudit a nahrazují je obchodní prostory, „prostory spotřeby“, určené sice ke shlukování, ale za účelem nakupování.

Dochází ke změně receptivních návyků. Způsob, jakým vnímáme, je poznamenán. Je narušena kontinuita a kontextualita. Den nepřichází po noci, elektrické světlo ruší noc, stejně jako město ruší jaro, léto, podzim, zima, ruší cit pro kontinuitu, pravidelnost, následnost. Zboží v obchodě, zprávy, hudba se nám předkládá stejným způsobem. Informace, které dostáváme jsou podávány stejným způsobem, jako jednohubky. Jsou to uzavřené krátké celky, výkřiky, výřezy, titulky, hesla, opakující se stále dokola, stříženy podle jednoho stříhu a přizpůsobeny do jedné velikosti. Nejenže jsou média všude, ony nám chybí, ona si nás přizpůsobila, takže jsme schopni vnímat jenom jimi servírované informace, nebo informace servírované podobným způsobem. Barvy, rychlé stříhy, pohyb, klipovitost. Je nám vnucován pohyb, rychlost, změna. Trvalost je na obtíž, dochází k neustálému pohybu a změně. Činnost, ať už jde o sbírání známek, telefonování, či „shoping“ je pro naše duševní zdraví nezbytná. Nečinnost vede k psychickým problémům, nedá se snést, proto každý musí mít svého koníčka. Připadá mi, že také neschopnost se zastavit a „nečinně stát“ v tichu a prázdnotě, je výsledkem teroru, kterým na nás působí média. Přirozená nutnost, potřeba používat smysly, které máme k dispozici, médiím nahrává. Nemožně nám prodloužila tělo, a přitom ani necítíme bolest, námahu.

⁸⁵ McLuhan, M. *Jak rozumět médiím*. Praha: Odeon, 1991. ISBN 80-207-0296-2.

Smysly, kterým jsem vděčná za to, že jsem ve spojení s okolním světem, mají své meze, které jsou překračovány technologiemi. Je zřejmé, že nové technologie mají vliv na naše vnímání světa, rozšiřují možnosti našich smyslů. Musíme si zvykat na velké množství informací, které jsou nám dostupné díky technologiím, médiím, svět je jakoby nepřehlednější. Hodně informací získáváme zprostředkovaně. Mám tím na mysli informace, které nejsou mně mými smysly přímo dostupné. To znamená, že musím například použít telefonní sluchátko, abych slyšela hlas mé mámy, která je 50 metrů nebo 1000 km daleko. Musím si vypomoci nějakým prostředníkem, máme naštěstí své „extenze“. Dívám-li v televizi na ledního medvěda, nemusím se obávat, že se mi něco stane, protože ho nevidím na vlastní oči, ale skrz médium, nosič. Nevidím medvěda, ale obraz medvěda, a obraz nekouše. Zvykli jsme si na tento zprostředkovaný přístup informací, že už to ani nevnímáme jako něco zvláštního. Nemusíme vytáhnout paty z domu, abychom věděli o tom, co se děje za jeho dveřmi. Možná si ještě uvědomujeme, že to obnáší jak klady- např. ten, že můžu sledovat medvěda z pohodlného křesla doma, tak zápory. Cestou přes nosič může informace dojít k újmě, může být nešetrnou manipulací (ať záměrně nebo ne) poškozena.

Jak vlastně dochází k výběru, jaké informace se ke mne dostávají? Někdo musí zhodnotit, o kterých informacích je z nějakého důvodu důležité podat zprávu. Dále někdo musí tyto vybrané informace hierarchizovat, rozhodnout, které jsou více důležité, nebo lépe řečeno, o kterých bych spíše měla vědět, a které se tudíž dají např. na první stranu novin, a které se šoupnou dozadu do rubriky „zajímavosti“. Sledování rubriky zajímavosti se pro mě stalo skoro koníčkem, dostávají se tam informace rozličného charakteru, někdy se týkají vynálezu punčoch ve spreji, jindy výjimky brazilské vlády povolující vykáčení kusu pralesa v chráněné oblasti apod. Fotografie a filmový záznam stvrzuje předkládané informace, působí jako razítko osvědčení o pravdivosti. Platí zde stejný problém: jaký záběr vyberu, jaký udělám výřez, na co se zaměřím, jak film sestřihám. Dostává se k nám pohled fotografa, filmaře, střihače a dalších, kteří se na zpracování záznamu podíleli. Přitom zde nejde o případy, kdy je informace záměrně zkreslována, kdy se s ní záměrně manipuluje tak, aby posloužila nějakému účelu, nějaké „pravdě“, jde o nezbytnou cestu informace, aby se k nám vůbec dostala. Když mi dva lidé budou nezávisle na sobě vyprávět o události, které byli oba svědky, jejich vyprávění, aniž by zde byl z jejich strany vědomý úmysl zkreslovat, nebude nikdy zcela totožné. To nás nepřekvapí. Každý si všimne něčeho jiného, jinak věc vyloží, něco pomine, zapomene, něco si domyslí apod. Události sledované v televizi působí autenticky, jako bych byla svědkem události já. Televizní záznam není jen prostým záznam skutečnosti. „Již samo nastavení a vedení kamery, střih a sled obrazů, které nemohou být vyřazeny, jsou

hodnotícími, soudícími postupy.“⁸⁶(Anders) Podle Anderse chtějí po televizi objektivní informaci je naivní, protože ke struktuře televize patří prezentovat selektivní, hodnotící výřezy, nikoliv shrnující skutečnosti.

Díky snadnosti a rychlosti získávání a množení informací, dochází k přehlcnosti informacemi, orientace v takovém množství je těžká, svět se stává nepřehledným. A tok informací se neustále točí. Jak se orientovat v takovém množství? Podle čeho vybírat? Předně problém je v tom, že nelze některým informacím uniknout, nelze je nevidět a neslyšet, leda bychom přestali být společenskými tvory a izolovali se třeba v jeskyni. Takže je nutné se tokem informací prodírat. Potom je možné, že reagujeme na zmatek, vzniklý pocitem zahlcenosti, nepřehlednosti, tím, že přijímáme pouze jasná a stručná sdělení. Jednoduché, krátké věty. Hesla. Výrazné barvy. Trpělivost a koncentrace se nevyžaduje ani neočekává. Informace musí kolovat, obchod musí běžet. Prostoje nejsou žádoucí. Vytváří se společnost s jiným způsobem estetické recepce, ve které schopnost kumulací, významových a hodnotových syntéz je omezená. Televize, rádio i časopisy mají zvláštní sklon k brakovitosti. Staly se totiž důležitým nástrojem vydělávání peněz, a tak si vychovávají poslušného zákazníka. Mají v tom velkou výhodu. Většina lidí, s kterými jsem o tomto problému mluvila, mi potvrdila, že asi mají jakousi závislost na audio-vizuálním „pozadí“-kulise, samozřejmě kromě těch pár světlých výjimek, co TV ani nemají. Doma potřebují mít zapnuté rádio, ještě lépe TV (většina upřednostňovala TV, protože škála zvuků je tam širší-nejen hudba, ale i mluvený projev a různé zvuky, ruchy), které ovšem aktivně nesledují, nedívají se, v podstatě nevnímají. Dalrympl píše, že podle průzkumů průměrný Angličan stráví 27 hodin v týdnu u TV, tedy jeden den a tři hodiny z týdne. „Uvedená čísla však mohou být zavádějící, má zkušenost návštěv u pacientů doma mě přesvědčila, že zapnutá televize nemusí být nutně televizí sledovanou. Bliká si v pozadí, bojující o fragmenty rozdělené pozornosti s rádiem a třeba s domácí hádkou či hádkami. Naopak, kdyby nějaký drzí příchozí přístroj vypnul, začali by vnímat „ticho“, ten nehluk, který ruší.“⁸⁷ McLuhan říká, že televize je extenzí zraku a sluchu, to znamená, že rozšířila měřítko funkce vidění a slyšení. Z toho také plyne, proč když jdeme večer městem, vidíme skoro ze všech oken blikat modré světlo obrazovky: „Potřeba užívat smysly, které máme k dispozici, je stejně naléhavá jako dýchání, což vysvětluje, proč

⁸⁶ viz. cit. v Licsmann, K. P. *Filozofie moderního umění*. Olomouc: Votobia, 2000. ISBN 80-7198-444-2.

⁸⁷ Dalrymple, T. *Život na dně*. Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1337-7.

pocitujeme nutkání mít prakticky neustále zapnutý rozhlas či televizor.⁸⁸ Potřeba mít přístroj zapnutý tedy vůbec nezávisí na obsahu.

„Posloupnost je vystřídána simultánností.“⁸⁹ „Je překonáno koncentrovat se na jednu věc a v ní chtít nalézat. Televize rozptyluje, přetváří individuum na divisum- rozložené do množství funkcí, které probíhají simultánně. Funkce přitom znamená především konzum. Každý orgán chce být zásobován. Každý ne-konzum je již považován za nouzi. Aby byl člověk utěsněn proti nicotě, musí být každý orgán obsazen.“⁹⁰ (Anders)

Tato neschopnost koncentrace se negativně projevuje také v povrchní recepci uměleckých děl.

Potřeba používat média vyplývá z přirozenosti používat smysly, a to, co je obsahem médií, je v rukou obchodníků, kteří si nás vychovávají v dobrého zákazníka. Ostatně generace dnešních třicátníků, na kterou působila TV od dětství, se vyznačuje tím, že si dokáže užívat života, a příliš se v ničem neangažuje, je velice tolerantní, rozumná, toleruje rozdílné názory, vyhýbá se radikálním názorům a radikálním řešením. Je zaměřena na sebe, vedena k tomu, užívat si života a uspokojovat své potřeby, a v tom jí nikdo nebrání.

Zuska píše o tzv. klipové kultuře a narcistní společnosti neschopné „zastavit se“, zaměřit se na něco jiného než na sebe nebo na předmět bezprostřední potřeby a spotřeby, tedy i na jediný nosič estetického objektu. Audiovizuální média svým působením ruší přirozený percepční horizont. Můžeme sledovat v přímém přenosu, co se děje na opačné straně polokoule. Médium „dává zmizet prostoru i času, ale v divákovi vzbuzuje iluzi, že dění, které se mu ukazuje, prožívá právě teď a tady, a nikoli na obrazovce“⁹¹ Fascinuje nás to, i znepokojuje. Takovéhle pocity doprovázejí každou převratnou novinku v technologii. Základním znakem narcistní společnosti je estetika povrchnosti. Naše schopnost estetické recepce se mění. Může vznikat problém s vnímáním klasického estetického objektu, neschopnost vnímat celek a současně sledovat části. Klipová kultura pracuje s kratšími celky, kde nehrozí ztráta pomyslné dějové „nitě“. Konstituce těchto estetických objektů sotva je zahájena je také ukončena. Popová písnička trvá v průměru 2-3 minuty, vyhovuje tak atomizovanému poslechu (viz. níže Adorno), podobně našich 5 vteřin, které v průměru věnujeme každému obrazu v galerii. O negativní změně v estetické recepci, konkrétně v poslechu, způsobené

⁸⁸ McLuhan, M. *Jak rozumět médiím*. Praha: Odeon, 1991. ISBN 80-207-0296-2.

⁸⁹ viz. cit. pozn. 88

⁹⁰ viz. cit. v Liesmann, K. P. *Filozofie moderního umění*. Olomouc: Votobia, 2000. ISBN 80-7198-444-2.

s. 112

⁹¹ Belting, H. *Konec dějin umění*. Praha: Mladá fronta, 2000. ISBN 80-204-0856-8.

novými technologiemi reprodukce píše také Adorno. Změna se projevuje regresí poslechu, atomistickým poslechem po stopách. Možnost vrátit se kdykoli a rychle na kterékoli místo hudebního díla zvyšuje tendenci k selektivnímu, atomizovanému poslechu po stopách, jemuž se celková hudební souvislost musí stávat stále cizejší a nedochází tak k uzavření celku estetického objektu.

Naše estetické hodnocení se pohybuje jen v rozmezí líbí-nelíbí, příjemné-nepříjemné. Narcistní společnost potřebuje neustálé nahrazování počitků a prožitků, kterým ale není schopná dát trvalejší hodnotu, protože nemá schopnost rozumění, ustavení rámce, uzavření kontextu, hodnotícího zastavení se a tvorby estetického objektu. Oslaben je „princip reality“ (nepochybování o skutečnosti každodenního světa). Zaniká schopnost empatie, sebezpřesahu, postojové změny, neschopnost chápání a konstituování narativity estetických objektů, vcitřování se do druhých a plnohodnotná komunikace. „Princip reality“ zabírá „princip průhlednosti“, aktuální skutečnost se mění v „tranzitní místo“, pouhou zastávku na cestě k dalším místům, opět pouze tranzitům.

Média jsou mocná v tom, že nás nutí přijímat realitu tak, jak ji ony interpretují. Celá problematika médií vyznívá spíše znepokojivě. Jako by média byla naším nepřítelem, nebo nástrojem, kterým námi může být dosti snadno manipulováno. Objevují se tu obavy, které jsem už v této práci zmiňovala, že díky své široké působnosti, se stávají praktickou pomůckou, kterou se dá negativně vychovávat společnost, působí na nás prakticky neustále, nelze se jim vyhnout. Když si někdo umane, může z nás vychovat stádo oslů, tím, že nás bude tak dlouho zahlcovat tupostmi, až si na ně zvykne a budeme je vyžadovat. Vychová si z nás „dobré zákazníky“, poddajné zákazníky. „Média nás zbavují citu pro realitu....Jsou důmyslnou formou Potěmkinovy vesnice.....Interpretují - zpracovávají realitu jakoby na ní nebylo nic bolestného.“⁹²(Donald Kuspit)

Podle Mc Luhana média sama nemají ve své podstatě manipulaci, lhaní, propagandu atd. Pouze jsou některá z nich velmi vhodnými nástroji k podobnému „nepravému jednání“. Funkcí médií je ukládání informací a usnadňování jejich pohybu. „Ukládat znamená usnadňovat, protože to, co je uloženo, je také přístupnější než to, co je nutno sbírat.“(McLuhan) Média jsou tedy pouze nástrojem, záleží na tom, kdo na ně hraje. Slouží tomu, kdo do nich vkládá.

„Televize vtiskuje lidem nejen své způsoby chování, formy myšlení a vnímání, které se přizpůsobují vzorům na obrazovce, nýbrž strukturuje a vytváří také potřeby zábavy, konzumu

⁹² viz. cit. v Liesmann, K. P. *Filozofie moderního umění*. Olomouc: Votobia, 2000. ISBN 80-7198-444-2.

a rozptýlení, které může a musí uspokojovat opět televize.“(Liesmann, Anders str. 113) Způsob jakým média „zpracovávají realitu v jistém smyslu popírá to, že na této realitě je cokoli bolestného. Média vám dávají pocit, že realita je pouhou rutinní otázkou informace či hry či simulace bez jakéhokoli lidského dopadu nebo odezvy. A přesto se kolem neustále dějí skutečné události: války, znásilnění, vraždy, násilí, zneužívání- neuvěřitelná nelidskost. Jenže média z toho všeho dělají sentimentální fasádu, za kterou se neděje naprosto nic, a tak nás zbavují citu pro realitu.“(D. Kuspit) Média tak vlastně banalizují události, o kterých informují.

4.4. *Není to ani zdání, ani skutečnost. Co to je?*

Vilém Flusser píše, že rozvíjející se počítačové technologie vytvářejí digitalizovaný svět zdání, který může být popsán jako „virtuální svět“ a který již není rozeznatelný od skutečnosti. „...jestliže virtuální světy jsou nerozlišitelné od reality, musíme se přizpůsobit tomu, že již nemůžeme rozlišovat mezi zdáním a skutečností.“⁹³(Flusser) Podle Guntera Anderse je základem televizního obrazu ontologická dvojznačnost. Televizní obraz není ani zdání ani skutečnost, ani obraz ani realita. Vzniká tak trochu zmatek. Problém je, že automaticky považujeme fotografii, nebo televizní zprávu jako záznam reality, jako důkaz skutečnosti. O tuto jistotu přicházíme, přibývá případů, kdy je i dokumentární fotografií manipulováno. Motáme se v podivném hybridním spojení reality a fikce. Fotografie v společenských a módních časopisech jsou retušovány proto, aby uspokojily naši potřebu po kráse, kterou od módního časopisu očekáváme. To, že jsou retušované je také přiznáváno. Herečce vyfotografované na titulní stránce časopisu, může být 60 let, ale upravena je tak, že vypadá maximálně na 40. Všechny ženy na titulních stránkách jsou upraveny tak, aby nevypadaly staře. Stáří nevypadá esteticky a hlavně působí depresivně, to se do barevných časopisů nehodí. Co ovšem budeme dělat, když se stane běžnou praxí, upravovat dokumentární fotografie. Nedávno se například „provalilo“, že jeden fotograf agentury Reuters pomocí počítačového programu upravil fotografie bombardování libanonského Bejrútu. Na jedné fotografii ztmavil kouř po bombardování a na další fotografii „přimaloval“ stěly ze stíhačky. Agentura s ním okamžitě ukončila spolupráci. Pamatuji si jiný případ, o kterém se psalo. Šlo o fotografii vojáka, který právě osvobodil holčičku ze zajetí teroristů a nesl ji v náruči do bezpečí. Jenže měl v ústech cigaretu, což je maličkost, která kazila ideální obrázek odvážného vojáka při akci, a tak byla tato maličkost vymazána, což je jednoduchý

⁹³ viz. cit. v Liesmann, K. P. *Filozofie moderního umění*. Olomouc: Votobia, 2000. ISBN 80-7198-444-2

úkon, který dnes svede každý grafik začátečník za pár minut. Snadnost a nevinnost takových zákroků, jako vymazání cigarety, je lákavá, a tak by nás asi nemělo překvapovat, pokud se takových zákroků bude provádět více, pouze s tím rozdílem, že se o nich už ani nebude psát. Tak nám nezbude, než přistupovat ke každé fotografii s nedůvěrou, s podezřením. Což je jistě užitečné, nepřistupovat ke všemu naivně důvěřivě, jenže ztráta všech jistot může vést k odcizenému přístupu ke světu a lhostejnosti a únikům do jistoty virtuálních a fiktivním světům počítačových her a televizních seriálů.

Z výše uvedeného vyplývá, že naše tendence používat média vyplývající z jejich povahy extenzí smyslů, je pro nás nebezpečná v tom, že poskytují zprostředkované informace, které jsou už nějak zpracovány, jsou výsledkem určité manipulace. Je možné, že se staneme zcela odkázáni na svět, který nám někdo předkládá naservírovaný na talíři, upravený tak, aby patřičným způsobem chutnal a dobře vypadal. Důležité je, jak budeme přistupovat k těmto mediálním obrazům světa, zda zůstaneme pasivními konzumenty a budeme se na ně dívat, jak se to od nás očekává výrobcem, nebo budeme hledat jiné způsoby interpretace.



5. REKLAMA

Ostražití jsme vůči reklamě, kde je zjevně patrné, jaký je její účel. Reklama se nám snaží vnutit výrobek tím způsobem, že nám nejprve vnutí potřebu po něčem, co dokáže uspokojit pouze ten určitý výrobek. Za tím účelem vykresluje výrobek v co nejlepších barvách, vymýšlí si, zkresluje, kamufluje. Její nevýhoda je v tom, že my víme, že právě toto je podstatou reklamy, a takto máme možnost ji brát s rezervou, jsme vůči ní opatrní. S touto svou nevýhodou zjevnosti svého účelu se snaží reklama bojovat, o tom bude také pojednávat tato kapitola. Samozřejmě se reklama, stejně jako to, jak ji vnímáme, dobou mění.

5.1. vývoj reklamy

Reklama podle slovníku znamená nábor, doporučení, způsob hromadné nabídky zboží, veřejné vychvalování zboží nebo služeb. „Za časů Césara Birotteaua byla reklama založena na vypočítávání předností produktu. Reklama se zásadně opírala o řečnickou dialektiku. Úloha vidění pokročila a naši současníci čtou okamžité znaky, které jsou skutečnými symboly, jako slavná veselá kráva, které umožňují substituci mezi označujícím a označovaným původně na základě kvality produktu, požitku, který poskytuje.“⁹⁴ „Obchodník starého střihu přemlouval zákazníka ke koupi, ale jeho řeč byla racionální, smysluplná. Velká část moderní reklamy je jiná, nedovolává se rozumu, ale emocí. Používá iracionální metody k přesvědčování (náhlá změna celého života, budou-li kupovat určitou košili, mýdlo)... Reklama působí jako hypnóza na zákazníka.“⁹⁵

Věříme obvykle tomu, co je rozumně možné a účinně vyargumentované. O tom svědčí historiky z amerického pohraničí v 19. století o rodinách podvedených mastičkáři a šarlatány, kteří cestovali od města k městu a prodávali zázračné léky na všechny nemoci, což ve skutečnosti byly je lahvičky plněné cukrovou vodou. Stejně tak herci v reklamě. Prezентují se svými vzhledem i mluvou jako důvěryhodní lidé. Prezентují „verbální krásu“ jako vyjádření zjevné pravdy. Ti, kdo vypadají jako ztělesnění pravdy jsou přesvědčivější než ti, kdo tak nevypadají - neobjevuje se zde skutečná pravda, ale pouze to, co se zdá být přesvědčivé. Šikovně prezентují ne-pravdy jako pravdy prostřednictvím jistých rétorických, emocionálních odvolání.

Dalším příkladem podvodu (klamu) založenému na kombinaci slovní rétoriky a vizuálního podnětu jsou ti, kdo si vymýšlejí a/nebo přehánějí, a to vůči sobě nebo vůči jiným. Dnešní ženy touží vypadat štíhle. Přejí si přesvědčit sebe a všechny, kdo je vidí, že jsou jiné - nekypré. V širokouhlém zrcadle, pokud si před něj stoupnu v určitém úhlu, se vidím štíhlejší.

⁹⁴ Francastel, P. *Maliřství a společnost*. Praha: Barrister a Principal, 2003. ISBN 80-86598-49-7.
⁹⁵ Fromm, E. *Strach ze svobody*. Praha: Naše vojsko, 1993. ISBN 80-206-0290-9.

Samozřejmě, jakmile odejdu od zrcadla a vyjdu na ulici, tato pravda už neplatí. Ale, co je ve skutečnosti pravda? Jestliže si plnoštíhlá žena přeje ostatní pobláznit (obalamutit), mohu si obléci šněrovačku, dlouhé šaty s vertikálními liniemi, stáhnout břicho - a je to! Vypadá štíhle, může být štíhlá, žena demonstruje zjevnou pravdu. Dosáhla toho z touhy vypadat štíhle a po racionálním uvážení, jak toho dosáhnout, provedla uvedenou řadu kroků a vydávala nepravdu za pravdu nebo aspoň za relativní pravdu.

5.2. reklama a změna postojů

Iluzím podléháme, i když rozumíme mechanismům jejich fungování. Podobně podléháme různým efektům a principům, podle kterých funguje náš mozek, a které ovlivňují naše chování a postoje. Podléháme jim, i když je umíme pojmenovat a vyjmenovat jako zde. Na každém kroku jsme přesvědčováni, abychom něco koupili, žili takto, volili toho apod. Tomuto přesvědčovacímu ataku je stále obtížnější utéci. Jak jsme přesvědčováni? Úspěch přesvědčování spočívá v efektivní komunikaci, například pokud je informace sdělována dostatečně jasně, může se dostavit změna postoje. Jsou dvě cesty vedoucí ke změně postoje: *ústřední cesta zpracování* probíhá, pokud se osoba zabývá a soustředí na obsah sdělení. *Periferní cesta zpracování* vede ke změně postoje, aniž by osoba nějak výrazně zaznamenala obsah sdělení. Periferní cesta zpracování sice nezáleží na počtu argumentů, ale zdá se, že jí vyvolaná postojová změna má kratší trvání než centrální cesta zpracování informací.

Třemi hlavními aspekty přesvědčivé komunikace jsou: 1. komunikační zdroj, tedy odkud či od koho zpráva pochází, 2. povaha informace, možnosti ovlivnění efektivity přesvědčování povahou informace, 3. příjemce zprávy (jeho ovlivnitelnost, souvislost ovlivnitelnosti s inteligencí nebo dřívějšími postoji příjemce zprávy).

Zdroje se týká například důvěryhodnost. Je podstatné, jakou důvěru v nás vzbuzuje člověk, který nám nabízí určité informace. Zde působí tzv. časový efekt, který způsobuje, že důvěryhodnost zdroje ovlivňuje změnu postoje jen tak dlouho, dokud si ji pamatuje. Jakmile je však zdroj zapomenut, může mít informace pocházející z málo důvěryhodného zdroje stejný účinek. Význam má také to, zda máme pocit, že se nás někdo snaží o něčem přesvědčit. Spíše se necháme přesvědčit od atraktivního mluvčího (viz. výše sympatičtí lidé v reklamách). Ale dobrovolný poslech někoho, kdo nám není tak sympatický, způsobuje kognitivní disonanci (vzniká, když jsou naše názory, postoje v rozporu, potom se snažíme změnit jeden z postojů, nebo přidat další, který umožní interpretovat situaci jiným způsobem.

Proto je kognitivní disonance důležitým zdrojem změny postojů), takže máme tendenci sami sebe přesvědčit, že sdělení bylo natolik hodnotné, že stálo za vyslechnutí.

Sdělení také vyvolává v příjemcích větší důvěru pokud z něj vyzařuje jistota. Slova jako „možná“, „zdá se, že“, „nejsem si zcela jist“ v příjemcích důvěru nevzbuzují.

Emocionální účinek sdělení má nezanedbatelný význam, například strach. Dochází zde ale k rozdílu změny postoje a chování. Osoba překvapivě změní postoj k určité věci, ale ne chování, důležité je také do jaké míry se jí téma sdělení týká. (Např. různé výchovné filmy o zubní hygieně. Podle experimentu verze zdůrazňující bolest a potíže, které mohou nastat při zanedbávání ústní hygieny, sice změnila postoje, nikoli chování.)

Efekt primarity. První věc, se kterou se setkáme, může zanechat daleko hlubší dojem než něco, s čím se setkáme později. Lépe si například zapamatujeme první položky nějakého seznamu nebo první dojem, který na nás někdo udělal.

Jednostranné argumenty přesvědčí osoby s nižším vzděláním, osoby s vyšším vzděláním na jednostranné argumenty nereagují.

Proces asimilace. Názory blízké našim jsou asimilovány. Názor, který již někdo zastává, ovlivňuje jeho ochotu dát se přesvědčit. Člověk, jehož vlastní názor je podobný tomu, který mu nabízí někdo jiný, se zaměří na ty aspekty nabízeného sdělení, které zdůrazňují blízkost tohoto názoru s jeho vlastním názorem.

Když se však něčí názory liší od těch, které jsou mu nabízeny, zaměří se právě na tyto rozdíly, takže zdánlivá rozdílnost se ještě zvýrazní.

Kognitivní disonance je hlavním faktorem změny postojů. Lidé, kteří už mají na něco vytvořen vyhraněný názor jsou však často rezistentní k informacím, které odporují jejich přesvědčení, a mají tendenci se jim bránit. Někdy takovou informaci ignorují, někdy ji překrouť tak, aby byla slučitelná s jejich přesvědčením. Zkreslení informace může mít různé formy: 1. dyskreditace zdroje informace, 2. nová analýza informace, která ukáže, že z ní vyplývají odlišné závěry, 3. účelový výběr částí informace, které člověk vezme na vědomí nebo si zapamatuje.

Lidé si většinou vybírají z dostupných informací jen určité části, a to si dost často neuvědomují. Postoje působí jako filtr, který odstraňuje slova, která by mohla být rušivá.

5.3. značka

Reklamu vyrábějí na zakázku reklamní agentury, jejichž pracovníkům se říká kreativci. Už to dostatečně objasňuje, že výroba reklamy je kreativní činností. Nestačí nějaký seznam

předností produktu. Je potřeba upozornit na produkt tak, aby se v množství ostatních produktů neztratil. Reklama je vymyšlená do posledního detailu, kreativci nás mají dokonale přečtené (myslí si to), počítají a pracují s tím, co by nás mohlo oslovit, zaujmout, dojmout (např. velmi účinný je dětský herec), čeho si všimneme, co v nás vyvolá zvědavost, každá maličkost je vymyšlena tak, aby pomohla celkovému účinku reklamy. Kreativce nepovažujme za naše přátele, neboť jak píše bývalý kreativec Beigdeder „V mé profesi si nikdo nepřeje vaše štěstí, protože šťastní lidé nekonzumují.“⁹⁶

Kreativci vědí, jak účinný je například princip ztotožnění se se značkou. Je efektivní, když se značka stane nositelem stylu, s kterým se ztotožňuje cílová skupina. Cílová skupina se identifikuje se značkou, která je zastáncem stejného stylu. Značka potom dokáže mluvit sama za sebe, když je značka dostatečně silná, veškerá reklama se soustředí především na její sílu, nemusí ani ukazovat zboží, které prodává. Kdo používá výrobek této značky, má styl. Nejen oblečení, ale i limonáda má svůj styl. Orientace ve světě výrobků je tím pro zákazníka zjednodušena. „Zákazníci příliš nevěří na zásadní rozdíly mezi produkty“, prohlásil Scott Bedbury⁹⁷, marketingový viceprezident firmy Starbucks. Důležité je mezi značkou a zákazníkem vytvořit citové pouto. Může tak vzniknout i monogamní vztah, a to je velice žádoucí pro firmu. Reklama s tím počítá, pracuje s tím (viz. jar slaví narozeniny). Značka propaguje určitý životní styl, ideu, postoj, značka poskytuje zážitky. Na tom stojí její propagace. „Reklamní agentury, které své kampaně nezaměřily na prodej „steaků, ale na jejich smažení“, neprodávaly mýdlo, ale sen o kráse, nenabízely polévku v plechovce, ale rodinné štěstí.“⁹⁸

5.4. humor a nesmysl

Podle Lipovetskyho kapitalismus nepřeje iluzím. Reklama musí být hlavně zábavná, aby na sebe upozornila. Autoritářská výchova, která potřebuje manipulovat s lidmi, je závislá na hromadném přesvědčování, vyžaduje od lidí odevzdanost, nutnou k tomu, aby se oddávali iluzím. Tržní hospodářství a kapitalismus naproti tomu funguje na základě individuální volby a samoobslužnosti. V této společnosti „ztrácejí všechny formy iluze převahu“⁹⁹. Moderní umění se také zřiká iluze, „zřiká se zobrazující svůdnosti“. Vzniká průhledná společnost bez

⁹⁶ Beigdeder, F.: *99 franků*. Praha: Motto, 2003.

⁹⁷ viz. cit. v Klecinová, N. No logo. *revue Labyrint*, ročník 2003, dvojčíslo 13-14, ročník 03. ISSN 1210-6887.

⁹⁸ Hobsbawm, E. *Věk extrémů*. Praha: Argo, 1998. ISBN 80-7203-184-8. str. 514-534

⁹⁹ Lipovetsky, G. *Éra prázdnoty*. Praha: Prostor, 2001. ISBN 80-7260-044-3.

hloubky. Její zásadou je nechat lidi participovat. Reklama nám dnes nic nezastírá, ukazuje sebe samu jako reklamní dílo. „Probíhá tu nový proces, který nikoho nemystifikuje zakrýváním svých mechanismů, nýbrž se naopak předvádí jako „mystifikace“ nehoráznými tvrzeními, jimiž znaky pravdivosti sama popírá.“¹⁰⁰ Reklama se snaží být vtípná, překvapuje nás často svou nesmyslností, čímž nás nutí strávit nad ní trochu více času, uvažovat nad ní. Jejím hlavním cílem je samozřejmě i nadále ukázat kladnou hodnotu výrobku, takže i její zalíbení v nesmyslnosti má své meze. „Reklama upustila od pedagogiky, od důrazu na smysl, čím víc někdo poučuje, tím méně ho lidé poslouchají: v legračním tónu je realita výrobku vystižena tím spíše, že je vyličená na pozadí spektakulární nepravděpodobnosti a neskutečnosti. Nudný přesvědčující tón mizí, zbývá z něj jen ...jméno výrobku. ...Reklamní humor je někde mimo pravdivost a lživost... Humoristický tón podkopává nároky na nějaký smysl, zbavuje vše obsahu: místo ideologického poselství tu máme humornou ztrátu podstaty, vztah ke skutečnosti byl pohlcen.“ „...skutečná reklama se vysmívá reklamě, smyslu i nesmyslu, odstraňuje dimenzi pravdivosti, a v tom je její síla. (př. Podívejte se, není nic vidět-reklama na průhlednou lepící pásku apod.)“¹⁰¹ „Vzpouza je součástí hry. Někdejší diktatury se obávaly svobody vyjadřování, cenzurovaly projevy odporu... Aby zotročila lidstvo vybrala si reklama zdrženlivost, přízpusobivost, přesvědčování. Žijeme v prvním systému nadvlády člověka nad člověkem, proti kterému je i sama svoboda bezmocná. Naopak, ten systém na svobodu sází všechno, je to jeho největší vynález. Každá kritika mu usnadňuje situaci, každý pamflet posiluje iluzi o jeho slad'ouнкé toleranci.“¹⁰²

5.5. guerillová kampaň

Všudypřítomnost reklamy si vynucuje stálé inovace, reklama hledá nové způsoby, jak na sebe upozornit. Novinku porušující jedno z pravidel českého kodexu reklamy „reklama nesmí být skrytá“ představují guerillové kampaně. U baru sedí blondýnka, když ji někdo pozve na drink, přeje si jediné finskou vodku. Její výrobce totiž krasotinku platí. Tomu se říká buzz marketing neboli rozruch. Působí především na mládež, která je vůči tradiční reklamě imunní, zato je citlivá na image. Spočívá v tom, že se udělá umělý rozruch kolem toho, na co chce tento způsob reklamy upozornit. Jiný případ: v každém vagonu metra si lidé čtou touž novou knihu. Nemusí být nijak skvělá, zaplatil jí vydavatel. Možná si ještě pamatujeme na vzkazy „Martině, promiň!“, „Martine, všechno je jinak!Sylva.“, které jeden čas zaplavily v různých

¹⁰⁰ viz. cit. pozn. 99

¹⁰¹ viz. cit. pozn. 99

¹⁰² Beigdeder, F.: 99 franků. Praha: Motto, 2005.

podobách Prahu - od načmáraných žlutých papírků nalepených po metru a po telefonních budkách, po transparenty vyvěšené na Letné a na smíchovském železničním mostě. Nálepky nebyly dílem šilené nešťastnice, nýbrž kreativců z reklamní agentury, kteří jimi chtěli upozornit na nový český film. Taková reklama je i podstatně levnější, protože se ušetří za plakátovací plochy a inzerci. Podstata guerillové reklamy: potenciální zákazník nemá poznat, že se mu něco nabízí. Guerilla marketing vznikl v 80. letech jako zbraň malých odvážných firem proti nadnárodním bohatým firmám, které si mohou dovolit velké reklamní kampaně. Dnes ovšem guerillovou reklamu používají i velké firmy. Jejich akce jsou často šokující zábavné jako pouliční divadlo. U nás jsou zatím firmy opatrné. Na Manhattanu jste např. mohli potkat díky značce prodávající kašmírové svetříky modelky vedoucí na šňůrce roztomilé kašmírské kozy, v Německu zase výrobce energetického drinku zorganizoval fiktivní demonstraci s rozbitými auty a výlohami. Partyzánská válka může být tvrdá, nebere ohledy na konvence „slušné“ marketingové války. Chat attack, to jsou falešné blogy, osobní stránky a falešné příspěvky do diskusí-chatu. Např. jedna banka poskytující hypotéky vstoupila do debatního chatu, vytvořila falešné identity Petra, Lukáše a Martina. Petr, Lukáš a Martin nejprve jen tak diskutovali o svých problémech a pak, mezi řečí, začaly chválit onu banku, která si je vytvořila, a popisovat její výhody. Tento způsob cílí přesně na potenciální klienty, kteří však nemají ani ponětí, že se stali „oběťmi“ guerillové kampaně.

Virální marketing pracuje s tím, že lidé si vtípné reklamy sdělují a předávají dál sami, jako infekci, kvůli jejímu vtípu. Na internetu se tak šíří velké množství reklam, které by se do televize pro svou vulgaritu nikdy nedostaly, na internetu si je lidé vyhledávají sami, stahují a stisknutím tlačítka „předat dál“ šíří dál.



6. ŠKOLA

Vzdělávání ve školách se mění s dobou, reflektuje měnící se potřeby společnosti a zároveň ovlivňuje společnost svým působením na její nejmladší členy. Pro orientaci v současném světě je například důležité umět efektivně využívat informace, které máme k dispozici, a vůbec se v nich orientovat. Žijeme v době externích pamětí. Suma informací o světě se každý rok zvětšuje, násobí, tyto informace jsou uloženy externě a pro nás je důležité umět je vyhledávat, třídit. „Vzdělání jako podmínka znalostí věcí začíná ustupovat před něčím, co by bylo možno nazvat *potenciální sečtělostí* - schopností rychle a pro danou příležitost se orientovat v informacích, které jsou uloženy externě. ...Kultura externích pamětí neznamena jen posun zevnitř směrem ven, ale také od ústního k psanému.“¹⁰³ Britský psychiatr T. Dalrymple ve své knize *Život na dně* popisuje své zkušenosti s generací dnešních dvacátníků, kteří už ve škole zažili nové alternativní způsoby učení - učení v malých skupinkách, učení hrou, a vypuštění mechanického učení. Tento psychiatr se vyznačuje konzervativními názory, v alternativním způsobem vzdělávání shledává příčinu současného stavu vzdělanosti mládeže ve Velké Británii, a tento stav označuje za alarmující. Problém spatřuje v tom, že za alternativními metodami se často a lépe schovává amatérismus, a že takto nadělají více škody než užítku. Dalrymple je nekompromisní, současné vzdělávací praktiky považuje za „bizarní“, popisuje a kritizuje například instrukce, které obdrželi učitelé v rozlehlé městské oblasti, kde on působí jako psychiatr, a které podle něj v podstatě vylučují tradiční disciplíny jako pravopis a gramatiku. „Malicherné bazírování na detailech větné skladby a pravopisu prý tlumí dětskou kreativitu a schopnosti sebevyjadřování. Ba co víc, domnívat se, že existuje správný způsob mluvení či psaní, znamená libovat si v jistém druhu buržoazního imperialismu, a říkat dětem, že mají někde nějakou chybu, je nutně zatěžuje vysilujícím pocitem méněcennosti, z něhož se už nikdy nevzpamatují.“¹⁰⁴ V následující části cituji pro zajímavost část z jeho knihy, kde vysvětluje své negativní stanovisko k alternativním způsobům vzdělávání. „Malé děti se dnes neučí v celých třídách, ale v menších skupinkách. Činí se tak v naději, že se něco naučí skrze objevování a hru. Tabule a mechanické učení nejsou přítomny. Snad by mohla tato metoda vyučování hrou fungovat, pokud by byl učitel dostatečně talentovaný a děti už sociálně připraveny se učit, jenže když, jak tomu obvykle bývá, není ani jedna z obou podmínek splněna, jsou výsledky katastrofální, a to nejen z krátkodobého hlediska, ale nejspíš navždy. Děti nakonec přece jen pochopí, že tu je něco špatného, byť to samy nejsou s to vyjádřit. Je až zarážející, jak velké množství z těch inteligentnějších dětí, které byly vychovávány pomocí těchto pedagogických metod, záhy po dvacátých narozeninách vycítí, že jim něco v životě chybí. Nevědí, co to je, a ptají se mě, co by to mohlo být. Cituji jim Francise

¹⁰³ Draaisma, D. *Metafory paměti*. Praha: Mladá fronta, 2003. ISBN 80-204-0919-X.

¹⁰⁴ Dalrymple, T. *Život na dně*. Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1337-7.

Bacona: „Je to ubohost, když uděláš sám sebe středem všeho svého snažení.“ Ptají se mě, co tím míním, a já odpovídám, že se nezajímají o nic jiného než o sebe, že jejich svět je stejně malý, jako byl toho dne, kdy do něj vstoupili, a že jejich obzory se nerozšířily ani v nejmenším. „Jak se ale máme začít o něco zajímat?“ táží se. A právě v tuto chvíli lze zhoubný vliv vzdělání jako pouhé zábavy pocítit nejvíce. Neboť rozvoj zájmů vyžaduje sílu koncentrace a schopnost snášet určitý stupeň nudy, když se jisté prvky dovednosti osvojují kvůli plnohodnotnému cíli. Jen málokoho lákají vrtochy anglického pravopisu či pravidla základů aritmetiky, přesto je nutné je zvládnout, pokud má být každodenní život v neustále složitějším světě úspěšně zdoláván....Želbohu věk dvaceti let není právě nejvhodnější dobou, kdy se člověk má učit koncentrovat či tolerovat námahu, která sama o sobě není příjemná. Tihle mladí dospělí, kteří nikdy nezažili radost, již přináší zvládnutí nějaké dovednosti skrze disciplinovanou snahu, a jejichž duše hluboce ovlivňují rychle se míhající a povrchně vzrušující obrazy v televizi, shledávají, že nyní je stálý o cokoli už nad jejich síly.¹⁰⁵

Informovanost sama o sobě není zárukou vědění, spíše znesnadňuje soustředění. Nelze se propracovávat všemi informacemi, které se dostanou do našeho dosahu. Důležitý je způsob, jakým se díváme, způsob pohledu. Některé jevy nesou informaci v širším systému, kontextu. Různé informace vyžadují odlišné způsoby zpracování. Důležitá je naše vnímavost k informacím a k jejich způsobům zpracování. Vnímavost se rozvíjí také tvorbou obrazů. Vlastní tvorbou rozvíjíme vnímavost k tvorbě druhých, k jejich vnímání světa, k jejich pohledu na svět, a tímto poznáváním pohledu druhých obohacujeme pohled svůj.

¹⁰⁵ Dalrymple, T. *Život na dně*. Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1337-7.



7. VÝTVARNÁ PRÁCE - ZÁTIŠÍ

Výtvarnou část tvoří obrazy (s motivem zátiší) a instalace z nafukovacích objektů. Tvorbu obrazů i objektů předcházelo období pozorování a focení stínů v okolí, posléze jejich obkreslování na papír a poté na průhlednou plastovou fólii, a vystřížení jejich tvaru do fólie. Tak vznikla sbírka stínů, některých více, některých méně podobných věcem, z kterých byly vrženy, kterým jsem tímto způsobem dala jakousi trvalost a existenci. Proč? Především mi šlo o to, pracovat se stíny jako s věcmi. V obrazech mi stíny nahrazují věci, vytvářím z nich realitu. Svět, jak ho vnímáme, je vlastně naším výtvořem. Už samo vidění je složitou interpretací. Svět poznávaný skrze média, je výsledkem dalšího zpracování, je to konstrukce z konstrukce.

Podoba stínů závisí velmi na osvětlení. Patřičným osvětlením předmětu můžu získat stín, jaký potřebuji, ovládám realitu, „nasvětluji“ si ji tak, jak potřebuji. Předmět, který způsobil stín je pro mne vedlejší, vynechávám ho. Beru si pouze stíny, z těch konstruuji svá zátiší. Původní předmět je možné tedy vyvodit pouze z jeho stínu, ale tvar stínu může být dosti vzdálen tvaru předmětu. A když neznáme podmínky vzniku stínu, je těžké zpětně rekonstruovat předmět. Každý předmět může mít nekonečně mnoho variant ve svých stínech, podle toho, jak je nasvětlen, svět má také mnoho podob, podle toho, kdo a jak se na něj dívá.

Důležitý je také způsob, jak probíhalo samotné „sbírání“ stínů. Bylo záměrně dosti schematické, omezila jsem se na vržený stín na rovném povrchu a věnovala jsem se pouze jeho vnějším hranicím, kdy jsem nebrala zřetel na jejich ostrost, rozmazanost. Takže moje zachytávání stínů bylo zjednodušené, schematické, necitlivé. Podobné bývá i naše vnímání světa. Stíny jsem vytrhla z jejich kontextu, vytvořila jsem jim nový obrazový kontext. Se svou sbírkou stínů-předmětů tedy v obrazovém prostoru zacházím, jako by byly reálnými věcmi a zároveň tím, jak s nimi zacházím možnosti reality trochu překračuji. Jako v podivném hybridním spojení fikce a reality v televizním médiu.

Stín neexistuje sám od sebe, je tu díky světlu a hmotně překážce v toku světla, jeho existence je na těchto věcech závislá. Je to stopa, stopa po nějaké věci, předmětu, který zabránil v pronikání světla na určité místo, je to nedostatek světla. Je tedy nehmotný, závislý na mnoha okolnostech, deformovatejný. Věc tak snadno nezdeformuji jako stín pouhým nakloněním své lampičky. Stín je spojen s věcí, bez ní by nevznikl. Kdyby nebyla věc, nebyl by ani stín. Má tvar, který do určité míry (podle druhu osvětlení) vypovídá o předmětu, který jej způsobil.

Stíny v mých obrazech představují nic, prázdné místo, které má tvar věci. S tímto ničím, majícím tvar něčeho, zacházím jako s něčím, trochu svévolně. Stín není v mých obrazech

namalován, je to prázdné místo, které jsem vykryla plastovou šablonou, abych vše okolo mohla pokrýt nátěrem.

Žít ve zkonstruované „realitě“, která je virtuální, není dnes nic zvláštního. Lidé dnes mohou žít svůj second life díky počítači a internetu, mohou ve svém second lifu vydělávat skutečné peníze. Televizní obrazy dnes běžně nahrazují lidem skutečný život. Slečna se dívá na tv seriál podle svých vlastních slov proto, protože lidé se tam chovají tak, jak by si přála, aby se chovali, svět je tam přehledný a snadno čitelný. Svět tv seriálů ji nahrazuje svět skutečný, který ji nevyhovuje. Je to v celku pochopitelný únik. Televize, virtuální second life, to jsou úniky z reálného světa, kterým nelze tak snadno manipulovat, a který neuspokojuje tak snadno naše představy, skutečný svět nelze ovládat stisknutím čudlíku, nelze si přehrávat - zažívat vybranou scénu - situaci podle libosti. Problém je pouze v tom, že to stále ještě není skutečnost.

Objekty jsou nafukovací, jsou to stíno-předměty, které nalezneme na obrazech, ale kterým jsem dala možnost stát se znovu trojrozměrným předmětem, který má svůj vlastní stín. Rozměrově jsou tyto objekty sjednocené (lžička je stejně velká jako sekyra apod.).



8. VÝTVARNÝ PROJEKT

Projekt je určený pro základní školu, druhý stupeň.

Projekt se dotýká problémů tak, jak je zpracovává předchozí text, zabývá se smyslovým vnímání reality, vlivem technologií na naše vnímání, vlivem médií, zacházením s informacemi v médiích a reklamě, manipulace s realitou.

Obecným cílem tématu Jeskyně stínů je seznámit žáka s možnostmi uchopování reality kolem nás, s tím, jak se nám realita ukazuje, jak ji poznáváme, jak s ní zacházíme, jak ji zobrazujeme, jak si ji přizpůsobujeme, ovládáme apod.

1. Úvodní řada se věnuje stínům.

Má za úkol seznámit žáky přiměřeně věku s tím:

Co to je stín? Jak vzniká? Jak se projevují ve vnímání? Zda stín představuje pomoc nebo překážka ve vnímání? Co nám stín říká o věci, které ho vrhla? Co nám říká o povrchu, na který padl?....

Klíčová slova: světlo, stín, překážka ve světle, tmavá plocha, tvar, barva, deformace tvaru, osvětlení (bodové, rozptýlené), nálada, povrch, mikrostín, textura, kontury (ostrost, měkkost), stínování, tóny stínu, prostor, objem

Cíle: Žák ví, jak vzniká stín. Zná příčinu barvy a stínu (světlo x nedostatek světla). Ví, jak stín ovlivňuje barvu. Chápe vztah světlo-stín, změna světla, změna stínu. Chápe závislost podoby stínu (tvar, ohraničení -ostré, měkké, tón) na druhu osvětlení (bodové, rozptýlené) a umístění světelného zdroje (kolmo, šikmo k předmětu...). Chápe roli osvětlení na náladu výjevu. Je seznámen s tím, jak se světlem a stínem pracuje malířství(renesance, baroko....), zná pojmy šerosvit, sfumato. Chápe význam stínování pro „čtení“ prostorových vlastností tvaru, dovede vystínovat jednoduché tvary. Rozumí pravidlům stínování. Je seznámen s tvarovou rozmanitostí stínu, je schopen zpětně rekonstruovat situaci vzniku stínu. Ověřuje si informační hodnotu stínu - jak stín může být užitečný při vnímání a naopak. Je seznámen s rolí stínu v našem vnímání nerovných povrchů a mikrostruktur. Chápe význam kontextu pro vnímání. Zná začátky fotografie.



Úkol 1: žáci sledují tmavé plochy, hledají a pojmenovávají příčinu tmavé plochy (barva nebo stín). (možno využít fotografií, pokud poskytují zajímavé příklady tmavých ploch)

Úkol 2: učitel vytvoří scénu - na stěnu připevní kus např. šedivé, černé látky nebo papíru libovolného tvaru, vhodným osvětlením (pohyblivou lampičkou) doplní tento tvar stínem nějakého předmětu, tak, aby stín a látka dohromady vytvořily jeden nový tvar. Pohybem věci dělající stín, nebo vypnutím nebo pohybem lampičky se tvar mění, rozděluje se, plocha z látky zůstává na místě beze změny, část ze stínu se pohybuje. Žáci umisťují do prostoru scény další tvary z „trvalých“ tmavých ploch a ze stínů (např. stínu svého těla), využívají trvalosti látkových ploch a pohyblivosti stínových ploch, pohybují lampičkou, tvary rozdělují, mění (např. stín těla se „dotýká“ plochy z látky apod.)

Úkol 3: sbírka stínů- úkol provázející celou řadu. Žáci hledají a zachytávají (obkreslováním tužkou na papír) v učebně, doma, venku. Sledují a zachycují proměny stínu podle druhu osvětlení, denní a roční doby. Zapisují údaje o vzniku každého stínu (místo, hodina, datum), zakreslují předmět, který je vrhl, případně schematicky jednoduše zakreslí celou situaci. Výsledky chytání stínu dávají do společné sbírky stínů. Vyústění v úkolu 10

Úkol 4: osvětlení. Žáci sledují na jednom výjevu- na tváři, na skupině vybraných předmětů- různé druhy osvětlení. Zkouší rozptýlené světlo, bodové světlo, světlo z více zdrojů, zkouší měnit umístění světla- ze strany, ze spodu, ze shora. U jednotlivých fází sledují a mluví o tom, jak působí, které osvětlení na výjev, srovnávají různé účinky různých druhů osvětlení - druhy stínů podle druhu osvětlení (ostré ohraničení, měkké ohraničení, tvarová deformace). Sledují paralely v obrazech, jaké světlo využívá malířství v různých dobách - renesance, baroko.....

Úkol 5: stínování. Žáci sledují rozdíl, jak působí na ploše nakreslený nevystínovaný tvar, vystínovaný tvar (kruhu, koule) Vyzkouší si kresbu zátiší. Podle stínování zpětně sledují cestu světla, kontrolují. Sledují a kreslí také vržený stín.

Úkol 6: (varianta úkolu 3) Žáci sledují tvarové deformace stínů, hledají neobvyklé stíny (doma, ve škole, venku), zaznamenávají, fotí, kreslí. Předmět, který je vrhl tají (fotí, kreslí pouze stín) Ve škole spolužáci vyvozují podle tvarové podobnosti předmět, který je vrhl, kreslí předmět, který je mohl vrhnout, vyvozují osvětlení, situaci. Porovnávají dohady se skutečností.

Úkol 7: podle příkladu s ještěrkou, (která splývá barvou s pozadím - kamenem, takže ji vidíme jen prostřednictvím stínu, který za bočního osvětlení vrhá,) žáci vytvoří papírové tvory, viditelné jen stínem, který vrhají. Z tuhého papíru barvy podkladu, na který se bude papír lepit, žáci vystříhnou tvar nějakého smyšleného tvora. Okraj, kterým chtějí vystřižený tvar-tvora připevnit k podkladu, trochu přeloží, nanesou lepidlo, přilepí k podkladu (stěna, tuhý papír) tak, aby tvor vyčníval do prostoru. Při pohledu z předu nejsou tvary čitelné, pouze za vhodného bočního osvětlení se tvor prozradí.

Úkol 8: mikrostín. Žáci sledují struktury povrchů -koberec, svetr, podlaha, stěna, deska stolu, kožešina.....jak stín vykresluje jejich reliéf- hrubost, hladkost, hrbolatost, škrábance, prasklinky....Vyberou detail, výřez, přiložením papírového rámečku na vhodně osvětlený povrch, sledují proměny podle osvětlení. Úkol pokračuje kresbou (tužka, úhel) mikrostruktury (v kresbě žák věnuje problému více pozornosti). Žák vytvoří vlastní mikrostruktury - slepotisk.

Úkol 9: co nám stíny řeknou o povrchu, na který dopadají. Žáci vytvoří prostorový objekt s různě členitým povrchem, na který budou chytat stíny a sledovat, jak se na něm chovají. Objekt vytvoří kašírovanou technikou, jako základ lze použít krabice, kusy polystyrénu, kelímky apod. Na objekt budou „promítat“ stíny různých předmětů (třeba svého těla) a barvou je obkreslovat, tak lze na jeden objekt nanést barevně odlišených více stínů.

Úkol 10: navazuje na předchozí úkol. Žáci vytváří stínové masky na obličej a tělo. „Promítání“ různých předmětů na obličej, tělo. Vybrat nejlepší moment. Vyfotit.

Úkol 11: prostorová informace stínů. Stíny se větší vzdáleností od povrchu odrazu rozmazávají a jsou světlejší. Co tu hraje roli: Totální stín, polostín, světlo- přechody, ostrost, rozmazanost, vzdálenost.

Úkol 12: práce s průběžně nasbíranými stíny z úkolu 3, žáci vyberou a vystřihnou obkreslené stíny, na vhodném podkladě - velkém tuhém papíru, kombinují, vrství, dokreslují, domalovávají. Vytvoří novou situaci pro vybrané stíny, zasadí je do nového kontextu.

Úkol 13: světlo, které kreslí. Začátky fotografie jako snaha „zafixovat“ stínový obraz v camerae obscurae. Žáci vytvoří camera obscura, seznamují se s Niépceovou heliografií, s daguerrotypií.

Další možnosti tématického rozvíjení projektu Jeskyně stínů:

Řada zaměřená na fungování našich smyslů a na odhalování skrytého.

Předchozí řada úkolů se zabývala zrakovým poznáváním, především tím, jakou roli v našem zrakovém poznávání hraje stín. Tato řada navazuje svým zaměřením na smyslové poznávání, zaměřuje se na to, co vidíme, slyšíme, cítíme, a také na to, co nevidíme, neslyšíme.

Úkoly: - co vidíme díky nástrojům jako je lupa, mikroskop, dalekohled, fotografie - pozorování různých podob jedné věci

- zkoušení různých pohledů na věc, z dálky, z blízka, ohmatávání věci, deformování věci svým uchopováním

- sledování různých podob jedné věci, hledání detailů

- zvětšování detailů

- poznávání předmětu skrze jeho detaily

- domýšlení celku na základě části, domýšlení nedokonalého vjemu (mlha, tma)

- hledání nezvyklých pohledů na předmět

- aplikování různých filtrů, sledovat, jaký obraz reality k nám propouštějí. (třeba kouřové sklo s průhlednými pásky - pohled přes něj na hvězdy- hvězdy se jeví, jakoby ležely v přímce, zrcadlová fólie překrytá různými filtry apod.)

- hledání, vytváření skrytých řádů - skrytých zpráv, zakódování tajné zprávy-vzkazu (třeba čísla, slova) do obrazu. Barevné kódování (např. barevné listí), lineární (žebrování listu)

- kreslení podle paměti (vliv pozornosti) - jak si pamatujeme např. obraz, který jsme viděli na výstavě - možnost využít kombinace slova a obrazu. Srovnávání výsledku vzpomínky s předlohou. S

- vizuální ztvárnění vjemů zprostředkovaných nezrakovými smysly, převedení do řeči výtvarného jazyka. Vyjadřování pocitu ze sluchového vjemu (tichý- hlasitý zvuk, melodie

hudby- zmatené zvuky ulice, rytmus pravidelný, nepravidelný atp.), hmatového (tvrdé, ostré-
měkké, hrubé-jemné...), chuťového (ostrost, sladkost).....ad.

Řada věnovaná médiím a reklamě:

Se zabývá manipulací informací v médiích a reklamě, vlivem médií a reklamy na skutečnost a na nás.

Úkoly: - pozorování mediálních, reklamních obrazů, jejich charakteristiky (klipovitost, fragmentovost, sériovost, proměna měřítek....)

- sledování např. jak se fotí jídlo do časopisu. Je jídlo vyfocené skutečně k jídlu? Jak se kamuflují nedokonalosti. Jak uchovat jahodu pod palbou reflektorů čerstvou.

- zkoušení různých způsobů kamufláže, výběr co nejkrásnější části jablka, korekce, pudrování, dodatečné retuše v počítači, zvýrazňování barev, zakrývání nepravidelností apod.

Proč skutečnost jaká je nestačí?

- vytváření koláží - klipy, rychlé střihy, útržkovost, střípkovitost, diskontinuita vnímání.

- vytváření autoportrétu jak se vidím

- vytváření autoportrétu jako volebního plakátu, jako reklamu na sebe. Velký formát, nejprve ve třídě vyfotit, důležitý je výraz tváře, následná úprava v počítači, vytisknout, pomocí mřížky přemalovat do obřího formátu.

- vytváření letáčků se svou podobiznou - přenesení předchozího obřího portrétu do malé grafiky (linoryt) umožňující sériové množení. Vytvořit ze sebe idol, rozmnožit své letáčky všude po škole.

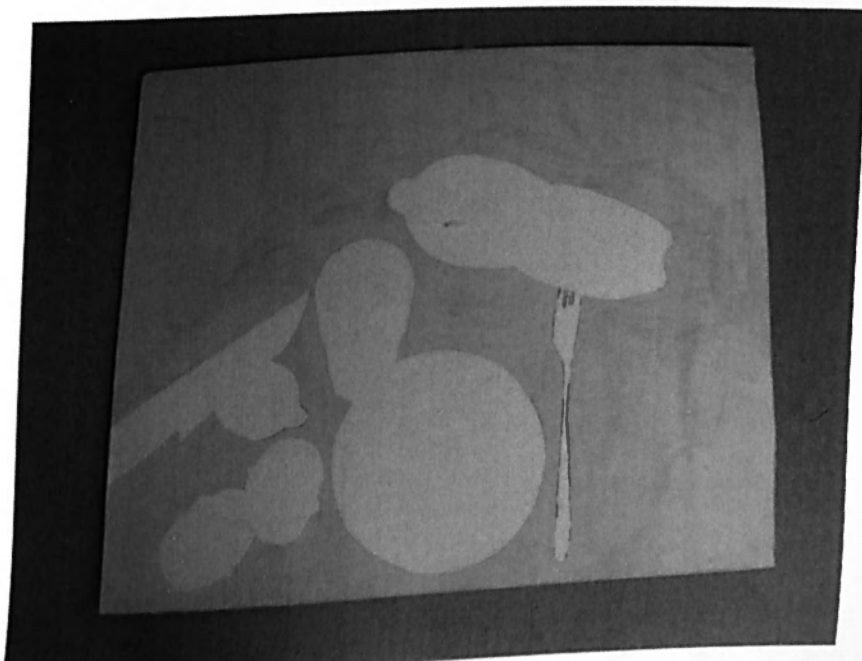
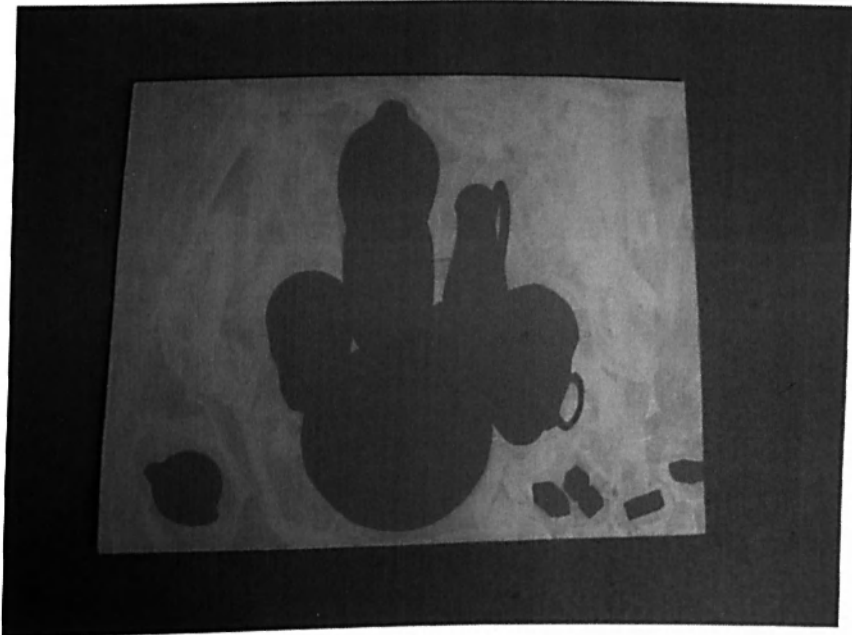
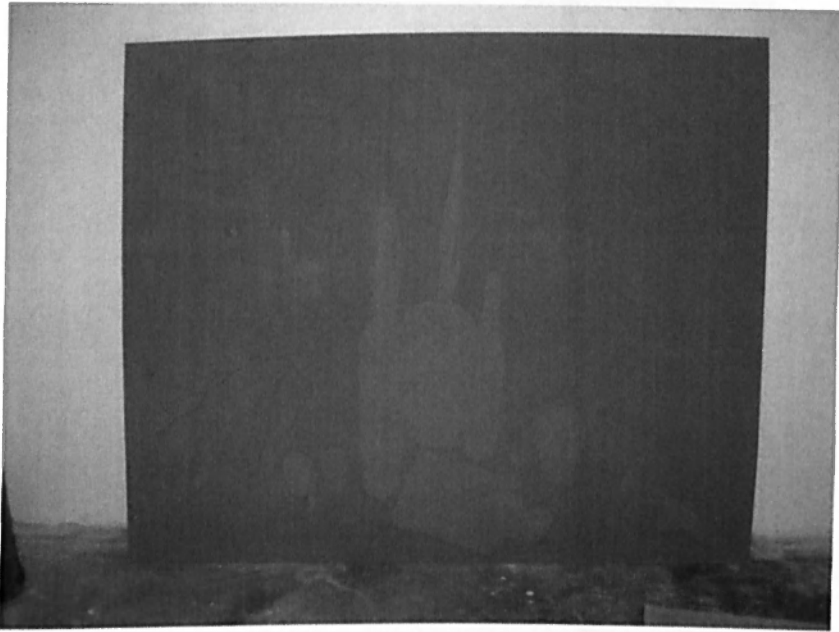
- vymýšlení nesmyslných výrobků, jejich obalů, reklamních sloganů, plakátů (práce reklamního kreativce) -tvar, kompozice, barva, písmo,

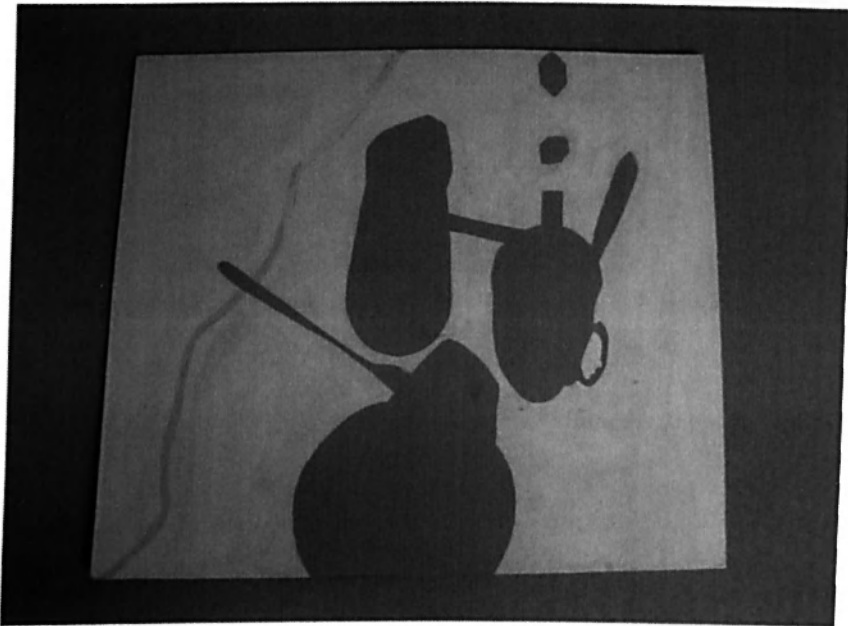
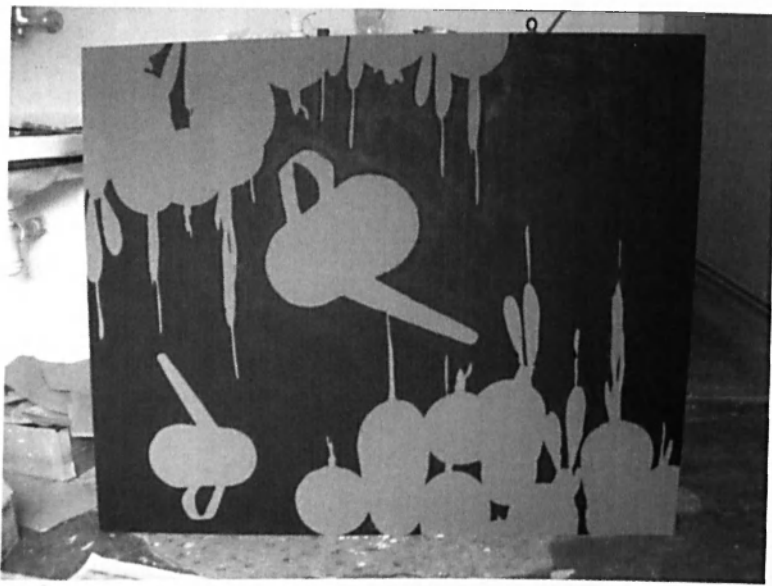
Seznam použité literatury k diplomové práci Jeskyně stínů.

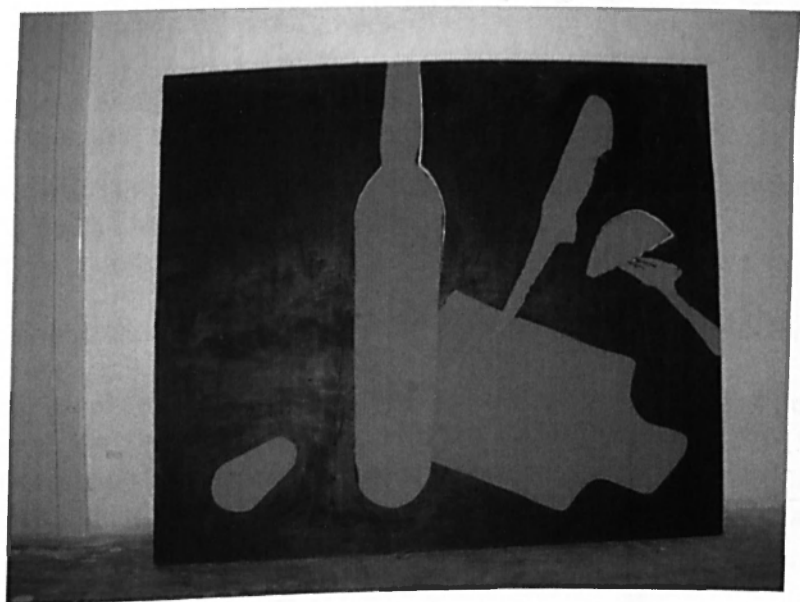
- Barrow, J. D. *Teorie všeho*. Praha: Mladá fronta, 1999. ISBN 80-204-0602-6.
- Barthes, R. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004. ISBN 80-86569-73-X.
- Baxandall, M. *Stíny a světlo*. Praha: Barrister a Principal, 2003. ISBN 80-86598-58-6.
- Beigdeder, F.: *99 franků*. Praha: Motto, 2003.
- Belting, H. *Konec dějin umění*. Praha: Mladá fronta, 2000. ISBN 80-204-0856-8.
- Čapek, J. *Umění přírodních národů*. Praha: Fr. Borový, 1938.
- Dalrymple, T. *Život na dně*. Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1337-7.
- Dawkins, R. *Slepý hodinář*. Praha: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-445-X.
- Draaisma, D. *Metafory paměti*. Praha: Mladá fronta, 2003. ISBN 80-204-0919-X.
- Eco, U. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-0740-9.
- Eco, U. *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha: Mladá fronta, 2002. ISBN 80-204-0959-9.
- Eco, U. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Svoboda, 1995. ISBN 80-205-0472-9.
- Francastel, P. *Malířství a společnost*. Praha: Barrister a Principal, 2003. ISBN 80-86598-49-7.
- Fromm, E. *Strach ze svobody*. Praha: Naše vojsko, 1993. ISBN 80-206-0290-9.
- Geertz, C. *Interpretace kultur*. Praha: Slon, 2000. ISBN 80-85850-89-3 str.13-42.
- Gombrich, E.H. *Příběh umění*. Praha: Odeon, 1992. ISBN 80-207-0416-7.
- Hayesová, N. *Základy sociální psychologie*. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-415-X.
- Hobsbawm, E. *Věk extrémů*. Praha: Argo, 1998. ISBN 80-7203-184-8. str. 514-534
- Hogenová, A. *Tělo a tělesnost*, Praha: Karolinum, 2002. ISBN 80-7184-580-90.
- Chalupecký, J. *Evropa a umění*. Praha: Torst 2005. ISBN 80-7215-264-5.
- Kesner, L. *Vizuální teorie*. Jinočany : H & H, 1997. ISBN 80-86022-17-X.
- Kleinová, N. No logo. *revue Labyrint*, ročník 2003, dvojčíslo 13-14, ročník 03. ISSN 1210-6887.
- Koetzle, M. *Slavné fotografie-historie skrytá za obrazy*. Taschen-Slovart 2003. ISBN -3-8228-2578-6.
- Koukolík, F. *Já. O vztahu mozku, vědomí a sebeuvědomování*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0736-0.
- Koukolík, F. *Lidský mozek*. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-379-X.
- Kratochvíl, Z., Bouzek, J. *Proměny interpretací*. Praha: Herrmann a synové, 1996,
- Le Goff, J. *Kultura středověké Evropy*. Praha: Odeon, Praha, 1991. ISBN 80-207-0206-7.
- Levinová, J. *Jak vesmír přišel ke svým skvrnám*. Praha: Argo a Dokořán, 2003. ISBN 80-7203-504-5. ISBN 80-86569-44-6.

- Lévy-Bruhl, L. *Myšlení člověka primitivního*. Praha: Argo, 1999. ISBN 80-7203-243-7.
- Liesmann, K. P. *Filozofie moderního umění*. Olomouc: Votobia, 2000. ISBN 80-7198-444-2.
- Lipovetsky, G. *Éra prázdnoty*. Praha: Prostor, 2001. ISBN 80-7260-044-3.
- Lyotard, J.-F. *O postmodernismu*. Praha: Filosofický ústav, 1993.
- McLuhan, M. *Jak rozumět médiím*. Praha: Odeon, 1991. ISBN 80-207-0296-2.
- Merleau-Ponty: Viditelné a neviditelné. Praha 98
- Panofsky, E. *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon, 1981
- Platón. *Ústava*. Praha: Svoboda, 1993. ISBN 80-205-0347-1. str. 315- 356
- Rádl, E. *Dějiny filosofie I*. Praha: Jan Laichter, 1932.
- Ricoeur, P. *Život, pravda, symbol*. Praha 1993.
- Ruhrberg, Schneckenburger, Frickeová, Honnef. *Umění 20. století*. Taschen-Slovar, 2004. ISBN 80-7209-521-8.
- Slavík, J. *Umění zážitku, zážitek umění 1. díl*. Praha: Pedagogická fakulta UK, 2001. ISBN 80-7290-066-8.
- Sontagová, S. *O fotografii*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2002. ISBN 80- 7185- 471- 9.
- Wilson, E. O. *O lidské přirozenosti*, Praha: LN, 1993. ISBN 80-7106-076-3. str. 75-97
- Zuska, V. *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. st*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0540-6.
- Zuska, V. *Estetika, úvod do tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001. ISBN 80-7254-194-3.

Dokumentace části výtvarné práce







ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

pro **Lucii Tuláčkovou**

obor studia: učitelství výtvarné výchovy pro SŠ, 2. st. ZŠ a ZUŠ

typ studia: prezenční

adresa:

tel:

V souladu s §11 Studijního a zkušebního řádu UK v Praze – Pedagogické fakulty
zadávám Vám diplomovou práci na téma

Jeskyně stínů

Porovnávejte, analyzujte a osobnostně interpretujte různé typy, způsoby a konstrukce zobrazení reality vzhledem ke společenským, kulturním a historickým proměnám umění.

Sledujte, analyzujte a shrňte vlivy úrovně poznání na interpretaci vnímané skutečnosti a její výtvarné vyjádření. Analyzujte vztahy mezi „skutečnou“ realitou,

jejím obrazem ve vnímání, výtvarným zobrazením a vyjádřením a „čtením“ (interpretací) zobrazené skutečnosti. Sledujte

Způsoby zacházení s obrazovou informací, zacházení a manipulace s ní v umění a reklamě.

Sledujte, analyzujte a shrňte vlivy úrovně poznání na interpretaci vnímané skutečnosti a její výtvarné vyjádření.

Výtvarné studie, analýzy a poznatky ze studia literatury transformujte do vlastní výtvarné práce, práci reflektujte s ohledem na téma zadání.

Na základě reflexe vlastních prací a poznatků z teoretického studia připravte výtvarný projekt pro zvolený typ a stupeň školy na téma „jeskyně stínů“, projekt alespoň zčásti v praxi ověřte, zdokumentujte a vyhodnoťte.

Rozsah textu (NS): 50 – 60 stran vč. dokumentace

Rozsah výtvarných prací: 5 objektů a jejich instalace

Seznam odborné literatury:

- Pijoan, J.: Dějiny umění 1-2
Zhoř, I.: Proměny soudob. výtvarného umění. Praha 1992
Bláha, J.-Slavík, J.: Souřadnice dějin umění. Praha 1992
Chalupecký, J.: Obhajoba umění. Praha 1991
Slavík, J.: Kapitoly z Vv II. Praha 1994
Slavík, J.: Umění zážitku, zážitek umění, Praha 2001
Sokol, J.: Malá filosofie člověka. Praha 1996
Kratochvíl, Z.: Filosofie živé přírody
Fortuna Print, Praha 1991, 2002
Platón: Ústava, Praha 1993
Belting, H.: Konec dějin umění, Praha 2000
Čapek, K.: Psáno do mraků

Další literatura –viz příloha


Vedoucí diplomové práce: Doc. ak. mal. Zdenek Hůla

Konzultant – ka:) PhDr. Jaroslav Bláha, Doc. PaedDr. Jan Slavík

Datum zadání diplomové práce: 6.11.2002

Termín odevzdání diplomové práce: březen 2004

V Praze dne 22.listopadu 2002


Doc.PaedDr.Pavel Šamšula, CSc.
vedoucí katedry

Převzal –a zadání diplomové práce:
podpis studenta-studentky datum

Příloha:

Lukiánova ekfráze:

Na pravé straně sedí jakýsi muž s předlouhými ušima, hodně podobnými ušim Midovým, a už z dálky napřahuje ruku vstříc Pomluvě, která jde k němu. Vedle něho stojí dvě ženy, myslím, že to je Nevědomost a Podezíravost. Z druhé strany přichází Pomluva, žena nad pomyšlení krásná, avšak v tváři rozpálená a vzrušená, jako by se u ní projevoval vztek a hněv. V levé ruce drží planoucí pochodeň, druhou rukou táhne za vlasy nějakého mladíka, který vzpíná ruce k nebi a volá bohy za svědky. Před ní kráčí ohyzdná bledá žena s pronikavým pohledem, vyhublá jako po dlouhé nemoci. Každý uhodne, že to je Závist. Za ní jdou další dvě ženy, které Pomluvu pobízejí, upravují a kráší. Jak mi vysvětlil vykladač obrazu, jedna je Nástraha, druhá Šalba. Vzadu je doprovází další žena, oblečená v rozervaném smutečním šatě, myslím že ji jmenoval Lítost. Otáčí se, pláče a zahanbeně vzhlíží k přicházející Pravdě. Tak vyjádřil Apelles na obraze své nebezpečí.

Ústřední knih.Pedf UK



2592070694