

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

MAGISTERSKÁ PRÁCE

Praha, 2022

Jiří Procházka

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Fotografie

MAGISTERSKÁ PRÁCE

Cézannova jablka a černobílá reprodukce

Jiří Procházka

Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Dvořák, Ph.D.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS
FILM AND TV SCHOOL

Photography

MASTER'S THESIS

Cézanne's Apples: Black and White Reproduction

Jiří Procházka

Thesis master: Mgr. Tomáš Dvořák, Ph.D.

Thesis opponent:

Date:

Assigned academic title: MgA.

Praha, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma Cézannova jablka a černobílá reprodukce vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha 12.4. 2022

Upozornění

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

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt:

Pro svoji závěrečnou teoretickou práci jsem zvolil téma spojené s možnostmi užití černobílé fotografické reprodukce v současné umělecké praxi. Můj celkový záměr je popsat tuto problematiku nejen pomocí literatury a informací vztahujících se k tomuto tématu, ale demonstrovat ji na konkrétním příkladu díla a s ním spojené průmyslové reprodukce-post impresionistického malíře a otce moderního umění Paula Cézanna. Jako prvotní motivace a inspirace pro výběr tohoto tématu mi posloužila nejen moje vlastní zkušenost s častou nemožností věrné reprodukce barev ale především její obecná nemožnost zrcadlit se v příkladu výstavy Antonise Pittase. Situace takto se vztahující k bezvýchodnosti černobílé reprodukce ovšem může nastat i v případě takovém, že samotné dílo svoji barevnou škálou reprodukcí provedenou v barvě ze své podstaty neumožňuje. Příkladem na kterém lze tuto situaci popsat nám může být výstavní projekt Antonise Pittase ve vídeňské galerii Significant Other obsahující stěnu z reflektivního materiálu, který nemůže být pomocí fotografie věrně zdokumentován a to především z důvodu technické podstaty samotného díla. Kdybychom jako autoři fotodokumentace chtěli stěnu vyfotografovat při reflexi světla, omezili bychom tak použitím zábleskové jednotky světlo ve zbytku místnosti a vyvolali tak možná zcela nechtěný dojem a nesjednocené vyznění fotodokumentace. V takovém případě, pevně věřím, může černobílá reprodukce uměleckého díla najít své komplexní využití, stát se koncepčním řešením, přímo reagujícím na samotné dílo.

Reflexní ale například i výrazné barvy mimo barevný prostor tiskárny která bude následně vizuální materiál (publikovanou fotodokumentaci díla, či výstavy) reprodukovat, často vytvářejí podobný problém ale opět v trochu jiném úhlu pohledu, či směru uvažování. Je-li výstupem umělecké instalace především její fotodokumentace, publikovaná prostřednictvím online magazínů pravidelně zveřejňující světové dění umělecké sféry, odpovídající barevnost může být docílena jen samotnou skutečností, že divák konzumuje obrazový materiál prostřednictvím displeje nebo obrazovky, dovolující zobrazení širokého barevného spektra. Realita a věrnost barev může a zpravidla dokonce bývá upravena nad rámec zdrojových dat z fotoaparátu, tak aby odpovídala víc než prostému výsledku fotoaparátu, spíš divácké zkušenosti a celkovému dojmu.

V případě, že je fotodokumentace výstavy publikována skrze katalog, či jinou tištěnou publikaci, dostává se umělecké dílo opět do složité situace v rámci své reprodukce. Obsahuje li dílo byť jen malou část charakterizovanou specifickou barevností, mimo schopnost reprodukce barevnosti CMYK, či RGB, je logicky v rámci věrnosti samotné reprodukce tuto barvu/barvy použít jako doplňkové tiskové barvy. Za situace kdy dílo či výstava obsahuje takových specifických barev větší množství, stává se takové řešení nepoužitelným. Nastává ale situace kdy na světlo přirozeně přichází ona možnost černobílé reprodukce. Omezené fotografie, dovolující ale míru imaginace potřebné k alternativnímu vjemu takovéto fotodokumentace.

Sám jsem se ve své tvorbě několikrát potýkal se stejným problémem nemožnosti přenést tiskárnou barevnost reprodukováného plátna, využívající vysoce zářivou zelenou a oranžovou barvu. Výsledek tisku nejenže neodpovídal skutečnosti ale díky barevnému posunu se rozpadl kýžený význam díla, využívající této barevnosti v rovině symboliky. Kromě značného psychického úsilí mě tyto problémy stáli i mnoho tiskového materiálu, tedy do doby než mě napadlo vyřešit celou situaci černobílou reprodukcí, která sice negovala jasné vyznění díla ale nepřenášela samotný význam jinam.

Ve své magisterské práci chci odpovědět na otázku, zda je možné v současné době pracovat záměrně prostřednictvím černobílé fotografie/černobílé reprodukce a dosahovat tak paradoxně lepších výsledků než za užití pro nás dnes již standardní barevné obrazové reprodukce. Práci chci rozdělit do 6 kapitol, odkrývajících vzájemné souvislosti v kontextu vybraného tématu:

Úvod, předmluva: "Cézannova jablka"

Kapitola I, Černobílá fotografická reprodukce v současné umělecké praxi

Kapitola II, Stručná historie užití barevné fotografické reprodukce

Kapitola III, Cézanne a barevná reprodukce

Kapitola IV, Možnosti užití černobílé fotografické reprodukce v současné umělecké praxi

Kapitola V, Barvoslepost a Cézannovo dílo

Kapitola VI, Černobílý svět a nebinární současnost

To vše za užití zdrojové literatury tématicky spojené nejen s reprodukcí uměleckého díla a tímto často zkoumaným fenoménem ale například také literaturou popisující problematiku barvosleposti a barevného vjemu. Zásadní je pak i literatura vztahující se k životu a dílu Paula Cézanna, který je pro moji práci zásadní, protože kromě toho že funguje jako jakýsi centrální motiv textu, jeho dílo i v dnešních dnech zažívá přesně ty situace, kterým se magisterská práce bude věnovat a nabízet možná řešení a alternativy.

Abstrakt ENG:

For my final theoretical work I chose a topic related to the possibilities of using black and white photographic reproduction in contemporary artistic practice. My overall intention is to describe this issue not only through literature and information related to this topic, but to demonstrate it through the specific example of the work and associated industrial reproduction-post impressionist painter and father of modern art Paul Cézanne. My own experience with the frequent impossibility of faithful colour reproduction, but above all its general impossibility mirrored in the example of the Antonis Pittas exhibition, served as the primary motivation and inspiration for the choice of this topic. The situation thus relating to the impossibility of black and white reproduction can, of course, also arise in the case that the work itself, by its colour scale, does not inherently allow for reproduction in colour. An example of this situation can be found in Antonis Pittas' exhibition project at the Significant Other gallery in Vienna, which includes a wall made of reflective material that cannot be faithfully documented by means of photography, primarily because of the technical nature of the work itself. If we, as the authors of the photo-documentation, had wanted to photograph the wall with the light reflecting off it, we would have limited the light in the rest of the room by using a flash unit, thus creating a perhaps completely unwanted impression and a disjointed feel to the photo-documentation. In such a case, I firmly believe, a black and white reproduction of an artwork can find its complex use, becoming a conceptual solution directly responding to the work itself.

Reflective, but also, for example, bold colours outside the colour space of the printer who will subsequently reproduce the visual material (published photo documentation of the work or exhibition), often create a similar problem, but again from a slightly different point of view or direction of thinking. If the output of an art installation is primarily its

photodocumentation, published through online magazines that regularly publish the world events of the art sphere, the corresponding colour can only be achieved by the mere fact that the viewer consumes the visual material through a display or screen that allows the display of a wide colour spectrum. The reality and fidelity of the colours can, and usually are, adjusted beyond the camera source data to match the viewer's experience and overall impression rather than the simple camera result.

When the photographic documentation of an exhibition is published through a catalogue or other printed publication, the artwork is again placed in a difficult situation in its reproduction. If the work contains even a small part characterised by a specific colour, beyond the ability to reproduce CMYK or RGB colours, it is logical to use these colour(s) as additional print colours within the fidelity of the reproduction itself. In situations where the work or exhibition contains a large number of such specific colours, such a solution becomes unworkable. However, there is a situation where the possibility of black and white reproduction naturally comes to light. Limited photographs, but allowing for the degree of imagination needed for an alternative perception of such photodocumentation. In my own work, I have several times faced the same problem of the impossibility of transferring the colour of the reproduced canvas to the printer, using highly vibrant green and orange colours. The result of the print not only did not correspond to reality, but due to the colour shift the desired meaning of the work, using this colour in the plane of symbolism, fell apart. Apart from considerable mental effort, these problems cost me a lot of printing material, that is, until I had the idea of solving the whole situation with a black and white reproduction, which negated the clear meaning of the work but did not transfer the meaning itself elsewhere.

In my master's thesis I want to answer the question whether it is nowadays possible to work deliberately through black and white photography/black and thus achieve paradoxically better results than using the now standard colour pictorial reproduction. I want to divide the thesis into 6 chapters, revealing the interrelationships in the context of the chosen topic:

Introduction, foreword: "Cézanne's Apples"

Chapter I, Black and white photographic reproduction in contemporary artistic practice

Chapter II, A brief history of the use of colour photographic reproduction

Chapter III, Cézanne and Color Reproduction

Chapter IV, The Possibilities of Using Black and White Photographic Reproduction in Contemporary Art Practice

Chapter V, Color-Blindness and the Work of Cézanne

Chapter VI, The Black and White World and the Non-Binary Present

All of this using source literature thematically related not only to the reproduction of artwork and this often researched phenomenon but also, for example, literature describing issues of colour-blindness and colour perception. The literature related to the life and work of Paul Cézanne is also essential for my thesis because, in addition to functioning as a kind of central motif of the text, his work even today experiences exactly the situations that the master's thesis will address and offer possible solutions and alternatives.

"Cézannova jablka a černobílá reprodukce"

Kapitoly:

Úvod, předmluva: "Cézannova jablka"

Kapitola I, Černobílá fotografická reprodukce v současné umělecké praxi

Kapitola II, Stručná historie užití barevné fotografické reprodukce

Kapitola III, Cézanne a barevná reprodukce

Kapitola IV, Možnosti užití černobílé fotografické reprodukce v současné umělecké praxi

Kapitola V, Barvoslepost a Cézannovo dílo

Závěr: černobílý svět a nebinární současnost

Úvod, předmluva: "Cézannova jablka"

Několik jablek a váza z malovaného porcelánu, to vše stojící na dřevěném stole, jenž jen částečně zakrývá připravená drapérie z bílého ubrusu. Pozadí tvoří závěs s florálním motivem, utvrzující samotný výraz obrazu. Černobílá reprodukce Cézannova "Zátiší se závěsem" z roku 1895 nechává jejího diváka zamyslet se nad samou podstatou toho, co vidí před sebou. Absence barevnosti omezená na černobílou škálu, nechává vyzníť naprosto jiné aspekty obrazu; v Cézannově případě jej pak náležitě zplošťuje a to především díky absenci barev, které svojí kombinací vytváří onen unikátní dojem objemu, typický pro Cézannovo dílo. Dojem, který černobílá reprodukce vyvolává, je dojmem podobným takovému, když se díváme na černobílou fotografii. Znatelný posun reality daný především posunem do černobílé škály vyvolává jistou dávku sentimentu, možná právě z oné nedosažitelné vzdálenosti mezi oběma světy. Vzniká jakási podobnost mezi černobílou reprodukcí malířského plátna a potenciální černobílou fotografií obdobného zátiší, kterou si mozek při zpracování obrazu, aspoň v mém osobním případě, dosadí jako první možnost výkladu obrazu. Nízká kvalita reprodukce a její následné umístění na pórovitý povrch papíru schovává jednotlivé tahy štětce a skoro vytváří dojem, že se skutečně jedná o fotografii. Náš pohled na obraz je ovlivněn jeho černobílou škálou barevnosti natolik, že podléháme až analytickému pohledu a přistihneme se při počítání jablek nebo soustředění se na druh květiny, zdobící malovaný porcelán. Celý obraz je absencí barevnosti zbaven jakési svrchní vrstvy, krusty nedovolující díky svému celistvému dojmu, tomuto procesu dekonstruktivního myšlení. Kombinace barev a celkový dojem, která tato kombinace vytváří, nechává diváka takřka v transu či jiném intenzivním stavu a ten tak zůstává chráněn před možností alternativního výkladu. Otázkou zůstává do jaké míry, v době, kdy Cézanne zátiší namaloval, uvažoval nad alternativními možnostmi šíření vizuálního materiálu, pravděpodobně bral v potaz především možnost reálného vystavení obrazu v rámci skupinové výstavy a možnosti širitelné reprodukce tak nedostali tolik prostoru. To o co Cézannovi v jeho díle šlo, tedy dojem prostoru, tvořen pomocí důmyslné kombinace barev, by stejně pomocí černobílé reprodukce nebylo možné docílit. Další otázkou je, zda-li o tyto reprodukce, v době Cézannova života, měl někdo zájem. V době jeho snah oslovit uměleckou veřejnost svým dílem se mu dostávalo často jenom groteskních a parodických znázornění.

Důvod, proč existuje nespočet černobílých reprodukcí autorova díla, je v celku jasný; technická nemožnost a v pozdějším případě finanční náročnost barevné reprodukce však nechala vzniknout pomyslnou sérii umožňující nový pohled na autorovo dílo a problematiku reprodukce uměleckého díla jako takového.

Viděl jsem nemálo knih a publikací zpracovávajících malířské dílo Paula Cézanna

a využívajících především barevné reprodukce; avšak často díky barevnému posunu a špatnému tiskovému materiálu vyzněly tyto reprodukce hůř, než kdyby byly provedeny jako černobílé. Barevný posun byl v některých případech tak výrazný a zavádějící, že svoji jedovatou barevností ničil autorem zamýšlenou harmonii zvolených barev a znemožňoval vjem objemů jednotlivých těles, podobně jako ona černobílá reprodukce.

"Neúnavně znovu a znovu přemílá před Bernardem své názory, tvrdí, že je třeba stát se opět klasikem podle přírody – to jest pocitem, že v přírodě se všechno formuje podle koule, kužele a válce, že kresba a barva vůbec nejsou rozdílné, v té míře, jak (umělec) maluje, kreslí, čím více se barva harmonizuje, tím více se kresba upřesňuje. Když má barva své bohatství, tvar má svou plnost. Kontrasty a vztahy mezi tóny, v tom je tajemství kresby a modelování." ¹

Je-li černobílá reprodukce tisknutá na světlý podklad, tisková barva je vždy pouze a jen černá. Tiskne se jednou barvou a světlá místa nechávají proniknout světlost tiskového materiálu. Je-li však černobílá reprodukce vyhotovena na křídově bílý papír, je výsledný dojem jiný, než když se reprodukce tiskne na papír zabarvený do typického odstínu žluté. Zase se zvláště přibližujeme fotografii. První varianta využívající sněhově bílý papír vytváří chladný a ostrý dojem klasické černobílé fotografie, naopak druhá varianta připomíná sépiové fotografie ozvláštněné o onu specifickou sentimentalitu. V každém případě pak ale malířská reprodukce podléhá divákově paměti a především pak samotné zkušenosti, skrz jakou se naučil vnímat realitu okolního světa, publikovanou v daných listech či knihách.

Míra realistického vyobrazení malovaných předmětů pak diváka v jeho prvním dojmu jenom utvrdí. Zažije v mžiku podobné pocity jako při zběžném listování novin, pohled na stůl a předměty ležící na něm. V kontextu dnešních publikací jde možná o podobný dojem jako u reklamní či lépe produktové fotografie. Stabilní kompozice jenom potvrzuje zkušenost, jakou máme s reklamními bannery a plakáty. Otázkou zůstává, kam se odejmutím oné svrchní vrstvy obrazu v rámci jeho interpretace dostáváme, do jakého kontextu dílo tímto nutně zasazujeme a především, do jaké míry můžeme umělecké dílo v této podobě vnímat.

"Když Bernard pracuje v přízemí, slyší že Cézanne nad ním ustavičně přechází po ateliéru sem a tam, často ho též vidí, jak si jde sednout do zahrady, sám sebe se ptá s ustaraným čelem a pak pospíchá nahoru. Když spatřil Bernardovo rozmalované zátiší nebylo mu zcela po chuti a chce je opravit, ale když mu Bernard podává paletu, vybuchne: Kdepak máte neapolskou žlut? A kde je vaše broskvová čern? Kde máte sienu, kobalt, pálený lak?... Bez těchto barev přece nemůžete malovat. A pod úder Cézannova zuřivého štětce se stojan úplně kymácí, div že plátno nespadne na zem. (Émile Bernard zaznamenal, že v této době se Cézannova paleta skládala z těchto barev: zářivá žlutá, neapolská žlut, chrómová žlut, světlý okr, přírodní siena, rumělka, pálený okr, siena pálená, kraplak, světlý karmínový lak, lak pálený, Veronesova zeleň, zeleň smaragdová, zelená, kobalt, ultramarín, berlínská modř, broskvová čern." ²

¹ PERRUCHOT, Henri. *Cézannův život*. Praha, 1965. ISBN 23-110-65. str. 319

² PERRUCHOT, Henri. *Cézannův život*. Praha, 1965. ISBN 23-110-65. str. 319

Situace, takto se vztahující k bezvýhodnosti černobílé reprodukce, ovšem může nastat i v případě takovém, že samotné dílo svoji barevnou škálou reprodukci provedenou v barvě ze své podstaty neumožňuje. Příkladem, na kterém lze tuto situaci popsat, nám může být výstavní projekt Antonise Pittase ve vídeňské galerii Significant Other, obsahující stěnu z reflektivního materiálu, který nemůže být pomocí fotografie věrně zdokumentován a to především z důvodu technické podstaty samotného díla. Kdybychom jako autoři fotodokumentace chtěli stěnu vyfotografovat při reflexi světla, omezili bychom tak použitím zábleskové jednotky světlo ve zbytku místnosti a vyvolali tak možná zcela nechtěný dojem a nesjednocené vyznění fotodokumentace. V takovém případě, pevně věřím, může černobílá reprodukce uměleckého díla najít své komplexní využití, stát se koncepčním řešením, přímo reagujícím na samotné dílo.

Reflexní, ale například i výrazné barvy mimo barevný prostor tiskárny, která bude následně vizuální materiál (publikovanou fotodokumentaci díla či výstavy) reprodukovat, často vytvářejí podobný problém, ale opět v trochu jiném úhlu pohledu či směru uvažování. Je-li výstupem umělecké instalace především její fotodokumentace, publikována prostřednictvím online magazínů pravidelně zveřejňujících světové dění umělecké sféry, odpovídající barevnost může být docílena jen samotnou skutečností, že divák konzumuje obrazový materiál prostřednictvím displeje nebo obrazovky, dovolující zobrazení širokého barevného spektra. Realita a věrnost barev může a zpravidla dokonce bývá upravena nad rámec zdrojových dat z fotoaparátu, tak aby odpovídala víc než prostému výsledku fotoaparátu, spíš divácké zkušenosti a celkovému dojmu.

V případě, že je fotodokumentace výstavy publikována skrze katalog, či jinou tištěnou publikaci, dostává se umělecké dílo opět do složité situace v rámci své reprodukce.

Obsahuje-li dílo byť jen malou část charakterizovanou specifickou barevností, mimo schopnost reprodukce barevnosti CMYK či RGB, je logicky v rámci věrnosti samotné reprodukce tuto barvu/barvy použít jako doplňkové tiskové barvy. Za situace, kdy dílo či výstava obsahuje takových specifických barev větší množství, stává se takové řešení nepoužitelným. Nastává ale situace, kdy na světlo přirozeně přichází ona možnost černobílé reprodukce. Omezené fotografie, dovolující ale míru imaginace potřebné k alternativnímu vjemu takovéto fotodokumentace.

Sám jsem se ve své tvorbě několikrát potýkal se stejným problémem nemožnosti přenést tiskárnou barevnost reprodukováného plátna, využívajícího vysoce zářivou zelenou a oranžovou barvu.

Výsledek tisku nejenže neodpovídal skutečnosti, ale díky barevnému posunu se rozpadl kýžený význam díla, využívající této barevnosti v rovině symboliky. Kromě značného psychického úsilí mě tyto problémy stály i mnoho tiskového materiálu, tedy do doby než mě napadlo vyřešit celou situaci černobílou reprodukcí, která sice negovala jasné vyznění díla, ale nepřenášela samotný význam jinam.

Při takovém uvažování dostává černobílá reprodukce Cézannova díla smysl i když tak původně nebyla koncipována. Kniha popisující život a dílo Paula Cézanna *Cézannův život* autora Henriho Perruchota, ze které jsou dva předchozí úryvky, obsahuje mimo textový obsah i obrazový doprovod, využívající barevných reprodukcí nevelké kvality za značného barevného posunu, omezení i specifické stylizace do které se dílo způsobem, který zde byl zvolen, dostává. Kniha tak sama sebe dostává do zvláštní situace kritickým kontrastem precizního popisu barevnosti Cézannova díla a předkládaného obrazového doprovodu, který jednoznačně a zcela zásadně neodpovídá.

Velice zajímavým shledávám moment užití černobílé reprodukce Cézannovy malby v kombinaci s textovým doprovodem popisujícím její nativní barevnost. Vztah, který mezi

těmito dvěma prvky vystává, jen umocňuje myšlenka, jak krok zpět v kontextu pomyslné evoluce může být pro danou problematiku přínosnější, než možný krok směrem vpřed. Dekonstruktivní pojetí tak možná nechává vzniknout specifickému žánru, dalším evolučním prvkem ve zkoumání fotografie jakožto média, které je kromě obrazové produkce schopné ovlivňovat naše myšlení a pohled na svět...

Kapitola I, Černobílá fotografická reprodukce v současné umělecké praxi

V průběhu uplynulého roku jsme mohli vidět nespočet výstav a výstavních projektů, prací vyšší či nižší kvality a originality. Co měly tyto výstavy společného však netkví v jejich obsahové ani estetické části. Společným jmenovatelem těchto výstav je především způsob, jakým jsme je jako diváci konzumovali. I přes několik málo výstav navštívených osobně, tvoří většinový podíl takové výstavní projekty, které jsme viděli prostřednictvím jejich fotografické dokumentace. Jednotlivé fotografie byly převážně distribuovány skrze sociální sítě, v nejvyšším zastoupení pak prostřednictvím Instagramu. Ten už několik let splňuje funkci určitého katalyzátoru, schopného diváka stručně informovat a při dalším případném zájmu ho odkázat na oficiální stránku galerie, dané instituce nebo webové stránky samotného umělce/umělkyně. Představíme-li si tedy modelovou situaci takového sledu událostí, od vytvoření fotografické dokumentace výstavy až po její distribuci k divákovi, upoutejme svoji pozornost ke konečné fázi tohoto řetězce. Tedy konkrétně k divákovi "konzumujícího" takovýto obrazový materiál. Skrze jaké zobrazovací médium? Troufám si říci, že v drtivé většině případů se jedná o mobilní telefon. Dále pak prostřednictvím notebooků, stolních počítačů nebo tabletů. Další rozvětvení jednotlivých zobrazovacích zařízení nastává ve chvíli, kdy si uvědomíme, že rozdíl zobrazení nenastává nutně napříč konkrétními zařízeními, ale důvodem jsou samotní výrobci určující kvalitu a způsob jejich zpracování. Každý výrobce, každá značka využívají jiné typy displejů určujících výsledný obraz, v našem případě pak konkrétní odchylku od originálu. Dalším faktorem se stává osobní nastavení daného zařízení, jako barevný prostor, rozlišení, jas nebo třeba korekce modrého záření. Produkty značky Apple často využívají tzv. Retina displej umožňující "šťavnatější" vyznění obrazu, tedy jeho výraznou odchylku od zdrojového materiálu, nedosahujícího původně takového kontrastu a sytosti barev. V případě prakticky jakéhokoliv výstavního projektu jsme tedy mohli být svědky všemožných odchylek, posouvajících daný projekt mimo předem zamýšlený estetický rámec. Určujícím se tak mimo jiné mohlo stát právě místo, kde jsme si na konkrétním mobilním zařízení fotografie zobrazily. Podle množství a typu světla se displej automaticky nastavil na danou hodnotu jasu, na kterém je vyznění barev přímou úměrou závislé. Je samozřejmě logické, že fotografická reprodukce nedokáže plně suplovat zážitek z reálného kontaktu s uměleckým dílem, ale zároveň současná situace neskrývá ukazuje, že následná dokumentace/reprodukce hraje významnou a často de facto mnohem významnější roli než samotná akce navštívená jednotlivými diváky.

Z hlediska pojmů mluvíme sice o "dokumentaci" dané výstavy, ale přesnější může být označení "reprodukce", zamyslíme-li se totiž nad samotným procesem pořizování fotografií snažících se co nejvíc přiblížit jakési objektivní, neutrální perspektivě úhlu fotografova pohledu a následné postprodukci pořízených fotografií, výsledkem se stávají svébytné reprodukce, více či méně spjaté s originálním dílem. Vzniká něco co prakticky známe pod názvem "fotografický soubor". Tato základní forma využívá lineární uspořádání jednotlivých snímků, provázející diváka od snímku A do snímku Z. Často však toto uspořádání není vytvořeno za účelem odvyprávět onen vizuální příběh od začátku do konce, tedy pomocí jednoduché lineární časové osy, ale funguje píše jako jakási daná kompozice utvářející výsledný zamýšlený rytmus. Tato základní forma, jež je shodou okolností často prvním formálním výstupem studenta fotografie na začátku jeho studií, se zvláštní oklikou vrací v momentě, kdy je student už součástí umělecké praxe a dokumentuje svoji výstavu či projekt právě pomocí této formy. Linearita fotografického souboru přetrvává a supluje svým začátkem příchod návštěvníka galerie a jeho pohled na první z děl (linearita vyháží z předpokladu číselného značení jednotlivých snímků, respektive určité vnitřní logiky s jakou byl prostor a dílo dokumentováno). Vytvořený rytmus, určující výsledné řazení fotografií, umožňuje divákovi fotografické reprodukce onu náhražku fyzické přítomnosti na konkrétní výstavě. Takový výsledek se pak formálně výrazně liší od katalogu, kde je kladen důraz spíše na reprezentaci jednotlivých děl zastoupených ve výstavě. Ty jsou fotografovány způsobem často připomínajícím tendence produktové fotografie. Rytmus a ona iluze fyzické přítomnosti zde nehrají roli. Fotografické dokumentace výstav, tedy jejich reprodukce, jsou nativně publikovány a prezentovány do online prostoru netištěných magazínů. Zde je ze své podstaty tohoto prostředí dokumentaci umožněno kýžené řazení a lineární uskupení jednotlivých částí za účelem vytvoření konkrétního příběhu. V tomto ohledu je tato forma bezproblémovou. Komplikace přichází ze strany samé podstaty současného umění a jeho podoby. Vizuální trend více či méně prorůstající tvorbou jednotlivých autorů současné generace má společný původ v post internetové estetice a na ní nabalené neo romantické tendenci. Pro tento trend je charakteristický snadno definovatelný vizuální rámec. Ačkoliv je při romantických výletech do estetiky středověkých dob časté užívání hnědých, zemitých tónů, je tento vzhled často záměrně narušen oním fantasy prvkem utvářejícím celkovou kompozici a dojem. Ten esteticky vystupuje mimo základní rámec a pro svoje ztvárnění často využívá materiálů a barev zářivých jedovatých odstínů, blížících se zpět k prvkům post internetové estetiky. V rohu galerie leží ikonická, zářivě zelená plastová láhev limonády Mountain Dew zasazená do platformy hnědých kožených popruhů, připomínajících součást rytířské zbroje. Láhev působí až jakýmsi radioaktivním dojmem a v kombinaci s hnědou kůží vytváří onen kýžený kontrast, na kterém je do určité míry tato estetika postavená. V prostředí white-cube galerie disponující onou andělskou čistotou, umožňující dekontextualizovat jednotlivé předměty a uvést je do nového společně vytvořeného kontextu výstavy, má takový typ umění dozajista své místo, které si pravděpodobně udrží i v následujících letech. Tato esteticky výrazná podoba současného umění má ale často za následek nespočet neodpovídajících reprodukcí v podobě fotografické dokumentace, jež ze své technické podstaty často nemůže věrně vyobrazit skutečnou podobu díla. Je nutná softwarová postprodukce a snaha o navrácení barvy do výsledných obrazů. Ty totiž velice často v syrových datech neodpovídají skutečnosti, tak jak ji jako diváci vnímáme v kontextu daného uměleckého díla. Snaha o věrnou reprodukci barev dokumentovaných děl naráží na nemožnost přenesení živosti a sytosti jednotlivých barev, tak jak je vidíme

prostřednictvím lidského oka. Jsou to pak především fluorescentní barvy nebo materiály využívající odrazu světla viz. příklad v úvodu a dílo Antonise Pittase ve vídeňské galerii Significant Other.

Je-li pak takovýto fotografický soubor/dokumentace dané výstavy logicky chápán a vnímán jakožto ona reprodukce uměleckého díla, měly by s jejím vytvořením být spjaty principy vytváření oněch uměleckých reprodukcí. Představme si dobu v nadcházejících letech, kdy se jednotlivé výstavy konkrétních autorů zapíší do dějin umění, charakteristického pro zkoumanou dobu, a jako studenti budeme odkázáni na tyto materiály, na reprodukce, z nichž budeme usuzovat konkrétní záměry a souvislosti. Množství kopií výtisků, vytvořených na neprofesionálních tiskárnách, zapříčiní postupem času výraznou odchylku od originálu, kterou si dost možná studenti ani pedagogové nebudou uvědomovat, a díky níž budou význam díla interpretovat chybně. Víze budoucnosti navíc jistě neodpovídá zářivé představě devadesátých let, na kterou jsme byli naučeni my, ale více reálnou se zdá možnost ještě horšího financování v oblastech jako je např. školství, nadbíhající právě takovýmto situacím spojených se špatnou kvalitou výukových materiálů.

“Vysokoškolské umělecké oddělení se rozhodlo pro barevnou reprodukci jako standardní výukový materiál, to však vyvolalo dvě důležité otázky, které dosud nebyly uspokojivě zodpovězeny. Jedna z nich se týká využití reprodukcí; druhá se týká standardů, které vysokoškolská katedra používá při výběru reprodukcí. Tak dlouho, dokud reprodukce jsou používány bez rozdílu, existuje nebezpečí, že budou při výchově žakovského vkusu působit více škody než užitku. Pravděpodobně většina vysokých škol nakupuje barevné reprodukce především pro jejich hodiny dějin umění nebo kurzů oceňování, kde slouží jako dočasné a neúplné náhrady za originály obrazů, které nejsou k dispozici pro okamžité studium. Je však pochybné, zda si student tento rozdíl uvědomuje, onen rozdíl mezi reprodukcí a originálem, nebo zda si uvědomuje rozdíly kvality mezi jednotlivými reprodukcemi. Tento bod stojí za to zdůraznit, protože studenti se snadno spokojí s povrchním vzhledem reprodukcí a jen zřídka se snaží rozlišit jejich konkrétní kvality od kvalit reprodukcí originálních litografií, leptů, sítotisků nebo obrazů.

Sbírkou s možností zapůjčení zarámovaných reprodukcí sestavené uměleckým oddělením často podporují tento lhostejný postoj, protože nízké náklady na tisky a jejich často průměrná kvalita slouží pouze ke zlevnění umění v očích veřejnosti. Průměrný student tak pod dojmem prestiže "schváleného" výtvarného umění a kouzlem velkých jmen, nevidí důvod, proč by měl při koupi obrazu riskovat nejisté kvality a vyšší ceny obrazů originální malby nebo grafiky málo známých místních umělců, když si může pořídit kopii Rembrandta nebo Cézanna v pěkném rámečku za pár korun.”³

Citace z textu Thomase M. Foldse sice odpovídá době ve které byl text napsán, tedy roku 1948 ale její obecná podstata odpovídá námi zkoumané problematice a přináší řadu zajímavých pohledů a řešení. Do jisté míry se možná nemění ani přístup ze strany univerzity a to jak vyučujících tak studentů. Problematika sama se tak utváří na základě reakcí na neflexibilní a strnulý systém vzdělávání, který se od samého počátku příliš nezměnil. V současnosti situaci dost možná ovlivňuje i fakt, že počet studentů zájmově inklinujících právě ke studiu umění a jeho dějin, převyšuje počet odpovídající studentům

³ FOLDS, Thomas. "A Critique of Color Reproductions". College Art Journal. Winter, 1948-1949(8), str. 85-94.

umění v poválečných letech. Státních i soukromých škol dotýkajících se oblastí umění přibývá a s tím logicky i počet studentů vyskytujících se na takovýchto školách mimo svůj původní záměr, z určitého rozmaru volby nebo výhodám, které studium v uměleckém školství přináší oproti ostatním např. vědecky zaměřených univerzit. Laxnost a častý nezáměr o historii z řad studentů často odpovídá nastavení dnešní společnosti. Tak či onak tento fakt do jisté míry odpovídá na první otázku, jež Folds ve svém textu pokládá. Předpoklad, že si průměrný student uvědomuje "drobné" rozdíly mezi jednotlivými reprodukcemi, zní z dnešní perspektivy až naivně. Určujícím ale nemusí být nutně studentova laxnost ani dravost, určujícími mohou být právě ony výukové materiály. V kontextu dnešních dnů se pak bavíme spíše o zobrazovacích zařízeních, než-li tištěných materiálech. Standardním způsobem jakým student při svém studiu přichází do kontaktu s danou reprodukcí uměleckého díla, bývá prostřednictvím projektoru zrcadlící profesorovu obrazovku na tabuli uprostřed učebny. Faktem je že věrnost barev může být těžké zachytit pomocí zobrazovacích zařízení jako např. displejů a obrazovek, co se týče projektorů je tato snaha ještě neúměrně obtížnější. Dosáhnout totiž věrné odpovídající barevnosti originálního díla pomocí projekce není prakticky možné mimo zatemněný kinosál a bez odpovídající techniky, která je často mimo finanční možnosti dané katedry/univerzity. Jako studenti jsme tak odkázáni na fakt, že vyučující profesor prezentuje dané dílo skrze obrázek nízké datové kvality stažený z internetu do laptopu, přes který je skrze připojený projektor promítán na zeď. Barevný posun je nevyhnutelný a výrazný.

"Popravdě řečeno, tento zájem o originál obrazu do značné míry určuje měřítko, podle nichž si katedra umění sama vybírá reprodukce, zejména ty menší, pro použití v kurzech historie nebo oceňování. Přestože oddělení usiluje o získání nejlepších dostupných reprodukcí, ještě více se snaží "pokrýt" všechny umělce, kteří jsou v kurzu zmíněni, a vzhledem k tomu, že někteří z nich jsou již zastoupeni barevnými tisky, je velká snaha zahrnout i další, v případě potřeby tiscích nižší kvality. Pokud je oddělení nespokojeno s takovýmto obchodem, čerpá útěchu z naděje, že každý učitel vyčlení ty nejvyšší výtisky ke kritice. Ale co když učitel sám neviděl originály?"⁴

Zde zůstává otázkou, do jaké míry je dnešní učitel v tomto směru vzdělán a ochoten se problematice přizpůsobit nebo na ni odpovídajícím způsobem reagovat. Ačkoliv je velké množství originálních děl autorů z výukových osnov uloženo napříč českým galerijním systémem, nikdy jsem se jakožto student nesetkal s přístupem, který by si kladl za cíl ukázat tyto díla, natož porovnat jejich kvalitu s kvalitou jejich reprodukcí v rámci výukového programu. Problémem tak dost možná není nedostatečná odbornost jednotlivých učitelů ale spíše celkový systém snažící se obsáhnout velký rozsah látky za nedostačující množství času. To má za následek právě to, že ačkoliv si je možná učitel nedostatků jednotlivých reprodukcí vědom, systém mu neumožňuje je podrobně zkoumat v rámci výuky. Celá situace víc než cokoliv jiného ukazuje fakt, jakým způsobem a z jaké perspektivy se dějiny umění na školách vyučují. Jakoby byl historický kontext díla upřednostňován před jeho výtvarné kvality.

⁴ FOLDS, Thomas. "A Critique of Color Reproductions". College Art Journal. Winter, 1948-1949(8), str. 85-94.

“Ve skutečnosti je pochybné, zda je používání reprodukcí na vysoké škole vůbec možné, snad jen kromě případu kdy je student sám povinen zkoumat jejich jejich funkci, povahu a omezení. Může tak učinit několika způsoby. Barevné tisky z obrazů v blízkém muzeu, může student porovnávat vedle sebe a pečlivě si všímat, zda v nich nejsou nepřesnosti a sám rozhodnout, zda jsou v tisku zjevné, či nikoliv. V lokalitách, kde takové srovnání není možné, by umělecká oddělení měla v každém případě vystavit vlastní expozici "dobrých" a "špatných" děl, aby studentům ukázaly barevné odchylky, které se často vyskytují u různě velkých a různě zpracovaných tisků zhotovených z jednoho originálu. Vskutku každý student by také mohl být požádán, aby vytvořil podobnou vlastní sbírku, ve skromnějším měřítku, a to buď nákupem tisků v místních muzeích nebo obchodech, nebo je vystříhat ze stránek různých časopisů (ty by mohly obsahovat např. ilustrace k reklamám), kde se liší povrch papíru a vede tak k rozdílům v reprodukci téhož originálu. Nakonec by bylo užitečné, kdyby učitel vysvětlil několik základních faktů o barevné reprodukci, přičemž by důraz kladl na fakt, že výtisky tohoto druhu jsou pouze dočasnými pomůckami pro studium barevné reprodukce originálů a nikoliv jejich adekvátní náhradou.”⁵

Jak Folds v textu uvádí, elementárním je prosté zdůraznění faktu, že reprodukce není věrnou z důvodů nevyhovujících materiálů nebo zobrazovacích zařízení. Takový předpoklad možná více než co jiného ukazuje na onu možnost záměrného využití černobílé reprodukce daného uměleckého díla.

Důvod proč se jako studenti na tyto reprodukce při svém studiu díváme, není abychom poznali umělcův styl práce s barvou a jejími kombinacemi ale pochopili jiné souvislosti spjaté především s umělcovou motivací pro vytvoření daného díla a jeho kontext. Ten pak ale může být snadno dezinterpretován právě z důvodů neodpovídající barevné reprodukce uvádějící konkrétní dílo mimo jeho skutečnou podobu. Příkladem může být právě Cézanne jehož dílo je interpretováno naprosto jiným způsobem než je prezentováno prostřednictvím reprodukcí.

Kapitola II, Stručná historie užití barevné fotografické reprodukce

Zatímco ještě před několika málo lety si prakticky nikdo nedokázal představit, že největší tištěná periodika ukončí svoje působení coby předměty hmotného světa, dnes jsme svědky úplné tranzice těchto periodik do online prostředí, kde jednotlivé články mohou být publikovány bezprostředně poté, kdy se daná událost objeví. Barevná fotografie dominuje doprovodným obrazovým materiálům, primárně z důvodů své objektivní věrnosti a schopnosti přiblížit diváctvu/čtenářstvu událost tak, jak by ji sám viděl, pomocí zraku. Černobílá fotografie se objevuje primárně v oblasti fashion produkce, kde je její užití stále časté z důvodů estetických kvalit a jisté míry důvěryhodnosti, kterou užití monochromatického obrazu v tomto kontextu přináší.

Černobílá fotografie se tak mimo tato užití vyskytuje často pouze jako dobový obrazový materiál např. válečné fotografie atd., ojedinělým případem pak mohou být záměrně

⁵ FOLDS, Thomas. "A Critique of Color Reproductions." College Art Journal. Winter, 1948-1949(8), str. 85-94.

použité černobílé fotografie poutající divákovu pozornost v závislosti na kontrast, který takový obraz způsobuje v záplavě pestrobarevných reklam nebo samotného vzhledu internetového prohlížeče.

Vydavatelé tiskovin nižší kvality, kde cena určuje poptávku, jako je tomu např. u bulvárních plátků, kteří svoje působení, vlivem zvýšení celkových nákladů, často přesunuli do online prostředí, tak už neřeší mnohdy špatné rozlišení jednotlivých obrazových materiálů, jejich odpovídajícím formátovým zmenšením ale radostně otevírají svou náruč všemožným snímkům kategorie "paparazzi", které by jinak museli drasticky zvětšovat pomocí rastru, nebo je použít ve zmenšené podobě. Online prostředí tak, mimo svoje ekologické, ekonomické a marketingové přednosti, dovoluje užití snímků, zdrojově pocházejících z mobilních telefonů různé kvality, často ovlivněné maximálním přiblížením digitálního "zoomu".

Co je pro tyto snímky charakteristické, je specifická barevnost zapříčiněná nízkou kvalitou obrazu v kombinaci se softwarovým dopočítáním obrazu, charakteristickým pro některé telefony značky Apple. Ta je často reprezentována barvami, které by v tisku museli být užívány jako tzv. "přímé" barvy, tedy takové které nelze ztvárnit pomocí CMYK a musí být do tiskárny vloženy extra. Ideálním příkladem pak může být model iPhone 5S, jehož fotografie působili až malířským dojmem, kde šum nahradila struktura podobná jemným tahům štětce.

Představa, že vydavatel konkrétní tiskoviny dbá v takové míře na věrnost přenosu barev do výsledného tisku je naivní a mylná, elementárním je v tomto prostředí informovat čtenáře o dané skutečnosti a obrazový doprovod pak slouží jako druhotný nositel informace, významově závislý na svém textovém základu. Barevná věrnost však může výrazně ovlivnit naše chápání textu a jeho celkové vyznění v kontextu, který si každý čtenář vytváří na základě své vlastní zkušenosti. Příkladem může být např. proměnlivý odstín pleti, v závislosti na věrnosti dané barevné reprodukce, indikující možný problém z hlediska správného vyznění textu. Podobně se tomu stalo nedávno, kdy poprvé vyšel trailer filmu Space Jam: A New Legacy. Legendární postava basketbalového hráče LeBrona Jamese, zde byla vyobrazena formou animované postavičky podle mnohých zcela nepřesně a to v kontextu neodpovídající barvy kůže. Sportovec byl ztvárněn s výrazně odlišným, světlejším odstínem pleti, což vyvolalo vlnu reakcí směřující tuto skutečnost k problematice rasové nesnášenlivosti, reprezentace Afroameričanů ve vizuální kultuře nebo podobám podprahového rasismu v Americe a v prostředí animovaného filmu. Obrazový doprovod v tomto případě dominoval doplňujícímu textu a čtenář si tak názor utvářel dost často pouze na základě titulku a zmíněného obrazového doprovodu.

*Basketbalista Lebron James tak zažívá další část série medializovaného rozboru přítomnosti jakéhosi podprahového rasismu spjatého s jeho osobou. V roce 2008 se stává prvním Afroamerickým mužem na obálce časopisu Vogue, kde spolu se supermodelkou Gisele Bündchen ztvárnili dnes již ikonické vydání tohoto světoznámého časopisu. To se ale stalo předmětem debat a útoků směřujících svoji podstatu na jasnou přítomnost podprahového rasismu. Kompozice a idea obálky tohoto módního časopisu totiž nápadně připomíná vyobrazení opičího giganta-King Konga, držící drobnou bílou ženu ve svých spárech.

V případě tištěných periodik však takové srovnání zcela závisí právě na věrnosti barevné reprodukce daného obrazu. V opačném případě pak čtenář dochází k mylnému závěru

generujícím zavádějící vyznění textu a informace kterou nese.

Zde se zcela logicky nabízí možnost užití černobílé reprodukce, dovolující informovat diváka o dané skutečnosti a omezit zavádějící faktory, jako neodpovídající barevnost, na minimum.

Před více jak sto lety tomu ale bylo jinak, příchod barevné fotografie předznamenal její pozdější masové užití v prostředí běžných tiskovin a periodik, a dal tak vzniknout něčemu na co jsme dnes již naprosto zvyklí a co bereme jako naprostý standard.

Užití barevné fotografické reprodukce v rámci tištěných materiálů se v určitých formách objevuje již v 18. století jak uvádí Jan Deport ve svém dobovém článku z roku 1903, komentující příchod barevné reprodukce v tisku.

“Začátek učiněn tím, že se po způsobu staršího primitivního barvotisku, jehož ukázky vidáme již ve století XVIII., hotovily různobarevné plné podtisky na papíře, a na takto zabarvené plochy vytištěn pak černý obrázek autotypický. Pro dosažení pak větší barvitosti a jemnějších odstínů prováděny později tyto podtisky nikoli barvou nanášenou v souvislé ploše, nýbrž zrněnou, a větším neb menším zrnem barvy nabývala konečná reprodukce tmavších nebo světlejších tónů. Methoda tato byla ovšem spíše kolorováním než barvotiskem, jak slovu dnes rozumíme, a nemohla ani míti budoucnost. Jednak se takový tisk neobyčejně zdrazil, neboť tisknuto mnohdy 5 až 8 podtisků v různých barvách mimo štoček černý, a jinak nebylo vůbec ani možno vystihnouti v konečné reprodukci veškeré odstíny barev originalu.”⁶

Takový způsob připomíná humornou tradici generace mých prarodičů, kdy si v dobách černobílého televizního vysílání lidé překrývaly obrazovky barevným povlečením. Výsledek této snahy byl barevný ale stále monochromatický obraz. V případě tisku na již podtištěnou vrstvu tedy vznikal obraz obsahující dvě a více barev. Podobného výsledku můžeme v dnešní době dosáhnout při laserovém kancelářském tisku nahrazením běžného bílého papíru, papírem barevným. Výsledný černobílý tisk je pak esteticky posunut do atraktivnější roviny, zachovávající si však svou technologickou prostotu. Výsledný obraz je tím pádem estetizován ale nadále setrvává v rovině určité zkratky, omezující zmíněné zavádějící faktory, jako neodpovídající barevnost vedoucí k nesprávnému výkladu informace z dané tiskoviny.

Roku 1865⁷ pak začíná ona historie užití barevné reprodukce, vedoucí až do současnosti. Subtraktivní míchání barev tak nahrazuje aditivní způsob míchání barev, vhodnější pro výrobu tiskovin jako jsou noviny apod.

“Prvý, kdo se pokusil o trojbarevný tisk tímto způsobem na základě absorpce (pohlcování) barev pomocí filtrů, byl Pansonnét roku 1865. Jeho filtry se skládaly ze dvou slepených skleněných desek, mezi nimiž byla tekutina příslušné barvy; fotografováním skrze ně získal tři negativy, jež leptal na lithografický kámen a tiskl pak patřičnou barvou na papír.”⁸

V této době je mladému Cézannovi 26 let. Paradoxně v této době zažívá jakési tmavé

⁶ DEPORT, Jan. “Trojbarevný tisk”. Epoque. 1903.

⁷ DEPORT, Jan. “Trojbarevný tisk”. Epoque. 1903.

⁸ DEPORT, Jan. “Trojbarevný tisk”. Epoque. 1903.

období, vzniká množství obrazů za hojného užití černé barvy, netypického pro Cézannovo dílo. Jsou to například obrazy jako "Kamna v ateliéru", "Zátiší s chlebem a vejci", "Mužská hlava", zátiší s hruškami nebo otcův portrét ze stejného roku. Cézanne zde, pro své dílo netypicky, používá černé, tmavé plochy, tvořící často více než polovinu plochy obrazu. Podíváme-li se důkladněji právě na obraz "Kamna v ateliéru" kde tmavé plochy tvořící interiér a samotná kamna narušuje kontrastně světlá plocha obráceného rámu obrazu, nechávající vyznít tvar kamen, vidíme že užití většího množství černé barvy nemá za následek jakékoliv temné vyznění obrazu, naopak dovoluje po skromnu užitým barvám světlejších tónů jejich úplnému vyznění. Ačkoliv zde černá a její polotóny tvoří více jak 70% celkové plochy obrazu, barvu kterou vnímáme nejvíce, je paradoxně červená (zaujímající ani ne 1% celkové barevnosti) v podobě plamenu ohně uvnitř kamen, mistrně zdvojené v Cézannově podpisu v pravém dolním rohu.

"Nic jsem nikdy nedokončil, nikdy, nikdy! V jednom kuse si naříkám, je hluboce nespokojen, ale má sklon přehánět, ukazovat, že své umělecké záměry nemůže dovést k dobrému konci, to jest, provést je tak, jak by si přál. Nebe budoucnosti je pro mne velmi černé!"⁹

Tato barevná kombinace se objevuje i v portrétu Cézannova otce ze stejného roku ("Louis-Auguste Cézanne, umělcův otec" 1865). Zde je již rudá či červená barva zastoupena oproti černé cca ve 40%, vytvářející ale kontrast srovnatelný s příkladem obrazu "Kamna v ateliéru".

Toto směřování a snahy vrcholí v díle "The Lion and the basin at Jas-de-Bouffan" vytvořeném mezi lety 1865-1866. Obraz je pojat v romantistickém žánru, stylově se pak až podezřele podobá raným obrazům Van Goghových.

Samotný obraz vyznívá až netradičně epicky, tmavou plochu obrazu narušuje ohnivé rudé nebe, jež je zároveň zdrojem jakéhosi nadpřirozeného dramatického osvětlení, podobného výjevům Danteho bárky od Delacroixe, jež byl často Cézannovi v těchto romantistických vodách vzorem. .

V této době Cézanne zažívá institucionální boj Salónu proti jeho dílům a snaží se spolu s dalšími umělci obnovit takzvaný "Salón Odmítnutých" kde by svá díla spolu s ostatními progresivnímu umělci, nevyhovujícím tehdejšími standardům, vystavil.

"Cézanne dovezl z Aix různá plátna. Dvěma hodlá obeslat Salón, jedním z nich je Valabreguův portrét. Ale vůbec netouží být přijat. Ba právě naopak, dotklo by se ho, kdyby mu ti páni z poroty vyhověli. Jestliže se někteří malíři snaží naladit si je laskavěji a vybírají pro Salón své nejfádnější obrazy, pak Cézanne úmyslně volí takové věci, které jim zahýbají žlučí."¹⁰

Téhož roku (1866) pak vzniká další portrét Cézannova otce "Louis-Auguste Cézanne, the Artist's Father Reading L'Événement", proveden opět v tmavém vyznění.

O rok později přichází se zásadním obrazem "The Negro Scipio" někdy označovaným výstižněji jako "Spící Scipio", obrazem jež je mnohými označován jako jedno z nejvýraznějších děl Cézannova života. Motiv bez jasného významu nebo narace, působící

⁹ PERRUCHOT, Henri. *Cézannův život*. Praha, 1965. ISBN 23-110-65. str.107

¹⁰ PERRUCHOT, Henri. *Cézannův život*. Praha, 1965. ISBN 23-110-65. str.107

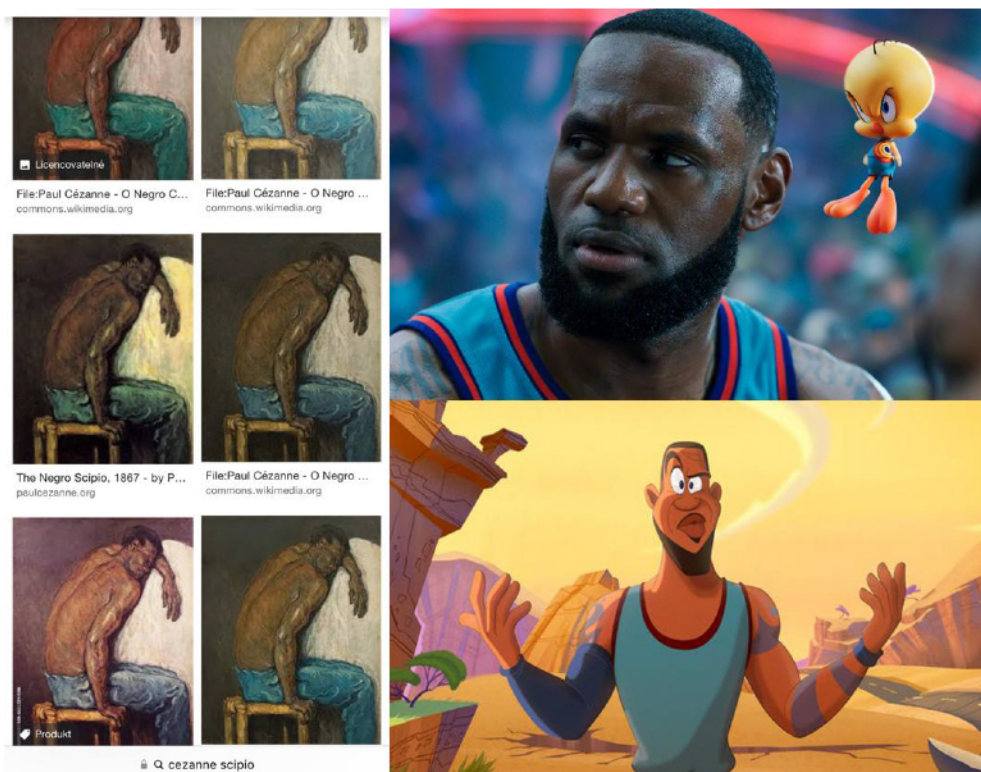
spíše jako anatomická studie, jež později posloužil za vzor obrazu se stejného období, obrazu Máří Magdalény.

Scipio je obrazem plným klidu zapříčiněným nejen svým motivem ale i celkovou barevností. Na Scipiova záda jakoby dopadaly poslední paprsky odpoledního slunce. Svalnatá tmavá záda se tu a tam zalesknou.

Zde ale nastává onen problém. Při pohledu na jinou reprodukci stejného obrazu, získávám jakožto divák naprosto opačný dojem a Scipio, který se ještě před chvílí vyhříval v posledních záchvěvech odpoledního slunce se nyní trochu úzkostlivě tiskne k závěsu před sebou a snaží sám sebe neprobudit v chladném prostředí ateliéru. Jeho paže už nejsou uvolněné ale zatnuté v důsledku zimy.

Při heslovitém zadání názvu tohoto díla do vyhledávače obrázků Google, získáme "pattern" tvořící jednotlivé miniatury tohoto plátna, lišící se ale v pojetí celkové barevnosti. Scipio jakožto ústřední motiv obrazu, zde zažívá drastickou proměnu z hlediska celkové barevnosti, co se týká obecnějšího náhledu na věc, zažívá jakousi post ztrátu identity. Ztrátu identity podobnou právě příkladu basketbalového hráče Lebrona Jamese v kontextu ztvárnění prostřednictvím animovaného filmu.

Je-li pak naším cílem určitá věrnost informace, kontext díla ať už historický nebo osobní, nebo "jenom" správné vyznění shodné s autorovou myšlenkou, je na čase začít uvažovat nad cíleným užitím černobílé reprodukce v celém spektru vizuální kultury, dovolujícím tak specifickým případům kýžené vyznění.



(obr. 1 Scipio, LeBron James, Space Jam)

Kapitola III, Cézanne a barevná reprodukce

Následující rok Cézanne dokončuje obraz "Portrét Achilla Empérairea", další ze série tmavých kompozic. Přesněji jde o portrét muže velmi malého vzrůstu, "trpaslíka", zahaleného do modrého kabátu, sedícího uprostřed černého interiéru. Opět se setkáváme s velice chladně působícím dílem, až mrtvolně působící odstín pleti portrétovaného, nechávající o to víc vyznít plasticitu a dojem objemu předmětů uvnitř obrazu. Barevná kombinace tento dojem ještě potvrzuje, či možná lépe řečeno-utváří jej. Opakuje se zde moment využití malé plochy červené barvy, uváděné v kontrast k barvám ostatním. Zpoza modrého kabátu na několika místech vykukuje červená košile, vytvářející onen kontrast, který má mimo jiné za následek, že jako diváci směřujeme svou pozornost směrem k prostředku obrazu, do hloubky, dovolující vnímat portrétovanou postavu jaksí empaticky. Cítíme křehkou lidskou bytost obklopenou chladnou atmosférou tíživého osudu trpasličího těla, ke kterému skrz obraz vysíláme jisté pochopení a onu vlnu empatie, založené dle mého názoru, právě na detailu využívající červenou barevnost zpola zakrytého svršku. Modrá Achilla nejen obklopuje ale i uzavírá do hmatatelné krusty, nechávající celou postavu vyznít neuvěřitelně plasticky, v kontextu výběru modela i jaksí nadpřirozeně, jako vytesanou dřevěnou loutku čekající na svůj moment trpělivým, smířlivě bolestným pohledem.

"Tím spíš, že Cézanne, pokud modrou barvu používá v nadměrné míře, málokdy se zdá, že by ji používal dodržujíc zásady vzdušné perspektivy. V souvislosti s konkrétním tónem a konturou se vzdálené objekty zdají zřídka modřejší a hůře definované než blízké objekty. Ve skutečnosti co je v jeho díle často zarážející, a to nejen v pozdním malbách, je způsob, jakým se objekt nebo barevná plocha vynořuje z dálky jako nečekaný šíp, aby oslovil diváka tím, že se k němu přiblíží."¹¹

Obraz je spolu s dalším zaslaným plátnem (dnes již ztracený akt) porotou odmítnut a Cézanne se tak Salonu v roce 1870 neúčastní. Zůstává tak pouze kresebná karikatura zobrazující Cézanna jako podivně vyhlížejícího muže, trpaslíka s malým tělem a obrovskou hlavou, kterou pokrývá výstřední klobouk utvrzující diváka, že se nepochybně jedná o vesnického blázna, lesního šotka co v porovnání s elegantními pány nemá nejmenší šanci na úspěch. V rukou tato groteskní postava autora děl drží dva odmítnuté obrazy včetně portrétu Achilla Empérairea.

"Manet se u Guerboise zeptal Cézanna, co chystá pro Salón. Hrnc sraček, odpověděl Cézanne. Cézanne opakuje žertík, který provedl před třemi roky: překládá porotě Salónu Emperairův portrét a jeden akt, přináší je do průmyslového paláce zase až v poslední den. Uvítá ho posměšný potlesk."¹²

¹¹ BOIS, Yve-Alain a Rosalind KRAUSS. Cézanne: Words and Deeds. October. 1998, Spring, 1998(84), str. 31-43.

¹² PERRUCHOT, Henri. Cézannův život. Praha, 1965. ISBN 23-110-65. str. 142

Téhož roku Cézanne maluje "Tající sníh v Estaque", obraz který jakoby svým zvláštním způsobem uzavíral toto tmavé období. Jako diváci, zažíváme autorovu urputnou bitvu odehrávající se přímo v ploše této malby.

"Cézanne vypjal všechnu svou vůli, aby smířil nesmiřitelné, spojil instinkt a rozum, prohnětl je v jedinou realitu. V těchto lednových a únorových dnech, kdy nastává obleva, maluje Tající sníh v Estaque, plátno, na němž se shlukly zarputilé borovice pod rozbouřenou oblohou jako zuřivá zvířata, která chtějí odolat lavině. Toto dílo, prostoupené silným realismem, však stejně vyjadřuje i vnitřní svět svého tvůrce."¹³

Silná bouře, tmavá mračna a masa sněhu tekoucí dolů z kopce, tradiční červený detail v podobě střechy vzdáleného domku. Mistrně zvolená kombinace barev dokonale odpovídá osobní skutečnosti, zážitku který si každý divák hned vybaví. Člověk jako by cítil závan teplého jarního vzduchu, jeho vlhkost a těžkost. Obleva kterou ale přináší pomalu odstartovává, "nové" období Cézannova života a tvorby.

Přichází sice válka, kterou Napoleon III. vyhláší Prusku, ale Cézanne jejími hrůzami není ani přinejmenším zasažen, izoluje se, soustředí se na práci, vyhýbající se tak povinnému odvodu. Vzniká obraz "Krajina" zachycující kamenitou, hornatou cestu pokrytou borovicemi, s velmi dynamickou kompozicí a energickou barevností. Ačkoliv má toto dílo v sobě něco z onoho Cézannova tmavého období, typickou přítomnost modré barvy v tmavých černých plochách, zde nahradila přítomnost barvy zelené. Pocit, který tento obraz tedy vyvolává, není shodný s charakteristickými prvky pro plátna spadajícího do tohoto tmavého období. Cítíme výrazný posun jiným směrem. Cítíme příchod impresionistického způsobu malby, do struktury tahů štětce, se pomalu vkrádá jistá zrnitost, šum, grid dovolující Cézannovi krok kupředu. Vznikají tak díla jako např. "Dům doktora Gacheta v Auvers" nebo slavnější "Dům oběšence v Auvers", kde můžeme cítit výrazný vliv Cézannova přítele Pissara.

Kapitola IV, Možnosti užití černobílé fotografické reprodukce v současné umělecké praxi

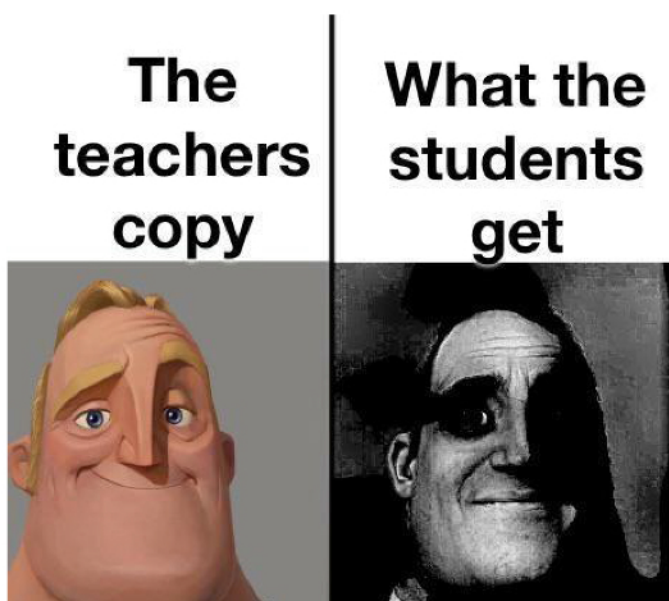
Při snaze hledat některé ze Cézannových reprodukcí narážím na několik firem, a jejich webových stránek nabízející zakázkový tisk jednotlivých děl a to hned v nabídce několika rozměrů a povrchů na které lze tisknout. Mezi obrazy se objevují nejslavnější díla ale i obrazy méně známé. Obraz je možné vytisknout na plátno, fotopapír, samolepku nebo dokonce fototapetu, umožňující pokrytí celé stěny daným obrazem.

Možný je dokonce i výběr konkrétního druhu papíru. Zákazník má tedy možnost stejné dílo získat v rozličných variantách, konkrétně pak na matném, semi-gloss, nebo lesklém papíru. Každá z těchto variant ale výrazně ovlivňuje věrnost barev v kontextu originálu. Vysoký lesk způsobuje větší kontrast a výrazné snížení čitelnosti polotónů, nehledě na jeho nelogické užití v kontextu reprodukce kteréhokoliv Cézannova díla.

Nicméně webových stránek nabízejících tyto služby je nespočet a reprodukcí vzdalujících se věrnosti originálu tak jenom přibývá.

¹³ PERRUCHOT, Henri. *Cézannův život*. Praha, 1965. ISBN 23-110-65. str. 142

Samotné téma ztráty kvality obrazu, jeho černobílou kopií vytištěné na laserové tiskárně, se objevuje často v řadě populárních internetových memes. Nejslavnějším takovým je pak meme vytvořený obrazovým materiálem z filmu “Úžasňákovi” (The Incredibles), který spolu s ostatními ikonickými memes tvoří jakýsi neužívanější základ. Jeho oficiální název zní “Normal and Dark Traumatized Mr. Incredible” a jeho užití velice často souvisí pointou svého vtipu právě s tematikou nekvalitních reprodukcí. Toto nepříliš atraktivní téma se tak v tomto konkrétním případě stává svojí kombinací s extrémně populárními memes tématem taktéž viditelným a glosovatelným. Nejtypičtější varianta “Normal and Dark Traumatized Mr. Incredible” memu v kontextu ztráty kvality a samotného smyslu obrazu je pak verze: The teachers copy, What the students get. viz obrázek.



(obr. 2 Normal and Dark Traumatized Mr. Incredible)

Vztáhneme-li pak tuto konkrétní variantu na kontext tématu kritice barevné reprodukce a smyslu užití uměleckých reprodukcí ve školství, o kterém v první kapitole mluví Thomas Folds, získáme jakýsi vhled do situace, jeho uměleckou interpretaci pomocí formy memu, reflektují pocity, které jsou společné, sdílené mezi velkou skupinou lidí či celé části společnosti. Jednoduchý narativ odkazující na často až komickou nesmyslnost obrazu, který se procesem nesčetného kopírování žánrově přesune z technického obrazu do forem blízkých abstrakci, ztratí tak svoji původní funkci informovat obrazem ale nacházející novou, ve svébytné estetické rovině originálního díla. Pedagogové vědomi si tohoto faktu často záměrně používali tuto nedokonalost obrazu jako jakousi “slepou mapu”, obraz jež je třeba rozeznat, připodobnit na základě rozeznatelných detailů/fragmentů. Komická pointa memu pak spočívá v bizarnosti nároku, který je v tomto případě očekáván od jednotlivých studentů, tedy že budou jednotlivé živočišné nebo rostlinné druhy rozeznávat pouze na základě jejich obrysů ve tmě. Vrstva černé tiskové barvy tvořící v ploše tisku onu tmou, ve které se rozeznávaný objekt nachází, navíc většinou v důsledku kvality tisku neobsahuje ani žádné polotóny. Nejde tak ani o to, že by

obraz byl převeden do černobílé škály, jsou to jeho deformace způsobené nesčítelným kopírováním a kvalitou tisku, co tvoří pointu tohoto vtipu.

Paradoxem je, že v případě takovýchto obrazových materiálů v hodinách dějin umění pak každý student získává originál a jeho rozeznávací dovednosti v případě testu, se pak vztahují primárně k verzi kopie obrazu na konkrétním výtisku, mnohem více než-li k originálu obrazu, o který se v záměru užití studentových analytických schopností primárně jedná.

Určitá organičnost typická pro formu memes umožňuje konkrétnímu obrazu i jeho kontextu proměnu nebo lépe řečeno, vývoj. Ten využívá zavedeného meme, jež je jeho předchůdcem, a často velice sofistikovanými cestami posouvá toto nově vzniklé meme do nové kontextové roviny. Tento vývoj je v prostředí internetových memes častý a je přirozenou a z mého osobního pohledu velice zajímavou součástí tohoto odvětví vizuální tvorby/umění. Stejně jako je tomu bylo u ostatních případech tohoto formátu, tak i "Normal and Dark Traumatized Mr. Incredible" postupně prošel vývojem vedoucím k nové fázi tohoto meme. Ta se nazývá "Mr. Incredible Becomes Uncanny" a opět vizuálně pracuje s transformací obrazu a jeho významu v důsledku černobílé reprodukce pocházející z laserové tiskárny nízké kvality. Ústřední postava Mr. Incredible zde prochází proměnou zobrazenou namísto dvou fází, fázemi devíti. Jeho tvář naplňuje nejistý výraz, postupně přecházející sedmi fázemi černobílé deformace. Samotné meme pak využívá těchto fází jakožto motivu určitého stupňování konkrétního stavu k horšímu.

Zamyslíme-li se pak nad pozicí memes ve vizuální kultuře, potažmo jejich častého použití v kontextu současného vizuálního umění, nabízí se užití některého z dalších příkladů, glosující tuto obsáhlou problematiku do podoby stručného obrázku.

Dalším z příkladů vztahujícím se k tomuto tématu je v současnosti jedno z nejvíce používaných meme nesoucí název "Peter Griffin Skin Color Chart". Technicky se jedná o záběr z animovaného seriálu "Griffinovi", svůj účel ale našel v nespočtu memes zpracovávajících současná politická témata jako např. Black Lives Matter, uprchlické krize či tzv. bílé privilegium (white privilege).



(obr. 3 Peter Griffin Skin Color Chart)

Tento meme nás pak příhodně přivádí nazpět k Cézannovu obrazu "Spící Scipio" ("Negro Scipio"), kde pattern vzniklý při vyhledávání konkrétních reprodukcí, vytvořil právě více než-li jenom vizuální strukturu, jedná se spíše o jakýsi "chart", reprezentující jednotlivá etnika. V kontextu skutečnosti, jakým se opakovaně společnost staví k problematice všudypřítomného rasismu, je toto téma extrémně ožehavé avšak neméně důležité v kontextu tématu barevné reprodukce.

Pro Cézanna pravděpodobně jakožto umělce žijícího v období 19. století téma rasové korektnosti nebylo tématem úplně aktuálním, nicméně z hlediska portrétovaného objektu a jeho správnosti v očích tvůrce obrazu, musela věrnost skutečných barev hrát ve výsledku zásadní roli.

"Cézanne nekladl důraz na afektivní prvky, ale na logické. Pro něj barva nebyla přidanou hodnotou, ale zůstávala podřízena formě, které byla nedílnou součástí."¹⁴

Otázkou zůstává podstata Cézannova úmyslu či záměru, vztahující se k budoucnosti jeho děl a toho co tato díla reprezentují. Jeho přístup k malbě často překračuje území umělecké tvorby někam velice blízko vědecké práci. Ačkoliv je nesporná obrovská estetická hodnota těchto děl, jejich důmyslný odkaz na malíře a jejich tvorbu, jež byli Cézannovi celoživotní inspirací, je v jeho díle tento "vědecký" přístup znatelný více než dost. Celá Cézannova estetika jako by byla z části utvořena právě tímto přístupem. Skicovitost, záměrně nedokončené prvky obrazů, nevybarvené plochy nechávající prosvítnout bílou struktura samotného plátna... To vše je možné vnímat jako jakési znaky příznačné pro Cézannovu tvorbu definovanou dokonalou harmonií těchto dvou přístupů a principů. Ty se pak primárně a rozeznatelně objevují v pozdní tvorbě, v posledních letech Cézannova života. Konkrétněji pak od roku 1900 do roku 1906. Mezi tato díla patří několik obrazů ztvárňujících Cézannův oblíbený předmět zájmu, horu Mont Sainte-Victoire, série koupajících se, vedoucí ke stěžejnímu dílu "Velké Koupání" ("The Large Bathers") nebo například z mého osobního pohledu nejzásadnější dílo "Zahradník" ("The Gardener"). Pro všechny tato díla je charakteristická "nová" estetika se kterou Cézanne ke konci života přichází. I když se totiž jedná o malby olejem na plátno, jejich charakteristickou vizuální vlastností je zcela konkrétní podobnost a návaznost na estetiku a princip aquarelu a Cézannových maleb touto technikou.

"Simms sahá ještě dále do minulosti a vytváří kontext Cézannovy praxe v devatenáctém století, přičemž zdůrazňuje význam jeho pozornosti menšímu médiu akvarelu. ... Tvrdí, že Cézanne dokázal akvarelem udržet kresbu a malbu, linii a barvu v měnící se estetické rovnováze, a to vše za účelem lepšího zachycení svých pomíjivých pocitů: "Fragmentární kvalita Cézannovy malby je velmi silná," říká autor. Akvarely jsou důkazem pečlivého sladění tužky a štětce s malířskou technikou, rytmu umělcovy pozornosti a vzorce jeho vjemů, které jsou vykresleny jako vjemy hmatové kresby a optické barvy."¹⁵

¹⁴ FEIBLEMAN, James. "The Scientific Outlook of Cezanne". Philosophy of Science. 1942, 1942(Vol. 9, 3), str. 275-280.

Vzdušnost, lehkost a přitom jasný smysl barevných ploch, které i svými tóny a odstíny připomínají techniku aquarelu, kterému Cézanne ke konci života propadnul. Zbavuje se tak reliéfnosti nanesené vrstvy barev, typičtější pro jeho rané dílo ovlivněné romantistickou tradicí. Tyto pozdní obrazy tak často působí jakýmsi záměrně nedokončeným dojmem skici, naplněné až neuvěřitelným množstvím vzdušnosti umožňující skvěle fungovat takovému obrazu v interiéru.

Svůj "vědecký" postoj Cézanne manifestuje mimo jiné i výroky o tom, že jeho díla ani nemohou být nikdy dokončena, jejich vývoj pokračuje i bez přítomnosti autora, ukazuje dalším cestu skrze své již objevené hodnoty. Přístup typický spíše pro vědeckou práci, typicky zpracovávající konkrétní segment dané problematiky, umožňující dalšímu vědci pokračovat ve výzkumu, za užití těchto znalostí.

"Umělecké a vědecké metody samozřejmě nejsou stejné, ale obsahují podobnosti. Obě jsou to metody logické, schopné abstrakce od konkrétních případů jejich použití. Umělec o nic méně než vědec může bez obav vynechat kladení důrazu na zvláštnost svého vlastního přínosu. Menší umělci se obávají zapomenutí, pokud nebude uznáno to, co jim náleží: jejich vlastní duch. Vliv Cézanna měl změnit pohled umělce na k naprostému odosobnění, neboť ke svému vlastnímu námětu přistupoval se vším všudy, s přísností a logickou objektivitou nezaujatého fyzikálního vědce. On měl například velmi jasno v rozdílu mezi umělcem a jeho dílem. Dílo je důležité, zdůrazňoval, umělec nikoli. Toto rozlišení silně posiluje rozdíl mezi Cézannovou osobností jakožto člověka a jeho dílem."¹⁶

Dopad Cézannova díla na podobu umění, přicházející po jeho smrti, vedoucí až do současnosti, je nesporný. Cézanne je často označován a všemožně skloňován jako otec moderního umění, jeho přínos je viditelný v tvorbě umělců, jež se paradoxně staly v očích veřejnosti slavnějšími než on sám. Je-li jeho poselstvím umožňovat tento vývoj nadcházejícím umělcům, jež odpověď na svoje otázky mohou najít uvnitř Cézannovi tvorby, stejně jako on, tyto principy nalezl uvnitř přírody, položme si tuto otázku: je možné uvnitř Cézannova a kontextu jeho reprodukcí, najít odpovědi na naše otázky? Mluví-li Cézanne o nikdy nekončícím vývoji jeho děl, mluví tak spíše v obecném měřítku, paradoxně však v kontextu reprodukce jeho maleb je tento vývoj více než patrný.

Jednotlivá jablka, jež byla ještě před chvílí součástí harmonické kompozice tvarů a barev, nyní mění svoji barvu nebo ji úplně ztrácejí. Autorův výběr barev a tónů nahrazuje barevná kombinace neodpovídající jeho původnímu záměru a zamýšlené funkci obrazu a jeho jednotlivých prvků. Celková barevnost se ztrácí, monochromatický obraz nenechává vyniknout plastičnosti obrazu a mísa jablek se tak pomalu ztrácí uvnitř tmavé, jenom těžko rozeznatelné černé plochy.

Ve stejnou chvíli naplňuje místnost bílé světlo vycházející ze zapnutého monitoru.

Prostřednictvím internetového prohlížeče otevírám web orientovaný primárně na distribuci fotodokumentací výstav a projektů z širokého pole světového současného umění. Mezi

SIMMS, Matthew. "Watercolors: Between Drawing and Painting." New Haven, CT: Yale University Press. 2008, str. 228.

¹⁶ FEIBLEMAN, James. "The Scientific Outlook of Cezanne." *Philosophy of Science*. 1942, 1942(Vol. 9, 3), str. 275-280.

jednotlivými příspěvky nacházím i svůj výstavní projekt z roku 2019. Užitím výrazných barev, konkrétněji pak zelené a oranžové, se fotografická dokumentace této výstavy stala poměrně náročnou a v našem kontextu možná i spornou ve svém zpracování. Oranžová barva patří všeobecně k nejhůř reprodukovatelným prostřednictvím fotografie. Její sytost se při fotografování vytrácí, získaná barva neodpovídá skutečnosti fotografovaného objektu a je potřeba výrazná postprodukce aby se barva aspoň trochu blížila originálu. Zelená, hojně užitá v této výstavě, naopak působí problémy při tisku daných reprodukcí. Z energické syté zelené barvy se stává mdlá, nevýrazná barva, podobná odstínu zelené bažiny.

Nedokážu se zbavit pocitu, že zde by užití černobílé reprodukce bylo naopak naprosto v souladu s dílem a způsobem jakým by pro nadcházející účely mělo být zdokumentováno. Obraz omezený pouze na černou a bílou barevnost by sice nedovolil vyzníť symboliku spjatou s jednotlivými barvami ale tento význam by aspoň nebyl přesunut mimo autorův záměr. Nevznikla by tak rozporuplná situace, kombinující text popisující konkrétní symboliku vztahující se k užitým barvám jednotlivých děl a jejich neodpovídající vyobrazení prostřednictvím reprodukce. Představme si text popisující výrazný odstín zelené barvy, používané především ve filmovém odvětví pro green screen klíčování, v doprovodu s tištěnou reprodukcí díla, naprosto neodpovídajícího svojí barevností psanému popisu. Dozajista nechtěná situace jak ze strany autora, tak vydavatele tiskoviny potažmo organizátora výstavy/kurátora. Představíme-li se tuto situaci znovu, s tím rozdílem, že barevnou reprodukci nahradí černobílé zpracování. Samotný text by dostal jaksi větší váhu, jeho narativ by utvářel naši představu a popisovaném celku a obrazový doprovod by jenom něžně doplnil tento prostor pro imaginaci či jistou formu katarze. Reprodukce díla, která ještě před chvílí ve své barevné podobě strhávala veškerou pozornost na sebe, nechávajíc tak vyzníť text pouze jako jakýsi psaný doprovod k tomuto obrazu, popisek, se nyní po přechodu do černobílého prostoru hierarchálně proměnila. Obraz a text působí až harmonickým, symbiotickým dojmem. Role reprodukce se přesouvá do pozice jakési ilustrace, od které její divák primárně nečeká věrnost popisované reality ale vychutnává si její přítomnost mezi plochami textových polí. Podvědomě divák zapojuje svoji představivost a popisovanou barevnost sám projektuje/promítá do monochromatických ploch reprodukce konkrétního díla. Přítomnost takové reprodukce v dané tiskovině nechává čtenáře informovaného pouze na základě obecné roviny, kterou tento přístup navozuje. Podobně jako Cézannovi obrazy nechávaly diváka prostřednictvím svých reprodukcí, nahlédnout pouze na kompoziční stavbu obrazu, nechávajíc tak plastičnost způsobenou kombinací konkrétních barev v zapomnění, i tento způsob je jakýmsi obecným způsobem jak pracovat s reprodukcí uměleckého díla.

Kapitola V, Barvoslepost a Cézannovo dílo

To, jakým způsobem nahlížíme na Cézannovo dílo, je podmíněno vjemem umožňující zpracovat veškeré barvy, užitě ve spektru konkrétního obrazu. Kontemplanace nad daným dílem je pak jakousi absorpcí těchto barev, jejich kombinací a polotónů, tvořících onu podstatu Cézannova díla. Představme si ale situaci, kdy před Cézannovým plátnem stojí divák postižený barvoslepostí. Způsob jakým takový člověk dílo vnímá je pravděpodobně

velice podobný způsobu jakým jsme zvyklí Cézannovi obrazy vnímat z jejich černobílých reprodukcí. Nejde primárně o ztrátu barevnosti ale především o nahrazení jednotlivých segmentů obrazu, konkrétních barev zastoupených v daném díle, barvami jinými. V případě černobílé reprodukce pak změněné barvy reprezentují monochromatické plochy měnící však svůj jas a kontrast, lépe řečeno-svoji světlost a tmavost. To co byla bílá jablka vystupující do popředí obrazu, jsou v jiné reprodukci jablka blížíící se černé, ztrácející se v pozadí obrazu, splývající v jednotnou, od sebe těžko rozeznatelnou plochu.

Jak jednotlivá jablka tmavnou, ztrácí se i původní význam, stejně jako zamýšlená a důkladně kalkulovaná kompozice. Posunutá významová rovina v kontextu kompozice výtvarného díla, na první pohled nepůsobí jako legitimní problém z hlediska široké veřejnosti, z obecného hlediska je ale validita tohoto jevu stejně závažná jako v jakékoliv jiné oblasti kde má vizuální materiál za úkol primárně informovat svého diváka o dané skutečnosti. O něco tmavší jablko sice nevyvolává dojem dezinformační agendy ale z onoho obecného hlediska jde tuto situaci připodobnit k události z roku 1994, kdy probíhal známý soudní proces s hráčem amerického fotbalu, hercem a usvědčeným zločincem OJ Simpsonem. Ten se v tomto roce v důsledku svého soudního případu objevil na obálce časopisu Time, kde byla použita fotografie pořízená pracovníky policie po zadržení sportovce, takzvaný "mugshot". Fotografie byla ale výrazně upravena, a to za účelem vyznění této zprávy směrem podporujícího rasismus a přemýšlení tohoto typu. Ačkoliv se jednalo o černobílou fotografii, verze jež se dostala na obálku časopisu Time byla výrazně tmavší a kontrastnější, což mělo za následek jediné. Snaha prezentovat usvědčeného zločince Afroamerického původu jako někoho, jehož odstín pleti má působit ještě více tmavě než ve skutečnosti, se stala senzací a tématem otevírající problematiku rasismu uvnitř americké společnosti. Cílené ztmavení fotografie a její postprodukční úprava snažící se o vykreslení stereotypní situace, odkazující k předpokladu a předsudku, že Afroamerická veřejnost a kriminalita jdou ruku v ruce ale vyvolalo vlnu reakcí doznívajících ještě dnes. Patrný zájem ukázat veřejnosti jakýsi archetyp zločince pomocí manipulované reprodukce fotografického obrazu, nápadně připomíná situaci se Cézannovým Scipiem. Jeho reprodukce a všechny její varianty lišící se navzájem svým barevným podáním a věrností k originálu, měli za následek až jakousi změnu identity, ke které se vztahuje i příklad OJ Simpsona. Stejně jako Scipio i Simpson v důsledku těchto událostí prožívá onu zvláštní tranzici významu a kontextu, ve kterém se ještě před chvílí jeho osoba nacházela. Pomocí manipulované reprodukce je demonizován a přetvořen do podoby, jež má mnohem blíž "společné" představě o vzhledu průměrného kriminálního. Takto vytvořený obraz je pak prostřednictvím tohoto světoznámého časopisu distribuován po celé zemi, následně až za její hranice do dalších států světa. Obraz d'ábla, sloužící jako varování nebo nutné připomenutí správných hodnot, jež je třeba zastávat a šířit. Identita samotného Scipia přitom také odpovídá jisté významové tranzici. Jméno je vztaženo ke známému generálovi římské říše (Scipio Africanus), jež svoji slávu získal porážkou Hannibala v druhé punské válce. Ten za svůj triumf získává přízvisko "Africanus", které v budoucnu signifikantně ovlivní způsob, jakým bude prostřednictvím vizuální kultury vyobrazován. Ačkoliv se narodil v samém srdci římské říše a jednalo se o člověka světlé pleti, jeho africké vítězství určilo jeho budoucí ztvárňovanou podobu vyobrazením blízkým zevnějšku obyvatel Afriky. Objevují se busty zhotovované přímo z černého mramoru, utvářející Scipionův obraz pro nadcházející staletí. Paradoxem zůstává fakt, že jediná bezpečně určená podobizna Scipiona je hlava evropského typu zhotovena z bílého mramoru. Ono přízvisko "Africanus" tak mělo později za následek mylné určování identity vojevůdce, jakožto afričana, muže černé pleti. Velikost jeho jména a legendy tak

dala později za vznik spoustě jmen a názvosloví užívajících jména "Scipio" v tomto historicky nesprávném kontextu. Sám Cézannův Scipio tak jakožto model nesl již ve své podstatě a podstatě svého jména tuto zvláštní přesmyčku významů, tématicky vztahujících se právě k důležitosti věrné barevné reprodukce daného obrazu.

"V Suissově akademii si zvolí za námět jednoho z modelů akademie, černocho Scipiona, a nahodí pozoruhodný, pevně zvládnutý obraz, velmi bytelný v malířské hmotě. Toto dílo, zřetelně ovlivněné Delacroixem, má neobyčejně hutnou náplň a dokonale zvládnutou architekturu."¹⁷



(obr. 4 Scipio Africanus)

Vezmeme-li v potaz podobnost této situace s problematikou reprodukce Cézannova díla, můžeme najít nejednu zjevnou podobnost. Následky jsou též prakticky stejné. Výsledný kontext je ztracen někde pod vrstvami neodpovídajících barev. Podobně jako ve zmiňovaném memu "Normal and Dark Traumatized Mr. Incredible" verze "The teachers copy vs. What the students get" se až humorným způsobem dostáváme jako diváci do zvláštní situace, kdy se ocitáme před obrazem jehož funkce informovat o dané skutečnosti je tak výrazně narušena, že jasně vyvstává na povrch jediná otázka, má-li takový způsob vůbec cenu. Navzdory zdravému zraku jsme jakožto diváci vrženi do polohy jakési barvosleposti, zapříčiněné samotným zdrojem obrazového materiálu, neodpovídajícím parametrům originálu. Díváme se do očí Scipionových, avšak nejsme schopni rozeznat jejich barvu. Bílá mramorová tvář vojevůdce pohlcuje naši pozornost. Jeho tvář tmavne a její výraz se mění. Hledíme do očí neznámému člověku jehož identita nabývá pokaždé jiných rozměrů. Zásadním se stává přiřazený kontext. Zpravidla se jedná o textový doprovod obrazového materiálu.

Užití černobílé fotografické reprodukce v kontextu současného výtvarného umění a s ním spjaté estetiky, tak dostává nový rozměr. Scipionova hlava by tak prakticky mohla být

¹⁷ PERRUCHOT, Henri. *Cézannův život*. Praha, 1965. ISBN 23-110-65. str.100

natřena jakoukoliv barvou, primárním zdrojem informací by ale byl onen textový doprovod daného obrazu. Představíme-li si černobílou reprodukci Cézannova Scipiona, dostáváme se opět do zvláštní významové smyčky. Díky černobílé reprodukci sledujeme spící postavu, jejíž identitu nedokážeme určit jakožto černocha Scipiona, kterého si Cézanne z akademie záměrně vybral co by modela, identita i ona rasová příslušnost mizí a jako diváci jsme opět odkázáni na textový popisec určující způsob, jakým obraz budeme chápat. Scipio tak opouští svůj mylně přisouzený kontext, černobílá reprodukce mu paradoxně dovoluje opustit přízvisko Africanus a na malou chvíli se tak stává opět o něco věrnější verzí sebe sama.

Odpadá nános dezinformačních vrstev, zakrývajících skutečnou podstatu významu, vynořuje se pozůstatek originálu, fragment původní reality. Bylo by jistě naivní myslet si že v prostředí lidské historie by dějiny umění předcházely dějinám války ale pozměněný kontext identity vojevůdce, zapříčiněný neodpovídající obrazovou reprodukcí, ukazuje jaký osud čeká v nánosech času každé umělecké dílo a jeho reprodukce. Postupem času totiž vybledne nejen samotná barva díla ale i onen kontextuální rámec, skrze který je dílo možné věrně analyzovat. Na vině je tak v obecném hledisku způsob, jakým jsme si jakožto společnost navykli konzumovat daný obsah. Možná jde o nezpochybnitelně silný vliv křesťanské kultury jež primárně z důvodů tehdejší negramotnosti využívala při šíření křesťanské ideologie obrazové materiály, umožňující snadnější představu a ilustraci mluveného slova, tedy onoho narativu víry. V současnosti situaci přitížila i vyšší rychlost sledu jednotlivých událostí stejně jako s tím spojená snížená pozornost diváka/čtenáře. Faktem je, že se mnohem více díváme, než-li čteme. V případě rozebíraného tématu se jedná o zásadní informaci určující přítomnost textového doprovodu u jednotlivých černobílých reprodukcí jakožto správný směr uvažování ve snaze o co nejvěrnější a perspektivní způsob jakým uchovávat a distribuovat dané umělecké dílo.

Ona křesťanská ideologie a způsob jakým pracovala s vizuálním materiálem nutným k pochopení celkového narativu, tak paradoxně zrcadlí Scipionovu situaci a celý proces tranzice identity na základě neodpovídající barevné reprodukce. Jako příklad uvedu známý fakt, že Ježíš Kristus jakožto "palestinský" rodák, logicky nemohl vypadat tak, jak je standardně vyobrazován, tedy jako evropan světlé pleti. Jeho vizuální reprodukce byla zcela zjevně nastavena tak, aby byla pro tehdejší obyvatelstvo co nejsnazší jakási sebeidentifikace směrem k této postavě víry, jejich možného splnutí na základě oné představy o vzájemné podobnosti. Projekce sebe sama do této osobnosti. Na obraz Ježíše Krista je tak možné nahlížet jako na archetypální příklad, optikou manipulované reprodukce, jejíž cílem je změna daného veřejného názoru nebo předsudku. Jedná se tak o přesný opak případu OJ Simpsona, jehož podoba byla naopak ztmavena za účelem jakési demonizace. Kristovo zesvětlení je pak procesem přesně opačným.



(obr. 5 OJ a Cézannova jablka)

Cézannova životní mise sice nespočívala pouze v důmyslné kombinaci barev, vytvářející onen efekt plastičnosti, ale také v neobyčejně pevné kompozici, tvořící výsledný obraz. To však vychází z předpokladu že když mluvíme o kompozici obrazu, máme na mysli dvojrozměrný plán, plochu obrazu. Mluvíme-li však konkrétně o Cézannově kompozici, neměli bychom zapomínat na fakt, že ona barevná kombinace nemá za následek pouze dojem plastičnosti a celkovou reliéfnost obrazu ale jednotlivé barvy vstupují do kompozičního plánu způsobem utvářející samotnou kompozici mimo dvojrozměrný prostor, do celku využívající třetí rozměr.

“Cézanne byl interpretován jako mistr trojrozměrného strukturálního vyjádření, kterého dosáhl vyčerpávajícím zkoumáním forem v prostoru a jejich prezentace v barevných rovinách.”¹⁸ Ideálním příkladem pro demonstraci této myšlenky nám mohou být Cézannova jablka. Nespočet zátiší jimž dominují kompozice z jablek usazených v mísách nebo volně po stole či draperii, ilustruje tuto myšlenku. Technicky se jedná o dvojrozměrné kompozice kruhů, následně vypracovaných do podoby koulí. Mísa jablek ale netvoří tak důmyslnou a funkční kompozici pouze díky své plastičnosti. To co vytváří onen magický dojem, je pocit trojrozměrnosti zapříčiněný barevnou skladbou nechávající jednotlivá jablka vystoupit do popředí a jiná pak naopak ustoupit.

“Jednoty, po níž Cézanne touží, lze dosáhnout pouze přísným a soustředěným úsilím vůle, pouze intelektuální askezí. Pocity se musí ztvárnit a proměnit ve styl. Smyslem obrazu nemůže být pouhé zrcadlení světa v jeho povrchových a prchavých nahodilostech, nýbrž také jejich vnitřní skrytý řád, vnitřní struktura, vydolovaná ze zdánlivého zmatku věcí.”¹⁹

Objevuje se zde Cézannův princip využívání červených detailů, upoutávajících naši pozornost, vystupujících tak ještě víc do popředí. To jakým způsobem jsou jablka komponována, jakým způsobem je vytvářen onen trojrozměrný plán, odpovídá paradoxu užití černobílé reprodukce. Ta tak ve většině případů drasticky omezí nejenom celkovou plasticitu obrazu ale naruší i základní strukturu Cézannovi kompozice, omezujíc tak dané dílo pouze na jakýsi referenční obrázek zběžně ilustrující umělcovo dílo v průběhu jeho života. Tento paradox tak na nás jako diváky vrhá nechtěné omezení vjemů, podobného barvosleposti a sní spojených problémů.

Jednotlivé barvy, které ještě před chvílí sloužily jako stavební kameny vystavěné

¹⁸ HAMILTON, George Heard. Cézanne, Bergson and the Image of Time. College Art Journal. 1956, 1956(Vol. 16, 1), str. 2-12.

¹⁹ PERRUCHOT, Henri. Cézannův život. Praha, 1965. ISBN 23-110-65. str. 286

kompozice obrazu, nyní mizí, procházejí tranzicí, ustupují někam do pozadí a ztrácí tak svoji zamýšlenou funkci. "...člověk tak nedokáže vnímat ani rozlišovat žádné barvy. Může vnímat pouze různé stupně jasu a odstíny šedi."²⁰ Nejde přitom ani tak o celkovou ztrátu barevnosti a převod do černobílého barevného profilu ale především o konkrétní změny v kompozici díla, které tato změna přináší. Nejsme-li jakožto diváci schopni vnímat třeba jen červenou barvu, ztrácíme jakýkoliv umělcův původní záměr a vizi, kompoziční struktura se okamžitě rozpadá, z reprodukce se stává ilustrace.

Závěr: černobílý svět a nebinární současnost

Poslední zbytky zlatavého odpoledního světla pronikají pootevřeným oknem dovnitř interiéru. Okenice občas v mírném poryvu větru zaskřípe a pustí dovnitř trochu chladného vzduchu. Jak na Scipionovi záda dopadá naoranžovělé světlo, Cézanne tuší, že dnes, stejně jako včera, obraz nedokončí. Nehledě na dobře zvládnutou, pevnou kompozici mu v obraze stále něco nehraje. Zvedne oči od plátna a dlouze se zahledí na již spícího Scipia. Opírá se o drapérii před ním a pomalu oddychuje. Občas mírně trhne rukou, nejspíš v důsledku nějakého snu. Jeho svalnatá záda zalilo slunce a vytvořilo tak plastickou plochu dominující celkové kompozici. Vítr rozevřel okno o trochu víc a do ateliéru vtrhl okamžitě chlad. Slunce potmělo. Scipio se probudil ze svého spánku a dobrou minutu se snažil zorientovat. Dlouhým a ještě zcela zasněným pohledem se zadíval do hlubokých očí Cézannových. Oba dva bez hnutí sledovali toho druhého, až po chvíli Cézanne prudce vyrazil směrem ke kamnům a vhodil do nich dvě pěkná kulatá polínka. Dlouze vydechnul. Přál by si obraz dokončit co nejdřív, fakt, že se tak nestalo ho nenechal klidným a kompozici spícího muže tak držel ve své hlavě nadále. Klid jež z obrazu vyzařuje ho naopak dráždil a musel se horko těžko ovládat aby ještě do vlhké malby nezačal strukturovat práci, kterou by měl, jak sám věděl, nechat spíš až na zítřek. S několika zmatenými slovy poslal Scipia domů a sám na okamžik usedl na jeho místo. Snažil se cítit stejný klid, který modela dovedl ke spánku, avšak bez úspěchu. Adrenalin zaléval jeho srdce a v rukou mu cukalo, nejradši by plátno dokončil okamžitě. Opět, velice prudce vstal a vydal se do rohu místnosti pro čisté plátno menšího formátu, jež napnul na rám ještě před Scipionovým příchodem. Jablka která plnila dřevěnou mísu, přisunul do středu stolu a několik jich rozmístil do plochy vytvořené drapérie. Připravil barvy i štětce ale když zvedl oči podruhé, trhl sebou. Jablka, která ještě před malou chvílí překypovala sytou zelenou a místy i červenou barvou, ztratila svůj půvab. Přišlo mu jakoby jablka ztrácela barvu. Ano, bylo tomu tak. Nejdřív zešedla jablka v míse, pak i ty v drapérii. Cézanne nevěřil svým očím. Před ním se nyní rozprostírala černobílá scéna, v níž se jen těžko dokázal orientovat. Jablka zmizela, ztratila se v bezbarvé tmavé ploše kde ještě před malou chvílí seděl Scipio. Zmizela stejně jako on odešel. Mohutným pohybem udeřil rukou do stolu s drapérií a jablka se rozlétla po ateliéru. Cítil jak pomalu

²⁰ gesundheit.gv.at. Poruchy barvocitu. NZIP [online]. Praha: Národní zdravotnický informační portál, 2022 [cit. 2022-03-31]. Dostupné z: <https://www.nzip.cz/clanek/381-poruchy-barvocitu>

ale jistě ztrácí vědomí. Okolí se začalo rozostřovat a tmavnout. Prudce otočil hlavou směrem ke dveřím ale přesně v tom okamžiku vědomí ztratil a sesunul se na zaprášenou podlahu ateliéru.

Na stole zůstala tři zelená jablka. Jejich jasná, zářivě sytá barva působila dojmem nekonečnosti, jedinečné nereprodukovatelnosti.

Na monitoru před sebou vidím fotografie z nedávno dokončené výstavy. V pořadí šestá fotografie, dokumentující barevný sítotisk, opět zjevně ukazuje na problematiku věrné barevné fotografické reprodukce v současném umění. Lidským okem viditelná tmavě zelená barva, jež by někdo snadno mohl nazvat jako "petrolovou" prošla fotografickou optikou až k záznamu na čipu, odkud tyto data pokračovala až na paměťové zařízení. Ačkoliv technika, kterou byla výstavní instalace dokumentována, patří mezi špičku a jedná se o nadstandardní vybavení, nedokázala tuto barvu zachytit a tudíž věrně reprodukovat. Zelená barva se ztrácí a je nahrazena tmavě modrou. Ani při výrazné snaze o postprodukční úpravu a přiblížení se zpět k originální barevnosti díla, není možné v nasbíraných datech dojít ke kýženému výsledku. Konkrétní barva je sice viditelná lidským okem ale i přes několik pokusů prakticky nereprodukovatelné skrze fotografii. Pozměněná barevnost ale nevytváří pouze formální problém ale jakákoliv integrita díla, symbolika spjatá s danými barvami nebo zamýšlený estetický rámec, mizí, rozpadá se. Není prakticky možné docílit původní barevnosti. Kombinace specifické barevnosti díla, barvy a teploty světla v galerijním prostoru zapříčinily neodpovídající výsledek. Ve snaze opustit pole neúspěchu převádím fotografii do černobílého barevného prostoru. Vystává sice celá řada otázek ve smyslu jaké konkrétní nastavení použít, intenzita jednotlivých barevných filtrů výrazně ovlivňuje výsledný vizuální výstup ale samotné rozhodnutí zbavit obraz jeho barevnosti, je jakousi uspokojivou odpovědí. O správnosti dané černobílé varianty se paradoxně nelze přesvědčit z podstaty lidského zraku a konkrétní zkušenosti, nikdy jsme snad kromě snu žádný objekt ani scénu neviděli černobíle a nemůžeme tak jednoznačně určit jakousi odpovídající správnost, všeobecnou pravdu. Více než kdy jindy si pak uvědomujeme tuto nemožnost "správné" volby/varianty. Při pohledu na jednotlivá jablka se nabízí řešení, že tmavé barvy budou zastoupeny v černobílé škále tak, aby jas jednotlivých objektů odpovídal tomuto rozvržení.

Po převedení do černobílého prostoru nicméně přichází značná úleva. Z pořízené fotografie se stává zástupný obraz nesoucí v sobě jakousi shovívavost dovolující pohybovat se na poli fotografické reprodukce takřka bez výčitek. Cokoliv se s tímto obrazem následně stane, ať už z důvodů problematiky rozličných způsobů výroby tiskovin, rozdílně nastavených monitorů či jiných zobrazovacích zařízení, nebo postupnou vizuální degradací konkrétní reprodukce, bude se vždy jednat o obraz chráněný svojí samovolnou tranzicí, obraz na pomezí informace a ilustrace. Zjednodušené verze sebe sama.

Věřím, že odpovědí není kanonické užívání tohoto nově nabytého principu, jakási nová vize odpovídajícího způsobu fotografické reprodukce, nýbrž plnohodnotná, rovnoprávná možnost této volby. Krok zpět, který je jak věřím může být spíše možným krokem směrem dopředu. Hra barev, kterou Cézanne ve svém životním díle rozehrál, je hrou křehkou a z hlediska reprodukce hrou neudržitelnou, prakticky neopakovatelnou. Možná tak více, než-li u jiných autorů jeho generace, cítíme onu důležitost přítomnosti originálního díla, nesoucího v sobě veškerou nepřenositelnou energii. Zášť a skepse z této skutečnosti

musela být trýznivou i pro Cézanna, který jako autor často propadal depresi spojenou s osudem jeho děl.

“Jeho srdce je zbaveno všech iluzí. Je třeba velké sebedůvěry a ovšem také naivnosti, aby ve svých sedmačtyřiceti letech mohl ještě věřit v budoucí šťastné změny. Dále maluje jen z pouhé náklonnosti, z osudové záliby pro hru barev. V nic už nedoufá. Jeho plátnům je souzeno, aby upadla v zapomenutí, aby je potkal tragický osud nedokončených děl, aby byla vydána napospas postupnému ničení jako věci, na nichž nikomu nezáleží. Co jiného může od budoucnosti očekávat?”²¹

Několik málo minut před půlnocí neznámý zákazník přidá do košíku eshopu rozměrnou reprodukcí Cézannova zátiší s jablky. Tisk je proveden na vysoce lesklém papíru, zajišťující co největší kontrast a sytost barev. Obraz neodpovídající originálu avšak vhodný pro použití v moderním interiéru městského bytu. Poté co pošta doručí tubus s tiskem bude vložen do rámu. Zákazník pravděpodobně zvolí obchodní dům Ikea, doplňujíc tak zbylé vybavení interiéru. Až zátiší pověsí na zeď bude mu zpříjemňovat jinak chladnou atmosféru bytu.

Než se přestěhuje, na návštěvu nepřijde jediný člověk, jež by poznal autora obrazu nebo odchylku od originálu.

“V Cézannově srdci odumřely všechny iluze. Zbylo jenom rozčarování. Rozčarování a rezignace.”²²

²¹ PERRUCHOT, Henri. *Cézannův život*. Praha, 1965. ISBN 23-110-65. str. 242

²² PERRUCHOT, Henri. *Cézannův život*. Praha, 1965. ISBN 23-110-65. str.243

Seznam použité literatury (informační zdroje)

PERRUCHOT, Henri. Cézannův život. Praha, 1965. ISBN 23-110-65

FOLDS, Thomas. "A Critique of Color Reproductions". College Art Journal. Winter, 1948-1949

DEPORT, Jan. "Trojbarevný tisk". Epocha. 1903

HAMILTON, George Heard. Cézanne, Bergson and the Image of Time. College Art Journal. 1956, 1956(Vol. 16, 1)

gesundheit.gv.at. Poruchy barvocitu. NZIP [online]. Praha: Národní zdravotnický informační portál, 2022 [cit. 2022-03-31]. Dostupné z: <https://www.nzip.cz/clanek/381-poruchy-barvocitu>

Blaszczyk, Regina Lee, Spiekermann, Uwe-Bright modernity : color, commerce, and consumer culture

Baetens, Jan-From Black & White to Color and Back: What Does It Mean (not) to Use Color?

Robert Verhoogt-Art in Reproduction: Nineteenth-Century Prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israels and Ary Scheffer

TREVOR FAWCETT-GRAPHIC VERSUS PHOTOGRAPHIC IN THE NINETEENTH-CENTURY REPRODUCTION

Hamber, Anthony-Communicating Colour: Advances in Reprographic Technology 1840–1967

Mirseyedi, Sarah-Side by Side: The Halftone's Visual Culture of Pragmatism

Barbara E. Savedoff- Philosophy and the Histories of the Arts || Looking at Art through Photographs

Gerry Beegan-The Studio: Photomechanical Reproduction and the Changing Status of Design

Helene E. Roberts-Art History Through the Camera's Lens

James Feibleman-The Scientific Outlook of Cezanne

Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss-Cézanne: Words and Deeds

Young–Paik Chun-Looking at Cézanne through his own eyes

Pavel Machotka-Special Issue: Psychology and the Arts || Cézanne's Landscapes and the Functions of Vision

Mathew Alpern-Color blind color vision

Amano, Kinjiro, Linhares, João M. M., Nascimento, Sérgio M. C.-Color constancy of color reproductions in art paintings

Hall, Debbie-The Original and the Reproduction: Art in the Age of Digital Technology

Obrazová dokumentace:

obr. 1 Scipio, Lebron James, Space Jam: Google, Warner Animation Group

obr. 2 Normal and Dark Traumatized Mr. Incredible, zdroj: Instagram

obr. 3 Peter Griffin Skin Color Chart), zdroj: Instagram

obr. 4 Scipio Africanus, koláž/vlastní ilustrace

obr. 5 OJ a Cézannova jablka, koláž/vlastní ilustrace