

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FAKULTA FILMOVÁ A TELEVIZNÍ

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Obor fotografie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Po stopách reálného

Tautologická halucinace a technické obrazy

Petr Pustina

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Ladislav Šerý
Přidělovaný akademický titul: BcA

Praha 2017

Academy of Performing Arts in Prague
Film and TV School of Academy of Performing Arts in Prague

Department of Photography

BACHELOR THESIS

The Marks of Real

Tautological Hallucination and Technical Images

Petr Pustina

Thesis supervisor: Doc. PhDr. Ladislav Šerý
Assigned academic degree: BcA

Praha 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem Po stopách reálného vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, 15. 6. 2017

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků bakalářské práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Souhlas z prezenčním využitím

Souhlasím s prezenčním využitím této bakalářské práce pro studijní účely na půdě knihovny FAMU - Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze.

Praha, 15. 6. 2017

Poděkování

Za vedení práce, jeho čas a ochotu děkuji Doc. PhDr. Ladislavu Šerému.

Abstrakt

Bakalářská práce **Po stopách reálného - tautologická halucinace a technické obrazy** se zabývá vztahem technického obrazu a skutečnosti. Fotografie je obvykle chápána jako věrné zobrazení světa před objektivem. Tato práce skrze teorie Jeana Baudrillarda a Viléma Flussera poukazuje naopak na to, že fotografie není otiskem světa a je znakovým systémem, který neodkazuje ke světu kolem nás, nýbrž jen k jiným reprezentacním modelům, které jí předcházeli.

Klíčová slova

fotografie, realita, hyperrealita, simulakrum, aparát, technický obraz

Abstract

Bachelor Thesis **The Marks of Real - Tautological Hallucination and Technical Images** deals with the relation of the technical image and reality. Photography is usually seen as a faithful representation of the world in front of the lens. This work, based on the theories of Jean Baudrillard and Vilém Flusser, points out that photography is not an imprint of the world but instead is a signage system that does not refer to the world around us, but to other representational models that preceded it.

Key words

photography, reality, hyperreality, simulacra, apparatus, technical image

Obsah

1. Úvod	6
2. Jean Baudrillard	7
2. 1. Simulakra a simulace	8
2. 2. Obraz a simulace	11
2. 3. Realita a hyperrealita	12
2. 4. "Objects in this mirror"	14
3. Vilém Flusser	17
3. 1. Magické obrazy a historický text	17
3. 2. Obrazy předhistorické a posthistorické	19
3. 3. Black boxes - aparáty a operátoři (či funkcionáři?)	21
3. 4. Imaginace – idolatrie – halucinace	23
5. Realita jako trompe l'oeil	26
6. Závěr	28
Bibliografie	30
Publikace	30
Online zdroje	31

1. Úvod

Žijeme v plně medializovaném světě. V říši znaků, které ve své záplavě již dávno překryly své referenty a nereprezentují své předlohy, ale jen jiné systémy znaků. Lidský druh se svou inteligencí či schopností myslet je dle vědeckého diskurzu výsledkem evolučního vývoje. Dle diskurzu náboženského pak darem Boha či bohů. Ať již tak či onak, ukazuje se, že vědění, inteligence a především masové a „svobodné“ šíření informací, které nastalo s nástupem průmyslové revoluce, nemá na naše životy, jejich svobodu ani na naše vyhlídky na přežití druhu příliš blahodárný vliv. Nahrazení feudální společnosti buržoazní třídou, odklon od půdy k průmyslu, od nástroje ke stroji, od výroby pokrývající především vlastní potřeby ke směně a masové spotřebě, vyžadující marketingovou komunikaci, nás dovedly až k postupné ztrátě reálného vztahu k čemukoli, až na práh virtuálních realit nerozpoznatelných od těch aktuálních, takže nadále již nebude existovat rozdíl online/offline a je lhostejno, na jaký druh obrazovek jsme napojeni.

V nespoutaném a nespoutatelném proudu dat a znaků již jako by nebylo místo pro člověka, tak se raději sám a „dobrovolně“ stává znakem sebe samého a integruje se do nově vznikajícího vakua, do absence časoprostoru, vyplněné předstíráním.

Teoriemi zaplavení našich světů jeho technicky vytvořenými dvojníky či závažností vlivu technických obrazů na společnost a kulturu se zabývali mnozí autoři. Pokusíme se zde nastínit myšlení dvou z nich, Jeana Baudrillarda a Viléma Flussera.

Oba myslitelé se nezabývají teorií fotografie jako takovou, jakkoli by se to v případě Viléma Flussera mohlo zdát. Přesto se domníváme, že je relevantní pokusit se nastínit jejich pohled na fotografii jako formu technické reprezentace světa a prozkoumat jejich pojetí vztahu technického obrazu k realitě.

Dílo Jeana Baudrillarda se zabývá postindustriální kulturou obecněji a fotografií se věnuje pouze okrajově. Jeho rané práce se orientují více na kritiku konzumu a kapitálu, později se zaměřují více na mechanismy médií jako takových.

Flusserovy texty sice explicitně vycházejí z fotografie, nakonec nás ale od ní odvádějí přes celé universum médií a kultury samotné až k mocenským aparátům, či vizi telematické společnosti.

V první části práce se pokusíme shrnout základní teze autorů, týkající se technické reprezentace světa. Ve druhé se pak pokusíme shrnout a prozkoumat průsečíky v jejich myšlení a uvažování o technickém obrazu a jeho vztahu ke skutečnosti. Cílem je tedy posouzení a srovnání závěrů obou výše zmíněných autorů. Práce se bude zabývat technickým obrazem či fotografií jako celkem, jako médiem samotným, nikoli fotografií tvůrčí, jež je v její celkové množině minoritní záležitostí.

Následující text nemá být komplexním rozbořem prací zmíněných autorů, ale spíše redukcí na vztah skutečnosti a technického obrazu v jejich myšlení. Budiž tedy brán jako stručný nástin jejich teorií s důrazem na funkci technického obrazu v současné společnosti a na jeho roli reprezentačního média, které však místo zprostředkování vztahů mezi světem a člověkem spíše vztah reality a jejich technických reprezentací zakrývá.

2. Jean Baudrillard

Jean Baudrillard byl francouzský filosof, sociolog a kulturní teoretik. Bývá též označován za „teoretika fikce“, „teoretického anarchistu“ či dokonce za „teoretického teroristu“. Jeho rané práce se zabývají především kritikou konzumní společnosti. Již v těchto dílech se Baudrillard pochopitelně dotýká masových médií a teorie znaku. Koncem sedmdesátých let se Baudrillardův zájem obrací výrazněji právě ke znaku a médiím, především k jeho koncepcím simulace, simulaker a hyperreality. Jean Baudrillard je osobitou a poměrně kontroverzní postavou francouzského myšlení druhé poloviny dvacátého století. Jeho práce týkající se od přelomu tisíciletí těší zájmu především anglicky a německy mluvících zemí.

Baudrillard se od raných šedesátých let angažoval v levicovém hnutí. Stejně jako mnoho jiných francouzských intelektuálů vycházel ve svých raných pracích především z marxistické, nebo řekněme raději marxismem ovlivněné kritiky kapitalismu. Přispíval do levicově orientovaných periodik *Les Temps Modernes* a *Utopie*. Sám Baudrillard se k vlivu marxismu vyjadřuje takto: „V mé práci byla marxistická analýza, ale značně zprostředkovaná mnoha dalšími věcmi. [...] Od začátku v tom byla sémiologie a psychoanalýza, a to všechno šlo docela dobře dohromady. [...] Byli jsme již v jakési éře post-marxismu.“¹ Na univerzitě v Nanterre studoval filosofii a sociologii u Henry Lefčbvrta. Doktorát obhájil v roce 1966 s prací *Le Systeme Des Objets*, která vyšla knižně v roce 1968. Po květnových událostech v roce 1968 se Baudrillard s marxisticko-revolučními teoriemi definitivně rozchází a jeho další práce se nese spíše v duchu kritiky konzumní společnosti. Zásadní pro něj začíná být nikoli hodnota směnná či užitná, ale znaková hodnota věci.

V pozdějších pracích, zabývajících se znakem a mediálními mechanismy, můžeme patrně spatřovat vliv Frankfurtské školy, (post)strukturální sémiologie Rolanda Barthesa, mediálních teorií Marshala McLuhana, psychoanalýzy Sigmunda Freuda i Jacquesa Lacana a anarcho-situacionismu.

Pro Baudrillarda je typická jistá rozporuplnost, dvojakost, ambivalence. To je ovšem důsledek faktu, že jeho tvorba je rozptýlená v celém universu západního vědění, které tak tvrdošíjně a „rozporuplně“, popíral. Jeho texty se pohybují na pomezí patafyziky, filosofie a science fiction. Baudrillard se mnohdy otevírá velmi radikálnímu, abstraktnímu myšlení, které se vymezuje z hranic zaběhnutých paradigmat. Pokud bychom si vypůjčili jeho oblíbené termíny simulace a svádění, pak on sám byl velkým simulátorem a svůdcem. Ostatně se tím nijak zvlášť netajil. Radim Brázda na Baudrillardovu adresu trefně cituje Nietzscheho: „Povstává nový druh filozofů: odvážím se pokřtít je jménem, jež není bez nebezpečí. Jak je odhaduji, tj. jak se dají odhadnout – neboť patří k jejich druhu, že

1 GANE, Mike. ARNAUDOVA, Monique. LOTRINGER, Sylvere. Rozhovory s Baudrillardem. překlad Petr Mikeš. Olomouc: Votobia 1997 179 s. ISBN 80-7198-252-0, s. 11

v něčem chtějí zůstat hádankou –, chtěli by tito filozofové budoucnosti mít právo, možná i neprávo být označeni za pokušitele. Toto jméno samo je nakonec jen pokusem, a chcete-li, pokušením.”²

2. 1. Simulakra a simulace

Žijeme ve světě zdání a máme přitom pocit, že nic není reálnějšího než to, co nás obklopuje. Tuším sice, že tento technologicky vytvořený svět je iluzí, ale nevíme přesně proč. „Dříve stála velká filosofická otázka takto: ‘Proč je spíše něco, než nic?’ Dnes je skutečným problémem toto: ‘Proč je nic, spíše než něco?’

Absence věcí o sobě, fakt, že se nekonají, ale pouze tak vypadají, fakt že se všechno vytrácí za svým vlastním zdáním, a že tedy nic není samo se sebou identické, na tom je postavena materiální iluze světa. A ona sama v sobě skrývá velké enigma, to ona v nás vyvolává úděs, před nímž se chráníme prostřednictvím formální iluze o skutečnosti”.³

Jak jsme již výše zmínili, pojmy simulace a simulaker jsou pro Baudrillardovy analýzy principů soudobé medializované společnosti klíčové. S pojmem simulakrum se můžeme setkat již v antické filosofii u Platóna, jež jej užíval jako termín pro nápodobu ve smyslu falešného zdání, falešné podobnosti na základě podobnosti „vnějšího jevení se”. Ve francouzském myšlení se před Baudrillardem tímto termínem zabýval například Gilles Deleuze.⁴ Můžeme však říci, že je to především Baudrillardova zásluha, že se tento termín zásadněji usadil na poli současných mediálních teorií.

Poprvé představuje svůj koncept simulaker v knize Symbolická směna a smrt (*L'échange symbolique et la mort*, 1976), kde zároveň ustavuje tři typy či řády simulaker, náležící, dle převládajících hodnot, od renesance k současné fázi vlády kódu. Tyto tři „kasty” jsou:

- Nápodoba jako dominantní schéma v „klasické” periodě od renesance do průmyslové revoluce.
- Výroba je převládající schéma v industriální době.
- Simulace jako schéma současné fáze vlády kódu.⁵

2 Převzato z Radim Brázda, Jean Baudrillard - simulace simulakra a reverzibilita, in: BAUDRILLARD, Jean. Dokonalý zločin. 1. vyd. překlad Alena Dvořáčková. Olomouc: Periplum 2001. 180 s. ISBN 80-902836-7-5, s. 174

3 BAUDRILLARD, Jean. Dokonalý zločin. 1. vyd. překlad Alena Dvořáčková. Olomouc: Periplum 2001. 180 s. ISBN 80-902836-7-5, s.11

4 DELEUZE, Gilles. Logika Smyslu. 1. vyd. překlad Miroslav Petříček. Praha: Univerzita Karlova v Praze 2013. 390 s. ISBN 978-80-246-2235-4

5 Srov. BAUDRILLARD, Jean. Symbolic Exchange and Death. Sage Publications Inc. 1993. 253 s. 9780803983991, s. 51-57

Simulakra prvního řádu

Simulakra prvního řádu definují éru napodobování. Nápodoba je znakem, který je ještě pevně spjatý se svým referentem. Je to však již zdvojení reality, kdy dvojník se do značné míry stává na své předloze nezávislý. Napodobování (a styl) se rodí s renesancí, s destrukcí feudální třídy třídou buržoazní. Znak se začíná postupně osvobozovat. Podle Baudrillarda, ve feudálních, kastovních, společnostech podléhaly znaky pevné hierarchii. V předmoderní době jsou znaky i jejich oběh pevně vázány ke své rituální či sakrální funkci. Množství znaků bylo poměrně nízké a jejich distribuční cesta k recipientovi velmi omezená. Znaky byly v tomto smyslu, ve své rituální ukotvenosti, poměrně spolehlivé a závazné.

V období renesance se znak od této funkce osvobozuje. Mohli bychom říci, že se zřídka své rituální či sakrální funkce, na úkor funkce estetické. Znaky se stávají předmětem volné směny, jsou „vyráběny“ na zakázku. Znak se tak stává nahodilým, arbitrárním, vztaženým pouze sám k sobě. „Arbitrárnost znaku začíná, když namísto sbližování dvou jedinců v nevyhnutelné reciprocitě, se označující začíná odkazovat k odkouzlenému universu označovaného, společného jmenovatele reálného světa, vůči němuž nadále nikdo nemá sebemenší závazek. [...] Z formy limitovaného řádu znaků, jejichž 'volná' produkce je omezena zákazem, přecházíme k proliferačnímu řádu znaků řízené poptávkou.“⁶ Takto osvobozené znaky se však nadále ucházejí o závazné místo ve světě. Snaží se svou závaznost simulovat podobností se světem, nápodobou přírody. „Tyto zmnožené znaky již nadále nemají nic společného s omezeným oběhem obligátního znaku, ale napodobují (falšují) ho. Padělání nezaujímá místo změnou povahy 'originálu', ale skrze kompletní alteraci materiálu, jehož zřetelnost je zcela závislá na omezení. Nediskriminující (znak není nadále ničím, když není konkurenceschopným), zbaven všech omezení, univerzálně dostupný, moderní znak přesto stále simuluje nutnost jevení se, že je vázán k světu. Moderní znak sní o svém předchůdci a rád by znovu našel závazek ve své referenci ke skutečnosti.“⁷ Znak vlastně hledá pouze přirozený a reálný referent, k němuž může být vztahován, tedy důvod své parazitující existence. „Tato popsaná vazba je nicméně jen simulakrum symbolického závazku, který nevytváří nic víc, než neutrální hodnoty, které jsou směňovány jedna za druhou v objektivním světě. Tady znak trpí stejným osudem jako dělnictvo, neboť jako 'svobodný' dělník je volný jen k produkci téhož, 'volný a osvobozený' znak je svobodný pouze k produkci stejných označovaných.“⁸

6 Tamtéž, s. 50

7 Tamtéž.

8 Tamtéž, s. 52

V renesanční malbě dominuje lineární perspektiva. Je hojně využíváno camery obskury, obraz je zde již spíše strojovým výpočtem než interpretací. Věrnost zobrazení i ve vztahu k perspektivě, na základě šikmé projekce, bude v západní kultuře napříště chápána jako míra realističnosti obrazu. Jedná se však pouze o novou „normu“.

Nápodoba je tedy emancipovaným znakem, který o svou závaznost bojuje snahou imitovat svět. Je jakousi maskou prvotní skutečnosti. Simulakrum prvního řádu je symbol osvobozený od své závaznosti, který však o tuto závaznost usiluje skrze „nápodobu“ přírody.

Simulakra druhého řádu

Období výroby či produkce je obdobím sílícího průmyslu. Industriální doba přináší nové technologie a nové způsoby výroby. Rodí se linky chrlící jeden výrobek totožný s následujícím. Svět objevuje fotografii, aby fotografie mohla začít objevovat svět. Originál a kopie jsou ekvivalentní. Znak se stává komoditou a komodita naopak znakem. Je to období zrcadlení a dvojníků. Distribuce znaku podléhá plně volné směně, znak se stává zbožím. Simulakra druhého řádu tedy již definuje technologie, vztah referentu a jeho znaku (kopie) je definován jeho technickou reprodukovatelností. Přesto je, do jisté míry, referenční vztah ještě patrný. Baudrillard rád přirovnává simulakra druhého řádu k Borgesově mapě z povídky O exaktnosti vědy. V této alegorii kartografové jistě říše vyrobí mapu tak přesnou, že pokryje celé území této říše. Tato pak pod svou dokonalou reprezentací zaniká, spolu s ní však zaniká i sama mapa. V troskách se pak mísí ruiny jak znaku, tak i jeho referentu.

Technika zde tedy hraje určující roli. „Úžasná energie pracující v technice, průmyslu a ekonomice by neměly zakrývat fakt, že jde jen o to, dosáhnout této nedefinované reprodukovatelnosti, která je jasným zpochybněním ‘přirozeného’ pořádku a konečně jen simulakrem ‘druhého řádu’ a poněkud chabým imaginárním řešením otázky vlády světa. Ve vztahu k éře nápodoby, je zdvojení, zrcadlení a divadlo, hra maskování a mizení, sériová a technická éra reprodukce v podstatě éra méně ambiciózního rozsahu (následná éra simulačních modelů a simulakra ‘třetího řádu’ je mnohem významnějších rozměrů).”⁹

Industriální simulakra se pokouší zrušit diferenci mezi originálem a kopií, stát se stejně hodnotnými jako svůj referent. Připomeňme zde Adorna, který v roce 1942 poznamenává ke kultuře zábavního průmyslu: „Dané bytí se prostřednictvím kouzla svého věrného zdvojení stává svou vlastní ideologií. Tak se tká technologický závoj, mýtus pozitivna. Jestliže se však reálné stává obrazem tím, že se ve své partikularitě podobá celku, stejně jako se ford podobá všem ostatním autům z téže série, tak se naopak obrazy stávají bezprostřední realitou.”¹⁰ Baudrillard navazuje na tuto diagnózu masové kultury a vidí její nejasné

9 Tamtéž, s. 55

10 ADORNO, Theodor W. Schéma masové kultury. překlad M. Hauser, M. Váňa. Praha: OIKOYMENH 2009. 60 s. ISBN 978-80-7298-406-0, s.10

počátky i skrývané tendence. „To je ten božský trik, jak se obratně vyhnout otázce po vlastní existenci a zmizet v zastření svými obrazy. Je to trik originálu, který se zastírá svými mnohočetnými kopiemi.“ (Baudrillard, Dokonalý zločin, s.47)

Simulakra třetího řádu

Simulakra třetího řádu charakterizují období čisté simulace. Simulace je podle Baudrillarda typickým kódem postindustriální doby. Postindustriální dobu můžeme charakterizovat výrazným zdokonalením především zobrazovací, výpočetní techniky. Znak se od svého referentu plně osvobozuje. Je to doba modelu či obrazu, který na svůj referent již nemá žádnou reprezentační vazbu nebo má vazbu reverzní, kdy znak svůj referent předchází. Realita je tak generována pomocí vyspělých zobrazovacích technologií, kódů a znaků, které generují skutečnost vyšší a reálnější, než-li reálné samo – hyperrealitu.

Znaky své referenty předcházejí. Nepotřebují již žádnou referenci, žádný základ v realitě. Jsou modelem bez vzoru a skrývají, disimulují, že za nimi již nic není. „Abstrakce dnes nadále není mapou, dvojníkem, zrcadlem nebo konceptem. Simulace není nadále o teritoriu, o referenčním bytí či o substanci. Je to generace modelů reálného bez originálu či reality: hyperreálné. Území nadále nepředchází mapu, ani ji nepřekřává. Naopak je to mapa, která předchází území – precese simulakra –, je to mapa, která generuje území, a pokud bychom se vrátili k příběhu, bude to území, jehož cary spolu hníjí napříč mapou. Je to reálné a ne mapa, jehož stopy tu a tam přežívají v poušti. Nejsou to nadále stopy této říše, ale naší vlastní. Poušť samotné reality.“¹¹

2. 2. Obraz a simulace

Obraz má v sobě vždy dvojakost znaku, v němž se mísí problematika percepce vizuálních informací a jejich vztahu ke skutečnosti. Jde vlastně o jemnou hru plnou předstírání a falešné víry. „Dissimulovat znamená předstírat, že někdo nemá něco, co ve skutečnosti má. Simulovat znamená předstírat, že někdo má něco, co nemá. Jedno implikuje presenci, to druhé absenci.“¹²

Podobná víra se od nepaměti objevovala nejprve v oblasti různých kultů, idolů a posléze i velkých náboženství. „Na horizontu simulace nejenže vymizel svět, ale nemůže být položena ani otázka po jeho existenci. Ale i toto je možná léčka samotného světa. Byzanští ikonodulové jako lidé důvtipní si předsevzali, že budou zobrazovat Boha pro jeho větší slávu, ale simulací Boha obrazy se jim podařilo zastříť problém jeho existence. Ve skutečnosti Bůh za každým ze svých obrazů vymizel. To znamená, že otázka už se

11 BAUDRILLARD, Jean. Simulacra and Simulation. In: Selected writings. Mark Poster ed. URL: http://faculty.humanities.uci.edu/poster/books/Baudrillard,%20Jean%20-%20Selected%20Writings_ok.pdf, s.166

12 Tamtéž, s.167

neklade. Problém byl vyřešen simulací. Stejně nakládáme my s problémem pravdivosti nebo reality tohoto světa: vyřešili jsme ho technickou simulací a nadbytečnou hojností obrazů, na nichž není nic k vidění. Ale co když je to strategie samotného Boha, který využívá obrazů k vlastnímu zmizení, sám poslušen instinktu nenechat po sobě stopu? Tak se prorocství uskutečnilo: žijeme ve světě, kde nejvyšší funkcí znaku je umožnit realitě, aby zmizela, a toto zmizení současně ještě maskovat. Umění dnes nic jiného nedělá. Média dnes nic jiného nedělají. To proto, že mají stejné osudové určení.”¹³

Na alegorii zobrazování Boha ilustruje Baudrillard svůj princip simulace a mizení objektu za obrazem. Ikonoklasti chápali Boží vyobrazení jako něco, co odstraňuje ideu Boha z lidského vědomí. Ničením obrazů však mimoděk dokazovali, že nejde o reprezentaci Boha, ale o jeho simulaci, že tedy Bůh nexistuje a neexistoval, pokud ovšem není jen svým vlastním obrazem. „Kdyby byli ochotni uvěřit, že obrazy pouze zahalovaly či maskovaly platónskou ideu boha, nebylo by třeba je ničit.”¹⁴ Obraz tak dissimuluje tu skutečnost, že se za ním žádná skutečnost neskrývá. Stává se obrazem pouze své vlastní skutečnosti, nikoli skutečnosti ke které zdánlivě odkazuje – čistým simulakrem. Postulátem reprezentace je, že znak a skutečnost jsou rovnocenné a že simulace vychází z převrácení utopie tohoto principu rovnocennosti. Reprezentace se pak podle Baudrillarda „pokouší absorbovat simulaci tím, že ji interpretuje jako falešnou reprezentaci, simulace pak zahaluje celou stavbu reprezentace jako vlastní simulakrum.”¹⁵ Simulakrum se tak stává součástí reality, stejně tak se však realita stává součástí simulakra a vytvářejí tak společně realitu novou, vyšší – hyperreálnou. „Realita byla vyhnána z reality.”¹⁶

2. 3. Realita a hyperrealita

Ukazuje se, že mizení skutečnosti za znakovými systémy je zásadní problém, jemuž se západní filosofie sice věnuje od antických dob, ale v novověku byl spíše opomíjen. „Realita zůstává neotřesitelným postulátem, vůči němuž můžete zaujmout vztah buď nepřátelství, nebo smíření. Reálné – bereme-li v úvahu všechny věci – snad existuje – ne, neexistuje – je nepřekonatelnou mezí teorie.”¹⁷ Realita je postavena před osudovou otázkou

13 BAUDRILLARD, Jean. Dokonalý zločin. 1. vyd. překlad Alena Dvořáčková. Olomouc: Periplum 2001. 180 s. ISBN 80-902836-7-5, s.14

14 BAUDRILLARD, Jean. Simulacra and Simulation. In: Selected writings. Mark Poster ed. URL: http://faculty.humanities.uci.edu/poster/books/Baudrillard,%20Jean%20-%20Selected%20Writings_ok.pdf, s.169

15 Tamtéž, s. 170

16 BAUDRILLARD, Jean. Dokonalý zločin. 1. vyd. překlad Alena Dvořáčková. Olomouc: Periplum 2001. 180 s. ISBN 80-902836-7-5, s. 13

17 GANE, Mike. ARNAUDO VÁ, Monique. LOTRINGER, Sylvere. Rozhovory s Baudrillardem. překlad Petr Mikeš. Olomouc: Votobia 1997 179 s. ISBN 80-7198-252-0, s.146

po své faktické existenci, která je zpochybněna vývojem západní civilizace ke stále větší abstrakci. Pokud je Baudrillard nucen konstatovat její zavraždění, je to jen poslední logický krok v jeho promyšlení celkového směřování moderních společností.

„Dnes neběží o to potvrdit, zda reálné existuje, nebo neexistuje – burleskní propozice, v níž se podává to, čím tato realita pro nás je: tautologickou halucinací (reálné existuje, setkal jsem se s tím). Existuje už jen dění vyvražďování reality až k jejímu paroxyzmu, kdy involvuje sama do sebe a imploduje, aniž by zanechala stop, natož pak znamení svého konce.“¹⁸

Reálný svět je podle Baudrillarda sám o sobě iluzí, pouhou naší imaginací. Reálné je axiom, po němž nikdo neklade otázku. Kdysi byl jeho smysl potvrzován rituálně, magicky a transcendentně. Reálné tak bylo spíše otázkou víry než vědění a víra vždy implikuje jistou dávku nejistoty, věřit vždy znamená nevědět s úplnou jistotou. S nástupem postindustriálního technovědeckého diskurzu byl však tento metafyzický, transcendentní princip vytlačen. Aby byl svět v takto vzniklém „vakuu“ opět realizován, je třeba jej prokázat v rámci tohoto diskurzu, reprezentovat jej, podat „hmatatelný“ důkaz jeho existence – tedy jeho existenci simulovat. „Musí být zbaven arbitrárnosti, nahodilosti, musí z něho být zahrán zdání a musí z něho být extrahován jeho smysl, [...] Tento gigantický podnik deziluze je doslova trestem smrti pro iluzi světa ve prospěch světa absolutně reálného - a právě toto je čirá simulace.“¹⁹ Musí být ospravedlněn nějakým hmatatelným, technovědecky vypočitatelným dvojníkem. To je princip Baudrillardovy hyperreality – reality reálnější než reálné, reality zbavené své enigmatičnosti, převedené plně na kód znaku. Hyperrealita je realitou simulaker třetího řádu: není ani realitou ani iluzí, a přesto je obojím, neboť už prvotní realita je iluzí. Jak jsme se již zmínili, čistá simulakra, tedy simulakra třetího řádu, jsou modely, předcházející svůj referent, či modely modelů. Nejsou reálná, přesto je nelze od reality oddělit, ba ani je od ní rozlišit.

Reálné tedy je vždy již predikováno nějakým obecně uznávaným, postulovaným, referenčním, kulturně podmíněným modelem. Pokud tedy reprezentujeme reálné, vycházíme již vždy z nějaké jiné jeho reprezentace. „Samotná definice reálného je: to, čeho je možné poskytnout ekvivalentní reprodukci. Tato definice je v souladu s vědou, která postuluje, že jistý proces může být za daných podmínek přesně napodoben, a s industriální racionalitou, která postuluje univerzální systém ekvivalencí (klasická reprezentace není ekvivalence, je přepisem, interpretací, komentářem). Podle tohoto procesu reprodukovatelnosti skutečné není jen tím, co lze reprodukovat, ale tím, co je vždy už reprodukováno.“²⁰ Můžeme to tedy shrnout jako fenomén, který je dnes patrný prakticky ve všech

18 BAUDRILLARD, Jean. Dokonalý zločin. 1. vyd. překlad Alena Dvořáčková. Olomouc: Periplus 2001. 180 s. ISBN 80-902836-7-5, s. 55

19 Tamtéž, s. 24

20 BAUDRILLARD, Jean, Realita překonává hyperrealismus. Aluze č.1/2007 URL: http://www.aluze.cz/2007_01/09_Studie_-_Baudrillard.php, s.75

oblastech lidského chování. Co není nějak technicky reprezentováno, neexistuje - od sociálních sítí po vědecké laboratoře. „...nejvyšší funkcí znaku je umožnit realitě, aby zmizela, a toto zmizení současně ještě maskovat.“²¹ V hyperrealitě každý nový reprezentační model vychází z předešlého modelu. Reprezentace reality tedy nevyplývá z reálného, ale z modelu reality, je jen reprezentací jiné reprezentace.

Zde vychází simulační teorie především ze Saussurovy koncepce označujícího a označovaného. Jestliže označující je „fyzickou“ složkou znaku a označované jeho „mentálním obrazem“, pak vztah k „reálnému“ referentu je pouze v říši znaku samotného, a s realitou nemá žádný jiný vztah než symbolický.²² „[Jazykový] znak nesjednocuje věc a jméno, ale pojem a [akustický] obraz. [...] jako psychický otisk...“²³ Úvahy o jazyku jako o znakovém systému dovedly lingvisty k chápání světa jako systému, v němž je vše ve vzájemných vztazích, jejichž zjevnost je však potlačena.

„Sausurre odpojil označující, materiální element řeči, od označovaného, mentálního obrazu, který slovo nebo vjem evokuje. Ale také odpojil označující i označované od referentu, od entit reálného, o nichž se předpokládalo, že zastupují.“²⁴

2. 4. „Objects in this mirror”

Jak jsme již předeslali, Jean Baudrillard by byl stěží označitelný za teoretika či kritika fotografie samotné. Přesto fotografie jako znakový systém a zároveň nejrozšířenější současný nosič obrazu, vzor všech technických obrazů, jen stěží mohla uniknout jeho pozornosti. Připomeňme na tomto místě též, že Baudrillard byl v pokročilejším věku sám nadšeným fotografem „amatérem” a v roce 1999 vyšla kniha jeho fotografií z cest pod názvem Photographies 1985 - 1998.

Ponechme stranou specifické vlastnosti fotografie, jako je rámování, „zmrazení” času či absence prostoru. Přes všechny tyto zjevné rozdíly mezi bezprostředním jevením se objektu („reálného”?) a fotografickým obrazem jsme stále ochotni vnímat fotografie jaksi tautologicky - nikoli obraz „tohoto” ale „toto” samo. Roland Barthes poznamenal: „Ať snímek ukazuje cokoli a jakkoli, je vždy neviditelný, neboť to co vidím, není fotografický

21 BAUDRILLARD, Jean. Dokonalý zločin. 1. vyd. překlad Alena Dvořáčková. Olomouc: Periplum 2001. 180 s. ISBN 80-902836-7-5, s. 14

22 Srov. CUBITT, Sean. Simulation and social theory. Sage Publication, Inc. 2001. 172 s. ISBN 7619 6109 7, s.11

23 SAUSSURE, Ferdinand de. Kurz obecné lingvistiky. překlad František Čermák. Praha: Academia 1996. 468 s. ISBN 80-200-0560-9, s. 96

24 CUBITT, Sean. Simulation and social theory. Sage Publication, Inc. 2001. 172 s. ISBN 7619 6109 7, s.11

snímek.”²⁵ Barthes není jediný, kdo poukázal na zásadní vlastnost fotografického obrazu: nevidíme obraz, ale to co zobrazuje – prostor imaginace byl vytěsněn iluzí. Označující se stává svým vlastním označováním, halucinací objektu. Mentální obraz je zde již určen obrazem fyzickým, reálné však bylo odsunuto na neurčito. Objekty, jež se v obrazech zjevují, vypadají jako by byly přítomné. ”Nebyla to ona (matka - pozn. PP), a přece to nebyl někdo jiný.”²⁶ Pro Barthes je však fotografie stále reprezentací, je to nezvratné „toto bylo”.

Pro Baudrillarda je fotografie nikoli reprezentací či potvrzením objektivní reality světa, ale naopak jejím vyvrácením, potvrzením její neexistence či neobjektivitu. Fotografie není zobrazením reality, je záznamem jejího zmizení v obraze. Fotografie překrucuje celé vnímání našeho světa zdánlivou objektivitou svého zobrazení. Svět je aleatorní, nevysvětlitelný a nereprezentovatelný. Reprezentace skrze technický obraz je jen hra objektu se subjektem. Svět hraje skrze fotografii svou hru fikce. Objekt se zjevuje, aby následně zmizel v obraze, spolu s ním mizí i subjekt. „Fotografie exorcizuje svět skrze okamžitou fikci jeho reprezentace (ne přímo reprezentací, reprezentace je vždy hra s realitou)”²⁷ Skutečný svět se může dokonce jevit jako protivník, s nímž neustále svádíme boj o jeho uchopení, ztvárnění a ujařmení, abychom jej mohli přizpůsobit svým kategoriím, svému vnímání světa. „Za každým odleskem, každou podobností, každou reprezentací se skrývá poražený nepřítel. Poražené Jiné je odsouzeno k tomu, aby bylo Stejné.”²⁸

Obvykle máme za to, že subjekt, tedy fotografující, vybírá a zaznamenává fotografované, tedy objekt. Pro Baudrillarda je tento vztah reverzní, kdy objekt umožňuje subjektu své zachycení, „odehrává” se pro něj. Svět se zjevuje skrze proces své reprezentace. Skutečnost fotografie je tedy pouze její vlastní realitou, nikoli objektivním potvrzením světa. Je to pouhá hra objektu se subjektem. „Tato syrová fenomenologie fotografického obrazu je trochu jako převrácená teologie. Je ‘apofatická’, jak jsme nazývali praktiky dokazování Boží existence soustředěním se na to, čím nebyl, namísto na to, čím byl. Totéž se děje s naší znalostí světa a jeho objektů.”²⁹

Fotografie je podle Baudrillarda „nahrazení epifanie významu apofenií objektů a jejich vzhledu”³⁰, je pouhým falešným prozřením, naplněným proroctvím techniky. „Je to jako u zpětných zrcátek amerických aut, která narušují vizuální perspektivu, ale hezky

25 BARTHES, Roland. Světla komora - Poznámka k fotografii. překlad Miroslav Petříček. Praha: Fra 2005. 123 s. ISBN 978-80-86603-28-5, s. 14-15

26 Tamtéž, s. 66

27 BAUDRILLARD, Jean. La Photographie ou l'Écriture de la Lumière: Litteralite de l'Image. in L'Échange Impossible, Paris: Galilee, 1999: pp. 175-184. Translation: Francois Debrix, URL: <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14605/5462>

28 BAUDRILLARD, Jean. Dokonalý zločin. 1. vyd. překlad Alena Dvořáčková. Olomouc: Periplum 2001. 180 s. ISBN 80-902836-7-5, s. 153

29 BAUDRILLARD, Jean. La Photographie ou l'Écriture de la Lumière: Litteralite de l'Image. in L'Échange Impossible, Paris: Galilee, 1999: pp. 175-184. Translation: Francois Debrix, URL: <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14605/5462>

30 Tamtéž.

vás varují 'objects in this mirror may be closer than they appear'. Nejsou tyto objekty ve skutečnosti vzdálenější než se jeví? Má nás fotografický obraz přiblížit k takzvanému 'reálnému světu', který je ve skutečnosti nekonečně vzdálen?"³¹

Fotografie je otázka implikující odpověď '„takto věci vypadají“ a z toho plynoucí „takto se tedy věci mají“'. Zobrazuje svět tak, jak technologie určuje, že ho bude zobrazovat. Realita je skrze fotografii nedosažitelná, stejně jako skrze jakýkoli jiný znakový systém, fotografie má však v sobě zdání objektivitu, analogii ikonu i existenciálnost indexu. Fotografie vždy vytváří umělé reality, přestože se tváří jako autentický, objektivní zápis. Je vždy pouhým přepisem.

Svět je tedy aleatorní, nevysvětlitelný a nezobrazitelný. Technické obrazy nás pak od této jeho podstaty odvádějí. Jakékoli zobrazení pomocí technických přístrojů nás ke světu nepřibližuje, ale naopak jej nechává nenávratně zmizet. Vztah fotografického obrazu a reality před objektivem je pouhou „figurativní korelací“.

„Naše technologie jako by byly jen nástrojem světa, o němž se domníváme, že ho ovládáme, ale je to on, kdo se prosadil, prostřednictvím všech těch aparatur, pro něž jsme jen pouhými operátory.“³²

Zde nejde o to popřít existující referent toho či onoho snímku, nejde zde o popírání světa kolem nás, spíše o to, že byl infikován reprezentačními modely se svou zdánlivou objektivitou. Ukazuje se, že reálné existuje pouze jako nejistý vztah subjektu a objektu, v jejich reciprocitě. Stejně tak objekt mizí ve fotografii, ale i subjekt mizí v aktu fotografování.

31 Tamtéž.

32 BAUDRILLARD, Jean. Dokonalý zločin. 1. vyd. překlad Alena Dvořáčková. Olomouc: Periplum 2001. 180 s. ISBN 80-902836-7-5, s. 78

3. Vilém Flusser

Český filosof židovského původu Vilém Flusser bývá často označován za fenomenologa či kritika médií. Značná část jeho díla se sice věnuje reprezentaci a mediální komunikaci, především pak technickému obrazu a písmu, nicméně Flusserův záběr byl mnohem širší. Vilém Flusser psal eseje z oblasti umění, náboženství a nastupujících výpočetních technologií. Všechny tyto okruhy jeho zájmu se odrážejí i v jeho fenomenologii technického obrazu. Nejznámějšími Flusserovými díly z oblasti technických médií, jsou patrně *Za filosofii fotografie* a *Do universa technických obrazů*. Na Flusserovo myšlení mělo patrně vliv mnoho faktorů. Narodil se roku 1920 v Praze, tedy v čerstvě prvorepublikovém Československu. Praha žila opojením z techniky. Karel Čapek právě dopsal své RUR. Proces Franze Kafky vychází o pět let později.

V roce 1939 nastoupil studia filosofie na Právnické fakultě UK, kde absolvoval dva semestry. V roce 1940 se mu podařilo, s rodinou své ženy, na poslední chvíli emigrovat z okupovaného Československa přes Velkou Británii do Brazílie. V Británii Flusser ještě několik měsíců pokračoval ve studiu na London School of Economics. Po získání víza se i s Edith, svou budoucí ženou, odebrali k příbuzným do Ria de Janeiro. V Praze zanechal celou rodinu, jejíž členové později skončili v koncentračních táborech nacistického Německa, odkud se již nevrátili. Flusser si to celý život vyčítal. V Brazílii se Flusser ve volném čase věnuje studiu filosofie, zatímco se živí jako ředitel továrny Stabivolt, vyrábějící radia a tranzistory, kterou sám spoluzakládá. Studium přerušené v Londýně nikdy nedokončil. Přesto se v roce 1959 stává docentem filosofie na univerzitě v Sao Paulu. V Brazílii se Flusser věnuje brazilské kultuře, kterou je okouzlen. Intenzivně se věnuje portugalštině, filozofii jazyka a fenomenologii Edmunda Husserla. Po několika cestách po Evropě Flusser Brazílii opouští a vrací se na starý kontinent. Od roku 1972 žije ve Francii, kde se začíná intenzivně věnovat filosofii komunikace a teorii médií. Jeho osud byl nakonec s rodnou Prahou tragicky spečetěn navždy. Vilém Flusser zahynul při autonehodě v roce 1991, při návratu ze své přednášky v pražském Goethe institutu.

3. 1. Magické obrazy a historický text

Flusser mapuje historický vznik a vývoj obrazů ve vztahu k rozvíjející se lidské civilizaci, která postupně vytváří nové společenské struktury, založené nikoliv již na magickém chápání světa, ale na jeho poznávání prostřednictvím písma. „Texty neznečištěné universum tradičních obrazů je světem magických stavů věcí. Světem věčného návratu téhož, v němž se vše propůjčuje všemu významu a všechno znamená něco o všem: světem

plným významů, plným „bohů“. A skrze tento svět prožívá člověk okolí. Je to životní naladění v imaginaci: vše je těhotné významy a vše musí být utiшено. Životní naladění viny a smíření.”³³

Prosazení písma jako nositele poznání potom úzce souvisí s rozvojem vědeckých a technických přístupů ke světu, jenž je nejen vysvětlován, ale také prakticky proměňován. „Texty byly vynalezeny ve druhém tisíciletí př. Kr., aby odmagičtily obrazy, i když si toho jejich vynálezci sotva byli vědomi; fotografie, jako první technický obraz, byla vynalezena v 19. století, aby texty učinila opět magickými, i když si toho její vynálezci byli sotva vědomi.”³⁴

Vilém Flusser vychází tedy především z konfrontace textu a obrazu. Písmo je historické, lineární. Naopak obraz je magický, ahistorický. Historičnost písma zde chápeme jako jeho logickou posloupnost, jeho lineární čtení „následného” na základě „minulého”. U Flussera však, jak ještě uvidíme, jde i o podmíněnost „historického vědomí” texty, tedy o dějiny jako produkt textů. Obraz takovouto historickou posloupnost čtení neumožňuje. Obrazy jsou dvourozměrné, jejich čtení probíhá v kruhu, v čase navracení se, jejich uspořádání je tedy magické, nelogické.

Flusser specifikuje obrazy hned v úvodu svého eseje Za filosofii fotografie jako plochy nesoucí význam, které „poukazují většinou na něco v časoprostoru ‘tam venku’, co nám mají jako abstrakce, jako zkratky čtyř dimenzí časoprostoru na dvě dimenze plochy, učinit představitelným. Tuto specifickou schopnost abstrahovat plochy z časoprostoru a znovu je do časoprostoru promítat nazvěme ‘imaginací’.”³⁵ Obrazy jsou tedy dvojrozměrnou abstrakcí čtyřrozměrného časoprostoru objektů-světa, informovaných subjektem-člověkem, které však jsou zároveň schopné člověka zpětně informovat. Umožňují mu svět chápat, uchopit ho. Flusser zdůrazňuje, že chceme-li rekonstruovat dimenze takto abstrahované v ploše obrazu, musíme tento povrch pečlivě ohledat. Tento „scanning” je logicky ovlivněn intencí pozorovatele, obraz je tedy „konotativním” komplexem symbolů. Zde bychom ale mohli namítnout, že například text také nabízí, či alespoň hypoteticky nabízí může, prostor k interpretaci, tedy též není vždy denotativní. Ostatně sám Flusser používá jazyk více konotativně než denotativně. Co ale Flusser zdůrazňuje, je „časoprostor” této interpretace obrazu, tohoto „scanningu”. Po obraze se náš zrak pohybuje, na rozdíl od obvyklého lineárního čtení textu, bez předem určeného schématu. Tento „čas rekonstruovaný scanningem je časem věčného návratu téhož.”³⁶

33 FLUSSER, Vilém. Do universa technických obrazů. 1. vyd. překlad Jiří Fiala. Praha: nakladatelství a vydavatelství OSVU 2001. 162 s. ISBN 80-238-7569-8, s. 19

34 FLUSSER, Vilém. Za filosofii fotografie. překlad Božena a Josef Kosekovi. Praha: Hynek s.r.o. 1994. 73 s. ISBN 80-85906-04-X, s.13

35 FLUSSER, Vilém. Za filosofii fotografie. překlad Božena a Josef Kosekovi. Praha: Hynek s.r.o. 1994. 73 s. ISBN 80-85906-04-X, s. 5

36 Tamtéž.

3. 2. Obrazy předhistorické a posthistorické

Problematika technických obrazů je pro Flussera důsledně historická a vždy ji vztahuje ke konkrétnímu světu a jeho zástupnosti v reprezentaci. „Jak předtechnické, tak technické obrazy jsou znaky scén. Avšak zatímco předtechnické obrazy [...] je třeba vnímat jako symboly výjevů, které jsou jimi zamýšleny, technické obrazy předstírají, že jsou symptomy těch scén, které míní. [...] U fotografie lze uvěřit, že byla zhotovena zobrazenou scénou samou. Je to klam.“³⁷

Flusser klade důraz na dva zásadní kulturní mezníky: vynález písma a vynález technického obrazu. Vynález písma odmagičtíuje tradiční, předtechnické obrazy, vysvětluje jejich význam. Od idolatrie k textolatrii – v devatenáctém století nastává vrchol poznání založeného na textu – nastává obrat zpět k obrazu, k magii technických obrazů. Tyto obrazy však již nejsou interpretací světa, jako byly obrazy „předhistorické“. Nevycházejí z abstrakce světa, nýbrž jsou abstrakcí textů. Jsou to produkty reprezentace jako produktu technovy. „Ontologicky jsou tradiční obrazy abstrakcemi prvního stupně, pokud abstrahují z konkrétního světa, zatímco technické obrazy jsou abstrakcemi třetího stupně: abstrahují z textů, které abstrahují z tradičních obrazů, které zase abstrahují z konkrétního světa.“³⁸

V textu *Do universa technických obrazů* Flusser nabízí zjednodušené historické schéma, ve kterém nastiňuje svůj pohled na „ontologické postavení“³⁹ tradičních a technických obrazů. Tento žebřík abstrakce, je charakterizován pěti stupni, „které vedou od konkrétního prožívání okolí do universa technických obrazů.“⁴⁰

Na první příčce se nachází „přírodní člověk“. Je to stupeň charakterizovaný prožíváním aktuální okolní reality. Jedinec je součástí konkrétního časoprostoru svého prostředí. Člověk však zaujímá k tomuto prostředí postoj a jedná. Toto „napřažení ruky proti světu“, jak Flusser říká, má za následek rozpad světa na abstrahovaný, vyzávkovaný subjekt a trojrozměrné universum objektů tímto subjektem – člověkem utvářené, „informované“.

Druhý stupeň je charakterizován jako osvojování si tohoto prostředí, jako jeho manipulace. V tomto období člověk tedy informuje své okolí, vyrábí nástroje, tedy informace určené k dalšímu informování materiálu, ale i předměty kultovního významu, jako například sošky. Flusser zde zdůrazňuje význam zraku, vidění, které staví na roveň teorii. Jednání je tedy v tomto podání „praxe“ a vidění světa jeho „teorie“. Toto vidění, „Toto

37 FLUSSER, Vilém. Moc obrazu. *Výtvarné umění* č. 3 a 4/1996, s. 16

38 FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. překlad Božena a Josef Kosekovi. Praha: Hynek s.r.o. 1994. 73 s. ISBN 80-85906-04-X, s.10

39 FLUSSER, Vilém. *Do universa technických obrazů*. 1. vyd. překlad Jiří Fiala. Praha: nakladatelství a vydavatelství OSVU 2001. 162 s. ISBN 80-238-7569-8, s. 12

40 Tamtéž, s.13

obhlédnutí okolností [...] lze nazvat 'světovým názorem'.⁴¹ Z dvourozměrné abstrakce tohoto trojrozměrného světa pak tedy vzniká „imaginární oblast mezi okolím a subjektem: universum tradičních obrazů.“⁴²

V další fázi pak tedy „homo sapiens sapiens vsunul mezi sebe a objektivní okolí imaginární, dvourozměrnou prostředkující zónu“⁴³ v podobě tradičních obrazů. Obrazy tak klade mezi sebe a aktuální realitu, popsanou v prvním stupni, aby skrze ně tuto skutečnost chápal a přetvářel. Obrazy tedy reprezentují situace, skrze ně se jich člověk chápe a přetváří je. Člověk je do světa vržen bezprostředně, „Obrazy prostředkují mezi světem a člověkem. Člověk 'existuje', to znamená, že svět mu není přístupný bezprostředně: mají mu jej zprostředkovat obrazy. Kdykoliv tak ovšem činí, staví se mezi svět a člověka. [...] Místo aby svět představovaly, zakrývají ho, až člověk nakonec začíná žít ve funkci obrazů, které sám vytvořil.“⁴⁴ Tuto fázi Flusser nazývá idolatrií.

Čtvrtým stupněm schématu je pak vynález lineárního textu. Lineární texty prostředkují od této doby člověku většinu vědomostí o světě a názorů na něj. Je to počátek dějinného vědomí. Texty vznikají jako další abstrakce obrazu, z magického myšlení tak přecházíme k myšlení pojmovému. Vztah obrazu a textu je dialektický, „obrazy ilustrovaly texty a texty popisovaly obrazy. Imaginace dala koncepci vnitřní obsah a koncepce 'objasnila' imaginaci.“⁴⁵ Texty se staví mezi obrazy a člověka, aby je vysvětlovaly. „Je-li záměrem písma prostředkovat mezi člověkem a jeho obrazy, může obrazy také zakrýt, místo aby je znázornilo, a vsunout se mezi člověka a jeho obrazy.“⁴⁶ Člověk tak začíná žít ve funkci textu. Flusser nazývá toto období vzývání textů textolatrií.

Posledním stupněm schématu jsou technické obrazy. Texty už nedokáží svět vysvětlit a rozpadají se ve vědecké pojmy, kterým rozumí pouze odborníci, tedy ti kteří je sami produkují. Za takovými texty si již, pro člověka mimo jejich diskurz, nelze nic představovat, nelze je imaginovat. Jsou to texty technovědy, ustavené v renesanci. Texty se rozpadají do komputovatelných prvků, znamenají čísla. Nelze si je nadále představovat, imaginovat je. Lze je dále jen skládat a sčítat.

Je to fáze komputace rozpadlých prvků textů, které už nadále nedokázaly prostředkovat mezi obrazy a člověkem. Zde nastává obrat zpět směrem k magii, k magii

41 Tamtéž, s.14

42 Tamtéž.

43 Tamtéž, s.12

44 FLUSSER, Vilém. Za filosofii fotografie. překlad Božena a Josef Kosekovi. Praha: Hynek s.r.o. 1994. 73 s. ISBN 80-85906-04-X, s.6

45 FLUSSER, Vilém. Moc obrazu. Výtvarné umění č. 3 a 4/1996, s.21

46 FLUSSER, Vilém. Za filosofii fotografie. překlad Božena a Josef Kosekovi. Praha: Hynek s.r.o. 1994. 73 s. ISBN 80-85906-04-X, s. 8

technických obrazů. Končí zde dějinnost, historické vědění i jednání lidstva. Veškeré dění se od nynějška odvíjí v magickém kruhu techno-obrazů, stává se opět věčným návratem téhož.

Fáze technických obrazů je tedy také „koncem dějin“. Pokud necháme zemřít včerejší, abychom jeho mrtvolu mohli dávat na obdiv v našich nesčetných technických obrazech, pak již nemůže nastat zítřek, tok dějin byl přehrazen. Vše končí ve své technické reprodukci a stává se věčným návratem téhož. Dějiny našly svůj cíl. „Všechno dění dnes směřuje na obrazovku, na filmové plátno, na fotografii, aby se tak stalo věcnou konfigurací. Tím však zároveň každé konání ztrácí historický charakter a stává se magickým rituálem a věčně opakovatelným pohybem. „Universum technických obrazů, tak jak se začíná kolem nás rýsovat, se představuje jako nepřeborné množství časů, ve kterém bez ustání krouží všechny činy a všechna utrpení.“⁴⁷

Dialektika textu a obrazu se otáčí. „Texty tyto obrazy 'nevysvětlují' jako v minulosti, ale vychází jim vstříc ve formě vědeckých teorií, a až tak je činí možnými.“⁴⁸ Vztah textu a obrazu se otáčí též ve funkci ilustrace. Jestliže v „historickém“ období obrazy ilustrovaly text, v postindustriálním věku, je tomu naopak. Text nevysvětluje obraz, kterým je ilustrován ale obraz tento text „remagičtuje“, text slouží obrazu.⁴⁹ Pojmové myšlení je opět nahrazeno magickým myšlením, rituálem kruhu, ve kterém příjemce jedná.

Tradiční, předhistorické obrazy tedy pomáhaly svět chápat, uchopit ho. Směřovaly ze světa „tam venku“ k člověku. Vznikly lidským „informováním“, vědomým zásahem, chápáním se světa. V případě fotografie to však není tak docela pravda, neboť fotografie je obraz vzniklý působením světla za pomoci aparátu, který zase vznikl na základě textů. Technické obrazy, abstrahující z textů, jsou projekcemi, které směřují naopak od člověka do světa tam venku, „nejsou už vysvětleným okolím, nýbrž fikcemi“⁵⁰, které svět zahalují svými vlastními významy, namísto toho, aby jej vysvětlovaly.

3. 3. Black boxes - aparáty a operátoři (či funkcionáři?)

„...účelnost charakterizuje všechny části aparátu a bezúčelnost aparát jako celek.“⁵¹

Flusser bere fotoaparát (či aparáty obecně) jako hračku, jako „aparát“ se svým vnitřním programem, který je ostatním „aparátům“ podřízen a stejně jako u jiných aparátů

47 Tamtéž, s.15

48 FLUSSER, Vilém. Moc obrazu. Výtvarné umění č. 3 a 4/1996, s. 21

49 Srov. FLUSSER, Vilém. Za filosofii fotografie. překlad Božena a Josef Kosekovi. Praha: Hynek s.r.o. 1994. 73 s. ISBN 80-85906-04-X, s. 51

50 FLUSSER, Vilém. Do universa technických obrazů. 1. vyd. překlad Jiří Fiala. Praha: nakladatelství a vydavatelství OSVU 2001. 162 s. ISBN 80-238-7569-8, s.47

51 FLUSSER, Vilém. Garten. In :Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen. Ed. Michael

(jakožto i těch fotografickým nadřazených – fotoprůmysl, státní instituce, společenský systém atd.) je naprogramován předem a tento program obsahuje jen omezené (i když obrovské) množství možností. „Moc přešla z vlastníka předmětů na programátora a operátora. Hra se symboly se stala hrou o moc - hierarchickou mocenskou hrou: Fotograf má moc nad diváky svých fotografií, programuje jejich postoj; a aparát má moc nad fotografem, programuje jeho gesta. Toto obrácení moci od věcného k symbolickému je výstižným znakem toho, co nazýváme ‘informační společností’ a ‘postindustriálním imperialismem’.”⁵²

Fotograf (funkcionář) se pak snaží jen hledat nové možnosti, nesnaží se využít fotoaparátu ke svému záměru, nýbrž hledá záměr, aby mohl využít fotoaparátu, to znamená, „...chce vytvořit věcnou konfiguraci, která tu ještě nikdy nebyla, a nehledá ji ‘tam venku’ [...] on ji hledá v možnostech obsažených v programu přístroje.”⁵³ Operátor tak využívá pouze předem naprogramovaných možností aparátu. Domnívá se, že jedná ve svobodné vůli, ve skutečnosti jedná jen v módu aparátu. „Jinak řečeno: Ve fotografickém gestu dělá aparát, co chce fotograf, a fotograf musí chtít, co umí aparát.”⁵⁴ Přes svou snahu o svobodné jednání, se může pohybovat pouze v rámci programu aparátu, „fotograf a aparát splývají v jedinou nedělitelnou funkci.”⁵⁵ Proces je řízen pouze vstupem (input) a výstupem (output), které jsou v jistém smyslu předem danou skupinou možností, programu toho kterého aparátu, jež nazývá „black box”.

Aparát a jeho operátor (či funkcionář) tvoří nedělitelný komplex. „Black box” je tedy komplex aparát/operátor, v případě fotografie pak tedy fotoaparát/fotograf. Fotograf se podřizuje aparátu, stává se tak součástí jeho programu. Jde o nedělitelné prvky, prostředkující fotografické sdělení. U „předhistorických” obrazů to byl subjekt, kdo jednal, informoval, svou vůlí a svou rukou zasahoval do svého prostředí, čímž prostředkoval svět skrze obrazy. V případě technického obrazu je to právě tento neprůhledný „black box”, který tak činí. Neprospědkuje již tedy mezi světem a člověkem, mezi subjektem a objekty, ale vytváří pouze zajímavé „věcné konfigurace”, zdánlivé zpřítomnění objektů před objektivem. Mohli bychom říci, že jde o jakési figurativní klouzání po povrchu objektů.

Kruger. převzato z: STRÖHL, Andreas. Vilém Flusser: Fenomenologie komunikace. překlad Zuzana Jürgens a Jana Vymazalová. Praha: ARGO 2016. 365 s. ISBN 978-80-1661-8 s. 123

52 FLUSSER, Vilém. Za filosofii fotografie. překlad Božena a Josef Kosekovi.

Praha: Hynek s.r.o. 1994. 73 s. ISBN 80-85906-04-X, s.24-25

53 Tamtéž, s. 30

54 Tamtéž, s. 29

55 Tamtéž, s. 32

Jde o uspořádání objektů do plochy obrazu, a jejich konkretizace. Tento pokus o zhmotnění světa, jeho zdánlivá objektivizace, pak významy světa nedává, nýbrž je převrací. Projektuje do něj své vlastní významy, které odkazují pouze k vědě a ideologii, jež je stvořila.

U Flussera jde pochopitelně o alegorii funkce aparátů obecně. Ostatně médium fotografie samo je aparátem se svým programem podřízeným funkcionářům a nadřazeným fotoaparátům, se svými vlastními relacemi input/output.

Aparátem pochopitelně může být myšleno i distribuční médium obrazu, jeho kanál. Kanály tvoří předem definované kategorie obrazů. Přesunem obrazu z jednoho kanálu do jiného se tak mění význam sdělení. Například vědecká fotografie, otištěná v uměleckém periodiku, je tak čtená jako umělecká. To není převratný objev. Flusser zde však opět zdůrazňuje symbiózu aparát/operátor. Fotograf se na jedné straně aparátu kanálu přizpůsobuje, aby jej mohl využít k distribuci svých snímků. Z druhé strany se ho snaží obelstít například tím, že se do snímku vkládá skrytě sdělení mimo rámec tohoto kanálu. Medium zase může takový obraz použít se záměrem obohatit svůj program. Kritici fotografie pak „Ignorují, že kanály určují význam fotografií, a podporují tak záměr kanálů stát se neviditelnými.”⁵⁶ Nedhalují dramatickosti boje mezi operátorem a aparátem a přispívají „k vítězství aparátů nad člověkem.”⁵⁷

Fluserovým východiskem je tedy boj proti aparátu, narušování jeho programu. Operátor využívá programu aparátu, pohybuje se v jeho prostoru. Pokud se snaží tento program „obelstít”, stává se funkcionářem. Funkcionář ale tím, že s programem aparátu bojuje, zároveň rozšiřuje jeho možnosti, které se opět stávají součástí programu aparátu. Boj proti aparátu je tak nekončícím dialogem. Je třeba zbavit se zaběhnutých diskurzů a navázat dialog.

3. 4. Imaginace – idolatrie – halucinace

Obraz je vždy spojen s ukládáním v našem smyslovém aparátu, s vnímáním a tedy také s pamětí. Funkce vnímání se však historicky mění. „V podstatě tu jde o druh ‘zapomínání’. Člověk zapomíná, že on sám obrazy stvořil, aby se podle nich orientoval ve světě. Už je nedokáže dešifrovat, a od toho okamžiku žije ve funkci svých vlastních obrazů: Imaginace se změnila v halucinaci.”⁵⁸ Tento halucinační rozměr potom získává masový charakter a zakládá symbolickou i faktickou moc médií. Není přítom tolik důležitý obsah mediovaných zpráv, ale jejich forma, způsob distribuce a míra institucionalizace.

56 Tamtéž, s. 46

57 Tamtéž, s. 47

58 Tamtéž, s. 7

„Nikoli to, co je v technickém obrazu ukázáno, nýbrž technický obraz sám je poselstvím.“⁵⁹

Fotografie byla od svého zrodu vždy vnímána jako otisk reality. Jako „okno do světa“, přinášející objektivní pohled na něj. Dává člověku odpradávná pocit, „že prostřednictvím fotografií poznává svět ‘tam venku’ a že se proto universum fotografie kryje se světem ‘tam venku’.“⁶⁰ Jde však pouze o metakódy vědeckých textů, „...o vědecké diskurzy překódované do symbolických konfigurací“,⁶¹ které je pak zpětně ospravedlňují. Jedním z příkladů, kterým se Flusser snaží osvětlit, že zdánlivá podobnost, tedy realističnost technických obrazů je pouhá technická fikce, která nás od reality vzdaluje, je konfrontace černobílé a barevné fotografie. Jestliže předhistorické obrazy ještě jasně prozrazovaly svůj umělý původ, pak černobílé fotografie „ještě zřetelně prokazovaly svůj původ v teorii optiky“.⁶² Barevnost fotografie plyne pouze z dalších vědeckých teorií, barva je tedy jen dalším metakódem, další abstrakcí, která technický obraz od reality světa vzdaluje. Barva, která vytváří iluzi přiblížení se fotografii světu, který má „zobrazovat“, je tak jen další stupeň abstrakce, ještě větší manipulace obrazu, na základě vědeckých textů. Zdánlivě vyšší realističnost barevné fotografie nás tedy od skutečnosti jen vzdaluje o další krok, o další abstraktní zónu, přesto že vzbuzuje opačný dojem. Čím je tedy nápodoba technického obrazu dokonalejší, tím více je ve skutečnosti fiktivní a tím více se realitě světa vzdaluje, přesto, že se jí zdá být blíže.

Fotografie, nebo technické obrazy obecně, jsou podle Flussera obrácením „významových vektorů“ označujícího a označovaného. Jestliže označující, tedy forma znaku, je reprezentace něčeho „vně“ označovaného, tedy významu či mentálního obrazu, pak označované je výsledkem imaginace tohoto symbolu. V případě technického obrazu je to však projekce zevnitř, tedy označovaného, do světa venku. „To co je technickými obrazy označováno (signifié) je něco vrženého zvnitřku do vnějšku [...] a je tam venku teprve poté, co bylo vrženo.“⁶³

Technické obrazy tak svět nepopisují, nýbrž obraz světa vytvářejí. Promítají svůj význam na svět. Nevidíme hrstku stříbra či pigmentu na papíře, jako vidíme například několik čar, které tvoří symbol, vidíme obraz samotný: prostor imaginace se změnil v prostor halucinace. Máme pocit, že technické obrazy jsou okna do realit světa, ve skutečnosti jsou to projekce „ideologií“ do světa. „Nikoli význam, ale to, co význam má, informace

59 FLUSSER, Vilém. Do universa technických obrazů. 1. vyd. překlad Jiří Fiala. Praha: nakladatelství a vydavatelství OSVU 2001. 162 s. ISBN 80-238-7569-8, s. 49

60 FLUSSER, Vilém. Za filosofii fotografie. překlad Božena a Josef Kosekovi. Praha: Hynek s.r.o. 1994. 73 s. ISBN 80-85906-04-X, s. 34

61 Tamtéž, s. 37

62 Tamtéž, s. 36

63 FLUSSER, Vilém. Do universa technických obrazů. 1. vyd. překlad Jiří Fiala. Praha: nakladatelství a vydavatelství OSVU 2001. 162 s. ISBN 80-238-7569-8, s.48

a symbol jsou skutečné. V tomto smyslu je tradiční rozlišování mezi realismem a idealismem překonáno: skutečný není svět 'tam venku' a není jím ani pojem 'zde uvnitř' programu přístroje, skutečná je teprve fotografie."⁶⁴

Flusserova kritika směřuje spíše k interpretaci technických obrazů, nikoli k technologii samotné. Naopak v nich vidí potenciál nových komunikačních kanálů. Problém je, že namísto toho, abychom se obrazy snažili dekodovat, přijímáme je jako realistická zobrazení světa. Neschopnost imaginace, čili čtení těchto obrazů, je příčinou, že nad námi získávají moc. Člověk žije v jejich funkci. Podstata fotografie, či technických obrazů obecně, je pro Flussera ryze fiktivní. Mají tedy, nebo by měly mít, blíže k umění než k dokumentaci a k ideologii než k reprezentaci. Jejich faleš spočívá v tom, že se tváří jako objektivní obrazy okolního světa, že jsme ochotni je tak vnímat. Problém je tedy především recepce, proto je třeba pěstovat „technoimaginaci“. „Díky technoimaginaci je možné dešifrovat technické obrazy, a demaskovat tak záměrný klam, který je součástí současné obrazové civilizace."⁶⁵ Pokud nedokážeme obrazy správně dešifrovat, zakrývají nám svět, místo aby byl odhalen jejich pravý význam.

Naše reality sestávají z veškerého našeho vědění, z idejí, jež byly do světa vkládány. S dosažením vrcholu textolatrie se veškeré vědění rozpadlo na bodové prvky a transformovalo se ve vědu, lépe řečeno technovědu. Tyto bodové prvky pak byly transformovány v technické obrazy, jež nám už neumožňují svět chápat, uchopit ho, jsou příliš abstrahující. Ideje již nesměřují ze světa k člověku, nýbrž od něj ke světu, jemuž propůjčují svůj význam: tok informací se obrátil. Technický obraz je vyvrcholením snahy o návrat k magickému myšlení, o krok zpět v abstrahování světa. Ve skutečnosti je však jen jeho dalším krokem vpřed v této abstrakci. „Každý symbol je pouhou špičkou ledovce v oceánu kulturního konsenzu, a kdybychom dešifrovali jediné sdělení až na dno, ukázala by se veškerá kultura s celou svou historií i přítomností."⁶⁶

64 FLUSSER, Vilém. Za filosofii fotografie. překlad Božena a Josef Kosekovi.

Praha: Hynek s.r.o. 1994. 73 s. ISBN 80-85906-04-X, s.30

65 FLUSSER, Vilém. Moc obrazu. Výtvarné umění č. 3 a 4/1996, s. 17

66 FLUSSER, Vilém. Za filosofii fotografie. překlad Božena a Josef Kosekovi.

Praha: Hynek s.r.o. 1994. 73 s. ISBN 80-85906-04-X, s. 37

5. Realita jako trompe l'oeil

Fotografie byla od svého zrodu chápána jako objektivní reprezentace světa, jako samozřejmý otisk „reality” před objektivem do technického obrazu. Postupem času, především pak s její neřízenou proliferací ve dvacátém století, se dokonce etablovala jako zobrazení či vidění ještě „ostřejší” či kvalitnější, než dokáže zachytit lidský zrak. Vidění tak začíná být v jistém smyslu realitou samotnou. Není to však již vidění bezprostředního světa, nýbrž „vidění” skrze stroje, vytváření imediovaného⁶⁷ obrazu, prostředkujícího naše vidění a vnímání světa.

Důraz je u fotografie kladen jak na její „podobnost” se zobrazovanou scénou, tedy její ikoničnost, tak na její indexikální vztah k realitě před objektivem. Co se týče podobnosti, je založena zejména na šikmé projekci, na své perspektivě, která je „otisknuta” na záznamové médium. U fotografického zobrazení tedy obě tyto záležitosti poněkud splývají.

Ve smyslu tvarové podobnosti se jedná o ikon – vyfotografovaná láhev vypadá jako láhev, nepotřebujeme znát jiný „kód” než láhev samu. Zároveň se však jedná o index ve smyslu „otisku” působením světla na materiál, je zde jistá kauzalita působení „reality před objektivem” na výsledný obraz. Thomas Maldonado definoval tento druh znaků jako „hard icon”. Zařadil sem nejen fotografii, ale třeba i otisk rukou na jeskynních malbách a vypálené stíny po bombardování Hirošimy – tedy znaky indexikálně-ikonické.⁶⁸

Co se indexikality týče, je charakterizována jako přímý důsledek působení (čili vztah bezprostřední kauzality) referentu na vznik znaku. Fotografie však nevzniká působením objektu, referentu, na citlivou vrstvu filmu či snímáče. Fotografie vzniká působením světla odraženého od tohoto objektu, je pak tedy v tomto smyslu pouze indexem světla. „...je chybné ptát se u technických obrazů, co znamenají (ledaže by se dala odpověď bez významu: znamenají fotony).”⁶⁹

Toto světlo je vytvářeno projekcí, která vytváří pouhou iluzi podobnosti. „Z chování světla zkrátka nevyplývá ani náš obvyklý, ani žádný jiný způsob zobrazování prostoru. Perspektiva není ani absolutním, ani nezávislým měřítkem věrnosti.”⁷⁰

67 Imediace je snaha o bezprostřednost mediálního zprostředkování tak, aby médium bylo příjemcem co nejméně vnímáno. Pojem zavedli J.D. Boltero a R. Grusin v knize Remediation: Understanding new Media (1999) viz BOLTER David Jay, GRUSSIN Richard. Imediace, hypermediace, remediace. překlad Tomáš Dvořák. in: Teorie vědy, ročník: XIV/XXVII/2005, č. 2. ISSN 1210-0250

68 Převzato ze: STRÖHL, Andreas. Vilém Flusser: Fenomenologie komunikace. překlad Zuzana Jürgens a Jana Vymazalová. Praha: ARGO 2016. 365 s. ISBN 978-80-1661-8 s. 220, poz. 13

69 FLUSSER, Vilém. Do universa technických obrazů. 1. vyd. překlad Jiří Fiala. Praha: nakladatelství a vydavatelství OSVU 2001. 162 s. ISBN 80-238-7569-8, s. 48

70 GOODMAN, Nelson. Jazyky umění - Nástin teorie symbolů. překlad Tomáš Kulka a kolektiv. URL: http://moodle.ff.cuni.cz/file.php/77/Texty/Goodman-Jazyky_umeni.pdf, s. 25

Například všechny diskuze o tonální či perspektivní manipulaci fotografie vycházejí právě z předpokladu, že fotografie je nějaká přirozená danost. Naopak, není. Neexistuje například přirozenost tónů či barev na fotografickém obraze, ani přirozenost perspektivního zobrazení.

Otázka manipulovatelnosti fotografie je pak v tomto kontextu redukovatelná pouze na otázku míry, neboť každá fotografie je ze své podstaty již manipulovaná. Nejenže je její postprodukce nevyhnutelná, ale ani samotný záznam není nemanipulovaný: už výroba filmu, či čipu a softwaru určuje budoucí, např. tonální, kvality obrazu. Stejně tak optika není nějakou daností, ale výpočtem předem určujícím vzhled obrazu. Samotný obraz ve chvíli své expozice neexistuje, je pouhou virtuální možností tohoto obrazu, která pro svou aktualizaci manipulaci nutně potřebuje. Je nutno ho vyvolat či převést na tištěná nebo jinak zobrazitelná data atp. Všechny tyto úkony vedou k nespočtu možných výsledků, z nichž žádný není relevantnější než jiný. Tato relevance se pak posuzuje nikoli ve vztahu k realitě, neboť to není z principu možné, ale vztahem k jiným obrazům, které již jsou apriori za realistické považovány.

Stejně tak vyspělé počítačové zobrazovací technologie vycházejí z fotografie a nikoliv z reality. Jde pouze o srovnávání znaků, reálné světy zde již nehrají žádnou roli. Pokud by vycházely z reality, navrátily by se o krok zpět k reprezentaci, ale jelikož tak nečiní, posouvají se jen dále od reálného světa do technické reality.

Po této linii bychom se mohli od fotografie pohybovat oběma směry, tedy k zobrazování „předtechnickému“, ve kterém se vztah k perspektivě po staletí vyvíjel, stejně jako k obrazům syntetickým, jež nejsou konstruovány na základě napodobování reálného vjemu, nýbrž fotografie. Jak poznamenává Nelson Goodman: „Do jaké míry je [však] obraz realistický či doslovný, závisí na tom, do jaké míry je systém standardní. [...] Tvrdostí, s níž považujeme podobnost za měřítko realismu, i přes nepřeborné množství protipříkladů, je nyní snadno pochopitelná. Zobrazovací zvyklosti, kterými je realismus určován, mají též tendenci vytvářet podobnost. To, že se obraz podobá přírodě, často pouze znamená, že vypadá tak, jak bývá příroda zpravidla malována.”⁷¹ Podobně vidí vztah obrazu ke skutečnosti Hubert Damisch: „...obraz, který se první fotografové domnívali zachycovat, ani latentní obraz sám, který dokázali vyvolat, není žádná přirozená danost: neboť principy, kterými se řídí konstrukce fotografického aparátu - a zprvu i konstrukce temné komory - jsou spjaté s konvenční představou prostoru a objektivitu, jež se ustavila dřív, než byla fotografie vynalezena, a kterým se většina fotografů pouze přizpůsobila.”⁷²

Fotografie tedy v konečném důsledku odkazuje pouze sama k sobě a ke svým kořenům, a nikoli k reálnému světu, který by měla reprezentovat. Jinak řečeno celé naše pojetí a vnímání světa je dnes ovlivněno právě proliferací všudypřítomného obrazu, s nímž je často jedinec konfrontován dříve než se svým vlastním odrazem v zrcadle.

71 Tamtéž, s.42-43

72 DAMISCH, Hubert. Pět poznámek k fenomenologii fotografického obrazu. překlad Miroslav Petříček. In: Císař Karel ed. Co je to fotografie?. 1. vyd. Praha: Herrmann a synové, 2004. s. 47-49, s. 48

6. Závěr

Z výše nastíněného náhledu obou autorů na reprezentaci je patrné, že technické obrazy, které jsme ochotni považovat za realistické a objektivní zobrazení světa, jsou jen pouhými abstrakcemi vědeckého diskurzu. Žádná objektivní realita neexistuje a její reprezentace tedy není možná. Fotografie je pouhou konstrukcí, nikoli rekonstrukcí světa kolem nás. Čím realističtěji se obraz tváří, tím je subverzivnější. Obraz vyhání reálné z reality, vytváří iluze a z imaginace nezbývá nic než obraz sám jako simulakrum kroužící ve vzduchoprázdnu označovaného.

Pro oba autory je do značné míry určující zlom v období renesance. Renesance s sebou přináší rozvoj technických věd, výpočet světa odrážející se ve všech odvětvích lidského počínání. Technika fotografie přebírá techniku zobrazení, šikmé projekce z renesanční malby, která již hojně využívala camery obscury a připravila půdu pozdějším technickým obrazům. Z pohledu Baudrillarda je „záležitost perspektivy [...] vždy také záležitostí špatného svědomí znaku vůči realitě a zlým tušením toho, že veškeré malířství je už od renesance prohnilé.“⁷³

Camera obscura, tento přístroj na výrobu perspektivy, je zároveň prvním hojně využívaným technickým aparátem v zobrazování. „Od renesance pokračující překódování vědeckých výpovědí ze slov do čísel, díky němuž už nebyl svět jen popisován, ale i vypočítáván, vedlo nakonec k následujícímu obrazu světa: svět je rozptylem bodových částic, které se stále více rozptylují [...]“⁷⁴

Baudrillardovy texty nejsou z nejjednodušších. Jsou kombinací kulturní a politické sociologie a filosofie. Jejich literární styl, rozštěpenost, časté neologismy a často svévolné užívání termínů jejich „uživatelské“ přívětivosti rovněž nepřidává. O to jsou však zábavnější.

Jean Baudrillard popírá jakoukoli objektivní realitu. Podle jeho tezí nám je realita přístupná pouze v podobě simulakra, tedy jejího zdvojení skrze nějakou reprezentaci. Reálný je tedy vždy až znak, respektive jeho označované.. Svět tak není reprezentován skrze obrazy, ale naopak je reprezentací svých obrazů. Je to v podstatě princip Baudrillardovy reverzibility. Reverzibilita zde není myšlena, jak bývá zvykem, jako schopnost návratu k původnímu stavu, ale spíše jako zvratnost, záměna či otočení smyslu. Typicky Baudrillard hovoří o reverzibilitě subjektu a objektu. Je to převrácení, či změna směru, modu kauzality, záměna příčiny a důsledku. Objevujeme svět, nebo svět objevuje

73 BAUDRILLARD, Jean. O svádění. překlad Alena Dvořáčková. Olomouc: Votobia 1996. 213 s. ISBN 80-71-98-078-1, s.76

74 FLUSSER, Vilém. Moc obrazu. Výtvarné umění č. 3 a 4/1996, s. 38

nás? Je fotografie obraz reálného světa, nebo je svět reálný až na fotografii? Z toho plyne i obrácení významu reprezentace. Věci nejsou tedy reprezentovány, protože se dějí, ale dějí se, aby mohly být reprezentovány.

U Flussera můžeme pochopitelně vidět v koncepci jeho filosofie fotografie a aparátů alegorii aparátu mocenského. Aparátem by pak byl systém, komputovatelnými prvky lidé a obrazem výsledná společnost tímto aparátem vytvořená.

Technické obrazy jsou pro Flussera definovány jako stále další a další abstraktní zóny, které se staví mezi svět a člověka. Jejich nebezpečnost pak tkví v jejich zdánlivé objektivitě, ze které plyne obtížnost dešifrovatelnosti jejich skutečné povahy. Čím je jejich technologická vyspělost vyšší, tím realističtěji mohou působit, ale tím více se také vzdalují světu, který se snaží zprostředkovat.

Jean Baudrillard i Vilém Flusser vlastně každý svým způsobem poukazují na to, že naše reprezentace, ačkoliv měly sloužit přiblížení světu, nás od něj oddalují. Čím jsou dokonalejší, realističtější, tím více se realitě vzdalují. Měly být zrcadly, místo toho se z nich staly zástěny. Nejen že svět nereprezentují, ale promítají do něj významy, které se až poté stávají světem. Předcházejí skutečnost, vytvářejí světy nové, skutečnější než skutečné, a programují naše chování. Čím více reality máme k dispozici, tím vzdálenější je svět kolem nás.

Bibliografie

Publikace

ADORNO, Theodor W. Schéma masové kultury. překlad M. Hauser, M. Váňa. Praha: OIKOYMENH 2009. 60 s. ISBN 978-80-7298-406-0

BAUDRILLARD, Jean. Amerika. překlad Miroslav Petříček jr. Praha: DAUPHIN 2000. 159 s. ISBN 80-86019-97-7

BAUDRILLARD, Jean. Dokonalý zločin. 1. vyd. překlad Alena Dvořáčková. Olomouc: Periplum 2001. 180 s. ISBN 80-902836-7-5

BAUDRILLARD, Jean. O svádění. překlad Alena Dvořáčková. Olomouc: Votobia 1996. 213 s. ISBN 80-71-98-078-1

BAUDRILLARD, Jean. Symbolic Exchange and Death. Sage Publications Inc. 1993. 253 s. 9780803983991

BAUDRILLARD, Jean. Ecstasy of communication. In: The Anti-Aesthetic - Essays on Postmodern Culture. Hal Foster ed. Washington: Bay Press 1983 s.126-134 ISBN 0-941920-02-X

BARTHES, Roland. Světla komora - Poznámka k fotografii. překlad Miroslav Petříček. Praha: Fra 2005. 123 s. ISBN 978-80-86603-28-5

BERGSON, Henry. Myšlení a pohyb. 1. vyd. překlad Jakub Čapek, Josef Fulka, Josef Hrdlička a Tomáš Chudý. Praha: Mladá fronta 2003. 288 s. ISBN 80-204-1014-7

BOLTER David Jay, GRUSSIN Richard. Immediace, hypermediace, remediace. překlad Tomáš Dvořák. in: Teorie vědy, ročník: XIV/XXVII/2005, č. 2. ISSN 1210-0250

CUBITT, Sean. Simulation and social theory. Sage Publication, Inc. 2001. 172 s. ISBN 7619 6109 7

DAMISCH, Hubert. Pět poznámek k fenomenologii fotografického obrazu. překlad Miroslav Petříček. In: Císař Karel ed. Co je to fotografie?. 1. vyd. Praha: Herrmann a synové, 2004. s. 47-49

DELEUZE, Gilles. Logika Smyslu. 1. vyd. překlad Miroslav Petříček. Praha: Univerzita Karlova v Praze 2013. 390 s. ISBN 978-80-246-2235-4

FLUSSER, Vilém. Do universa technických obrazů. 1. vyd. překlad Jiří Fiala. Praha: nakladatelství a vydavatelství OSVU 2001. 162 s. ISBN 80-238-7569-8

FLUSSER, Vilém. Moc obrazu. Výtvarné umění č. 3 a 4/1996

FLUSSER, Vilém. Za filosofii fotografie. překlad Božena a Josef Kosekovi. Praha: Hynek s.r.o. 1994. 73 s. ISBN 80-85906-04-X

GANE, Mike. ARNAUDO VÁ, Monique. LOTRINGER, Sylvere. Rozhovory s Baudrillardem. překlad Petr Mikeš. Olomouc: Votobia 1997 179 s. ISBN 80-7198-252-0 MCLUHAN, Marschal. Jak rozumět médiím: extenze člověka. překlad Miloš Calda. Praha: Odeon 1991. 348 s. ISBN 80-207-0296-2

SICHERE, Bernard. Padesát let francouzské filosofie. Praha: Cefres 2001. 121 s. ISBN 80-86311-06-6

SAUSSURE, Ferdinand de. Kurz obecné lingvistiky. překlad František Čermák. Praha: Academia 1996. 468 s. ISBN 80-200-0560-9

STRÖHL, Andreas. Vilém Flusser: Fenomenologie komunikace. překlad Zuzana jürgens a Jana Vymazalová. Praha: ARGO 2016. 365 s. ISBN 978-80-1661-8

ŠUBRT, Jiří a kol. Soudobá sociologie III. Praha: Karolinum 2008. 382 s. ISBN 978-80-246-1486-1

TOFFOLETTI, Kim. Baudrillard Reframed. New York: I.B Tauris co. Ltd 2011. 140 s. ISBN 978 1 84511 678 1

Online zdroje

BAUDRILLARD, Jean. La Photographie ou l'Écriture de la Lumière: Litteralite de l'Image. in L'Échange Impossible, Paris: Galilee, 1999: pp. 175-184. Translation: Francois Debrix, URL: <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14605/5462>

BAUDRILLARD, Jean, Realita překonává hyperrealismus. Aluze č.1/2007 URL: http://www.aluze.cz/2007_01/09_Studie_-_Baudrillard.php

BAUDRILLARD, Jean. Simulacra and Simulation. In: Selected writings. Mark Poster ed. URL: http://faculty.humanities.uci.edu/poster/books/Baudrillard,%20Jean%20-%20Selected%20Writings_ok.pdf

KELLNER, Douglas. „Jean Baudrillard”. The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL: <https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/ baudrillard/>

GOODMAN, Nelson. Jazyky umění - Nástin teorie symbolů. překlad Tomáš Kulka a kolektiv. URL: http://moodle.ff.cuni.cz/file.php/77/Texty/Goodman-Jazyky_umeni.pdf