

Dichotomie ve fotografii a její fantaskní projevy

Sebastian Vošvrda

Bakalářská práce
2021



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Reklamní fotografie

Akademický rok: 2020/2021

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení:	Sebastian Vošvrda
Osobní číslo:	K17126
Studijní program:	B8206 Výtvarná umění
Studijní obor:	Multimédia a design – Reklamní fotografie
Forma studia:	Prezenční
Téma práce:	1. Teoretická část: Dichotomie ve fotografii a její fantaskní projevy 2. Praktická část: a) katalog produktů nebo služeb: Obskurní hračky b) výstavní soubor: Dětská fotografická publikace

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část:

rozsah práce: minimálně 25 normostran stran čistého textu + předepsané přílohy (ilustrace, poznámkový aparát, použitá literatura, ...). Součástí obhajoby práce je přednáška na téma teoretické části bakalářské práce v rozsahu maximálně 15 minut včetně obrazové prezentace. Teoretická práce se odevzdává ve třech vyhotoveních, z toho dvě v pevných deskách s tím, že v jednom je vlepena obálka s DVD. Třetí výtisk může být v kroužkové vazbě.

2. Praktická část:

a) katalog produktů nebo služeb: odevzdává se vázaný katalog obsahující nejméně 17 ks produktových fotografií – formát cca 21 x 30 cm jako maketa s grafickou úpravou, hodnocena bude technická kvalita fotografií, tisku a kreativita.

b) výstavní soubor (ucelený, koncipovaný soubor fotografií): odevzdává se min. 9 ks fotografií v archivní kvalitě, výstavní formát, libovolná technika, adjustováno + artist's statement cca 250 – 300 slov.

c) prezentační DVD (1 ks) + uložení do Digitálního archivu ARF: obsahuje všechny teoretické i praktické části bakalářské práce. Teoretická v .pdf formátu a dále všechny fotografické práce v uvedených technických parametrech, včetně artist's statementu obou částí praktické bakalářské práce.

Rozsah bakalářské práce: viz Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz Zásady pro vypracování
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam doporučené literatury:

(BIENIEK, Sebastian, REALFAKE: Wahrscheinlich ist einiges, möglich mehr, wahr ist alles, 2011)
(ŠERYCH, Jiří, ŠPLÍCHAL, Jan, Praha uprostřed proudu, 2004) (The Albuquerque Museum, Unlimited Boundaries: Dichotomy of Place in Contemporary Native Art, 2007)
(PONDĚLÍČEK, Ivo. Fantaskní umění : jeho vývoj a souvislosti. 2. dopl. vyd. Praha: Vodňaf, 2002)
(GOMBRICH, Ernst Hans, Uměná a iluze, Argo, 2019)

Vedoucí teoretické části: **Mgr. Silvie Stanická, Ph.D.**
Kabinet teoretických studií

Vedoucí praktické části: **Mgr. Lucia Fišerová, Ph.D.**
Kabinet teoretických studií

Datum zadání bakalářské práce: **2. listopadu 2020**

Termín odevzdání bakalářské práce: **21. května 2021**



doc. Mgr. Irena Armutidisová
děkanka

L.S.



doc. MgA. Jan Jindra
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považuji se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: 1. 12. 2020

Jméno a příjmení studenta: Sebastian Vošvrda

.....
podpis studenta

ABSTRAKT

Tato bakalářská práce se zabývá psychickou rovinou osobnosti a zároveň hledá vzájemný vztah skrytých psychologických složek a umělecké tvorby. V první části se snažím definovat pojem 'pocit', přičemž v navazující části se snažím na něj poukázat skrze umění. Zároveň se potýkám s fotografickým médiem a jeho hranicemi. Zkoumám jeho možnosti a nacházím způsoby, kterými fotografie dokáže zaznamenat lidkou nemateriální podstatu. Ke všemu díky analýze vizuálních prostředků si uvědomuji vůbec potřebu umělecké výchovy, která nám pomáhá se s našimi pocity vyrovnat.

Klíčová slova: dichotomie, fantaskno, iluze, psychologie v umění, interpretace fotografie

ABSTRACT

This thesis is focusing on psychological level of personality and at the same time is searching the relationship between hidden psychological part and artworks. Firstly I achieve to describe the word 'feelings'. Then I am trying to show this theme in art. Whereas I am solving the problem about photographic medium and their limit. I examine its options and I find some ways, how the photography can catch the invisible part of humanity. Due to this analyze of visual means I am aware, that the education of art is really necessary and it helps us to cope with our feelings.

Keywords: dichotomy, fantasy, illusion, psychology in art, interpretation of photography

Of the effects of tragedy

It is thus in real calamities. In imitated distresses the only difference is the pleasure resulting from the effects of imitation - for it is never so perfect, but we can perceive it is imitation, and on that principle are somewhat pleased with it. And indeed in some cases we derive as much or more pleasure from that source than from the thing itself. But then I imagine we shall be much mistaken if we attribute any considerable part of our satisfaction in tragedy to the considerations that tragedy is a deceit, and its representations no realities. The nearer it approaches the reality, and further it removes us from all idea of fiction, the more perfect is its power. But be its power of what kind it will, it never approaches to what it represents.

Edmund Burke

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

ÚVOD	8
I. TEORETICKÁ ČÁST	9
1 ABSTRAKCE	10
1.1 MALEVICH A JEHO KONCEPT NEOBJEKTIVITY	10
1.2 FOTOGRAFIE A JEJÍ VLIV	11
2 ILUZE	14
2.1 VZNEŠENOST A ILUZE	14
2.2 KHALED HAFEZ A DICHOTOMATICKÁ SPOLEČNOST	15
3 IMANENCE	18
3.1 DICHOTOMIE VERSUS FOTOGRAFIE	18
3.2 FOTOGRAFICKÉ PROJEKTY	18
3.2.1 Výstava: EGO / Portrét x Fotografie	18
3.2.2 Wolfgang Tillmans	20
3.2.3 Sebastian Bieniek	21
3.2.4 Azadeh Akhlaghi	22
3.3 PSYCHOLOGIE A POJEM DĚSIVÉHO	24
4 FANTASKNO	25
4.1 FOTOGRAFIE COBY SVĚDEK FANTASKNA	25
4.1.1 Aron Klein – Kukeri	25
4.1.2 Václav Jirásek – Čerti z Valašska	26
4.1.3 Jimmy Nelson	27
4.2 OBLUDÁRIUM A TOUHA PO UTOPII	28
4.2.1 Tony Fouhse	29
4.2.2 Fernando Montil Klint	30
4.3 DŮLEŽITOST UMĚNÍ PRO ČLOVĚKA	31
4.4 POHÁDKY NA ZÁVĚR	32
ZÁVĚR	34
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	36
SEZNAM OBRÁZKŮ	38

ÚVOD

Klíčovým momentem pro tuto práci je myšlenka, zdali má médium fotografie nějaké hranice. Záměrem je prozkoumat hranici mezi tím, co je a není viditelné. Domnívám se, že fotografie nemůže být autentická díky své reprodukovatelnosti a je jen pouhým nositelem informace. Dále bych chtěl pracovat s předpokladem, že toto médium je jen pouhým přepisem viditelné reality. Zmasivněním tohoto vizuálního materiálu navíc vede k obtížnější interpretaci. Připouštím fotografii její povrchnost a pokládám si otázku, jestli dokáže být dostatečně objektivní a pravdivá.

Druhý důvod k výběru tohoto tématu je můj zájem o lidskou psychiku, která se během celého života v člověku nějak vyvíjí. Je nucena odolávat společenským vlivům, a tak částečně osobnost deformuje. Tento vnitřní boj jsem si vizuálně poprvé uvědomil v práci Sebastiana Bienieka. Právě tenhle autor mě oslovuje svojí nejasností, kdy fotografií poukazuje na iluzi. Odkrývá hloubku, která vidět není. Tento vnitřní rozpor popisuje slovem dichotomie.

Vzhledem k tomu, že duševní stavy nejsou materií, existuje předpoklad, že není možnost je ve fotografii zachytit. V této práci se zaměřuji na tu vizuální stránku, která má dichotomický charakter, a zároveň na něj nějakým zajímavým principem poukazuje. I v případě, že půjde o vzájemně potřebný vztah společnost-umění, bych chtěl podepřít tezi, že tato popisnost je možná. K této práci mě inspirovala kniha *Výchova uměním* od Herberta Reada, která popisuje nutnost umění. V aktuální době, která s uměním v budoucích scénářích nepočítá, jde o důležitý zdroj informací pobídek k zamyšlení.

Práce je rozdělena do čtyř kapitol, které nás postupně z různých úhlů pohledu provedou zmíněnými myšlenkami. Pojmy jako abstrakce, iluze, imanence, fantaskno by nám měly ukázat roviny, skrze které bychom se mohli přiblížit duševnímu světu.

Touto prací bych chtěl zhodnotit stav umění (fotografie) a společnosti a rozproudit úvahy, jak se na oba subjekty dívat. Bakalářská práce má proto formu eseje, která postupně znázorňuje psychologické aspekty ve výtvarném umění a vybrané fotografické soubory tuto spojitost ilustrují

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 ABSTRAKCE

1.1 Malevich a jeho koncept neobjektivity

Abychom se mohli zabývat dichotomií, je potřeba si stanovit úhel pohledu, kterým na ni budeme nahlížet. Pro tuto problematiku si můžeme dovolit exkurz do abstraktního umění. Dle mého názoru právě abstrakce narušila svou formou stereotypy ve vnímání obrazu a poukázala na to, že skutečnost není jenom složka viděného. Svým způsobem se snaží znázornit skryté pocity a komplikované struktury. Tímto abstrakce ve svých myšlenkách upřednostňuje spíše obsah a forma se jí podřizuje. Na úvod jsem si vybral jeden z nejkontroverznějších obrazů, kterým se bezpochyby stal *Black Square* od Kasimira Maleviche. V tomto díle absolutně uplatnil svůj názor, který se týkal do té doby chybného zachycení reality. Ve svém manifestu Suprematismu se hájí takto: „*Už nechci žádné další 'podobnosti reality', žádné další idealistické obrazy, ale potřebuji poušt'! Tato poušt' je naplněna duchem neobjektivního pocitu. Proto jsem nevystavoval 'prázdný čtverec', ale spíše pocit neobjektivity.*“¹ Jak by také šlo zachytit nějakým obrysem objektivitu světa, který se nadále proměňuje a divákovi by se akorát ztrácel před očima? Byl to impuls k tomu, aby pozorovatel upustil od svých smyslů, potlačil svůj racionální behaviorismus a tím si rozšířil vnímání o fenomenologické poznání. Pokud tedy začneme brát umělecké projevy právě jako výzkum lidského vědomí, budeme se apriori potýkat s abstraktní složkou. Do té doby umělci převážně používali k vyvolání nějakých pocitů lidskou tvář a skrze ni je reprezentovali. Brali to jako nejlepší prostředek, který je všestranný, pohotový, a který klade důraz ve své expresivní mimice. „*Suprematisté přesto upustili od znázornění lidské tváře (a přírodních objektů obecně), našli nové symboly, pomocí nichž mohli zprostředkovat své přímé pocity (spíše než externalizované odrazy jejich pocitů).*“² Suprematisté nejdou konvenční cestou a svým konáním se nepotřebují přiblížit nějakému pocitu. Naopak skrze svůj cit podléhají abstraktnímu konceptu, který udrží jejich dílo déle živým. To, že realistickým přepisem nedokážeme vyjevit to podstatné, dokládá další jeho myšlenka: „*Skoro nikdy nevidíme skutečnou lidskou tvář a pokud se někoho zeptáme, kdo je, odpoví „inženýr“, „zemědělec“ atd., nebo nám jinými slovy nastíní roli, ve které*

¹ MALEVICH, Kasimir, „Suprematism“, in *Theories of Modern Art*, edited by Herschel B. Chipp (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1968), pp. 341–346

² Tamtéž

vystupuje v tomto účinném dramatu.“³ Této logické dedukci se ale umění podřizovat nemůže. Kdyby se tak stalo, zůstalo by jen pragmatickou popisností a brzy by se vyčerpalo. Toto uvědomění Malevich ilustruje na obrazu *Sportsmen*. Překvapením může být vyobrazení figur. Ty však znázorňují ideje suprematismu a diváka nadále vybízí k abstraktnímu myšlení. Charlotte Douglas vysvětluje, že „*Kosmický Suprematismus se zde vynořil z jeho barevných obdélníků a získal lidskou podobu, ve které stále převládá úvaha o transcendentní a univerzální evoluci.*“⁴ Postavy jsou v juxtapozici⁵, která se nedá vyhodnotit. Nedostatek jakýchkoliv rozlišovacích znaků jim umožňuje stát se univerzálními představiteli lidstva jako celku.



Obrázek 1 Sportsmen

1.2 Fotografie a její vliv

Pokud bychom předchozí odstavec chtěli aplikovat na svět fotografie, tak se jistě budeme potýkat s podobným problémem. „*Fotografie neříká to, co již není, ale pouze co bylo. Vědomí se před fotografickým snímkem nemusí nutně brát nostalgickou cestou vzpomínky, ale v případě naprosto všech snímků se dává cestou jistoty – esenci fotografie je ratifikovat to, co reprezentuje.*“⁶ Fotografický snímek se tak pořád tváří jako médium, které dokáže nejpřesněji vyobrazit svět takový, jaký je. Nicméně pokud se budeme skrze fotografii snažit objektivně zachytit skutečnost, tak se nám to pravděpodobně z metafyzické stránky nepovede. Avšak lidská důvěra v ni byla zapříčiněna fascinovaností novými technologiemi

³ Tamtéž

⁴ DOUGLAS, Charlotte. *Kazimir Malevich*. New York: Harry N. Abrams, 1994, s. 120

⁵ Je postavení dvou rovin reality vedle sebe za účelem objektivního srovnání, posouzení a vyhodnocení

⁶ BARTHES, Roland. *Světla komora*, str. 10

a doteď se zmítá v kruhu své existence. Proto musí fotografie upustit od svého prvoplánového charakteru a využívat konceptuálních technik, aby si udržela vlastní životaschopnost v uměleckém světě. Za normálních okolností se amatérská fotografie stává jen prostým přepisem situace, která vznikla buď za účelem krásného obrázku nebo informovat. Takový předpoklad uměleckou fotografii prezentuje jako laiky nepochopenou. Avšak účel světí prostředky, a tak často dochází k iluzi a díky zmasivnění samotného média k dezinterpretaci. To dokládá i věta: „*Konkrétní objekt na fotografii byl zaznamenán jako konkrétní index, ale osobní neznalost tohoto indexu nutně mění možnosti chápání a poznání i výklad fotografie.*“⁷ Je jen na fotografovi, jak moc se dokáže přiblížit k podstatě zachyceného. Dle Allana Sekuly existují dvě doplňující se roviny: „*denotace, která by měla být určitým primitivním významovým jádrem fotografie, které je prosté veškeré kulturní determinace, je to tedy čistě to, co vidíme. Konotace je pak rovina vloženého, kulturně determinovaného významu, je rovinou asociací.*“⁸ To nás ale přivádí zpátky k subjektivitě. Divák je směřován k cíli a už je jedno podle jakého vodítka. Jedinec se stává psychicky ambivalentní duší. To samé ale ve fotografii můžeme spatřit v uměleckých sériích Toma R. Chamberse. Ten se snaží skrze fotografii interpretovat Malevichovy myšlenky, ve kterých poukazuje na to, že duše fotografie je uvězněná kdesi v pixelech a objevuje plošnost tohoto média. JD Jarvis, kritik jeho výstavy „My Dear Malevich“, napsal: „*Tato vizuální poezie obsahuje ironické spojení mezi modernistickou filozofií, která posunula vizuální umění z figurativních reprezentačních obrazů fyzického světa do expresivního a emocionálního světa abstrakce; a digitální říše, ve které k reprodukci byla použita čistě abstraktní jednotka jednoho pixelu (...) Chambers poukázal na to, že tento technický způsob zachycení, které se snaží vidět svět hyperrealisticky, skrývá ve svém jádru opět duši abstraktní.*“⁹ Na další jeho sérii *Black Square Merge: Nature* si můžeme všimnout, jak k této anabázi vlastně dochází. Fotografie krajiny se dostává do střetu s digitálním prostředím, které ji rozkládá na jednotlivé pixely. Navenek prostě působící konceptuální hříčka demonstrativně odkrývá tuto metafyziku v obraze. K tomuto se JD Jarvis vyjádřil takto: „*Žádný jev není smrtelný, a to znamená nejen tělo, ale také myšlenka. Jedná se pouze o symbol, který je věčně reinkarnovaný v jiné formě, která ve skutečnosti*

⁷ SILVERIO, Robert. *Nefotografie, neslova*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2016. ISBN 978-80-7331-420-0. s. 20

⁸ SEKULA, Allan. *O vynalezení fotografického významu*. In: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?* Praha: Hermann & synové, 2004. ISBN 80-239-5169-6. s. 68

⁹ CHAMBERS, Tom. *My Dear Malevich*. Tomchambers.com [online]. ©1997-2021 [cit.2021-02-06]. Dostupné z: <http://tomrchambers.com/malevich.html>

existuje ve vědomí, avšak člověk je nadále v nevědomí.“¹⁰ Tuto korelaci můžeme zpětně převést do vztahu technologie-člověk. S rozvojem technologií se lidská složka zahltla přemírou informací a z fotografie učinila pouhou účelovou metodu záznamu. Člověk v tomto spojení nabývá pocitu, že dosáhl vznešenosti, která je ze své podstaty zdánlivá. Tato zdánlivost se může tvářit jako zkreslení, které nám znemožňuje objektivně zachytit realitu. Tím se můžeme navrátit zpátky k suprematistům, kteří tvrdili, „že každý z jednotlivců o sobě navzájem ví vlastně málo, když má masku, za kterou nelze rozeznat 'skutečnou lidskou tvář', která je mylně považována za 'skutečnou tvář'“.¹¹ Jejich filosofie byla tedy skeptická, protože se tím zpochybňuje realita lidských tváří (lidských forem). Z toho vyplývá, že svět kolem nás je čím dál tím více neobjektivní. Podle Maria Costy znamenají nové technologie na jedné straně oslabení předmětu a zmizení umění a všech souvisejících kategorií. Na straně druhé jsou nové technologie počátkem nové estetické dimenze, technologické vznešenosti.

Na základě těchto úvah si můžeme představit, že dichotomie je něco nejednoznačného, co je vedlejším produktem dnešní doby. Současný jedinec je technologický člověk, čili bytost dichotomická, která v sobě ukrývá nepopsatelné roviny, které těžko můžeme ve fotografii vyobrazit.



Obrázek 2 Black Square Merge: Nature

¹⁰ NALVEN, Joseph; JARVIS, JD, *Going Digital: The Practice and Vision of Digital Artists*, Cengage Learning PTR, 2005, ISBN 1592009182

¹¹ ROSS, Stephen David (ed.) (1994). *Art and its Significance: An Anthology of Aesthetic Theory, Third Edition*. State University of New York Press, s. 671

2 ILUZE

2.1 Vznešenost a iluze

Pokud se vznešenost v dnešním světě pojí s technologickým pokrokem, je důležité si uvědomit, jak moc se realita proměnila. Může být jasné, že realita, na kterou reagovali suprematisté, prošla jistou proměnou. Veškeré myšlenky by mohly nasvědčovat tomu, že dnešní situace by mohla mít pejorativní charakter a je nemožné zachytit kýženou pravdu. Pokud využijeme příkladu portrétu, tak zjistíme, že tomu bylo i dříve, což dokládá i Max Dessoir: „Zkušenost vznešeného zahrnuje zapomnění na sebe, kde je osobní strach nahrazen pocitem pohody a bezpečí, když je konfrontován s objektem vykazujícím nadřazenou sílu.“¹² Taková nadřazená síla nás primárně otupuje ve vnímání objektivitu, dává nám právo na individuální konformitu a následná mediální interpretace se stává pouhou iluzí. Podobnou zdánlivost můžeme zaznamenat při pozorování jednotlivých fází měsíce. Viditelná část nezobrazuje měsíc v jeho celku. Dochází k vizuálnímu rozdělení, kterým můžeme demonstrovat princip neobjektivity. Na tomto příkladu je důležité si uvědomit, že podobně tomu je i při pořizování fotografických snímků. Jelikož se v této práci budu později zabývat portrétem a lidskou dichotomií, tak zde budu užívat jako námět člověka. Když se podíváme na fotografii, kde je zobrazen člověk, těžko budeme moci učinit jeho spravedlivý soud. Stejně jako u měsíce vidíme pouhou část. Proměnu měsíce můžeme přirovnat k lidské metamorfóze. Abychom se přiblížili celku a nedůvěřovali jen pouhé iluzi, měli bychom objekt pochopit. Potřebujeme srovnání, které nám umožní následné hodnocení. Vždyť běžné portréty jsou prázdné, a když se snaží sdělit jakousi pravdu o fotografovaném, tak nedojde k absolutnímu popisu, který si objektivita žádá. Pojdme na chvíli zapomenout na viditelnou složku a trochu se zaměřit na to, co vidět není. V tomto případě to je lidská duše. S tímto vizuálním problémem si dobře poradil kubismus, který „spočívá v navzájem si odporujících prvcích a destrukci tvarů a roviny. Perspektiva, stínování a barevnost k sobě neladí, naopak se mají navzájem ostře střetávat.“¹³ Tato definice podle mého skvěle popisuje lidskou psychiku a přibližuje nás k pojmu dichotomie. Nicméně si ještě dovolím rozebrat již zmíněnou vznešenost. Právě tou se Immanuel Kant

¹² DESSOIR, Max. *Aesthetics and theory of art. Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Translated by Stephen A. Emery. With a foreword by Thomas Munro. Detroit, Wayne State University Press, 1970. ISBN 0-8143-1383-3

¹³ ZAORALOVÁ, Jitka. *Psychologie u obrazového znázornění z E.H. Gombricha*. Brno, 2009. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy. Dostupné také z: https://is.muni.cz/th/x9d0a/Psychologie_obrazoveho_znazorneni_u_E._H._Gombricha.pdf

v roce 1764 snažil popsat duševní stav pozorovaného subjektu v 'Pozorováních pocitu krásného a vznešeného'. Měl za to, že „*vznešenost měla tři druhy: ušlechtilá, nádherná a děšivá. Považoval jak krásné, tak vznešené za neurčité pojmy, ale kde krása souvisí s porozuměním, vznešený je pojem patřící k rozumu a ukazuje schopnost mysli převyšující všechny standardy smyslu.*“¹⁴ Na tomto konstatování je přínosem ta myšlenka, že vznešenost má více podob, z čehož každá pramení odjinud. Pojem krása v tomto vyznění je pouhým stylistickým znakem, který je dán individuálním vkusem pozorovatele. Vznešenost naopak ve své pocitovosti bují a svou konceptuální obecností si vynucuje být pochopena. Jenže pokud bychom vznešenost takhle rozdělili do tří kategorií, tak co to pro nás znamená? Jak už jsme podotkli, tak vznešenost je pořád jakýmsi prvkem zdánlivosti. Snaží se v zájmu současnosti reflektovat roviny, které společnost utváří. Jako příklad mohu uvést knihu *Narcismus - vnitřní žalář* od Heinze P. Röhra v souvislosti s fenoménem selfie a fotografií na současných sociálních sítích. V knize si autor všímá toho, že lidská identita je zkreslená a jedinec jedná na základě osobních traumat, na kterých staví svůj předstíraný obraz vznešeného. Fotografie mnohdy zachycují kýžený pocit štěstí a vznešeného bytí. Co se mnohdy odehrává v hlavě autora nám zůstává utajeno. V tomto případě je dichotomický charakter potlačen a divák obelhán. Abychom se z tohoto žaláře mohli podívat na svět umění nezkresleným okem, je potřeba přiznat reálné procesy uvnitř člověka. „*Uvězněné procesy žádnými procesy nejsou. Bylo by lepší prolomit toto uvěznění než vytvářet iluzi svobody.*“¹⁵ Jak moc nás toto technologické prostředí dezinformuje o věcech kolem nás je zcela zřejmé. Jak moc je tím ovlivněn člověk je druhou rovinou tohoto trendu.

2.2 Khaled Hafez a dichotomická společnost

Současná vznešenost se momentálně zmítá v imagologickém duchu současné společnosti. Technologické prostředí svým charakterem nenabízí dostatečnou objektivitu a ve své výrazovosti prezentuje jakékoliv vizuální formy, postavy či předměty, které se vzájemně dostávají do rozporu. Tímto konstatováním bychom mohli dojít k myšlence, že pod vlivem sociologických analýz by se mohl mediální prostor stát takovým uměleckým médiem, které by celosvětovou rozporuplnost (dichotomií) popisoval nejlépe, a o to více by bylo zoufalé si myslet, že samotný virtuální prostor zapříčinil tuto rozdělenost. Ideologie masové kultury je protichůdná a svým způsobem zabraňuje divákovi poznat pravdu. V této

¹⁴ CHAMBERS, Tom. Malevich's Suprematism – Nature's Sublimity. Tomchambers.com [online]. ©1997-2021 [cit.2021-02-06]. Dostupné z: <http://www.tomrchambers.com/sns.html>

¹⁵ SMITHSON, Rober, Cultural Confinement, s. 155)

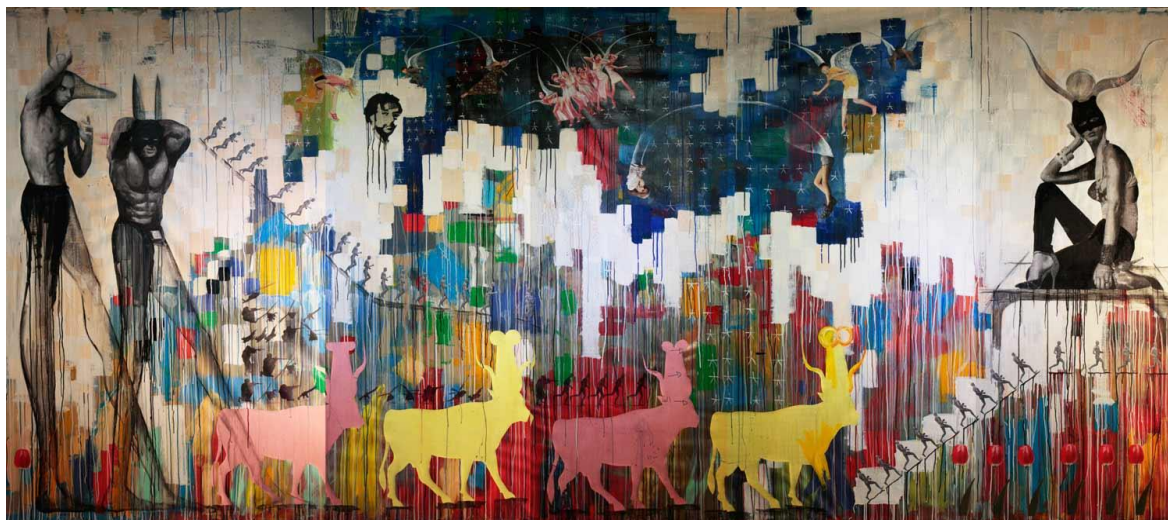
souvislosti bych chtěl poukázat na tvorbu Khaleda Hafeze, který k společenské dichotomii odkazuje ve své dlouhodobé práci. Prostřednictvím malby a videa se Hafez dostává k přímým kontrastům této doby. „*Soustředí se na konstrukci určitých kategorií a jejich přesahy: východ / západ, posvátné / komerční, staré / nové, dobré / zlé, zvířecí / lidské, mužské / ženské. Jeho práce ukazuje, jak tyto dichotomie spočívají na mezinárodním systému komodit, který vytváří jak myšlenky (kulturní) podobnosti a odlišnosti, tak i afektivní vazby na určité historie a identity. Tato práce naznačuje, že je to neustálá replikace těchto vizuálních signifikantů v hromadných sdělovacích prostředcích, která vytváří emoce lásky a nenávisti, představy o kolektivní paměti a vize budoucnosti. Dichotomie jsou tedy atraktivní, protože se staly svůdnými vizuálními komoditami.*“¹⁶ Tímto tvrzením zastává názor, že vizuální sféra svými reprodukcemi napomáhá k rozporuplné společnosti. Tudíž jeho plátina jsou neutrálním prostorem bez času a konkrétního umístění. Důkladnou analýzou ikonizuje předměty a osoby, které reprezentují jinou část společenského a kulturního spektra. Následnou konfrontací těchto fragmentů usiluje o racionální dílo skrze vizuální iluzi. Jeho dílo je fiktivní zповědí, je plné symbolů odkazujících jak na historické, tak i současné situace, ve kterých jsou nositeli informací znaky a jejich kontexty. Jenomže kontextualita se tu prezentuje jako mnohovýznamový prvek, který je zároveň typickým pro umělce Středního východu. „*Střední východ jako celek je vysoce kontextová kultura, ve které může pohyb, gesto nebo slovo znamenat jednu nebo dvě nebo tři věci (...) a cenzura s tím má hodně společného.*“¹⁷ Proto může být přínosné, když si uvědomíme, že autor využívá jeden z výrazových prostředků též hieroglyfiku. Ta, jak popisuje Ivo Pondělíček ve své knize Fantaskní umění, „*chce vyslovit nevyslovitelné, chce obsáhnout nejen nekonvenční a obecné, ale i to, co je příliš těžké definovat jinými způsoby než právě touto řečí.*“¹⁸ Khaled Hafez nás svým dílem přibližuje dichotomii, ale nepopisuje ji. Naopak se z ní snaží vyvolat jakési pocity. Každý se musí identifikovat sám a zároveň bychom měli vystřízlivět z jakési iluze o realitě. Proto má Hafez problém i s fotografickým médiem, které dle jeho slov „*zobrazuje scénu nebo zachytí okamžik v čase, ale má svou vlastní realitu, protože necítí, nevydává zvuk, nesimuluje pocity zobrazených lidí. Pouze představuje sebe a nereprezentuje to, co se*

¹⁶ WINEGAR, Jessica. Criticals texts. Khaledhafez.net [online]. ©2007-2012 [cit.2021-02-15]. Dostupné z: <http://khaledhafez.net/critical/11.html>

¹⁷ DELL, April. Interview // Khaled Hafez: 'Realm's of the Hyperreal' at Nome. In: berlinartlink.com [online]. Marz 13, 2018 [cit.2021-02-01]. Dostupné z: <http://www.berlinartlink.com/2018/03/13/interview-khaled-hafez-realms-of-the-hyperreal-at-nome/>

¹⁸ PONDĚLÍČEK, Ivo. *Fantaskní umění, jeho vývoj a souvislosti*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1964, s. 118.

stalo.“¹⁹ Tento problém ohledně mimésis, se kterým se fotografie v umění potýká, dokládá i tvrzení E. H. Gombricha v knize *Umění a Iluze*: „Každá fotografie zaznamenává nějaký úhel (...) postavu v prostoru lze chápat jen tehdy, když jsme se ji naučili vidět jako znak odkazující na vnější zobrazovanou realitu.“²⁰ Proto si kladu tu otázku, zdali je vůbec fotografie schopna skrze svoji imanenci řešit toto téma dichotomie.



Obrázek 3 Khaled Hafez

¹⁹ DELL, April. Interview // Khaled Hafez: 'Realm's of the Hyperreal' at Nome. In: berlinartlink.com [online]. Marz 13, 2018 [cit.2021-02-01]. Dostupné z: <http://www.berlinartlink.com/2018/03/13/interview-khaled-hafez-realms-of-the-hyperreal-at-nome/>

²⁰ GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. ISBN 978-80-257-3031-7, s. 113.

3 IMANENCE

3.1 Dichotomie versus fotografie

Pokud budeme vycházet z Gomrichových slov, vycítíme, že existuje možnost uchopit tuto dialektiku fotografickým médiem. Síla tohoto média je převážně v reprodukci jeveného (imanentního). Proto se o něm nemluvilo jako o umělecké technice. Spíše šlo o metodu exaktní, tedy přesně danou. Dokonce si lidé mysleli, že je to tvrdé zrcadlo reality. Proto byly v oblibě retuše či jiné zásahy, které by danou realitu přikrášlily. Jenže pokud fotografie něco zrcadlí, tak naši psychiku a schématickou zkušenost. Jak už bylo popsáno Hafezem Khaledem, mediální systém je silně subjektivní, přičemž v něm probíhá střet názorů, kterému jde o udržení kolektivního (ne)vědomí. Tento konzumerismus vyústil ve změť virtuálního materialismu, že by i Boschovy obrazy byly jen slabým zrcadlem našeho světa. Každý konzument jedná na základě vlastní sociální a psychologické situace a na tomto základě uznává víceméně apriorní estetické požadavky. Proto nechám na vás, aby si každý sám odpověděl na otázku, kterou si dříve kladl Platón: *„Napodobuje umělec zjev nebo pravdu? Co z obojího jest při jednotlivé věci účelem malířství, zdali vypočítat to, co jest, jak vskutku jest, či to, co se jeví, jak se jeví. A zdali tedy jest napodobením zjevu, či pravdy?“*²¹ V tomto duchu se předpokládá, že fotografické médium ve své přenosové schopnosti zaznamenává zdánlivou realitu, čili smyslovou. V takové formě, kterou na sebe fotografie bere, by se jednalo o paměťové představy, které nejsou ničím jiným nežli jen kopiemi impresí. Jak pokračuje Herbert Read: *„stal by se duševní život nerozluštitelným chaosem fotograficky přesných záznamů (...) z čehož vnika potřeba puzení k nutnostím hodnotám, jež člověka vysvobozují z chaotického zmatku mentálních a zrakových impresí.“*²² V naší logické společnosti je zapotřebí spíše ikon, znaků, jako tomu bylo v raném malířství.

3.2 Fotografické projekty

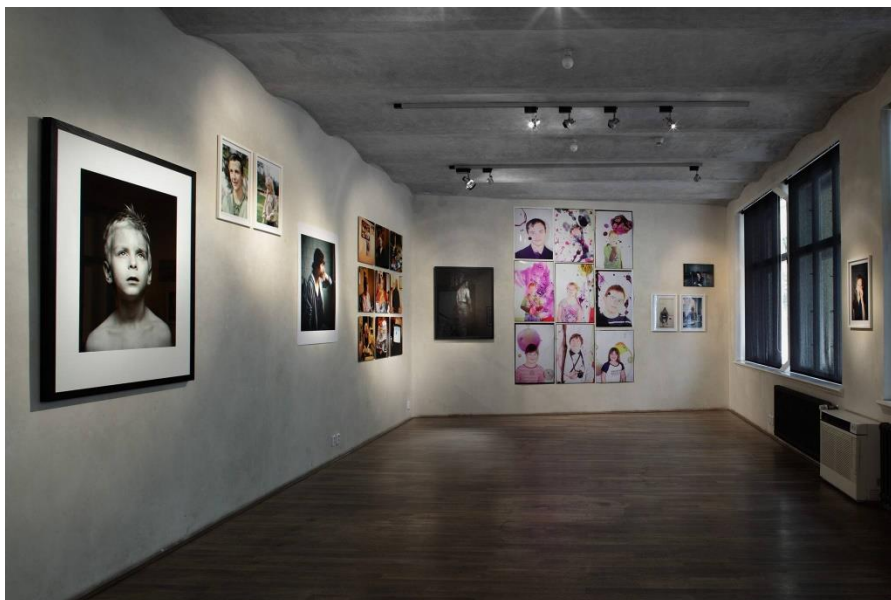
3.2.1 Výstava: EGO / Portrét x Fotografie

Tato fotografická výstava, která se konala v roce 2010 v pražské Langhans galerii, sice neobhájí v tomto diskurzu fotografické médium, ale obsahuje pár zajímavých myšlenek,

²¹ Platón, 2003a, 598b

²² READ, Herbert, *Výchova uměním*. Vydání první. Přeložil Jan CAHA. Praha: Odeon, 1967, ISBN 01-521-67, s. 88-107.

kteřé bychom tu mohli dále rozebrat. Důležité je asi zmínit, že výstava nesplnila očekávání a prvotní záměr. Kurátoři výstavy Novák & Turek výstavu uváděli slovy, že „se jedná o kurátorskou koláž fotografického portrétu posledních padesáti let s důrazem na nejsoučasnější tendence tuzemské tvorby. Instalace se záměrně přibližuje chaotickému davu, v němž divák hledá jedinečné tváře. Hlásí se o jeho pozornost z nejrůznějších důvodů, někdy kvůli prosté památce, někdy pózuje a exhibuje, jindy se chtějí odhalit a dát všanc.“²³ Užití koláže je celkem dobrá metoda. Dokáže užít rozličných fragmentů k pochopení celku. Nicméně tato konceptuální hra byla tak na sílu připravená, že jak je v článku popsáno: primárně šlo o ega fotografů a ne o ega fotografovaných. Tento exkurz by nám jinak mohl napovědět, že podstata dichotomie člověka se dá zaznamenat povrchním horizontálním zkoumáním. Tady šlo převážně o exhibici jednotlivých jedinců, se kterými se ani nešlo identifikovat. Což nás zpátky vede k pojmu digitálního ega. Dnešní doba je posedlá sebe prezentací a digitální člověk se sebou manipuluje v domněnku, že bude dobře vypadat. A tím mohu opět zmínit, že společnost je narcistická a jedinci si sami navzájem před sebou maskují svoje slabé stránky – psychické rozštěpení. Z tohoto úhlu pohledu (dichotomického) se výstava jevila spíše, jako popisnost alter ega. V tomhle ohledu byla fotografie mrtvá, protože nepronikla do hloubky zkoumaného a stala se dekorací Langhans mauzolea.



Obrázek 4 Pohled na expozici výstavy

²³CHUCHMA, Josef. Výstava o českém egu nejen ve fotografii sama měla mít větší ego. In: idnes.cz [online]. June 04, 2010, [cit.2021-01-30]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/zpravy/archiv/vystava-o-ceskem-egu-nejen-ve-fotografii-sama-mela-mit-vetsi-ego.A100603_215524_kavarna_chu

3.2.2 Wolfgang Tillmans

Proces a samotná tvorba Wolfganga Tillmanse nám v tento moment může pomoci v porozumění fotografii dnešní doby. Na úvod bych mohl podotknout, že si sám pokládá otázku, zdali je fotografické médium přínosné, popřípadě jak. Jeho primární zájem se existenciálně soustředí na nedostatek smyslu v dnešní kapitalistické společnosti. Všímá si, že lidé tento nedostatek vnímají a snaží se ho nahradit nějakými aktivitami či osobními hodnotami. Přičemž veškerá činnost (viz zmínka o vizuálních komoditách) je jen jakýmsi skrytým hledáním duchovního vědomí. „*Vždy jsem cítil blízkost k duchovnímu vědomí. Našel jsem však také rozpory v tomto povědomí a roli, kterou v něm fotografie hraje.*“²⁴ Tato polemika je dále rozvíjena v rozhovoru, který vedl se švédským filosofem Martinem Hägglundem, který potvrzuje, že „*je důležité zaměřit se na pochopení tohoto pocitu odcizení a nedostatku, který mnoho lidí má, ne z hlediska ztráty náboženské minulosti, ale z hlediska toho, že jsme dosud nedosáhli sekulární, svobodné budoucnosti.*“²⁵ Z rozhovoru dále vyplývá, že tento odcizený člověk touží po sociálním propojení. Tato socializace sní o emancipačním charakteru, přičemž, jak říká Hägglund, by mělo dojít k „*sekulárnímu impulsu k přestování našeho sdíleného života.*“²⁶ Proto je snaha digitálního ega uniknout našemu společenskému životu do nějaké fantazie seberealizace. I sám Tillmans přiznává, že zaznamenává vlastní rozpor mezi prožitkem okamžiku a jeho případným fotografickým záznamem do materiální podoby. Jeho přínos je v tom, že skrze vnitřní spiritualitu propojuje autenticitu fotografie a jeho zájem o to, co fotografuje. Pro něj je důležitý pocit, který se snaží zhmotnit. Jeho výstavy jsou velice komplexní. Jsou hravé a záměrně chaotické. Tato roztržitost je ke všemu podpořena užitím různých technik, žánrů a střídáním nevýznamných a důležitých motivů. Zobrazené věci najednou nabývají jiného rozměru. „*Samotné koncepce jeho výstav působí povětšinou jako soubor vjemů – fragmenty vědomí – mapující životní cestu.*“²⁷ Tímto přístupem se umění snaží dekodovat objektivní realitu tím způsobem, že se umělec vrhá do hloubky okamžiku a svého vědomí a konsekvence prožívá v dočasném světě fantazie. Následně se tento psychologický jev snaží skrze fotografie transformovat do materiálního světa fotografické reality. Kloubí se tu komické s morálním. Nahlíží na vážná témata a maskovanou skutečnost. Je v zajetí vnitřního modelu, ale přesto představuje nejdokonalejší syntézu s realismem.

²⁴ HÄGGLUND, Martin, Spirituality is the solidarity. In: <https://aperture.org/> [online]. Nov 21, 2019, [cit.2021-01-11]. Dostupné z: aperture.org/editorial/wolfgang-tillmans-spirituality-solidarity/

²⁵ Tamtéž

²⁶ Tamtéž

²⁷ ŠKODA, Michal. Wolfgang Tillmans. In: dumumenicb.cz [online]. Nov 24, 2015, [cit.2021-01-10]. Dostupné z: http://www.macworld.com/article/158155/2011/02/linkedin_china.html



Obrázek 5 Wolfgang Tillmans - Adjustace

3.2.3 Sebastian Bieniek

Práce Sebastiana Bienieka se přibližuje dichotomii nejvíce. Nejenom, že je absolutně popisná, ale ve své jednoduché symbolice získává přesvědčivý výraz. „*Symbol je znakem, jehož trvalost a všeobecnost dávají pomýšlet na jistou vázanost k podstatě představované věci, ale ještě na něco víc - že je ještě bohatší a širší než smysl, který zastupuje.*“²⁸ Autor se snaží hledat skrze fotografii skryté oblasti uvnitř nás, na které nechceme upozornit. Jeho práce mě primárně zaujala jeho výrazovostí, jak lze jednoduše popsat lidskou rozporuplnost. Člověk zachycený na jeho fotografiích je tak dokonale popřen i přes to, že se jedná o portrét. Převládá složka něčeho doposud nezjevitelného. I když autor nepracuje s termínem dichotomie záměrně, tak je tento temín patrný ve většině jeho děl. Jak už jsme zmínili výstavu EGO/ Portrét x Fotografie, tak se jen potvrzuje daná polemika nad tím, že je náročné vytvořit takový fotografický projekt, který by mohl danou dichotomii v technických portrétních fotografiích podepřít. Naopak jak je vidno z této práce, je fotograf nucen spolupracovat, či si dopomoci jiným médii k navození nové emoce. Lidská mysl je natolik ikonizována, že je zapotřebí užití potřebných prostředků. V této banální hříčce, které Bieniek užívá, se dostáváme do přímé konfrontace s osobní rovinou toho, co se snažíme ukrýt sami v sobě. Sama fotografie by těžko mohla zjevit tento objektivní problém, který se týká dichotomického charakteru jedince a právě proto si dopomáhá z oblasti malby, která ještě zůstala právem platná pro zjevení pocitu imaginace. I když se jedná o banální zásah, tak je tím poukázáno na to důležité – na to, že lidská

²⁸ PONDĚLÍČEK, Ivo. *Fantaskní umění, jeho vývoj a souvislosti*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1964, s. 118.

bytosť v sobě skrývá takové stránky, které normální fotografie nedokáže zaznamenat. Teprve až tímto konceptuálním přístupem můžeme spatřit objektivní záznam. Dílo je čisté, iluzionistické a ve své prvoplánovosti dokáže zaujmout. Hlavní znak můžeme spatřit v jeho individualizaci, která podléhá jistě společenské konvenci. V tomto pojetí Bieniek vyobrazuje naše vnitřní antagonisty skrze vlastní obludy, které v sobě máme, a za každou cenu se je snažíme potlačit. Tato nekompromisní hra diváka vybízí k fantazii a touží po jeho větší pozornosti. Divák musí uvěřit fotografii, která není jen pouhým popisem (to, že dívka na fotografii je jen namalovaná), nýbrž musí přemítat nad tím, která tvář je opravdová. Je zde kombinace tělesnosti a psychického stavu, při které nemáme vidět pouhou tvář (jak by ji fotografie zachytila), ale princip vnitřního rozštěpení a existencionálního dilematu. Divák by se měl zamyslet nad svojí životní zkušeností a umět se vcítit do portrétovaného člověka. Objektivita není jen povrchová. Je zakořeněná někde v nás a touží po vzájemném estetickém cítění. Je to pocit, který je uvězněný. Tak jako v Malevichově čtverci.



Obrázek 7 Doublefaced XXIII.



Obrázek 6 Multifaced No. IV.

3.2.4 Azadeh Akhlaghi

Tato autorka se ujala tématu dichotomie v mnohem závažnější rovině. Vytvořila soubor, který se zabývá společenským traumatem, přičemž samotný projekt má tendenci znovu rozproudit íránské historické tabu, které nadále ovlivňuje chování jednotlivců. Tento princip užívá Herbert Read ve své knize *Výchova uměním* (1967), kde vysvětluje schopnost obrazu oživit či nově prožít situace, které se nám udržely v paměti. Dále se opírá o myšlenku, že mozek „*patří k vlastní podstatě ducha, že má schopnost v následujících stavech a skrze ně reprodukovat nebo znovu vyvolávat vědomí, jež bylo vědomím obsahu dřívějšího stavu, a toto uchované vědomí zužitkovat v životní přítomnosti a budoucnosti.*“

²⁹ Azadeh Akhlaghi se zabývá problémem porevoluční generace, která je ovlivněna tmnějším současným politickým režimem, a který neumožňuje poznat jinou realitu. Historické události rozdělily společnost na zdravou a traumatizovanou skupinu. Avšak výuka interpretuje jen jednu (oficiální) verzi národních dějin, z níž jsou někteří lidé vyloučeni. Vyloučená skupina prožité trauma potlačuje v její paměti. „*Na jeho následky si jej nelze ani plně zapamatovat, protože není řádně součástí historického vědomí člověka, ani zapomenout, protože je přítomný prostřednictvím nevědomých příznaků, jako je úzkost.*”³⁰ Zároveň podle Sigmunda Freuda *trauma spočívá v nedokončených vztazích minulosti, které nebyly úspěšně opuštěny, a mohou být zdrojem potíží v současnosti.*“³¹ Z tohoto pohledu se fotografický soubor jeví jako kolektivní konstelace traumatizované skupiny. Autorka zinscenovala rekonstrukci událostí podle výpovědí účastníků a podle doložených informací. Snažila se co nejvěrněji poukázat na tyto nevyřešené události, které jen znovu dokládají, jak se může projevovat dichotomický charakter populace. V tomto ohledu se fotografie snaží o objektivní výraz, přičemž se i tady cílí na divákovu citovou stránku. Dostává se tak do výchovné polohy a ukazuje nám jeho moc ve své otevřené diskusi. Jednou z věcí, kterou fotka dokáže, je odhalení toho, jak někdo zaujal svět a tím i naši odpovědnost – za postoje, které zaujímáme.



Obrázek 8 South Mehrabad House

²⁹ HICKS, G. Dawes, On the Nature of Images, British Journal of Psychology, Vol. 15, 1924-25, p. 135

³⁰ ROTH, S. Michael, Trauma. Representation and Historical Consciousness, in: Michael S. Roth (ed.), Memory, Trauma, and History, New York 2012, p. 77 – 86

³¹ FREUD, Sigmund: Beyond the Pleasure Principle (1920), translated and edited by Strachey J. New York, WW Norton, 1961

3.3 Psychologie a pojem děsivého

To vše nás může vést k takovému tvoření, které se tváří jako subjektivní, přičemž rozkrývá pravdivost ve své vnitřní spiritualitě. Nejenom, že sám tvůrce, může skrze fotografii proniknout do nezjeveného, ale i pozorovatel. Tady platí a je důležité si uvědomit, že veskrze dochází ke konfrontaci s tím negativním – děsivým v nás. Za účelem osvobození od vlastní dichotomie. V tomto případě je potřeba uchopit rozdělenost člověka jako něco nepřirozeného. Jako něco, co utváří naši osobnost v průběhu dospívání a v nabývání různých zkušeností. Tyto vnitřní stavy, které se nedají uchopit a nemají vlastní obrysy, je důležité si alespoň nějak projektovat. S tímto principem umí dobře konat děti užitím svého čítí. *„Dítě ve své představě přeměňuje běžné věci a jejich význam na zcela nový, smyšlený (...) je to tzv. mechanismus projekce, a ten je společným mechanismem dětské hry i umělecké tvorby dospělých.“*³² Rozdíl je akorát v tom, že dospělý užívá vzájemného působení obou hemisfér, zatímco dítě ve svém stádiu má rozvinutější levou hemisféru. To vede k tomu, že jeho dílo je hůře interpretovatelné.

U předchozí autorky jsme mohli vidět práci, která pracuje s důsledkem těchto stínů, které nás nějak utváří. Popis děsivého je de facto konfrontací s námi samotnými a mnozí umělci se snaží tyto děje přetavit do jakéhosi světa metafor. Jejich rozličná síla pramení z hlediska včasnosti jejich řešení či v hloubi jejich prožívání (okultismu). Každopádně tímto prožitkem se vyjevuje psychologický vzorec, který je reprezentativní složkou našeho konání. Výsledkem je vlastní osvobození. To je důvod, proč je umění tak rozličné ve svém obsahu. Pro každého má pojem „děsivého“ jinou hladinu. Tím pádem má pro každého umění jiný smysl a každý se ztotožňuje s jiným obsahem. To podotýkám z toho důvodu, že mnoho lidí se chce vidět v té reprodukci, která je jim blízká. Tím se podporuje jejich trauma a východisko nemůže být nalezeno. Tento jev podporuje i síla estetiky, která je mnohdy přednostnější.

Abychom poukázali na důležitost umění, je potřeba si uvědomit těchto rozdílů. Pokud nastávají katastrofy, vnitřní nepokoje narůstají a selhání dosavadních pravd nás traumatizuje, fantaskní umění je podpořeno a stává se intuitivním řešením. Jenže může být umění intuitivní v takovém to vyznění? Bezesporu by se jednalo o spolupráci s vnějším prostředím k potřebě vzájemného pocitu libosti. Jenže, takové uvažování by podpořilo výslednou iluzi, která by přijímatelem jen manipulovala.

³² PONDĚLÍČEK, Ivo. *Fantaskní umění, jeho vývoj a souvislosti*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1964, s. 30.

4 FANTASKNO

4.1 Fotografie coby svědek fantaskna

Pokud se chceme přiblížit fantasknu na poli fotografie, tak se domnívám, že to jde jen zachycením přes určité rysy. Fotografie sama o sobě se fantasknem nestane, nýbrž bude nositelem informace o tom, že fantaskno existuje. To činí takovými soubory, které se zabývají událostmi, při kterých aktéři jdou do konfrontace s vlastní dichotomií. Mohu poznamenat, že se tím zabývají některé fotografické reportáže či dokumenty. Problém takových souborů je ten, že nám nemohou sdělit samotnou atmosféru, a ani prožitek. Za to nám nabízejí všemožnou vizuální podívanou, která je charakteristická pro fantaskní umění. Pokud bychom totiž chtěli zkoumat fantaskní výraz, tak bude převážně estetický. Jeho estetická podoba je zapříčiněna umělcovou fantazií, který vnitřní duševní pohnutky projektuje do vnějšího modelu. „*Je v něm zaklet mýtus se svými symboly a prorockými vizemi a báje, jež jsou metaforizovanou skutečností a prostředím mezi realitou a iluzí.*“³³ Ještě než uvedu příklady na různých projektech, tak se hodí citovat ještě jeden úryvek ze stejné knihy: „*Historické i individuální shrnutí bytosti zvané člověk představuje v něm přítomnost několika duševních útvarů čili komplexů původu jednak individuálního, jednak kolektivního. Je tu svět osobní zkušenosti našeho krátkého života, ale také svět mnohem rozsáhlejší, svět archetypu, tradice po předcích. A zdá se, že umění při své produkci i reprodukci podněcuje aktivitu kteréhokoliv z těchto i třeba dalších úseku duševního života.*“³⁴ Taková myšlenka shrnuje veškeré důsledky dichotomického utváření, přičemž na zmíněných ukázkách je důležité si uvědomit, že jde o zajímavé portréty „tradice“ v době technologického vývoje – digitálního ega.

4.1.1 Aron Klein – Kukeri

Jedná se o vizuální soubor, který se pojí k bulharským mytologickým příběhům. Kukeri můžeme vnímat jako Bohy, ochránce, nebo zhmotnělou představu o nadpřirozených silách. Přicházejí k nám z magického světa, aby nás ochránily před zlými duchy. Proto je jejich podoba tajemná a ve své mlčenlivé výrazovosti odzbrojující. Diváka to nabádá k představám mystických krajín. Každý kostým znázorňuje nějaký charakter. Soubor funguje na bázi své nadpřirozenosti. Jedná se o svět, kde se mísí různé charaktery ve své archetypální podobě. Člověk jim dal tvář a nechává je promlouvat. Dost se v díle odráží

³³ PONDĚLÍČEK, Ivo. Fantaskní umění : jeho vývoj a souvislosti. 2. dopl. vyd. Praha: Vodnář, 2002. str. 144.

³⁴ PONDĚLÍČEK, Ivo. Fantaskní umění : jeho vývoj a souvislosti. 2. dopl. vyd. Praha: Vodnář, 2002. str. 151.

spiritualita, která byla dříve hojně prožívána právě takovými folklórními zvyky. Tím se člověk mohl konfrontovat s vlastním životem ve všech podobách. Důležité je to uvědomění vlastního osudu spojeného s energiemi, které se kolem něho mísí. Zároveň to posiluje kulturnost společnosti. Aron Klein vytváří psychologický dokument, kterým nám dává jakousi naději jakéhosi východiska při řešení umělecké krize ve své traumatické existenci moderní doby.



Obrázek 9 Aron Klein

4.1.2 Václav Jirásek – Čerti z Valašska

V českém prostředí se folklórním tématem zabýval Václav Jirásek, který spolupracoval na dokumentárním cyklu Čerti z Valašska. Ve fotografickém cyklu je nutno zmínit, že jde jen o rozdílnost masek a nefunguje to absolutně jako u Arona Kleina. Částečnou vizualitu nachází v typologii masek, čímž se vytrácí jednotnost sdělení. Nicméně hloubku a pochopení tohoto projektu nacházíme v dokumentárním seriálu Česká fotka³⁵ od České televize o samotném autorově díle.

Tam je naturalisticky zobrazen princip celého obřadu, který předkládá náročnost jeho zachycení. Což je možná i důvod, proč je tento soubor stále nedokončen. Ve zmíněném

³⁵ Česká fotka, epizoda 4, Mezi fotografií a malbou. TV, ČT art, 22. května 2016. Dostupné také z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10718806805-ceska-fotka/214562260250007-mezifotografii-a-malbou/>

dokumentu je totiž patrné, že vesničané určité obce se strojí do různých masek, přičemž popíjejí mnoho alkoholického destilátu. Ten je důležitý k tomu, aby se zaktivizovalo podvědomí a okultním prožitím ze sebe dostali nežádoucí démony, kteří se skrze alkohol projektují a dávají o sobě vědět.

V tomhle ohledu nám samotný vizuální charakter přibližuje fotograf Petr Topič (obr.11) ve své reportáži, který se bez větší ambice přibližuje Kleinovým Kukerům.



Obrázek 10 V. Jirásek



Obrázek 11 P. Topič

4.1.3 Jimmy Nelson

O tom, že fantaskno může být životním stylem dokládá rozsáhlá dokumentární práce Jimmyho Nelsona, který objel celý svět a fotografoval místní domorodce. V tomhle ohledu se naše myšlenky mohou rozvinout o další nové uvědomění. Zatímco výše uvedené principy jsou rituální hrou o jakési udržení kultury a tradice, tak Nelsonovy fotografie jdou přímo ke kořenům společnosti. Jedná se o kmeny, které si udržují svoji kulturnost a tradičnost přirozeně. Fotografie nám přináší důkaz o svobodě, kterou vyspělá společnost ztratila. Užívání masek a tradic se v moderních kulturách užívá už jen jako archaický prvek, kdy si připomínáme nějakou důležitost prožívání se. Avšak víceméně jde o zábavu než o hodnoty. U Nelsona je patrné, že domorodci jsou součástí svých masek. Z toho se můžeme domnívat, že zcela vědomě žijí ve vlastním uvědomění a dokáží ve své spiritualitě pracovat s energiemi, které nás navštěvují. Dalším důvodem svobody je sounáležitost s přírodou. Vnímají přírodní vztahy a skrze ně se mohou osvobodit od nějakého 'svobodného' útěku, který je patrný v práci Hafeze a jeho konzumní společnosti. Dichotomický souboj se zde jeví jako valenční souhra, kdy jedno je i tím druhým. Zároveň nám tím je nastaveno zrcadlo. Sám Nelson říká: „*Snažím se prozkoumat propojení s našimi*

původními kořeny. Věřím, že právě domorodí a izolovaní lidé hrají důležitou roli v našem vnímání sebe samých.“³⁶ Při pozorování těchto fotografií, se domnívám, ožívají myšlenky filosofa J. J. Rousseaua. „Lidé se rodí dobří a kazí se teprve vinou společnosti. Proto volal po návratu k lidské přirozenosti a úniku z novodobých dějin, které člověka uvrhly do okovů konvencí. Pokud žil člověk v přírodním stavu, žil šťastně. V prostém a čistém životě, který je ve shodě s přírodou, viděl Rousseau jediný způsob, jak může člověk dojít ke štěstí a spokojenosti.“³⁷



Obrázek 12 Jimmy Nelson

4.2 Obludárium a touha po utopii

V současnosti je situace ale mnohem komplikovanější. Není zcela patrné, kam by měl směřovat zájem uměleckých kruhů. Jestliže se svět ocitá na prahu humanitní vyčerpanosti a kultura se pomalu odsouvá na vedlejší kolej, tak můžeme začít mluvit o potupné globální dystopii. To dokládají i motivy na fotografiích z dnešního světa, které tuto vyčerpanost zachycují. „Dnešní společnost čelí ztrátě schopnost vytvářet obrazy, které by ji dokázaly dovést k jiné budoucnosti, a naopak upevňuje stávající mantinely postkoloniálního světa (...) ačkoliv většina současných úvah o budoucnosti končí u obnovování světa, jak jsme ho znali, je jasné, že brzy budeme žít ve světě radikálně odlišném (...) bohužel se zdá, že

³⁶ REFLEX. Jak se žije v izolaci. Reflex.cz [online]. ©2001-2021 [cit.2021-03-22]. Dostupné z: <https://www.reflex.cz/clanek/kultura/92769/jak-se-zije-v-izolaci-unikatni-pohled-na-svet-ktery-jiz-mozna-brzy-nebude-existovat.html>

³⁷ LOUŽEK, Marek. Rousseau: předchůdce francouzské revoluce. Revue Politika [online]. 2008, roč. 6, č. 19 [cit.2021-02-07]. ISSN 1214-0899. Dostupné z: <https://www.cdk.cz/rousseau-predchudce-francouzske-revoluce>

poptávka po takových obrazech, které by pomohly prosadit redefinovanou, dekolonizovanou a environmentálně udržitelnou verzi humanity, je mnohem menší.“³⁸

Tyto úvahy jsou nepřímou rozvinuty v dalším článku, kde se mimo jiné řeší budoucnost cyberpunku. „Na začátku dvacátých let 21. století se nacházíme ve stavu utopické nouze,“³⁹ píše autor, který dále rozebírá nutnost přetvoření rozpadajících se globálních struktur v lokální charakter, který bude svým způsobem nezávislý. Předpokládá, že taková existence by měla fungovat s využitím technologií a spolu s tím zároveň pečovat o životní prostředí. Takový scénář by vyžadoval kritické myšlení a technologickou znalost a stále by tu vznikala nutná prostor pro humanitního (citlivého) člověka. Jediný problém vnímám v tom, že předpoklad nepočítá s možností magických světů. Magie, která je tajuplným zdrojem nepopsatelné energie se přeměňuje do materiální podoby. Takto laděný je i konec článku, ve kterém je nám přáno: „*Nechť nám tomu magičtí tvorové ve strojích pomáhají.*“⁴⁰

⁴⁰ Pokud tyto úvahy převedeme v obrazy, tak bych je rád popsal dvěma soubory, z čehož první se týká momentálního dystopického stavu, ve kterém dochází ke ztrátě identity a druhý se přibližuje předobrazům z budoucnosti, kde už je diskuse o lidské psychice zbytečná.

4.2.1 Tony Foughse

Jeho tvorba je jakousi dichotomií mezi tím, jaký svět je a jaký může být. Potažmo jakým mohl být a jakým je. Je to přesně ten rozpor, který vnímám jako zásadní v lidském rozdělení a tím je vnitřní složka toho, čím jsme chtěli býti a čím musíme být. Jeho dílo je propracovanou analýzou, která zkoumá výsledek současného stavu. Jedná se o portréty, urbanistické zásahy a výjevy z krajin, které v sobě nesou děsivý charakter. Odkrývá věci, které jsou schované pod povrchem každodenního života. Tento vhléd můžeme vnímat konfrontačně. Každopádně divákovi je poskytnut materiál, do kterého si může projektovat vlatní nevyrovnanost a podívat se za hranu reality. Tam se může setkat se svými úzkostmi a dát jim konkrétnější obrysy. Sám autor to vysvětluje tak: „*Chtěl jsem pomocí současné reality ukázat, že aspekty nějaké možné - nebo pravděpodobné - budoucnosti již existují, jen kdybychom je mohli vidět nebo interpretovat (...) chtěl jsem použít kameru ke kolísání mezních prostorů, které existují mezi skutečností a fikcí.*“⁴¹ Dalo by se říct, že naše

³⁸ BLAŽÍČEK, Martin, *Potřebujeme příběhy o budoucnosti*, A2, 2021, 32 (19). ISSN 1803-6635

³⁹ KRAHULEC, Jakub, TRHOŇ, Ondřej, *Technologie s dračí tváří*, A2, 2021, 32 (14). ISSN 1803-6635

⁴⁰ Tamtéž

⁴¹ FLYNN, Niall, *Dystopian shots that confront our fears about the future*. [online]. 2018-27-06 [cit.2021-04-06]. Dostupné z: <https://www.huckmag.com/art-and-culture/photography-2/tony-foughse-after-the-fact/>

objektivní představivost byla nahrazena subjektivním kapitalistickým chtíčem, který vlastní dichotomický problém štěpí, a tak vzniká fascinace obludnými předměty v krajině a veřejných prostorech. Pravděpodobně bych tento stav popsal tak, že naše vnitřní psychická nevyrovnanost na sebe bere vnější materiální podobu fantaskních znaků. S tímhle je potřeba pracovat. Je potřeba vytvořit novou utopii. Jen díky umění můžeme posilovat naši představivost a s tou pak následně tvořit lepší světy. Protože z utopistických představ můžeme položit základy pro ideální společenské fungování.



Obrázek 13 After the Fact I.



Obrázek 14 After the Fact II.

4.2.2 Fernando Montil Klint

Druhý soubor už pracuje na bázi posthumánního principu. Není to ta utopie, která by byla vyžadována. S vnímáním současné situace autor předpokládá, jak by se dané směřování mohlo vyvíjet. Subjektivní přesah spočívá v tom, že vyjevená degradace už nabývá jistých obav ve své transformaci. Technologie jsou na počátku svého vývoje a vytěsňávají z osnov umělecké obory. Svět se mění. Autor přemýšlí nad tématy jako například klonování, robotika, manipulace s DNA, rozšířená realita, jídlo a migrace. Soubor v sobě nese obavy z budoucnosti. Zároveň pocituje, že postupně přicházíme o soukromí, což je důsledek podřizující se transformace našich programů. „Žijeme změnou generovanou digitálem před současnými paradigmaty, globálním chováním definovaným komunikačními platformami, kde přestáváme poznávat sebe a organicky se poznat.“⁴² Způsobně nás autor uvádí do budoucnosti, která je bezesporu estetická, ale to je tak všechno. V této verzi existence není žádný prostor pro svobodného ducha. Jedná se čistě o utilitární pragmatismus. Nerad bych sklouznul k politickým tématům, naopak se snažím udržet apolitický charakter. Ale

⁴² INTERNATIONAL PHOTOGRAPHY MAGAZINE. *Fernando Montiel Klint: Dystopia* [online]. ©2015-2021 [cit.2021-04-03]. Dostupné z: <http://internationalphotomag.com/fernando-montiel-klint-dystopia/>

pokud se skrze umění snažíme popsat psychickou stránku člověka, není nevyhnutelným důsledkem i společenské směřování řízené politikou. Nicméně můžeme vnímat, že se zcela vytratila duševní stránka. Náročný vnitřní boj bychom jako lidé prohráli. Zároveň by neexistovala ani bolest. Existovalo by jen naše digitální ego, které (pokud se vrátíme na začátek) by v Malevichově čtverci vidělo jen pouhý čtverec bez širšího kontextu. Byl by jen univerzálním estetickým objektem pro naše čítí. V tomto světě by bezesporu neexistovalo ani umění. Zároveň vzpomeňme na obraz *Sportsmen*, kde Douglas zmiňoval nedostatek rozlišovacích znaků, které nás zároveň měly přiblížit k transcendentálnímu uvažování. U Fernanda M. Klinta podobný znak není žádným symbolem, ale pouhým uniformním jevem.



Obrázek 15 Dystopia I.



Obrázek 16 Dystopia II.

4.3 Důležitost umění pro člověka

Podle mého bylo řečeno mnohé, ale ještě stále nebylo řečeno, že právě umění je důležitým odkazem, který může transformovat společnost a její fungování, které je třeba zachovat. Umění je velice specifickým médiem, které vytváří dialog mezi tím, jak se věci tváří a tím, co ty věci znamenají. Nejde o žádný podmanivý prvek. Není to žádná estetika. Je součástí kultury a mělo by zůstat vnitřním dialogem. Když si to tak vezmeme, tak umění bylo vždy součástí kulturního citění. Byla to známka určité skupiny. Dnešní globální struktura si těžko najde vlastní kulturnost. Východisko vnímám v těch malých organizovaných skupinách, které si definují vlastní kulturní charakter. Proto i nedávno v českém prostředí

vznikl dokument a kniha *Kmeny* ⁴³. Takové věci posilují vnímání a celistvost člověka. Udrží ho v duševní celistvosti. V tomhle rozsahu je důležité umění v edukativních institucích uchovat. „*Při přechodu z dětství do dospělosti je nutné si uchovat jednotu vědomí, která je jediným pramenem společenského souladu a individuálního štěstí.*“ ⁴⁴ Jde o celý postoj, který vyvěrá ze sociální a psychologické situace konzumenta, aby se umění nestalo pouhým estetickým požadavkem. Právě proto, že estetika je součástí umělecké tvorby, je důležité ji umět porozumět skrze estetické vnímání, jak jej popsal Kuriš. „*Estetické vnímání začíná tehdy, když v pozorovaném (nebo jen představovaném předmětu) postihneme určitou kvalitu, která narušuje rovnováhu naší mysli. Tato počáteční aktivizace je tzv. 'vstupní emoce' (...) dovršit poznání estetického v uměleckém díle a jeho plná objektivizace ovšem vyžadují další pozorovací úsilí, které zapojuje širokou zkušenost vnímatele, jeho estetické ideály a hodnotící úsudky.*“ ⁴⁵ To nás přivádí zpátky k subjektivnímu hodnocení pozorovaného a upevňování se ve vlastním vidění reality. Vzhledem k tomu, že emoce může být libá i nelibá, tak je potřeba jít do hloubky pozorovaného. Tím vzniká posílení kritického myšlení. Aby k takové rovnováze došlo, je důležité, jak ve školách, tak v dospělosti, zaměstnávat levou i pravou hemisféru. Pokud totiž dochází k neúměrnému rozvoji, pravděpodobně nebudou moci spolu úzce spolupracovat a dojde tak k dichotomii, kterou jsme v této práci popsali. Takto bych shrnul veškerou předchozí analýzu. V umění i uměním se posiluje náš psychický stav, se kterým můžeme tvořit zdravou budoucnost.

4.4 Pohádky na závěr

Pohádky jsou takový žánr, který může být styčným bodem veškerých předchozích úvah. Neříkám, že by měly být východiskem této práce, ale určitě hrají zásadní roli k obohacení a propojení myšlenek, které se v této práci vyskytly. V pohádkách je bezesporu z veliké části prostor pro imaginativní představy, kterými můžeme jednoduše popsat jinak náročné děje v reálném životě. Pohádky bych definoval jako zakódovaný svět popisující podvědomí naší společnosti. Příběhy jsou jednoduché hry, kterým porozumí i děti a rozvíjejí jejich představivost. Do zhuštěné krajiny plné imaginativních obrazů si člověk může projektovat vlastní život a následně ho prožít. Postupné odkrývání dalších obrazů

⁴³ 518, Vladimír. *Kmeny 90: městské subkultury a nezávislé společenské proudy v letech 1989-2000*. V Praze: BiggBoss, 2016. ISBN 978-80-906019-9-4.

⁴⁴ READ, Herbert. *Výchova uměním*. Vydání první. Přeložil Jan CAHA. Praha: Odeon, 1967, ISBN 01-521-67,

⁴⁵ KURIC, Jozef. *Psychologie vnímání malířských výtvarných děl v ontogenezi*. Ed. 1. Brno: Univerzita J.E. Purkyně; 1986. s.35.

nám může odkrývat naše psychické rozpoložení. „*Jde o to, aby divák do fantaskních obrazů vkládal své vlastní intence, aktivně a empaticky zrcadlil v nich svůj vlastní puls, své vlastní ideje a pocity spojené společným majetkem lidí. Přistoupit k tomuto aktu nemůže divák jinak než s pohotovostí a pružností osvobodit se od konvencí, zábran, a předsudků, jež v umění nikdy nenaleznou místo. Pokud jde o dílo, to mu vždy stačí být psychologickým i estetickým podnětem.*“⁴⁶ V tomhle ohledu se hodí zmínit termín magický realismus, který na stejném principu využívá své psychické sugesce. Tímto působením můžeme porozumět nereálným věcem, které k nám promlouvají ze světa snů a představ. Přesně takhle dříve vznikaly báje, mýty, nebo v případě lidových vyprávění nejrůznější pohádky, které nás měly konfrontovat se správností našich činů a porozumět našim skrytým negativním silám, které by pod vlivem osudu byly potrestány. Nebýt pohádek, tak si ani nedokážu představit, v jaké verzi by dnešní společnost fungovala.

⁴⁶ PONDĚLÍČEK, Ivo. *Fantaskní umění, jeho vývoj a souvislosti*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1964.

ZÁVĚR

Vzhledem k tomu, že fotografie je technický přepis reality, zdálo se mi, že nedokáže zachytit svět objektivně. K tomu mě vedl fakt, že existuje něco jako nemateriální podstata světa. Důkazem mi byly portrétní fotografie, na kterých nevím, co si portrétovaný myslí a je zastřen zaujetostí estetiky. Respektive, zajímalo mě, zda je v dnešní převizualizované době prostor pro umění zabývající se vnitřním psychickým stavem člověka a společnosti. Objevil jsem hned několik souborů, které nám dohromady umožní dojít k přívětivému závěru, tedy myšlence, na které můžeme vnímat přítomnost něčeho transcendentálního. Fotografie sama o sobě nemá schopnost vyzařovat bioenergie, kterou by mohla působit. Může však být důležitým svědkem a skrze znaky, symboly, předobrazy zaujmout náš mozek, který k nám následně podle vlastního zhodnocení dokáže tyto kódy přeložit do abstraktní roviny. Tímto principem můžeme obejít iluzi fotografie a zaměřit se na obrazy fenomenologickým myšlením. To nás pomůže přiblížit k esenci, která se poznáním stává existujícím jevem. Mysteriózní síly se tak hlásí o zájem pozorovatele. Avšak, toto spojení probíhá jen v nás samotných, k čemuž je zapotřebí základ estetické výchovy, která podporuje naši představivost.

Síly, které v sobě můžeme zaregistrovat, mohou být vrozené i získané. Je to determinující jev. A i skrze umění je možné napomoci k pochopení těchto jevů. Dichotomie je hlavně o vnitřní rozpolcenosti. Jedna část je často upřednostňována na úkor druhé. Je to složitý proces, který člověka frustruje. A tady jsem se uvědomil, že umění je hlavně o psychickém stavu a vnitřním prožívání. Což je obecný problém, který nedokonalým vyučováním stereotypizuje nahlížení na umění. Protože veškerá estetická výchova, která se snaží zpracovat tento jev, tak prakticky nefunguje.

S tím mohu spojit další podstatný závěr. Tím je uvědomění, že forma umění a psychická složka jsou faktory, které se doplňují. Důležitost umění spočívá v pochopení nejrozumnějších projevů osobností, které mají za cíl býti navzájem pochopny. V širším kontextu se jedná o proces tvorby, kterým se má společnost nalézt a pochopit své prožitky. Pokud tato složka nebude dobře uchopena a podporována, tak dojde ke zmíněné dichotomii. Což je stav, kdy se jedinec necítí svobodný a tím, de facto, zaujatým způsobem, dochází k neporozumění věcí. Svět se tak může jevit jako nepochopitelný a nespravedlivý. Proto je důležité brát v potaz umělecké projevy obecně kriticky. Ne tak, že moderní umění se přizpůsobuje všeobecné potřebě nějak působit, čímž dochází k úpadku kvality prožitého okamžiku. A to jsem zaznamenal ve svém zkoumání, že vlastní prožitek nedokážeme jako lidé sdílet.

Protože nemáme zásadní znalost vizuálního jazyka. Musím se přiznat, že jsem ani já sám neměl tento problém dostatečně vyřešen.

V této práci jsem se dotkl takových souborů, které by nějakým způsobem, mohly vypovídat o zmíněném problému vnitřní rozpolcenosti a jistou interpretací uvést samotný problém v závažnou otázku, kterou bychom se měli zabývat v dalších myšlenkách obecné umělecké sféry. A ta je plná kódů a znaků, které nás budou doprovázet a definovat v budoucích dobách.

Vizuální svět je vytvářen na základě typu kultury. Pokud je kultura silná, má větší pravděpodobnost k vyrovnanosti a může být součástí spirituálního fantaskna. Je blíže k duchovní rovině. V opačném nekulturním scénáři dochází k zviditelnění potlačené psychické složky ven (viz. Tony Fouchse a jiné dystopické soubory).

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- BARTHES, Roland. *Světla komora: poznámka k fotografii*. Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8.
- BLAŽÍČEK, Martin. *Potřebujeme příběhy o budoucnosti*, A2, 2021, č. 5, s. 19. ISSN 1803-6635
- DELL, April. *Interview // Khaled Hafez: 'Realm's of the Hyperreal' at Nome*. In: berlinartlink.com [online]. 2018-03-13 [cit.2021-02-01]. Dostupné z: <http://www.berlinartlink.com/2018/03/13/interview-khaled-hafez-realms-of-the-hyperreal-at-nome/>
- DESSOIR, Max. *Aesthetics and theory of art. Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Přeložil Stephen A. Emery. Detroit, Wayne State University Press, 1970. ISBN 0-8143-1383-3.
- DOUGLAS, Charlotte. *Kazimir Malevich*. New York: Harry N. Abrams, 1994.
- FLYNN, Niall. *Dystopian shots that confront our fears about the future* [online]. 2018-27-06 [cit.2021-04-06]. Dostupné z: <https://www.huckmag.com/art-and-culture/photography-2/tony-fouhse-after-the-fact/>
- Fotogalerie. *Reflex.cz: Jak se žije v izolaci*. [online]. 2011-01-31 ©2001-2021 [cit.2021-03-22]. Dostupné z: <https://www.reflex.cz/clanek/kultura/92769/jak-se-zije-v-izolaci-unikatni-pohled-na-svet-ktery-jiz-mozna-brzy-nebude-existovat.html>
- FREUD, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle* (1920), Přeložil: Strachey J. New York, WW Norton, 1961. ISBN 978-0-393-00769-5
- GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. ISBN 978-80-257-3031-7.
- HÄGGLUND, Martin. *Spirituality is the solidarity*. Aperture.org [online]. 2019-11-21, [cit.2021-01-11]. Dostupné z: aperture.org/editorial/wolfgang-tillmans-spirituality-solidarity/
- HICKS, G. Dawes. *On the Nature of Images*, British Journal of Psychology, Vol. 15, 1924-25.
- CHAMBERS, Tom. Tomchambers.com [online]. ©1997-2021 [cit.2021-02-06]. Dostupné z: <http://www.tomrchambers.com/>
- CHUCHMA, Josef. *Výstava o českém egu nejen ve fotografii sama měla mít větší ego*. Idnes.cz [online]. 2010-06-04 [cit.2021-01-30]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/zpravy/archiv/vystava-o-ceskem-egu-nejen-ve-fotografii-sama-mela-mit-vetsi-ego.A100603_215524_kavarna_chu
- INTERNATIONAL PHOTOGRAPHY MAGAZINE. *Fernando Montiel Klint: Dystopia* [online]. ©2015-2021 [cit.2021-04-03]. Dostupné z: <http://internationalphotomag.com/fernando-montiel-klint-dystopia/>
- KRAHULEC, Jakub, Ondřej TRHOŇ. *Technologie s dračí tváří*, A2, 2021, č. 6, s.14. ISSN 1803-6635
- KURIC, Jozef. *Psychologie vnímání malířských výtvarných děl v ontogenezi*. Ed. 1. Brno: Univerzity J.E. Purkyně, Spisy filosofické fakulty, č. 267, 1986.
- LOUŽEK, Marek. *Rousseau: předchůdce francouzské revoluce*. Revue Politika [online]. roč. 6, č. 19, 2008. [cit.2021-02-07]. ISSN 1214-0899. Dostupné z: <https://www.cdk.cz/rousseau-predchudce-francouzske-revoluce>
- MALEVICH, Kasimir, „Suprmatism“, Theories of Modern Art, edited by Herschel B. Chipp. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1968.
- NALVEN, Joseph, Jarvis JD. *Going Digital: The Practice and Vision of Digital Artists*. Cengage Learning PTR, 2005. ISBN 1592009182.

PLATÓN, 2003a, 598b

PONDĚLÍČEK, Ivo. *Fantaskní umění, jeho vývoj a souvislosti*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1964.

READ, Herbert. *Výchova uměním*. Vydání první. Přeložil Jan CAHA. Praha: Odeon, 1967, ISBN 01-521-67.

ROSS, Stephen David. *Art and its Significance: An Anthology of Aesthetic Theory*, Third Edition. State University of New York Press, 1994. ISBN 9780791418529

ROTH, S. Michael. *Memory, Trauma, and History*. New York: Columbia University Press, 2012. ISBN 9780231145695.

SEKULA, Allan. *O vynalezení fotografického významu*. In: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?* Praha: Hermann & synové, 2004. ISBN 80-239-5169-6

SILVERIO, Robert. *Nefotografie, neslova*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2016. ISBN 978-80-7331-420-0.

SMITHSON, Robert. *Cultural Confinement*. Artforum [online]. October, 1972. Vol. 11, No. 2. [cit.2021-01-10]. Dostupné z: <https://www.artforum.com/print/197208?view=list#reviews>

ŠKODA, Michal. *Wolfgang Tillmans*. In: Dumumenicb.cz [online]. 2015-11-24, [cit.2021-01-10]. Dostupné z: http://www.macworld.com/article/158155/2011/02/linkedin_china.html

WINEGAR, Jessica. *Criticals texts*. In: Khaledhafez.net [online]. ©2007-2012 [cit.2021-02-15]. Dostupné z: <http://khaledhafez.net/critical/11.html>

ZAORALOVÁ, Jitka. *Psychologie u obrazového znázornění z E.H. Gombricha*. Brno, 2009. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy. Dostupné také z: https://is.muni.cz/th/x9d0a/Psychologie_obrazoveho_znazorneni_u_E._H._Gombricha.pdf

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1	Sportsmen.....	11
<i>Sportsmen</i>	[online].In. [cit. 2021-04-03]. https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/spotrsmeny-1931	
Obrázek 2	Black Square Merge: Nature.....	13
<i>BSMN-5</i>	[online].In. [cit. 2021-04-03]. http://tomrchambers.com/malevich_merge_n.html	
Obrázek 3	Khaled Hafez.....	17
<i>Code of Femina</i>	[online].In. [cit. 2021-04-03]. https://khaledhafezblog.wordpress.com/category/paintings/	
Obrázek 4	Pohled na expozici výstavy.....	19
<i>POLÁK, Martin</i>	[online].In. [cit. 2021-04-03]. https://vltava.rozhlas.cz/ego-portret-x-fotografie-5088009	
Obrázek 5	Wolfgang Tillmans – Adjustace.....	21
<i>NIEDERMANN, Marc</i>	[online].In. [cit. 2021-04-03]. https://www.artforum.com/print/reviews/201708/wolfgang-tillmans-71251	
Obrázek 6	Doublefaced XXIII.....	22
<i>Doublefaced No.23</i>	[online].In. [cit. 2021-04-03]. https://arthur.io/art/sebastian-bieniek/doublefaced-no-23	
Obrázek 7	Multifaced No. IV.....	22
<i>Multifaced No.4</i>	[online].In. [cit. 2021-04-03]. https://www.artsy.net/artwork/sebastian-bieniek-multifaced-no-dot-4	
Obrázek 8	South Mehrabad House.....	23
<i>South Mehrabad House, 29 June 1976</i>	[online].In. [cit. 2021-04-03]. https://allover-magazin.com/?p=2699	
Obrázek 9	Aron Klein.....	26
<i>KLEIN, Aron, Kukeri</i>	[online].In. [cit. 2021-04-03]. https://www.ignant.com/2018/01/23/chasing-demons-with-bulgarias-kukeri/	
Obrázek 10	V.Jirásek.....	27
<i>JIRÁSEK, Václav, Valašská Polanka</i>	[online].In. [cit. 2021-04-03]. https://www.facebook.com/MikulasValasskaPolanka/posts/141568779833038	
Obrázek 11	P.Topič.....	27
<i>TOPIČ, Petr</i>	[online].In. [cit. 2021-04-03]. https://www.idnes.cz/zpravy/domaci/certi-mikulas-valassko-svaty-lidce-nedasov-luzna-francova-lhota-strelna.A181128_113341_domaci_top/foto	
Obrázek 12	Jimmy Nelson.....	28
<i>Homage to humanity</i>	[online].In. [cit. 2021-04-03]. https://www.reflex.cz/galerie/kultura/102138/jak-se-zije-v-izolaci-unikatni-pohled-na-svet-ktery-jiz-mozna-brzy-nebude-existovat?foto=12	

Obrázek 13 After the Fact I	30
<i>Untitled (sky) [online].In. [cit. 2021-04-03]. https://www.lensculture.com/tony-fouhse?modal=project-1341956</i>	
Obrázek 14 After the Fact II	30
<i>Untitled (young woman on bed) [online].In. [cit. 2021-04-03]. https://www.lensculture.com/tony-fouhse?modal=project-1341956</i>	
Obrázek 15 Dystopia I	31
<i>KLINT, M. Fernando [online].In. [cit. 2021-04-03]. http://internationalphotomag.com/fernando-montiel-klint-dystopia/</i>	
Obrázek 16 Dystopia II	31
<i>KLINT, M. Fernando [online].In. [cit. 2021-04-03]. http://internationalphotomag.com/fernando-montiel-klint-dystopia/</i>	