

Motiv obrazu ve fotografii

Jan Blažej

Bakalářská práce
2023



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Reklamní fotografie

Akademický rok: 2022/2023

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **Jan Blažej**
Osobní číslo: **K19085**
Studijní program: **B8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimédia a design – Reklamní fotografie**
Forma studia: **Prezenční**
Téma práce: **1. Teoretická část:
Motiv obrazu ve fotografii
2. Praktická část:
a) katalog produktů nebo služeb:
Katalog obrazů Terezy Brlíkové
b) výstavní soubor:
Klid**

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 flash diskem v tenkém provedení (tvar kreditní karty). Třetí výtisk může být v kružkové 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 (ucelelý, 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 flash disk v tenkém provedení + uložení do digitálního archivu NAS (<https://nas.fmk.utb.cz>): obsahuje všechny teoretické i praktické části bakalářské práce. Teoretická v .pdf formátu a dále všechny fotografické práce v uvedených technických parametrech (náhledy JPG 75dpi a plná data TIFF 300dpi, tisková kvalita), 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:

CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann a synové, 2004. ISBN 80-239-5169-6
AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění, 2005. ISBN 80-733-1045-7
MITCHELL, W. J. T. *Teorie obrazu: eseje o verbální a vizuální reprezentaci*. Praha: Karolinum, 2016. ISBN 978-802-4632-025

Vedoucí bakalářské práce: **Mgr. Lucia Fišerová, Ph.D.**
Kabinet teoretických studií

Datum zadání bakalářské práce: **1. listopadu 2022**
Termín odevzdání bakalářské práce: **19. května 2023**



Mgr. Josef Kocourek, Ph.D.
děkan

doc. MgA. Jan Jindra
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 9. prosince 2022

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- bakalářská práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou 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 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 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 práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské 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 práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: 9. 12. 2022

Jméno a příjmení studenta: Jan Blažej

.....
podpis studenta

ABSTRAKT

Tato bakalářská práce se zabývá obrazem ve fotografii. Jejím cílem bylo nastínit teoretický diskurz, který toto téma obklopuje a interpretovat konkrétní fotografie, které obraz zobrazují. Text zkoumá především autoreferenční a metajazykovou povahu tohoto motivu. V teoretické části je k tomu uplatňován formální styl, v interpretační části se pak autor uchyluje k volnějším stylu psaní, kde využívá jak motivy nalezené v literatuře vztahující se k tomuto tématu, tak vlastní asociace.

Klíčová slova: obraz, fotografie, obraz v obraze, metaobraz, autoreference, interpretace, postmoderna

ABSTRACT

This bachelor thesis deals with a picture in photography. Its aim was to outline the theoretical discourse surrounding this topic and to interpret specific photographs that depict a picture. In particular, the text explores the self-referential and meta-linguistic nature of this motif. In the theoretical part, a formal style is applied to do so, while in the interpretive part the author resorts to a looser writing style, using both themes found in the literature related to this topic and his own associations.

Keywords: picture, image, photograph, picture-within-picture, metapicture, self-reference, interpretation, postmodernism

Tímto bych chtěl poděkovat Mgr. Lucii Fišerové, Ph.D. za vedení mé bakalářské práce, za její cenné připomínky a inspiraci. Dále děkuji své rodině, partnerovi a blízkým za jejich laskavou podporu.

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

OBSAH

ÚVOD	8
1 OBRAZ	9
2 OBRAZ VE FOTOGRAFII	13
2.1 OTEVŘENO	13
2.2 POOTEVŘENO	22
2.3 ZAVŘENO.....	28
3 FOTOGRAFIE, KTERÉ ZOBRAZUJÍ OBRAZY	32
3.1 AUTOREFERENCIALITA.....	32
3.2 POSTMODERNITA.....	35
ZÁVĚR.....	39
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	40
SEZNAM OBRÁZKŮ	45

ÚVOD

Ve fotografii, ale stejně tak i malbě, filmu a dalších oblastech vizuálního umění, se nejčastěji zabýváme reprezentací nějakého fenoménu tzv. „tam venku“. Obrazy obvykle ukazují na něco směrem od sebe. Co to ale znamená, když ukazují (na) sebe, když se námětem fotografického obrazu stává obraz samotný? Čím je obraz ve fotografii? To jsou otázky, které si klademe za cíl v této bakalářské práci prozkoumat.

Formálně se práce skládá ze tří částí. První část *Obraz* se zabývá definicí obrazu. Představuje různá teoretická pojetí a problémy charakterizování obrazu jako takového a stanovuje, jakým způsobem budeme obraz chápat v této bakalářské práci. Druhá část *Obraz ve fotografii* si vybírá několik konkrétních fotografií, které zobrazují obrazy, pokouší se o jejich volnou interpretaci a využívá jak motivy nalezené v literatuře věnované tomuto tématu, tak vlastní asociace. Třetí část *Fotografie, která zobrazuje obraz*, se pak na závěr opět vrací k teorii, přičemž se snaží od motivu obrazu ve fotografii poodstoupit a fotografie, které zobrazují obrazy, obecně zasadit do kontextu teoretického diskurzu, který je obklopuje.

1 OBRAZ

Čím je obraz? Jakou společnou vlastnost mají obrazy? Co je definuje? Otázce charakterizování obrazu se věnovalo mnoho teoretiků i filozofů. Jeden z prvních problémů, který vyvstává při snaze obraz definovat, je problém jazykový, a to dvojnásobnost tohoto slova. Můžeme tvrdit, že obraz v sobě ukrývá dvě významové polohy – je to jednak obraz v konkrétním slova smyslu, tedy hmotný, dvourozměrný obraz (různého média – malby, kresby, fotografie), jednak obraz v abstraktním slova smyslu, jako imaginární představa v naší mysli.¹ Provázanost těchto dvou pozic přitom můžeme doložit tím, že například i v angličtině, kde jsou tyto dvě polohy obrazu odděleny na lexikální úrovni jazyka a jsou zastoupeny dvěma různými slovy (*picture* pro konkrétní obraz a *image* pro „mentální“ obraz), ve skutečnosti toto rozlišování není dodržováno striktně a v běžné řeči jsou jejich významy často zaměňovány.² Propojení hmotného a „mentálního“ obrazu nakonec potvrzuje i německý historik a teoretik umění Hans Belting, který říká, že konkrétní materiální obraz je („mentální“) „obraz s médiem“³, místo, kde se zhmotňuje tvůrčova představa o světě pomocí fyzické schránky média.

Ať už je obraz brán jako pojem zastupující zároveň hmotný i mentální obraz nebo pouze jako obraz v jeho konkrétním či abstraktním slova smyslu, snad nejčastěji je charakterizován pomocí podobnosti. Je chápán jako něco, co odráží skutečnost. Je nápodobou, kopií, imitací.

Se zajímavým úhlem pohledu chápání obrazu přichází americký vizuální teoretik W. J. T. Mitchell ve své knize *Iconology: Image, Text, Ideology*. Při svém zkoumání povahy obrazů Mitchell vychází z jejich pozice jakožto velice různorodých projevů ikoničnosti. Za obrazy běžně označujeme malířské obrazy, kresby či fotografie, obraz však podle jeho výkladu zastupuje i sochy, optické iluze, mapy, schémata, sny, halucinace, metafory nebo dokonce vzpomínky a myšlenky. Z těchto formálně odlišných entit jako vzdálených příbuzných Mitchell skládá pomyslný genealogický rodokmen, v němž se obrazy tradičně patřící do různých vědeckých rodin všechny vážou k obrazu jako projevu podobnosti.⁴

¹ BELTING, Hans. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, s. 2.

² MITCHELL, W. J. T. *Teorie obrazu: eseje o verbální a vizuální reprezentaci*, s. 17.

³ BELTING, Hans. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, s. 10. Překlad J. B.

⁴ MITCHELL, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*, s. 10–11.

Tato mimetická definice obrazu založená na vizuální podobnosti obrazu s tím, co reprezentuje, má dlouhou historii sahající až do antické filozofie. O obrazu v tomto smyslu mluvil již Platón, ačkoliv u něj obraz není přímočarou imitací skutečnosti. Platón obraz nepovažoval za jednoduchý odraz reality, tedy kopii prvního řádu, nýbrž za kopii kopie, za simulakrum. Fyzická realita v Platónově koncepci totiž není originálem, nýbrž také kopií, odleskem tzv. idejí, prvotních, skutečných a neměnných entit, které se až následně obtiskávají do našeho materiálního světa.⁵

Charakteristika obrazu jako odrazu reality se zdá být poměrně intuitivní, problém však nastává, jakmile se zamyslíme, jak do ní zapadají abstraktní obrazy. Abstraktní obrazy sice ke světu (něčemu „tam venku“) odkazují, reprezentují ho, ale přímo ho nezobrazují. Někteří teoretici tak obraz definují jiným způsobem.

Poměrně stručně definuje obraz teoretik a filozof českého původu Vilém Flusser. Podle něj jsou obrazy „plochy, které mají význam“.⁶ Z pohledu sémiotiky, nauky o významu, Flusser označuje obraz za znak (něco, co označuje něco jiného)⁷ ve formě dvourozměrného objektu. Zatímco definice na základě podobnosti říká, že obraz je ikonickým znakem, Flusser znakový typ obrazu blíže nespecifikuje.

Ukazuje se, že obraz může být všemi třemi základními typy znaku, jak je definoval Charles Sanders Peirce, zakladatel moderní sémiotiky: ikonickým znakem, který se ke svému referentu váže na základě sdílení několika (vizuálních) vlastností, symbolickým znakem, který se ke svému referentu odkazuje na základě společenské dohody či konvence, i indexovým znakem, který vzniká jako následek a který můžeme chápat jako stopu, kterou za sebou zanechává referent.⁸

Znakový typ obrazu závisí jak na tom, co zobrazuje, tak na jeho médiu. Vezměme si fotografický obraz. Fotografie je většinou všemi třemi znakovými typy zároveň. Její „ikoničnost“, vizuální podoba s realitou, je zřejmá na první pohled. Fotografie je ale zároveň i symbolickým znakem, jelikož k odhalení některých jejích významových vrstev je zapotřebí naučený proces čtení, určitý kód.^{9, 10}

⁵ EURON, Paolo. *Aesthetics, Theory and Interpretation of the Literary Work*.

⁶ FLUSSER, Vilém. *Za filozofii fotografie*, s. 5.

⁷ Černý a Holeš (2004: 16) znak definují pomocí dvou výroků: 1. „znak (*signum, signans*) je něco, za čím se skrývá něco jiného (*signatum, referent, věc*)“ a za 2. „existuje někdo, kdo si takový vztah uvědomuje“.

⁸ ČERNÝ, Jiří a Jan HOLEŠ. *Sémiotika*.

⁹ JOHANSEN, Jørgen. THE DISTINCTION BETWEEN ICON, INDEX, AND SYMBOL IN THE STUDY OF LITERATURE.

¹⁰ Příkladem můžou být fotografie využívající symboly křesťanské ikonografie, viz např. tvorba Eugena Smitha.

Idiosynkrazie obrazového média fotografie však spočívá v jejím třetím způsobu spojení s referentem – její „indexovosti“, z které vychází charakteristicky přísná mimetická podstata jejího média. Jak píše americká teoretička fotografie Susan Sontag: „*fotografie není pouhým zobrazením (jako například malba); není jen interpretací reality, ale je také jejím otiskem, tak jako šlépěj nebo posmrtná maska*“.¹¹ Na rozdíl od malby či kresby, které při tvorbě obrazu využívají viditelnou realitu pouze jako (možný) nedeterminující referenční bod, fotografie a zobrazovaná realita jsou na sebe napojené pomocí kauzálního vztahu. „[...] *fotografie je vždycky zachycením světelných vln přímo odrážených předměty – hmotnou stopou po předmětu*.“^{12, 13}

Kapitolu jsme začali jazykovým pohledem a z této perspektivy můžeme nabídnout ještě jeden způsob, jakým můžeme obraz definovat. Jelikož kontext slova, tedy okolní slova, která ho obklopují, „*lze chápat jako věrné zrcadlo jeho funkce a významu*“,¹⁴ to, čím je obraz, si můžeme vyložit pomocí slov, která mu jsou v jazyce kontextově podobná. Český národní korpus nám vypisuje následující slova: *dílo, fotografie, kresba, malba, grafika, fragment, litografie, dřevoryt, kniha, obrázek*.¹⁵ Jak tento výčet interpretovat? Z daných slov můžeme volně vyvozovat, že obraz je chápán jako tvůrčí produkt člověka (*dílo*), jako vizuální reprezentace určitého typu média (*fotografie, kresba, malba, grafika, litografie, dřevoryt*), jako část celku, kterou autor vyřezává z reality (*fragment*), jako komplexní sémiotický znak komunikující významy (*kniha*), jako konkrétní fyzická vizuální reprezentace, ale i imaginární představa v naší mysli (*obrázek*).

Kontextová podobnost obrazu s knihou nás přivádí k problému mnoha způsobů, jakými lze chápat přítomnost obrazu ve fotografii. Zejména ve vztahu k literatuře

¹¹ SONTAG, Susan. *O fotografii*, s. 138.

¹² Tamtéž.

¹³ Je třeba poznamenat, že „indexovost“ jako vrozená vlastnost fotografie je čím dál více zpochybňována v souvislosti s narůstající přítomností tzv. algoritmické či výpočetní fotografie – digitální fotografie, která obraz nejen zachycuje, ale také vypočítává. „*Fotografie jakožto přímý otisk reality je definitivně překonaným konceptem*“, píše dokonce teoretik fotografie Filip Láb (2021: 19). Samotné aplikování algoritmů při vzniku fotografického obrazu však nutně neznamená ztrátu ontologické návaznosti na realitu, algoritmická (ve smyslu algoritmu jako určitého postupu, sekvence úkonů) je totiž i klasická, analogová fotografie – její „*výpočetní úkony probíhají během procesů stanovení expozice, během jednotlivých kroků fyzikálně-chemického zpracování filmu stejně jako během vytváření zvětšenin ve fotokomoře*“ (Láb, 2021: 18). Ke ztrátě „indexikální“ vazby fotografie se tak zdá, že spíše dochází, jakmile změny způsobené použitím algoritmů přecházejí od úprav zachyceného obrazu ke generování obrazových bodů zcela nových, která nemají původ ve světle odraženém fotografovanými předměty.

¹⁴ MACHÁLEK, Tomáš. Slovo v kostce.

¹⁵ Tamtéž.

francouzští poststrukturalisté rozvíjeli koncept textu jako palimpsestu, skrz který prosvítají jiné texty.^{16, 17, 18} Podobně samozřejmě můžeme uvažovat i o obrazu, přičemž se otevírá otázka, jakým způsobem a jak moc tyto jiné obrazy ve fotografii můžou „prosvítat“.

Pokud si „prosvítání“ (intertextualitu) promítneme na škálu fragmentárnosti a nekonkrétnosti, s jakou se tyto obrazy ve fotografii vyjevují, tak nejjasněji se jeví fotografie zobrazující obrazy, které se fyzicky nacházely přímo v zobrazované scéně,¹⁹ následují obrazy, které odkazují na jiné obrazy nikoliv přímým zobrazováním daných obrazů, nýbrž pomocí roztržitých, různě nápadných vizuálních vodítek na obrazy,²⁰ a ještě více fragmentární se zdají být fotografické citace, které se nevážou ke konkrétním obrazům, ale pouze k určitému typu obrazů.²¹

Nakonec, pokud se zamyslíme nad tvrzením belgického teoretika umění Thierryho de Duveho, že „*umělecké dílo je sebeanalytické*“²² a každá fotografie v sobě obsahuje prvky, které odkazují zpátky k obrazu a jeho určujícím podmínkám, a tímto způsobem do sebe začleňuje soudobé obrazy, které jsou do ní vnášeny nevyhnutelným vstřebáváním ducha doby a jeho příslušné vizuality, tak všechny tyto fotografie, přestože se nevyznačují viditelnějším vztahováním se k jiným obrazům, můžeme teoreticky také zasadit na intertextuální stupnici, na její začátek.

Obraz se tedy může na fotografii nacházet mnoha způsoby. Z důvodu šíře tohoto fenoménu jsme se náš text rozhodli ohraničit následovně: našim zkoumaným motivem bude obraz jako objekt, který se fyzicky nacházel ve fotografované scéně a zaměřovat se budeme na obrazy, které jsou konvenčně zařazovány do sféry umění. Pro označení fotografií, ve kterých se takové obrazy objevují, přitom budeme používat termín „fotografie, které zobrazují obrazy“.

¹⁶ BARTHES, Roland. *Image-Music-Text*.

¹⁷ KRISTEVA, Julia. *Slovo, dialog a román*.

¹⁸ DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*.

¹⁹ Například fotografie *Obraz, který se nevrátí XXXV* (1972) od Jana Svobody.

²⁰ Například fotografie *Picture for Women* (1979) od Jeffa Walla.

²¹ Například fotografie *A Devouring Eye* (1989) od Oliviera Richona, která odkazuje k baroknímu zátiší.

²² DE DUVE, Thierry. *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, s. 57.

2 OBRAZ VE FOTOGRAFII

Když v eseji *Slabikář vizuální kultury: W jako Window(s)* o okně ve vizuálním umění kunsthistorik Václav Hájek píše, že okno „*může fungovat jak coby bariéra, hranice mezi vnitřkem a vnějškem, mezi divákem a iluzí, tak jako průchod a propojení mezi nimi*“,²³ tak podobným způsobem bychom mohli uvažovat i o obraze. Obraz, stejně jako okna, dveře či další různé vstupy a průzory v obraze může mít funkci brány do dalšího prostoru. Nacházet se přitom může v jedné ze dvou základních polohách: „otevřené“ či „zavřené“. Tato jeho dichotomie souvisí s dvojitou percepční skutečností obrazu – pozorujeme-li obraz, vnímáme, že se jedná o plochu, přesto jsme zároveň schopni v obraze rozeznávat prostorové členění podobně jako kdybychom pozorovali zobrazovanou scénu ve skutečnosti. Obraz vnímáme současně jako „*fragment rovinné plochy a fragment trojrozměrného prostoru*“, jak uvádí francouzský filmový teoretik Jacques Aumont.²⁴ Tato jeho dvojakost bude prizmatem, skrz který budeme na obrazy ve fotografii nahlížet. Za „otevřené“ a „zavřené“ obrazy budeme označovat takové obrazy, které ve fotografii podtrhují jednu z těchto dvou skutečností. „Otevřené“ obrazy hrají svoji klasickou roli ikonické vizuální reprezentace, na diváka nechávají působit své iluzivní kouzlo trojrozměrnosti zobrazované scény a svou reálnou „předmětovost“ nezdůrazňují. Na druhou stranu „zavřené“ obrazy, to jsou ty, které na materiálnost a plochost svého média upozorňují.

2.1 Otevřeno

Obrazy jako otevřené portály využívá americký fotograf Duane Michals (* 1932) ve své sekvenci *Things Are Queer* (1973). Do série vstupujeme pohledem do koupelny. Na první fotografii z jinak tmavého snímku vystupují tři bílé objekty: vana, záchodová mísa a uprostřed umyvadlo, nad nímž (na místě, kde bychom očekávali zrcadlo) nenápadně visí malá zarámovaná fotografie. Druhý snímek do koupelny podivně zasazuje lidskou nohu, ta se zdá být vzhledem k proporcím koupelny enormně velká, jak ale dále při oddálení záběru zjišťujeme, není to noha, která má abnormální velikost, nýbrž koupelna, která je trpasličích rozměrů. Pohyb pomyslné kamery nás vede stále dozadu, kolem fotografie se objevuje bílý okraj, pod ní text a

²³ HÁJEK, Václav. *SLABIKÁŘ VIZUÁLNÍ KULTURY: W JAKO WINDOW(S)* [online].

²⁴ AUMONT, Jacques. *Obraz*, s. 53.

na kraji obrovský palec. Předtím zobrazovaná scéna muže v koupelně je najednou ilustrací v knize, kterou si za chůze v temném uličce čte muž v černém obleku. Kamera (naše oko) neustále couvá, a i tento zobrazovaný výjev muže v tmavém průchodu se stává obrazem v obraze – jsme zpátky v koupelně, kde visí nad umyvadlem.



Obr. 1: Duane Michals, *Things Are Queer*, 1973

Zásadním dynamickým prvkem u této Michalsově sérii je neustálý pohyb zpět. Do obrazů se nenoříme, jak bychom možná očekávali, nevstupujeme do jiných prostorů či realit, ale naopak se z nich nekonečně vynoříme. Pohybujeme se dozadu v tunelu reprezentací, který tautologicky končí tam, kde začal. Toto cyklické couvání jako by šlo proti obecné vlastnosti obrazu nás do sebe vtahovat. Náš „zírací pud“²⁵ nás vybízí se k obrazu dostat co nejbliž, chceme do něj vkročit, ponořit se do jeho hlubin, Michalsův fotoaparát nás ale tahá pryč.

Samotný název *Things Are Queer* označuje věci za queer, je ovšem otázkou, v jakém smyslu tomuto slovo rozumět. Queer může zastupovat přídavná jména „zvláštní“ či „podivný“, ale také označovat neheterosexuální a necisgenderové osoby.²⁶ Umělec a historik umění Jonathan Weinberg ovšem odkrývá jiný význam,

²⁵ KUČERA, Miloš. *Pud u Freuda*.

²⁶ PITOŇÁK, Michal. Queer prostor(y).

který zde může nést slovo queer, a sice tvrdí, že „*queer ve Things Are Queer není záležitostí konkrétních sexuálních identit, ale světa jako takového. Svět je queer, protože je poznáván pouze prostřednictvím reprezentací, které jsou fragmentární a samy o sobě queer. Jejich významy jsou vždy relativní, jsou záležitostí vztahů a konstrukcí. V rozporu s názvem série se zdá, že věci samy o sobě nejsou queer, queer (podivná) je spíše jistota, s níž označujeme věci za normální a nenormální, slušné a neslušné, homosexuální a heterosexuální.*“^{27, 28}

Jak naznačuje Weinbergův text, na sekvenci *Things Are Queer* bychom mohli nahlížet jako na projev postmoderního pojetí epistemologie. Michals pomocí iluzorních her se změnami měřítka a vzdálenosti neustále narušuje naši představu toho, na co se vlastně díváme a konfrontuje nás s nestabilní podstatou věcí. Ocitáme se v prostorech, které považujeme za „pravdivé“, vzápětí se však budíme a zjišťujeme jejich „falešnost“. Zdánlivě zobrazovaná realita, „pravda“, se neustále proměňuje v pouhou reprezentaci. Ve *Things Are Queer* tak Michals projevuje postmoderní myšlení, které odmítá jednu pravdu, místo toho věří v pluralitu perspektiv a tvrdí, že epistemická platnost věcí je vždy relativní, závislá na kontextu.²⁹

Michalsově sérii je ve formálních ohledech podobná fotografie *Nine Polaroid Photographs of a Mirror* (1967) od amerického konceptuálního umělce Williama Anastasiho (* 1933). Obě díla tvoří mřížku 3x3 snímků a pracují s fotografií jako záznamem času.³⁰ Zatímco *Things Are Queer* se ale vyznačuje určitou dějovostí a přibližuje se tak filmu, Anastasimu fotografie slouží spíše jako statický záznam akce – Anastasi stojí se svým fotoaparátem před zrcadlem a postupně ho zakrývá jeho instantními fotografiemi. Jeden typ obrazu nahrazuje druhý, polaroidové fotografie překrývají původní zrcadlo, ale to se v nich přesto stále odráží. Výjev zrcadla si fotografie přivlastňuje, zmenšuje ho a duplikuje. Obrazy zde vytvářejí strukturu

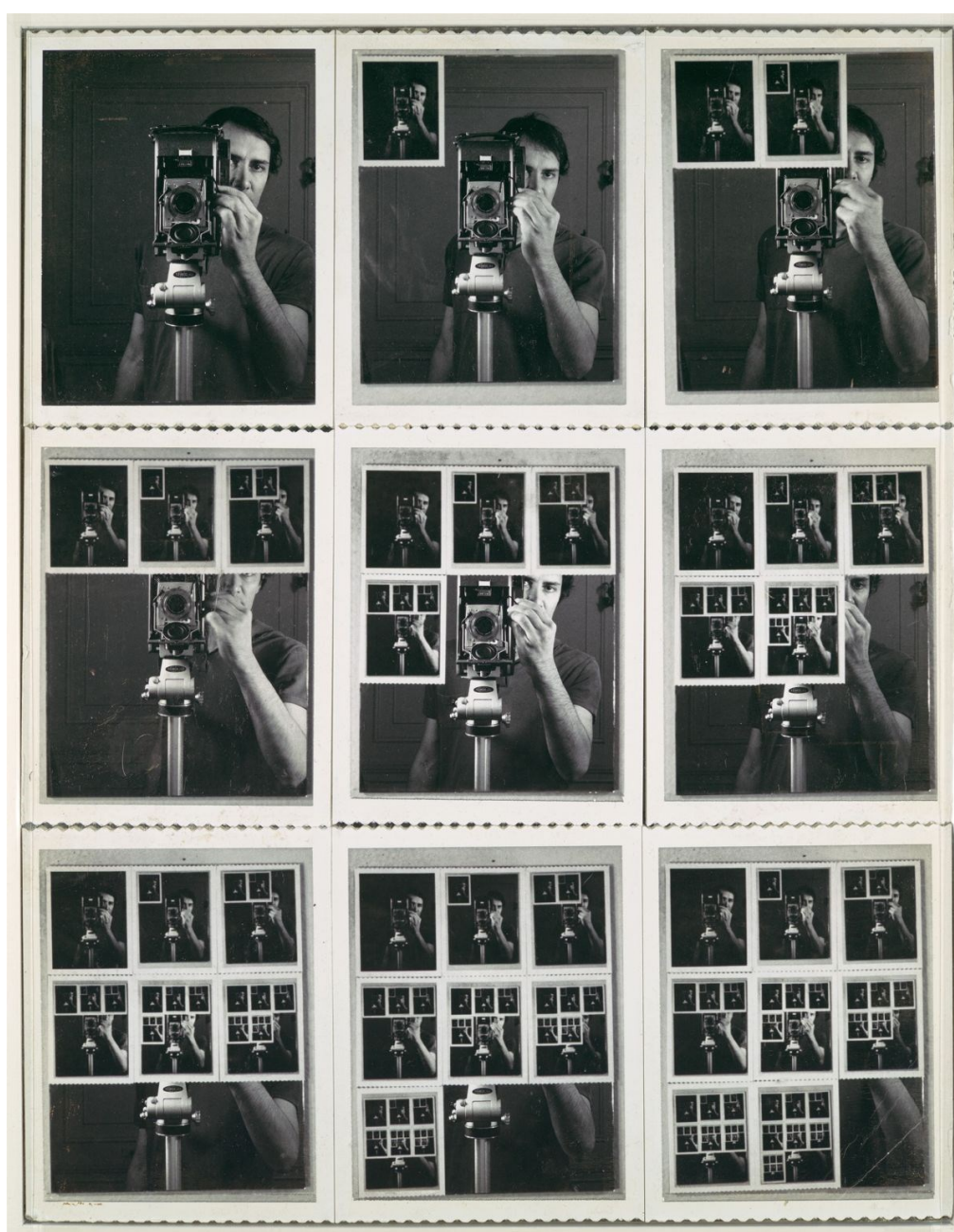
²⁷ WEINBERG, Jonathan. *Things Are Queer*, s. 11. *Překlad J. B.*

²⁸ Na druhou stranu, slovo queer je zde interpretovatelné i z jeho doslovnějšího a méně filozofického hlediska. „[...] *what could be queerer than an endless loop of a bathroom, a man and an alley?*“ píše kurátorka Colucci (2014) a dotýká tak se stereotypní (dnes snad už překonané) představy o homosexualitě. Weinberg (1996: 11) tuto perspektivu odmítá, ačkoliv připouští, že vyobrazované prostory mohou mít neurčité (homo)sexuální konotace. Tento druhý způsob čtení „queer-ství“ v sekvenci nabízí významovou vrstvu, která souvisí s vnímáním homosexuality v tehdejší společnosti Spojených států. „*Right into the 1970s, homosexuality was the desire, that dared not speak its name, or declare itself fully in art. Michals's series declares that undeclaration,*“ poznamenává americký kritik umění Blake Gopnik (2015).

²⁹ SUSEN, Simon. *From Modern to Postmodern Epistemology? The 'Relativist Turn'*.

³⁰ Na rozdíl od běžného obrazu, který čteme celý najednou, zde vnímáme, že při čtení těchto fotografií máme postupovat spíše postupně, v rámci časového sledu, obrázek po obrázku, zleva doprava, shora dolů (tak, jak jsme v našem kulturním prostředí zvyklí).

nekonečně rozvětvlujícího se labyrintu – s každým novým polaroidem Anastasi otevírá jeho novou cestu a zároveň násobí jejich předchozí počet. Generováním stále nových obrazů se prostor fotografie nejenom tříští, ale také prohlubuje a čím dál víc vzdaluje od genealogicky první kopie reality, která se nachází na jejím povrchu i dně zároveň. Omezen konečným fyzickým prostorem zrcadla, tento ve skutečnosti falešný fraktál nakonec končí na posledním devátém snímku. Při zevrubném prohlížení se zdá, že ve spodním pravém rohu chybí poslední polaroidový snímek, tato domněnka však trvá jen do té chvíle, než si pozorovatel uvědomí, že tímto chybějícím snímekem je sama fotografie, ve které snímek hledá.



Obr. 2: William Anastasi, *Nine Polaroid Photographs of a Mirror*, 1967

Toto dílo, které Anastasi později zopakoval v několika obměnách (viz obrázky 3 a 4), můžeme číst jako určité konceptuální cvičení, které slouží jako „intelektuální trenažér“³¹ a dobře tak naplňuje cíl umění, které postmoderna přesouvá od uspokojování estetických potřeb diváka k potřebám intelektuálním.^{32, 33}



Obr. 3 (vlevo): William Anastasi, *9 Photographs of a Mirror*, 1967/2018

Obr. 4 (vpravo): William Anastasi, *Nine Polaroid Photographs of a Mirror*, 1967

Intelektualizaci umění (tedy „odřemeslňování“ jeho produkce a kladení většího důrazu na myšlenku díla³⁴) dovádí do extrému série *After Walker Evans* (1981) od americké fotografky, malířky a konceptuální umělkyně Sherrie Levine (* 1947). V tomto souboru Levine přefotografuje fotografie z katalogu amerického fotografa Walkera Evanse (1903–1975) a následně bez zjevného vizuálního autorského zásahu je nechává zarámovat a vystavit pod svým jménem. Její soubor se dostává až ke krajní hranici tzv. apropriace, umělecké strategie, při níž si umělec přivlastňuje cizí dílo a začleňuje ho do své tvorby v rámci nového kontextu (aniž by „apropriované“ dílo ztratilo vizuální podobnost s jeho originálem).³⁵ V případě tohoto souboru

³¹ Uvažovat zde můžeme například nad propletenou strukturou obrazů a mechanismem, jakým se ve fotografii množí.

³² SILVERIO, Robert. *Postmoderní fotografie: fotografie jako umění na konci dvacátého století*.

³³ V souvislosti s touto fotografií Williama Anastasiho stojí za zmínku podobné dílo *Authorization* (1969) od kanadského umělce Michaela Snowa.

³⁴ SILVERIO, Robert. *Postmoderní fotografie: fotografie jako umění na konci dvacátého století*.

³⁵ Apropriace. *Výkladový slovník pojmů filozofie a sociologie vizuálního umění (slabikář)* [online].

originální a „apropriované“ fotografie jsou k nerozeznání. Levine fotografie fotografuje od kraje ke kraji a neponechává žádný okolní prostor, který by prozrazoval, že se nejedná o fotografie, nýbrž o fotografie fotografií. Díky tomu bychom mohli tvrdit, že tyto obrazy ve fotografii jsou těmi „nejotevřenějšími“ – bez znalosti okolností jejich vzniku nic nenarušuje naši představu toho, že například ve fotografii *After Walker Evans 4* (obrázek 5) se ve skutečnosti nedíváme na chudou farmářku z amerického Jihu, ale na fotografii stránky z katalogu.

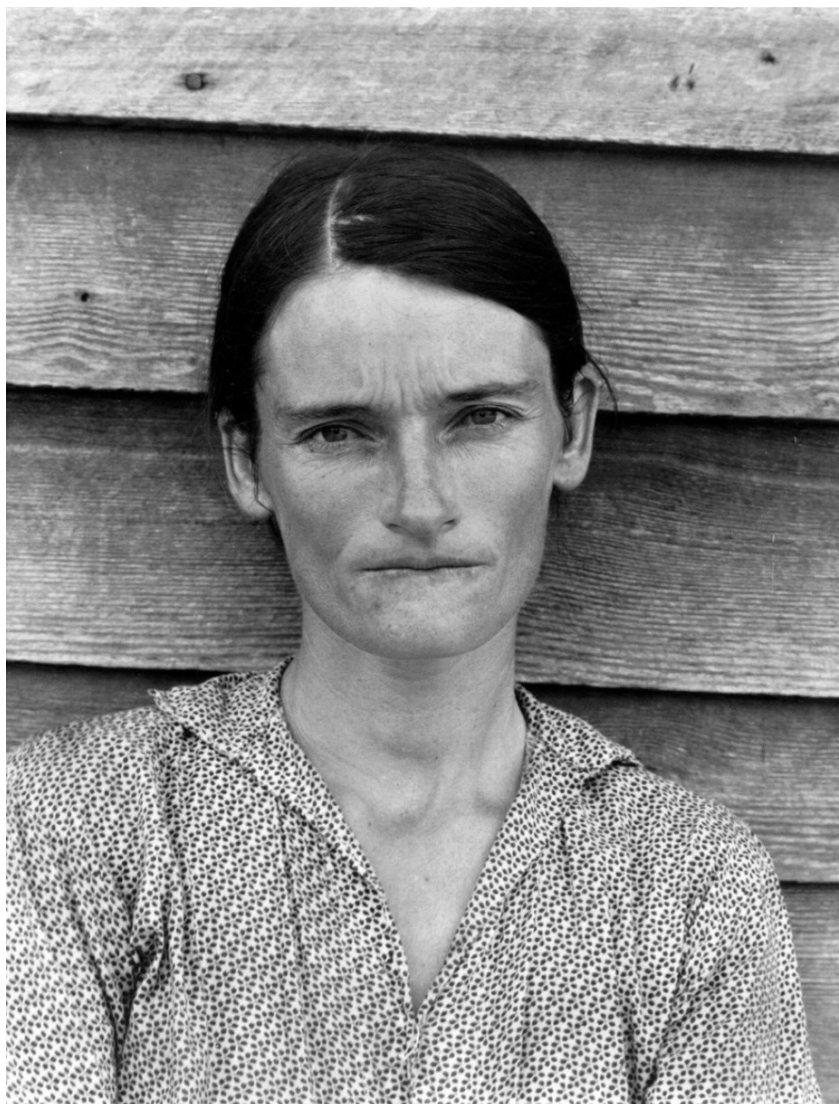
Otázkou zůstává, co je tedy na fotografiích tím, co je tvoří novým dílem. Kontext, který Levine přidává k Evansovým fotografiím, se nenachází na fotografickém obraze, ale mimo něj. Význam tohoto díla, jeho příslušné čtení (a v podstatě celá jeho existence, jelikož bez nového kontextu bychom jej nemohli považovat za nové autorské dílo), je tedy závislé na „extraobrazových“ informacích, jako jsou název souboru, jméno autora, doprovodný text, ale i samotné umístění do galerie. Přefotografované fotografie se tak zdají být spíše než vizuálním dílem schopným fungovat (komunikovat význam) samostatně, záznamem performance. Dílem jako takovým je totiž vlastně jeho samotná tvorba a vystavení v galerii.

Vytvořením nového uměleckého díla pouhým přefotografováním jiných již existujících fotografií se Levine vyjadřuje k originalitě a autorství v umění v době „technické reprodukovatelnosti“³⁶ obrazu a připojuje se tak k umělcům jako byli Marcel Duchamp (1887–1968) nebo Andy Warhol (1928–1987), kteří se ve svých dílech věnovali dekonstrukci těchto konceptů ve vizuálním umění. Na rozdíl od Duchampa, který se svými díly zacházel v souladu s „open-sourcovým“ principem jejich vzniku,³⁷ však Levine, která v tomto souboru sama využila vypršení autorských práv Walkera Evanse, si na své reprodukce těchto fotografií autorská práva udělit nechala.³⁸

³⁶ BENJAMIN, Walter. Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti.

³⁷ Když Duchampa v roce 1962 ředitel vídeňského Muzea 20. století Werner Hoffmann požádal o repliku readymadu *Sušák lahví*, Duchamp mu odpověděl, že si ho může sám koupit v bazaru radnice v Paříži (Horáková, 2010).

³⁸ Jako kritika tohoto pouze zdánlivého pokusu rozbít koncept modernistické originality a otevřít možnost využití obrazů jiných autorů k vytvoření nového uměleckého díla je zamýšlený projekt *aftersherrielevine.com* (2001) od amerického umělce Michaela Mandiberga (* 1977), který poskytuje skeny fotografií z téhož Evansova katalogu, který přefotografovala Sherrie Levine, ve vysokém rozlišení ve výstavní kvalitě ke stažení a vytištění, spolu s certifikátem pravosti. „Levine [...] has made her object even more sacred as her work is much harder to find than evans' originals -- it is almost never reproduced, and exists only in museums and private collections. [...] I scanned these same photographs out of the same book, and created this web site to facilitate their dissemination. I have done this both as a critique, and as a collaboration, to use her own phrase. By scanning this images, I am bringing her critique into the digital age,“ píše Mandiberg (2001).



Obr. 5: *Sherrie Levine, After Walker Evans 4, 1981*

Zatímco Sherrie Levine tehdy nově otevřenou newyorskou galerii Metropictures využila k institucionálnímu legitimizování jejího díla, fotografové jako Elliot Erwitt (* 1928), Thomas Struth (* 1954), Andy Freeberg (* 1958) nebo i český fotograf Milan Bureš (* 1986) se do výstavních prostorů umění vydávali z jiných důvodů. Pro tyto umělce galerie a muzea nejsou jednoduchým sterilním prostředím pro prezentaci uměleckých děl, ale živým místem, polem, na kterém spolu interagují prostor, obraz a jeho pozorovatelé.^{39, 40}

³⁹ Navzdory stejnému tématu, každý z těchto jmenovaných fotografů zdůrazňoval jiné aspekty interakcí obrazu, jeho okolnímu prostoru a lidí, kteří se v něm pohybují. Elliot Erwitt v jeho souboru *Museum Watching* (1949–1999) zachytával hlavně humorné situace v těchto místech, Andy Freeberg se v sérii *Guardians* (2008–2009) věnoval kustodkám a jejich vizuální asimilaci do prostředí obrazů, z fotografií cyklu *Cestování v čase* (2010) Milana Bureše zase číší genius loci post-socialistické kulturní instituce.

⁴⁰ Nezveřejněné fotografie tohoto charakteru se nachází například i v archivu fotografa Pavla Diase (1938–2021).

Podívejme se nyní na jednu z těchto fotografií, která tento přístup zobrazování obrazu reprezentuje – fotografii *National Gallery I, London 1989* od Thomase Strutha, německého fotografa a představitele düsseldorfské fotografické školy, z jeho cyklu *Museum Photographs* (1989–2001). Na fotografii vidíme návštěvníky londýnské Národní galerie stojících před trojicí renesančních obrazů s oltářním obrazem *Nevěřičnost svatého Tomáše* (1502–1504) od Giovanniho Battisty Cimy da Conegliano uprostřed. Už samotný výběr tohoto konkrétního díla pro fotografování můžeme považovat za komentář k povaze (fotografického) obrazu. Tento obraz zobrazuje příběh nevěřícího Tomáše, který pochyboval o zmrtvýchvstání Ježíše Krista, dokud nevložit své prsty do Kristovy rány, což můžeme číst jako určitou narážku na nespolehlivost vizuální informace jako nositele reality a vlastnost obrazů klamat diváka o skutečnosti reprezentovaného.⁴¹ Z pěti diváků, které na fotografii pozorujeme, tři jsou obrácení směrem k hlavnímu obrazu a přitom ho zrcadlí – muž nalevo napodobuje kontrapost Ježíše, póza dívky uprostřed, která zkoumá spodní část obrazu, zase připomíná držení těla sv. Tomáše nad ní. Vnějšíšek obrazu však na jeho vnitřek navazuje i v rámci barev a tvarů – sytě červená barva bundy muže nalevo zrcadlí barvu látky, kterou má na sobě sv. Tomáš, dlouhý tmavý kabát ženy vpravo svým tvarem i řasením zase připomíná tuniku, kterou mají na sobě oblečené postavy v obraze. Nakonec se zdá, že i samotná architektura prostoru galerie obraz reflektuje – na reliéfově vypracovaný rám obrazu navazuje plasticky upravený vrch i spodek galerijní stěny.

Všechny tyto podobnosti vedou k pocitu, že se vnitřek a vnějšíšek obrazu prolínají a stávají se svým vzájemným prodloužením. Struthovy fotografie nejsou inscenované,⁴² nevznikají úmyslným kopírováním vizuálních prvků obrazu, ale naopak samovolným, částečným protnutím podoby reality s obrazem. Vizuální podobnosti interiéru galerie s obrazem mohou být záměrné, podobnosti oblečení návštěvníků s obrazem jsou pravděpodobně náhodné, co si ale můžeme objasnit, jsou pózy návštěvníků při pohledu na obraz. Přijmeme-li, fakt že obrazy jsou živé, komunikují s námi, mluví a dívají se na nás,⁴³ tak napodobování póz postav z obrazu jeho pozorovateli si můžeme vysvětlit pomocí psychologického fenoménu zrcadlení,

⁴¹ CORNWALL-JONES, Imogen. *National Gallery I, London 1989*.

⁴² Alespoň pokud jde o první skupinu fotografií z této série z období 1989–1990 (Blumberg, 2023).

⁴³ MITCHELL, W. J. T. *Teorie obrazu: eseje o verbální a vizuální reprezentaci*, s. 70.

kdy při konverzaci jedna osoba kopíruje řeč těla toho druhého.⁴⁴ Zdánlivé prolnutí reality a obrazu tedy závisí na několika faktorech, jež Struth pozorně sleduje, a které zůstávají zachyceny v momentu, jakmile Struth stiskává spoušť fotoaparátu.

Na první pohled se zdá, že jedinou zrcadlicí plochou je zde ústřední obraz na fotografii, ale sebereflexí vlastního počínání si pozorovatel Struthovy fotografie může uvědomit zrcadlicí povahu i fotografie samotné – způsobem zrcadla Reného Magritta na obraze *La reproduction interdite* (1937) zde divák pozoruje sám sebe. Prolínání tedy nekončí na zachycené realitě ve fotografii, obraz se přelívá přes okraj fotografie až do naší právě prožívané přítomnosti. Na závěr pozadí obrazu *Nevěřičnost svatého Tomáše* nabízí ještě jeden prostor, ve kterém se rozpíná tato fotografie – pohledem skrz dvě úzká vysoká okna vystupujeme ven z interiéru, ve kterém se nacházíme nyní, interiéru londýnské galerie i interiéru na oltářním obraze a ocitáme se v krajině.



Obr. 6: Thomas Struth, *National Gallery I*, London 1989, 1989

⁴⁴ CHARTRAND, Tanya L.; BARGH, John A. The chameleon effect: The perception–behavior link and social interaction.

2.2 Pootevřeno

„Otevřenost“ a „zavřenost“ obrazu jsme popsali jako dichotomii, zdá se však, že se jedná spíše o spektrum. Od „otevřených“ obrazů tak můžeme přejít k obrazům, které stojí někde mezi těmito dvěma protipóly. „Pootevřené“ obrazy stále zobrazují iluzivní prostor, zároveň se však vyjadřují ke své materiálnosti a plochosti.

„Pootevřenost“ můžeme pozorovat například u malířských obrazů, které jsou zobrazovány na některých fotografiích. Tyto fotografie se nesnaží o věrné ztvárnění toho, co malířský obraz zobrazuje, ale spíše jej vyobrazují tak, jak jej běžně vnímáme, tedy jako fyzický objekt s určitými materiálními vlastnostmi. Zdůrazňují zejména pak jednu část naší osobní zkušenosti, kterou máme s olejomalbami – při specifických úhlech pohledu se na těchto malířských obrazech odráží světlo. Tento jednoduchý aspekt povrchu olejomaleb způsobený malířským lakem, který se nanáší na obraz za účelem ochrany barev, fotografům slouží jako zajímavý výrazový prostředek i konceptuální východisko.

Fotografie tohoto typu představuje například série *Shadows, Reflections, and All That Sort of Thing* (1991–2004)⁴⁵ finského fotografa Jorma Puranena (* 1958). V tomto souboru Puranen fotografuje nizozemské portréty 17. a 18. století, přičemž vybírá takové úhly záběru, které na obraze rozehrávají odlesky světla. Výběr malířských portrétů od holandských mistrů z období největší rozmachu nizozemského umění není náhodný. Tyto portréty jsou příhodné pro své tmavé pozadí, které nabízí dostatečnou plochu pro Puranenovu hru se světlem, podle teoretika fotografie Francise Hodgsona jsou však voleny také pro svou obecnou přehlíženost.⁴⁶

Nizozemští malíři vytvořili v 17. a 18. století velké množství těchto portrétů, které jsou dnes rozesety v muzeích i galeriích po celé Evropě, nakonec se jim ale dostává se jen pár letných pohledů. Pomocí světla Puranen s těmito obrazy znovu navazuje dialog. Světlem obraz modeluje, odkrývá jeho materiální strukturu a nechává z jeho povrchu vystupovat rýhy a praskliny. Světlo jako záclonu Puranen vsouvá do malby, do prostoru portrétovaného, odraz se však nachází i v první vrstvě fotografie, kde funguje jako index časoprostoru Puranenova dialogu s obrazem.

⁴⁵ Zatímco samotná série je datována mezi lety 1991 a 2004, mnoho fotografií nese pozdější data, např. z roku 2010. Vysvětlením této nesrovnalosti by mohlo být, že pozdější časové údaje pouze označují vznik tisku.

⁴⁶ HODGSON, Francis. Jorma Puranen – *Shadows, Reflections and All That Sort of Thing*.

Lesklý povrch malířského obrazu prozrazuje okna galerie jako zdroje světla, nechává nás tušit denní dobu, a nakonec ve fotografii vyjevuje i samotného fotografa. Puranen „našel způsob, jak tyto portréty znovu oživit. [...] fotografování se pro něj stalo formou klepání na rám, aby se zeptal, zda je někdo uvnitř“.⁴⁷



Obr. 7: Jorma Puranen, *Shadows and Reflections 63*, 2010

Existují i další umělci, kteří se tímto námětem zabývali. K podobným fotografiím došel také například americký vizuální umělec Tim Davis (* 1969) ve své sérii *Permanent Collection*. Na malířských obrazech fotografovaných v amerických galeriích Davis zachytává odrazy venkovního světla a ozařuje jimi přítomné postavy v obrazech. Někdy tak vytváří spirituální mytologické bytosti obklopené bílou aurou, jindy postavám maluje svatozáře, které jim však zakrývají obličej a připomínají tak některá islámská vyobrazení Mohameda, kde svatozář zakrývá celé jeho tělo.⁴⁸ Tak je tomu na Davisově fotografii obrazu *The Artist in His Studio* (1865–1866) od malíře Jamese McNeill Whistlera. Obraz zobrazuje tři postavy, zatímco žena vlevo

⁴⁷ HODGSON, Francis. Jorma Puranen – Shadows, Reflections and All That Sort of Thing.

⁴⁸ Depictions of Muhammad. Dostupné z: en.wikipedia.org/wiki/Depictions_of_Muhammad.

sedící na pohovce je ponechána bez svatozáře, druhá i třetí postava jsou zahaleny do bílého oparu. Postava stojící napravo, samotný malíř (pod svatozáří vidíme, jak drží paletu a štětec), je svatozáří zastřen nejvíce a jeho aura září nejjasněji.



Obr. 8: Tim Davis, *The Artist in His Studio*, 2003

K interpretaci významu jeho zahalení můžeme anachronicky použít islámskou perspektivu. Podle islámu tvoření živých forem je vlastní pouze Bohu, a proto jsou malíři, kteří vytvářejí jejich reprezentace, obviňováni z toho, že svým výtvorům (přílišnou realističností těchto obrazů) „vdechují život“ a za to jim v Soudný den hrozí trest.⁴⁹ Zahalení malíře zde můžeme chápat dvojím způsobem. Z ikonoklastického hlediska bychom mohli tvrdit, že bílý závoj je snahou o vymazání (vybělení) jeho postavy jakožto hříšníka z obrazu, na druhou stranu, pokud budeme světelný závoj brát jako svatozář, můžeme jej naopak chápat jako oslavu jeho schopnosti tvořit a pasování se tak do spirituální role Tvořitele.⁵⁰

⁴⁹ Department of Islamic Art. Figural Representation in Islamic Art. In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–.

⁵⁰ Otevřenou otázkou zůstává význam svatozáře ženy stojící nalevo od malíře. Mohlo by snad jít o její označení jako umělcovy múzy?

Výtvarná hra s odrazy světla na malířském obraze není jediným prostředkem, jakým fotografové nechávají obraz ve fotografii oscilovat mezi jeho hloubkou a plochou, prostorovou iluzí a rovinnou skutečností. Dalším způsobem může být (ne)zahrnutí okolního prostoru obrazu a objektů v něm. Český fotograf a teoretik Tomáš Pospěch (* 1974) se ve svých fotografiích, které výstava v Ateliéru Josefa Sudka v roce 2013 zastřešila názvem *Kurátorská práce/Reloaded*, podobně jako archeolog pouští do půdy fotografie, vytahuje ji na povrch jako artefakt a opět fotografií ji podrobuje svému zkoumání.⁵¹

Na některých z těchto fotografií Pospěch zobrazuje katalogové reprodukce děl významných českých fotografů jako jsou Josef Sudek (1896–1976) a Jan Svoboda (1934–1990), různě do nich zasahuje a vkládá předměty. Svou intervencí jako by propíchoval membránu, která je napnutá mezi vnitřkem a vnějškem obrazu, vchází dovnitř scény fotografie a svým vstupem na druhou stranu nechává obraz vystupovat ven. Tento zásah ale není vizuálně zřetelný na první pohled. Pospěchovy fotografie rozehrávají podobnou hru „na jukanou“ jako nejednoznačné iluzivní obrázky typu Neckerovy krychle, „dvojitého kříže“ nebo „kachno-králíka“, které v sobě ukrývají odlišné, ale zároveň ambivalentní výklady.⁵² Pozorovatel (i bez znalosti zobrazovaných fotografií) tuší, že na těchto fotografiích je něco špatně, něco neseďí, něco, co rozbíjí vizuální soudržnost obrazu, až nakonec, když konečně spatřuje vizuální paradox toho, že Pospěchem vložený předmět náleží současně jak reálné zobrazované scéně, tak scéně uvnitř fotografie v katalogu, rozhoupává onu houpačku skutečnosti a iluze, prostoru a plochy, reprezentace prvního a druhého řádu.⁵³ Na rozdíl od pravých „multistabilních obrazů“⁵⁴, u nichž je každá z jejich různých interpretací skutečně platná, a jejichž houpačka se nachází v nekonečném pohybu, multistabilita těchto fotografií je jen zdánlivá, protože my ve skutečnosti víme, který výklad je ten správný. Jejich houpačku tak můžeme na chvíli zastavit racionální úvahou, dokud nám ji opětovný pohled na fotografie a jejich dostatečně zdařilá iluze integrity obrazu znovu nerozhoupe.⁵⁵

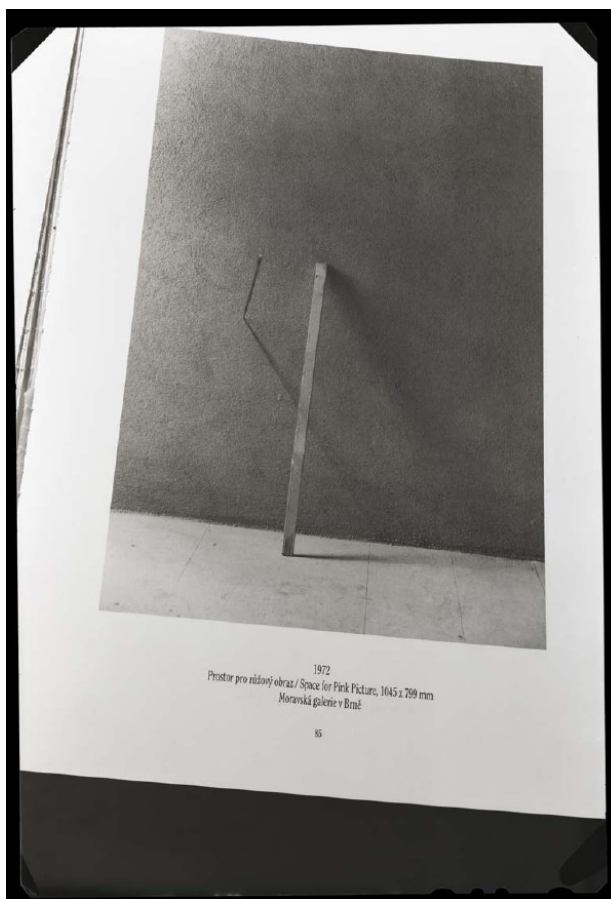
⁵¹ FIŠEROVÁ, Lucia. *Kurátorská práce/Reloaded* [online].

⁵² Nejednoznačnost Neckerovy kostky spočívá v možnosti dívat se na ni jak z nadhledu, tak z podhledu, „dvojitý kříž“ zase umožňuje vidět střídavě černý a bílý kříž, „kachno-králík“ v sobě spojuje pohled na kachnu i králíka.

⁵³ Více k reprezentaci druhého řádu v kapitole 3.1.

⁵⁴ DOLEVE-GANDELMAN, Tsili a Claudia GANDELMAN. *The Metastability of Primitive Artefacts*.

⁵⁵ MITCHELL, W. J. T. *Teorie obrazu: eseje o verbální a vizuální reprezentaci*, s. 58–60.



Obr. 9: Tomáš Pospěch, *Prostor pro růžový obraz*, 1999

Využití díla Jana Svobody k rozkymácení jednoznačnosti fotografie a vykreslení schopnosti obrazu zahrnovat více možných pohledů současně můžeme považovat za pokračování (a okomentování) reflexivního zkoumání média fotografie v samotné Svobodově tvorbě. Fotografický obraz jako motiv se prolíná celým jeho vrcholným dílem a zejména fyzičnost fotografie je častým námětem, který se v jeho obrazech objevuje.⁵⁶ Propojenost těchto Pospěchových fotografií s Janem Svobodou můžeme spatřovat i v tom, že kromě Svobodových fotografií Pospěch fotografuje i díla Josefa Sudka,⁵⁷ kterého Svoboda považoval za svůj celoživotní umělecký vzor.^{58, 59}

Sudkův vliv, ačkoliv o něco subtilnější než u jiných Svobodových fotografiích, je patrný také v jeho díle *Předobraz V* (1973). Fotografie mírně navazuje na Sudkovy *Labyrinty*, viz např. *Zátiší* (1965), avšak Svoboda ve své fotografii vytváří ulice labyrintu trochu jiným způsobem. Sudek do svých *Labyrintů* vkládá nejrůznější předměty jako zrcadla, sklenice, rámy i obrazy, které prostor tříští, rozšiřují, a

⁵⁶ VANČÁT, Pavel. Jan Svoboda: *Obrazy fotografie*, s. 12.

⁵⁷ Viz například Pospěchova fotografie *Sklenice a vejce* (1999).

⁵⁸ VANČÁT, Pavel. Jan Svoboda: *Obrazy fotografie*, s. 10.

⁵⁹ Navíc zkoumání hmotné podstaty fotografie je přítomno i u Josefa Sudka.

nakonec komplikují jeho čitelnost, ale jeho spleť struktura spočívá ve srovnání se Svobodovým bludištěm více na povrchu zobrazované scény, aniž by přesahovala bezprostřední vrstvu reprezentované skutečnosti.

I u Svobody začíná bloudění na povrchu, v podobě neurčitosti měřítka fotografované scény, způsobené zobrazením objektů z říše obrazů. Tato příslušnost znázorněných předmětů k fyzickému mobiliáři obraznosti však zároveň umožňuje průzkumníkovi Svobodovy fotografie vkročit do jeho bludiště i v druhé vrstvě obrazu, do samotných vyobrazených fotografií. Tyto fotografie jsou samy o sobě samozřejmě normálními hmotnými předměty, ale jakožto nositelům „zobrazovaného“ se jim dostává určitého šamanského charakteru, kdy jsou součástí místa „tady“, ale zároveň jsou prostorem „tam“ za dveřmi, uvnitř obrazu. Tato dvojí přítomnost spolu s absencí materiálního rámu⁶⁰, který by fotografie snad více ukotvil jako fyzické objekty, z nich dělá předměty, které se sice nacházejí na fotografii, ale jsou průhledné. Fotografie tak vyplňuje podivné prázdno obrazu, který uniká. Hledat ho zkusíme pod vrstvou „tady“, ale i „tam“ se nám vyhýbá, stáčí se do sebe⁶¹ a ukrývá do cest vlastního labyrintu.



Obr. 10: Josef Sudek, *Zátiší*, 1965



Obr. 11: Jan Svoboda, *Předobraz V*, 1973

⁶⁰ NÖTH, Winfried a Nina BISHARA, ed. *Self-Reference in the Media*, s. 69.

⁶¹ Zobrazení fotografie ne jako pouhé dvourozměrné roviny, ale jako trojrozměrného objektu různě rozvinutého v prostoru, můžeme kromě této Svobodovy fotografie vidět například u současného fotografa Wolfganga Tillmanse (* 1968) a jeho série *Paper drop* (2001–), kde Tillmans akcentuje „třetí“ stranu fotografického média.

2.3 Zavřeno

Jestliže „otevřené“ obrazy byly otevřenými okny do světa „tam venku“, tak „zavřené“ obrazy, to jsou okna, co zatáhly své žaluzie, stáhly rolety, a nakonec zavřely i pomyslné okenice. Je tma. Bez pohledu „ven“ jediné, na co nám zbylo se dívat, je obraz samotný.

Tuto atmosféru můžeme najít v některých fotografiích ze série *Tableaux* (1995–) japonského fotografa Yuji Ono (* 1963). Obrazy na fotografiích z tohoto souboru, které můžeme označit za „zavřené“, nechává Yuji Ono ozařovat světlem z oken galerie takovým způsobem, že z obrazů kompletně vyhání zobrazovaný výjev. Minimálně taková je realita vzniku těchto fotografií – na malířský obraz dopadá světlo z okna galerie, povrchový lak ho odráží zpět směrem k fotoaparátu, kde v jeho vnitru prochází systémem čoček, dopadá na film a osvětluje ho tak, že z plochy, kde bychom očekávali figurativní výjev nakonec vystupuje pouze vrásčitá struktura plátna.

Na základě metafory obrazu jako okna však můžeme ve fotografiích číst i trochu jiný, fiktivní příběh. Představíme-li si obraz jako jediné okno v uzavřené místnosti, tak světlo proudí nikoliv směrem z místnosti na obraz, ale naopak z obrazu do místnosti. V tomto alternativním modelu má světlo procházející okny galerie záporný charakter. Je bílou tmou, která nepřehlušuje, nýbrž obraz umlčuje, pomalu ho dusí, až z něj zbývá nic než jen jeho prázdné médium.

Yuji Ono na obrazech akcentuje přesně to, co na nich kritizuje Platón: „[...] *výtvoř malířství stojí sice jako živé, ale když se jich na něco otážeš, velmi velebně mlčí*“.⁶² Přes veškerou iluzi živosti obrazy zůstávají pouhými fyzickými předměty a pomyslným vymazáním jejich výjevu Yuji Ono tento jejich materiální aspekt umocňuje.

Svou němou atmosférou „zavřené“ *Tableaux* připomínají velká černě fialová plátna amerického malíře Marka Rothka (1903–1970), která visí v houstonské kapli *The Rothko chapel*. Charakteristické ticho obrazů od těchto dvou autorů, způsobené zejména tmavou tonalitou a odepřením zobrazovaného (pravděpodobně toho hlavního, co od obrazu běžně očekáváme⁶³), jako by s sebou přinášelo určitý meditativní účinek. Podle amerického teoretika umění Jamese Elkinse tento

⁶² PLATÓN. *Faidón*, s. 71.

⁶³ Z tohoto způsobu vnímání obrazu (obraz = zobrazovaný výjev) vychází název formálně podobné fotografie *Invisible Paintings (Neviditelné obrazy)* (1965) od Elliota Erwitta.

kontemplativní či až transcendentní zážitek, který někteří lidé u těchto obrazů prožívají, může souviset s tím, co literární teoretik Thomas Weiskel označil jako zápornou vznešenost (anglicky *the negative sublime*).^{64, 65} Vznešenost je odborný estetický termín, který Weiskel charakterizoval jako náhlou změnu „hustoty prožitku“.⁶⁶ U záporné vznešenosti jde o její pokles. Může jít například o pocit, když vyjedeme z hlučného velkoměsta do přírody. Veškerý šum, neustálé rychle se obměňující zrakové i sluchové vjemy najednou utichají a pohled do krajiny, na horizont, na noční oblohu plnou hvězd v nás vyvolává pocit estetické vznešenosti, pocit velkolepé nádhery, pocit, že se díváme na něco, co přesahuje naši lidskou zkušenost. Místo další dávky zahlcujícího zrakového vjemu tyto obrazy v sobě nabízejí prostor, do kterého lze vstoupit. Tam, kde obraz tmou ubírá „zobrazovanému“, uvolňuje cesty, kterými se může procházet divák.

A přece, i přes veškerou tmu „zavřených“ *Tableaux*, se zdá, že z obrazů skrz škvíry okenic cosi vyzařuje. Jako by tma dodávala potřebný kontrast, který potrhne magickou podstatu obrazu a potvrdí, že se v něm skrývá život. Tlumeně šedé světlo, které z obrazů sálá, nám dává naději, že jejich tma je jen dočasná.



Obr. 12: Yuji Ono, *Paesaggio lacustre compastore? Anonimo (De Heusch Willem?)*, 2001

⁶⁴ ELKINS, James. *Concepts and Problems in the Visual Arts, Lecture C8: The sublime and the beautiful* [online].

⁶⁵ ELKINS, James. *Proč lidé pláčou před obrazy: příběhy lidí, které obrazy dojalý k slzám.*

⁶⁶ WEISKEL, Thomas. *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence.*

Fotografie obrazů jako prázdných schránek nám mohou připadat jako poslední na škále „otevřenosti“ obrazu, přesto můžeme najít obrazy, které se nacházejí ještě za těmito obrazy. Ty „nejuzavřenější“ obrazy nejenom, že nic nezobrazují, stavějí se k nám zády a svým pozorovatelům ukazují už jenom svou rubovou stranu. Líc, nositel „zobrazovaného“, je zazděn do středu fotografie.

Příkladem fotografií, které zobrazují obraz tímto způsobem, může být *Verso n°25* od Philippa Gronona (* 1964).⁶⁷ V sérii *Versos* (2005–2016) si tento francouzský fotograf vybírá známá malířská díla, ale místo toho, aby se zabýval jejich „hlavními“ stranami, bere nás diváky do jejich zákulisí. K obrazu se přibližujeme nikoliv přední stranou, přes zobrazovaný výjev, ale zezadu, pozorujeme ho skrz jeho fyzickou konstrukci, zkoumáme přibité hřebíky, lepící pásku i nejrůznější evidenční značky. Grononovy fotografie tím, že odhalují světská fyzická těla slavných obrazů, je zbavují puncu transcendentnosti, „zprofanovávají“ je a ukotvují jako všední hmotné objekty.

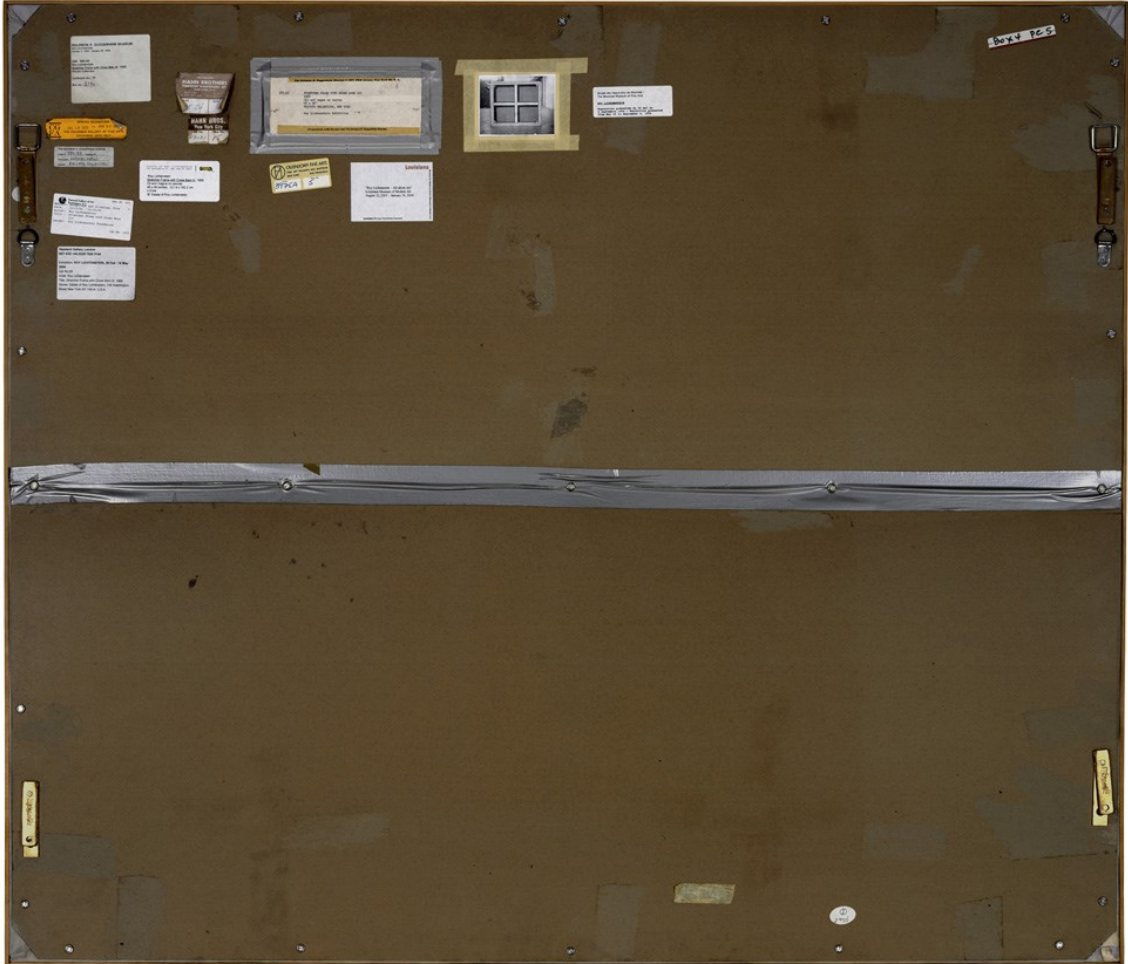
Odhalení zadní strany obrazu nás zároveň nechává zkoumat okolnosti obrazu, o kterých líc nehovoří. Různé popisky, rukou napsané poznámky i tištěné štítky na rubové straně fungují jako metadata obrazu, která poskytují doplňující informace například o způsobu zacházení s obrazem. Tyto prvky nejsou součástí „hlavní“ strany obrazu, přesto s ním tvoří jeden celek. Rub a jeho vizuální struktura tak také mohou sloužit jako interpretační prostředek, pomocí kterého lze číst kontext obrazu.

Jakkoliv je obraz amerického malíře Roye Lichtensteina ve fotografii *Verso n°25* „zavřený“, jeho zadní strana nabízí žlutou papírovou páskou ohraničený pohled na další vnořený obraz. Jak naznačuje název fotografovaného obrazu *Stretcher Frame with cross bars III* (1968), rub zobrazený na černobílé fotografii není ničím jiným než lícem Lichtensteinova obrazu. Historie pozic jeho stran se nese v duchu neustálých rošád – na přední stranu Lichtenstein maluje stranu zadní, tuto přední zadní stranu fotografuje a umisťuje na skutečně zadní stranu. Když pak Gronon tuto rubovou stranu fotografuje, zdá se, jako by ve skutečnosti fotografoval tu hlavní (důležitější) stranu, jelikož v sobě současně zahrnuje, jak samotný rub, tak líc, zobrazený na fotografii.

Celý obraz, se všemi jeho stranami, se zdánlivě převrací naruby, na venek staví rub, dovnitř uzavírá líc, ale není to nic platné, každý takto otočený rub se nakonec stává lícem. Obrácení sice obraz vrací do stejné pozice, ale z opačné strany si nyníjší

⁶⁷ Jinou ukázkou takového obrazu může být *Druhá strana fotografie* (1969) od Jana Svobody.

líc přináší svůj rub. Líc, rub, líc, rub; obraz se přetáčí z jedné strany na druhou a označení jeho stran jako přední a zadní, rub a líc, avers a revers přestává dávat smysl. Líc je rub je líc je líc i rub je rub i líc.



Obr. 13: Philippe Gronon, *Verso n°25, Stretcher Frame with Cross Bars III*, par Roy Lichtenstein, New York, 2013

3 FOTOGRAFIE, KTERÉ ZOBRAZUJÍ OBRAZY

V této sekci přesuneme naši pozornost od konkrétních fotografií, kterým jsme se věnovali v předchozí kapitole, k fotografiím, které zobrazují obrazy, jako celku. Budeme se zabývat jejich obecnou charakteristikou a prostorem, který obývají v teoretickém diskurzu.

3.1 Autoreferencialita

Za stěžejní vlastnost fotografií, které zobrazují obrazy, můžeme považovat jejich autoreferencialitu. Fotografický obraz, který zobrazuje obraz, ukazuje něco, čím je on samotný. Jak naznačuje předpona *auto* (z řec. *autos* „sám, vlastní“⁶⁸), pomyslná referenční linka nesměřuje od fotografického obrazu k něčemu „tam venku“⁶⁹, ale obloukem se vrací k sobě samému. Jinou předponou užívanou v souvislosti s autoreferencí a zejména pak tématem diskurzů druhého řádu, které reflektují diskurzy prvního řádu,⁷⁰ je předpona *meta*. Tu můžeme chápat ve smyslu předložky *o* nebo *o sobě samém*. Metadata jsou tedy data o datech, metajazyk jazyk o jazyce, metateorie teorie o teoriích.⁷¹ V souladu s tímto významem vizuální teoretik W. J. T. Mitchell přichází s termínem metaobraz – obraz o obrazech, obraz, který odkazuje k sobě samému nebo k jiným obrazům, obraz, který slouží k osvětlení toho, čím obraz je.⁷²

Příklady metaobrazů mohou být:

1. obrazy, které zobrazují dříve vytvořené obrazy tím samým autorem (např. *Moje fotografie* od Jana Svobody),
2. obrazy, které citují jiný obraz novým způsobem (např. *L.H.O.O.Q.* od Marcela Duchampa),
3. obraz fotografa, který fotografuje,
4. nejednoznačný obraz jako například obrázek „kachno-králíka“.⁷³

⁶⁸ NAJBRTOVÁ, Kateřina, ŠIMANDL, Josef, ed. Heslář: Auto- I. *Slovník afixů užívaných v češtině* [online].

⁶⁹ Tento typ odkazu na něco „tam venku“ se nazývá alloreference nebo také pouze reference (Nöth, 2007: 62).

⁷⁰ MITCHELL, W. J. T. *Teorie obrazu: eseje o verbální a vizuální reprezentaci*, s. 50.

⁷¹ That's So Meta: Things are about to get meta. Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/words-at-play/meta-adjective-self-referential>.

⁷² MITCHELL, W. J. T. *Teorie obrazu: eseje o verbální a vizuální reprezentaci*, s. 48.

⁷³ NÖTH, Winfried. *Metapictures and self-referential pictures*, s. 63.

Tento zevrubný výčet ukazuje, že existují různé typy metaobrazů, včetně fotografií, které zobrazují obrazy (viz první příklad).⁷⁴ Přesto je na místě položit si otázku, zda všechny fotografie, které zobrazují obrazy, jsou zároveň metaobrazy. Můžeme vnímat, že míra či důležitost, s jakou fotografie, které zobrazují obrazy, odkazují k obrazu, se liší. Pokud však tvrdíme, že autoreferencialita je charakteristickým rysem fotografií, které zobrazují obrazy, tak je (v rámci Mitchellova pojetí, kde metaobraz = obraz, který je různými způsoby autoreferenční)⁷⁵ musíme pokládat také za metaobrazy.

Fotografie, které zobrazují obrazy, považuje za metaobrazy i německý sémiotik Winfried Nöth.⁷⁶ V čem se však s Mitchellem liší, je jeho pohled na autoreferencialitu u metaobrazů. Na rozdíl od Mitchellova chápání metaobrazu, Nöth tvrdí, že ne všechny metaobrazy jsou autoreferenční, a navrhuje zacházet s pojmem autoreference specifickěji. Vysvětluje, že „*autoreferenční obrazy jsou často metaobrazy, tedy obrazy o obrazech, ale ne všechny metaobrazy jsou autoreferenční. Tyto dvě kategorie se překrývají, ale rozdíl mezi nimi byl často ignorován*“.⁷⁷

Pro rozlišení metaobrazu od autoreferenčního obrazu si Nöth vypomáhá popisem diskurzu druhého řádu v lingvistice a rozdílem mezi metajazykovým a autoreferenčním charakterem. *Hláška, slabika, slovo, věta i text* jsou všechno metajazykové termíny, které neodkazují k něčemu vně jazyka, ale právě k jazyku samotnému. Jsou to pojmy o jazyce, ne však vždy o sobě samém, jak je to v případě autoreferenčních termínů. V rámci našich uvedených příkladů pouze *slovo* je autoreferenčním metajazykovým termínem, jelikož na rozdíl od ostatních termínů, *slovo* popisuje něco, čím je samo o sobě. Na syntaktické rovině jazyka příkladem autoreference může být věta *Tato věta má pět slov*, nikoliv však věta *Předchozí věta má pět slov*, jelikož ta vyjadřuje metajazykovou informaci ne o sobě, ale o jiné větě.⁷⁸

Na základě analogie s lingvistickou terminologií tedy můžeme rozlišovat (alloreferenční) metaobrazy a autoreferenční metaobrazy. Vezměme si příklad metaobrazu č. 4 – obraz fotografa, který fotografuje, jehož charakter je takto nyní

⁷⁴ Můžeme si všimnout, že není podmínkou obrazu, abychom ho považovali za metaobraz, zobrazovat jiný obraz – obraz fotografa, který fotografuje, obraz nutně nezobrazuje, ale odkazuje se k procesu jeho tvoření, obrázek „kachno-králíka“ zase ilustruje specifický, ambivalentní, způsob čtení tohoto typu obrazu.

⁷⁵ MITCHELL, W. J. T. *Teorie obrazu: eseje o verbální a vizuální reprezentaci*, s. 51.

⁷⁶ NÖTH, Winfried a Nina BISHARA. *Self-Reference in the Media*, s. 63.

⁷⁷ NÖTH, Winfried a Nina BISHARA. *Self-Reference in the Media*, s. 62. Překlad J. B.

⁷⁸ NÖTH, Winfried a Nina BISHARA. *Self-Reference in the Media*, s. 64-65.

nejednoznačný. Jedná-li se o fotografii jiného fotografa, a ne autora tohoto snímku, tak se sice jedná o metaobraz (je to obraz o vytváření obrazu), ale ne autoreferenční obraz. Bude-li však tato fotografie autoportrétem fotografa v zrcadle, můžeme už o něm hovořit jako o autoreferenčním metaobrazu.

Pokud jde o autoreferencialitu fotografií, které zobrazují obrazy, Nöth hovoří primárně o dvou způsobech, jak se u nich může projevovat. Prvním z nich je situace, kterou popisuje příklad metaobrazu č. 1, tedy fotografie, které zobrazují jiné obrazy vytvořené tím samým autorem, a druhým způsobem je pak situace, kdy fotografie zobrazuje stejný typ obrazového média, jakým je ona sama, tedy fotografie fotografie. Kromě toho (přestože Nöth explicitně nezmiňuje tento typ autoreferenciality v kontextu obrazů, které zobrazují obrazy) můžeme tyto fotografie také považovat za autoreferenční, pokud se v nich nachází autoportrét.⁷⁹

Jak jsme poukázali, jazyk disponuje několika prostředky, kterými můžeme popisovat jeho metalingvistický i autoreferenční charakter, v rámci obrazového diskurzu jako jediný formální prvek s touto funkcí vystupuje rám obrazu. Ten na jednu stranu funguje jako deiktický výraz, který obraz lokalizuje a usouvztažňuje s ostatními účastníky „konverzace“ s obrazem, na druhou stranu slouží jako metaobrazová značka toho, že prostor, který ohraničuje, je obraz. Pohledem Jakobsonových funkcí jazyka můžeme jeho funkci označit za fatickou, odkazující k udržování toku informací komunikačním kanálem.⁸⁰ Rám totiž říká přibližně toto: „já jsem obraz“ → „já jsem znak komunikující význam“ → „já mluvím“ a otevírá tak komunikační kanál mezi obrazem a pozorovatelem.⁸¹

Rám propojuje formální vizuální element s kategorií metaobrazu – přítomnost rámu v obraze poukazuje na přítomnost obrazu v obraze a je indikátorem toho, že tento obraz je metaobrazem. Rám tedy slouží jako prostředek ke zdůraznění metaobrazového statusu, nicméně metaobrazem může být i fotografie, která zobrazuje obraz bez jeho rámu. Identifikace obrazu v obraze (a následně tedy obrazu jako metaobrazu) je ale v tomto případě složitější. Pokud přítomnost obrazu v obraze nelze odvodit z jiných vizuálních vodítek a zobrazovaný obraz je natolik vizuálně podobný originálu, že je od něj nerozeznatelný, pak skutečnost, že se jedná

⁷⁹ NÖTH, Winfried a Nina BISHARA. *Self-Reference in the Media*.

⁸⁰ VLADIMÍR, Matlach. *Funkce*.

⁸¹ NÖTH, Winfried a Nina BISHARA. *Self-Reference in the Media*.

o obraz, který zobrazuje obraz, a tedy o metaobraz, lze určit pouze pomocí informací nalezených vně obrazu.^{82, 83}

3.2 Postmodernita

Fotografie, které zobrazují obrazy, jsme popsali z hlediska jejich metaobrazového a autoreferenčního charakteru. Můžeme je díky tomu také označit za postmoderní?

Autoreferencialita je skutečně chápána jako jeden z rysů postmoderny⁸⁴ – taková díla odkazují na sebe sama, jiná díla, případně na proces, podmínky a okolnosti jejich vzniku. Je však platné zařadit celou skupinu fotografií, které zobrazují obrazy, do kategorie postmoderny? Obecně řečeno záleží na tom, zda termín postmoderna používáme ve smyslu uměleckého období, nebo ve smyslu uměleckého přístupu. Rozdíl mezi těmito dvěma pojetími spočívá v tom, že chápání postmoderny jako uměleckého období vyžaduje určitou časovou soudržnost⁸⁵, využití termínu „postmoderní“ ve smyslu postmoderního přístupu ho na druhou stranu umožňuje aplikovat anachronicky, pro popis autoreferenčních a „meta“ kvalit děl i z jiných uměleckých období.

Pokud na chvíli odhlédneme od média fotografie a podíváme se obecně do historie obrazů, které zobrazují obrazy, tak autoreferencialitu můžeme prostřednictvím zobrazení obrazu pozorovat v mnoha barokních obrazech. Obrazy byly často vyobrazovány na malbách holandských barokních malířů (Jan Vermeer, Cornelis Norbertus Gijsbrechts, Jean-François de Le Motte), zároveň za obraz, který nejkompaktněji shrnuje vlastnosti metaobrazu, vizuální teoretik W. J. T. Mitchell považuje barokní obraz *Dvorní dámy* (obrázek 17) od španělského malíře Diega Velázqueze.^{86, 87} Tyto obrazy (ačkoli jsou z tradičního pohledu zjevně barokní) jsou postmoderní v tom smyslu, že v nich můžeme sledovat sebeanalytický pohled na samotné médium obrazu.⁸⁸

⁸² NÖTH, Winfried a Nina BISHARA. *Self-Reference in the Media*.

⁸³ Konkrétním příkladem může být fotografie ze série *After Walker Evans* od Sherrie Levine.

⁸⁴ NÖTH, Winfried a Nina BISHARA. *Self-Reference in the Media*, s. 3.

⁸⁵ Jak upozorňuje teoretik umění James Elkins (2022), tato časová posloupnost, pohledem na chronologii moderny a postmoderny, (zejména v jiných uměleckých oblastech jako je literatura a hudba) není dokonalá, a tak příležitostně díla, která bychom mohli označit za postmoderní, předchází těm moderním. Ve vizuálním umění tímto vyniká dílo Marcela Duchampa, které má výrazné postmoderní rysy, ale datuje se do doby modernismu.

⁸⁶ MITCHELL, W. J. T. *Teorie obrazu: eseje o verbální a vizuální reprezentaci*, s. 71.

⁸⁷ V této souvislosti je třeba zároveň zmínit esej o *Dvorních dámách* od Michela Foucaulta (1973: 3-18), která podle Mitchella (2016: 72) právě stojí za vnímáním tohoto díla jako metaobrazu.

⁸⁸ Obráceně bychom zase mohli určité postmoderní dílo anachronicky označit za barokní, pokud by například vynikalo monumentalitou a dynamikou, vlastnostmi příznačnými pro baroko.



Obr. 14: Diego Velázquez, *Dvorní dámy (Las meninas)*, 1656

Jsou ale i další umělecká období, ve kterých můžeme pozorovat obraz. Jako „metaobrazový“ prvek ho často můžeme nalézt i v moderně, jejíž autoreferencialitu můžeme podle Mitchella doložit slovy teoretika umění Clementa Greenberga, že „moderní umění se snaží prozkoumávat a prezentovat základní podstatu svého vlastního média“⁸⁹ nebo historika umění Michaela Frieda, který hovoří v souvislosti s moderním malířstvím o „autoreferenčním pohroužení a antiscénovosti“^{90,91} Tato

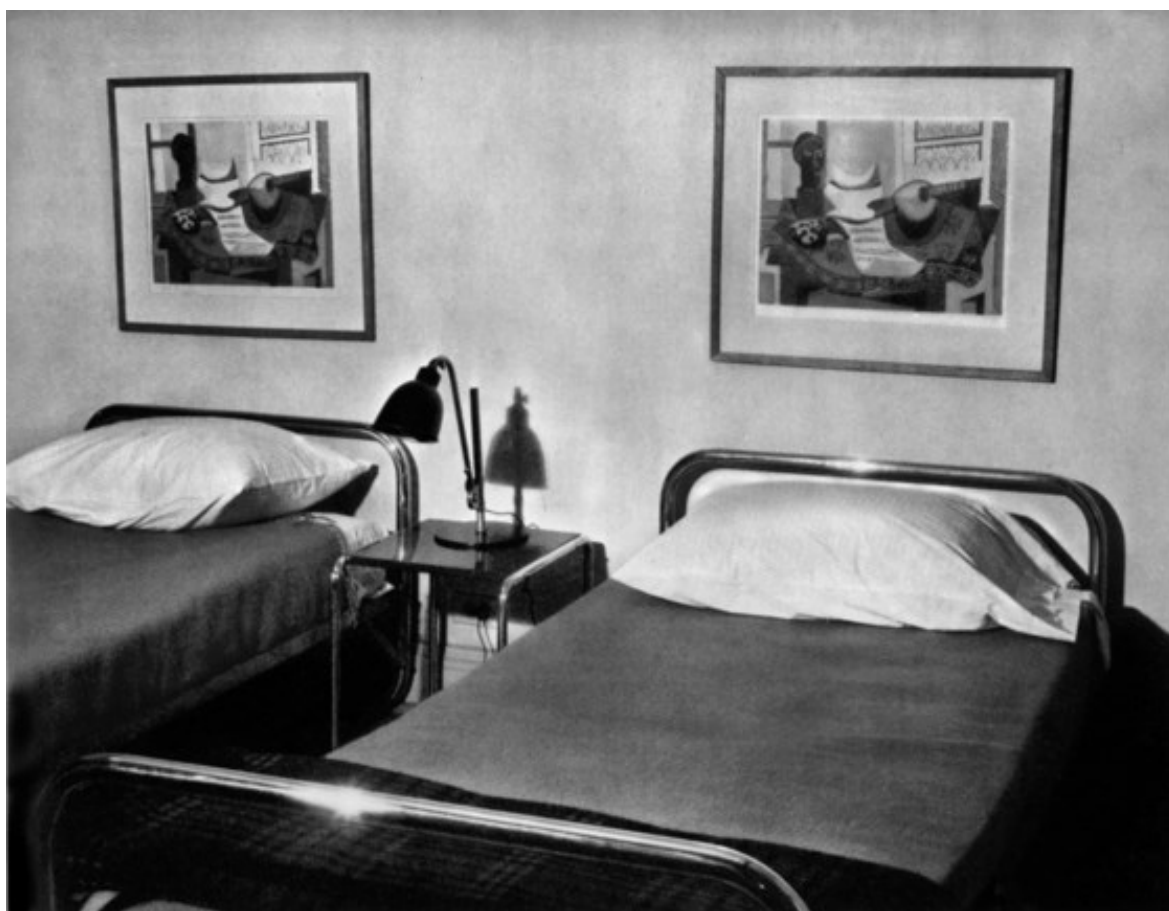
⁸⁹ GREENBERG, Clement. *The collected essays and criticism*.

⁹⁰ MICHAEL, Fried. *Art and Objecthood*.

⁹¹ MITCHELL, W. J. T. *Teorie obrazu: eseje o verbální a vizuální reprezentaci*, s. 48.

kontinuita od moderny k postmoderně, od autoreferenciality v moderně jako důsledku „krize (alloreferenční) reprezentace“ k jejímu plnému rozvinutí do sebereflexivního pohroužení postmoderního umění,⁹² přitom zapadá do alternativního pojetí postmoderny nikoliv jako svébytného uměleckého období a nového myšlenkového paradigmatu, ale jako pouhé revize moderny.⁹³

Moderna zároveň poskytuje několik zajímavých příkladů zobrazování obrazu v rámci fotografického média. Motiv obrazu můžeme pozorovat například na fotografii *Ložnice Carey Rossové* (1932) od amerického fotografa Walkera Evanse, datovaného do moderny, který vkládal „postmoderní“ autoreferencialitu i do dalších obrazů ve svém díle.⁹⁴



Obr. 15: Walker Evans, *Ložnice Carey Rossové*, 1932

⁹² NÖTH, Winfried. Autorreferencialidad en la crisis de la modernidad.

⁹³ O postmoderních revizích jako o pastiších, zjednodušených a plochých imitacích toho, co bylo v minulosti jedinečné a autentické, kriticky hovoří filozof, politolog a literární teoretik Fredric Jameson (1991: 17): „Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter“.

⁹⁴ OWENS, Craig. Fotografie en abyme.

Autoreferencialita a „meta“ kvality obrazu jsou tedy vlastnostmi, kterými se postmodernismus vyznačuje, a které figurují mezi jeho hlavními tématy, nicméně tyto prvky s ním nejsou spojeny výhradně a sebereflexivitu skrze motiv obrazu můžeme pozorovat i v jiných uměleckých obdobích. Vrátime-li se k otázce, jakým způsobem se překrývají skupina fotografií, které zobrazují obrazy, a kategorie postmoderny, tak velká část fotografií, které zobrazují obrazy, skutečně spadá do uměleckého období postmoderny (jak časově, tak tematicky), jelikož však příklady fotografií, které zobrazují obrazy můžeme nalézt i v moderně, nemůžeme tvrdit, že všechny fotografie, které zobrazují obrazy, jsou postmoderní, pokud tímto nemáme na mysli autoreferenční a „meta“ vlastnosti postmoderny.

ZÁVĚR

V této bakalářské práci jsme se věnovali obrazu ve fotografii. Interpretačně jsme prozkoumali fotografie, který tento motiv zobrazují, a tento fenomén autoreferenčního zobrazování předmětu, jímž je fotografie samotná, zasadili do teoretického kontextu. Toto téma je fascinující v tom ohledu, že jeho diskurz je sdíleným prostorem několika oborů. Už samotná teorie fotografie čerpá z různých oblastí, které stojí mimo tradiční teoretický okruh pro analýzu uměleckých děl, k interpretaci využívá koncepty z feminismu, queer teorie, sémiotiky, poststrukturalismu i dekonstrukce, ale autoreferencialita těchto fotografií se zdá posouvat diskurz, který je obklopuje, ještě trochu dále od pomyslného středu diskurzu fotografie k oblasti lingvistiky a vizuální teorie, která se naopak vymezuje vůči popisu metaobrazů založeném na lingvistice a místo toho se snaží „meta“ charakter obrazů popsat na základě, který je vlastní obrazům.

Zaobírali jsme se pouze částí fenoménu obrazu vnořeném ve fotografii. Toto téma je natolik široké, že jsme si v úvodu práce vytyčili dvě omezení: rozhodli jsme se zkoumat pouze ty obrazy, které se ve fotografované scéně nacházely fyzicky a ty, které bychom konvenčně označili za umělecké. Tato ohraničení tématu, přestože nezbytná kvůli limitům bakalářské práce, zatarasila cestu mnoha zajímavým fotografiím. Z fotografií, které nezobrazují obraz přímo, ale odkazují na něj pomocí různých vizuálních vodítek, to jsou například práce Jeffa Walla, Davida LaChapelle, Johna Toma Huntera či Oliviera Richona. Z fotografií, které zobrazují „neumělecké“ obrazy, to jsou pak například práce Cindy Sherman, Richarda Prince, Luigi Ghirriho a Michaela Schmidta. Díla těchto fotografů by mohla být zdrojem pro zkoumání dalších aspektů obrazu ve fotografii, kterým jsme se zde nevěnovali.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Apropriace. *Výkladový slovník pojmů filozofie a sociologie vizuálního umění (slabikář)* [online]. Ateliér Intermédia Fakulty výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně, 2009 [cit. 2022-04-16].

AUMONT, Jacques. *Obraz*. V Praze: Akademie múzických umění, 2005.

BARTHES, Roland. *Image-Music-Text*. London: Fontana Press, 1977.

BELTING, Hans. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton: Princeton University Press, 2011.

BENJAMIN, Walter. Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti. *Dílo a jeho zdroj* (ed. Grebeníčková, Růžena). Praha: Odeon, 1979, s. 17–47.

BLUMBERG, Naomi. Thomas Struth. Encyclopedia Britannica [online]. 2023 [cit. 2023-03-27]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Thomas-Struth>

COLUCCI, Emily. ‘Things Are Queer’ At Duane Michals’ Retrospective At The Carnegie Museum Of Art. In: *Filthy Dreams* [online]. 2014 [cit. 2022-09-12]. Dostupné z: <https://filthydreams.org/2014/12/06/things-are-queer-at-duane-michals-retrospective-at-the-carnegie-museum-of-art/>

CORNWALL-JONES, Imogen. National Gallery I, London 1989. *Tate* [online]. 2001 [cit. 2023-03-16]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/struth-national-gallery-i-london-1989-p77661>

ČERNÝ, Jiří a Jan HOLEŠ. *Sémiotika*. Praha: Portál, 2004.

Department of Islamic Art. Figural Representation in Islamic Art. In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. http://www.metmuseum.org/toah/hd/figs/hd_fig.htm (October 2001)

Depictions of Muhammad. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001– [cit. 2022-09-18]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Depictions_of_Muhammad

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Les Éditions de Minuit, 1967.

DOLEVE-GANDELMAN, Tsili a Claudia GANDELMAN. The Metastability of Primitive Artefacts. *Semiotica*. 1989, 75(3-4), s. 191-213.

ELKINS, James. *Concepts and Problems in the Visual Arts, Lecture C8: The sublime and the beautiful* [online]. 2021. Youtube [cit. 2023-02-28]. Dostupné z: <https://youtu.be/Nb2m2KlGoQc>

ELKINS, James. *Concepts and Problems in the Visual Arts, Lecture H11: When did postmodernism begin?* [online]. 2022. Youtube [cit. 2023-02-28]. Dostupné z: <https://youtu.be/zFfKArZK7iw>

ELKINS, James. *Proč lidé pláčou před obrazy: příběhy lidí, které obrazy dojaly k slzám*. 6., opr. vyd. Praha: Academia, 2007.

EURON, Paolo. *Aesthetics, Theory and Interpretation of the Literary Work*. Brill, 2019.

FIŠEROVÁ, Lucia. *Kurátorská práce/Reloaded* [online]. [cit. 2023-03-28]. Dostupné z: <https://www.atelierjosefasudka.cz/cs/vystava/kuratorska-prace-reloaded>

FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Vyd. 2., upr. Praha: Fra, 2013.

FOUCAULT, Michel. Las Meninas. In: *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage, 1973, s. 3-18.

GOPNIK, Blake. Duane Michals Reveals Gay Hiddenness. In: *Artnet news* [online]. 2015 [cit. 2022-09-12]. Dostupné z: <https://news.artnet.com/art-world/duane-michals-reveals-gay-hiddenness-239457>

GREENBERG, Clement. *The collected essays and criticism*. Chicago: University Of Chicago Press, 1986.

HÁJEK, Václav. *SLABIKÁŘ VIZUÁLNÍ KULTURY: W JAKO WINDOW(S)* [online]. 2021 [cit. 2022-07-25]. Dostupné z: <https://art.ceskatelevize.cz/360/slabikar-vizualni-kultury-w-jako-window-s-TulIo>

HODGSON, Francis. Jorma Puranen – Shadows, Reflections and All That Sort of Thing. *Francis Hodgson: Writing About Photographs* [online]. 2012 [cit. 2022-09-

18]. Dostupné z: <https://francishodgson.com/2012/03/26/jorma-puranen-shadows-reflections-and-all-that-sort-of-thing/>

HORÁKOVÁ, Jana. Mezihra: re-re-re-produkce. *Umělecké dílo ve věku své digitální reprodukovatelnosti* [online]. Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2010 [cit. 2022-11-04]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/do/rect/el/estud/ff/ps10/dilo/web/pages/mezihra.html>

CHARTRAND, Tanya L.; BARGH, John A. The chameleon effect: The perception–behavior link and social interaction. *Journal of personality and social psychology*, 1999, vol. 76, no 6, pp. 893–910.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

JOHANSEN, Jørgen. THE DISTINCTION BETWEEN ICON, INDEX, AND SYMBOL IN THE STUDY OF LITERATURE. In: *Semiotic Theory and Practice*. De Gruyter Mouton, 1988.

KRISTEVA, Julia. Slovo, dialog a román. In: KRISTEVA, Julia. *Polyfonie*. 1966, s. 22-51.

KUČERA, Miloš. *Pud u Freuda*. Praha: Karolinum, 2017.

LÁB, Filip. *Postdigitální fotografie*. Praha: Karolinum, 2021.

MACHÁLEK, Tomáš. Slovo v kostce. *Český národní korpus* [online]. Praha: FF UK, 2019 [cit. 2023-03-21]. Dostupné z: <https://www.korpus.cz/slovo-v-kostce/search/cs/obraz>

MANDIBERG, Michael. *After Sherrie Levine* [online]. 2001 [cit. 2023-04-12]. Dostupné z: <https://aftersherrielevine.com/>

MATLACH, Vladimír. Funkce. In: PROKOPOVÁ, Kateřina, ed. *Encyklopedie lingvistiky* [online]. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014 [cit. 2023-02-28]. Dostupné z: <http://oltk.upol.cz/encyklopedie/index.php5/Funkce>

MICHAEL, Fried. Art and Objecthood. *Artforum*, 1997, vol. 5, p. 12-21.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. University Of Chicago Press, 1987.

MITCHELL, W. J. T. *Teorie obrazu: eseje o verbální a vizuální reprezentaci*. Praha: Karolinum, 2016.

NAJBRTOVÁ, Kateřina, ŠIMANDL, Josef, ed. Heslář: Auto- I. *Slovník afixů užívaných v češtině* [online]. Ústav pro jazyk český AV ČR [cit. 2023-02-16]. Dostupné z: <http://www.slovníkafixu.cz/heslar/auto-%20I>

NÖTH, Winfried a Nina BISHARA, ed. *Self-Reference in the Media*. Amsterdam: Mouton de Gruyter, 2007.

NÖTH, Winfried. Autorreferencialidad en la crisis de la modernidad. *Cuadernos: Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*. 2001, (17), 365–369.

OWENS, Craig. Fotografie en abyme. In: CÍSAŘ, Karel, ed. *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 235-249.

PITOŇÁK, Michal. Queer prostor(y). In: *Prostor(y) geografie*. Praha: Karolinum, 2014.

PLATÓN. *Faidón*. Praha: Oikoymenh, 2000.

SILVERIO, Robert. *Postmoderní fotografie: fotografie jako umění na konci dvacátého století*. Praha: Akademie múzických umění, 2007.

SONTAG, Susan. *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002.

SUSEN, Simon. From Modern to Postmodern Epistemology? The 'Relativist Turn'. In: *The 'Postmodern Turn' in the Social Sciences*. London: Palgrave Macmillan, 2015.

That's So Meta: Things are about to get meta. *Merriam-Webster* [online]. 2019 [cit. 2023-02-20]. Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/words-at-play/meta-adjective-self-referential>

VANČÁT, Pavel. Jan Svoboda: Obrazy fotografie. In: *Jan Svoboda: Nejsem fotograf*. Brno: Moravská galerie, 2015, s. 8-18.

WEINBERG, Jonathan. Things Are Queer. *Art Journal*, vol. 55, no. 4, 1996.

WEISKEL, Thomas. *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Johns Hopkins University Press, 2020.

SEZNAM OBRÁZKŮ

- Obrázek 1 *Duane Michals, Things Are Queer, 1973* 14
DUANE MICHALS. In: *International Photography Hall of Fame and Museum* [online]. [cit. 2023-03-27]. Dostupné z: iphf.org/inductees/duane-michals/
- Obrázek 2 *William Anastasi, Nine Polaroid Photographs of a Mirror, 1967* 16
Nine Polaroid Photographs of a Mirror. In: *The Metropolitan Museum of Art* [online]. [cit. 2023-03-27]. Dostupné z: www.metmuseum.org/art/collection/search/267055
- Obrázek 3 *William Anastasi, 9 Photographs of a Mirror, 1967/2018* 17
William Anastasi | 9 Photographs of a Mirror (1967/2018). In: *Artsy* [online]. [cit. 2023-03-27]. Dostupné z: www.artsy.net/artwork/william-anastasi-9-photographs-of-a-mirror
- Obrázek 4 *William Anastasi, Nine Polaroid Photographs of a Mirror, 1967* 17
William Anastasi. Nine Polaroid Photographs of a Mirror. 1967. In: *MoMA* [online]. [cit. 2023-03-27]. Dostupné z: www.moma.org/collection/works/50070
- Obrázek 5 *Sherrie Levine, After Walker Evans 4, 1981* 19
After Walker Evans: 4. In: *The Metropolitan Museum of Art* [online]. [cit. 2023-03-27]. Dostupné z: www.metmuseum.org/art/collection/search/267214
- Obrázek 6 *Thomas Struth, National Gallery I, London 1989, 1989* 21
National Gallery I, London 1989. In: *Tate* [online]. [cit. 2023-03-27]. Dostupné z: www.tate.org.uk/art/artworks/struth-national-gallery-i-london-1989-p77661
- Obrázek 7 *Jorma Puranen, Shadows and Reflections 63, 2010* 23
FROM THE SERIES SHADOWS AND REFLECTIONS, NO.63, 2010. In: *Purdy Hicks* [online]. [cit. 2023-03-27]. Dostupné z: www.purdyhicks.com/exhibitions/75/works/artworks-9980-jorma-puranen-from-the-series-shadows-and-reflections-no.63-2010/

- Obrázek 8 *Tim Davis, The Artist in His Studio, 2003* 24
The Virgin. In: *Oxford American* [online]. [cit. 2023-03-27]. Dostupné z:
oxfordamerican.org/magazine/issue-108/the-virgin
- Obrázek 9 *Tomáš Pospěch, Prostor pro růžový obraz, 1999* 26
Tomáš Pospěch: Kurátorská práce / Reloaded, 2013. Ateliér Josefa Sudka.
- Obrázek 10 *Josef Sudek, Zátíší, 1965* 27
Still life from Labyrinths. In: *Artnet* [online]. [cit. 2023-03-27]. Dostupné z:
www.artnet.fr/artistes/josef-sudek/still-life-from-labyrinths-prague-qEK_-k9GtN3J4FPtSpaJEA2
- Obrázek 11 *Jan Svoboda, Předobraz V, 1973* 27
Předobraz V. / Prepicture V. In: *Moravská galerie v Brně* [online]. [cit. 2023-03-27]. Dostupné z: sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.MG_6004
- Obrázek 12 *Yuji Ono, Paesaggio lacustre conpastore? Anonimo (De Heusch Willem?), 2001* 29
Paesaggio lacustre conpastore? Anonimo (De Heusch Willem?). In: *Ocula* [online]. [cit. 2023-03-28]. Dostupné z: ocula.com/art-galleries/shugo-arts/artworks/yuji-ono/paesaggio-lacustre-conpastore-anonimo-de-heusch/
- Obrázek 13 *Philippe Gronon, Verso n°25, Stretcher Frame with cross bars III, par Roy Lichtenstein, New York, 2013* 31
Verso n°25, Stretcher Frame with cross bars III, par Roy Lichtenstein, collection particulière, New York. In: *Artfacts* [online]. [cit. 2023-04-12]. Dostupné z: artfacts.net/artwork/verso-n%2025-stretcher-frame-with-cross-bars-iii-par-roy-lichtenstein-collection-particuliere-new-york/33909
- Obrázek 14 *Diego Velázquez, Dvorní dámy (Las meninas), 1656* 36
Las Meninas (oil on canvas, 318 × 276 cm). In: *Wikipedia* [online]. [cit. 2023-03-28]. Dostupné z: es.wikipedia.org/wiki/Las_meninas#/media/Archivo:Las_Meninas_01.jpg
- Obrázek 15 *Walker Evans, Ložnice Carey Rossové, 1932* 37

Walker Evans: Carey Ross's Bedroom - RCA Research Repository. In: *Royal College of Art* [online]. [cit. 2023-04-12]. Dostupné z: <https://researchonline.rca.ac.uk/684/>

