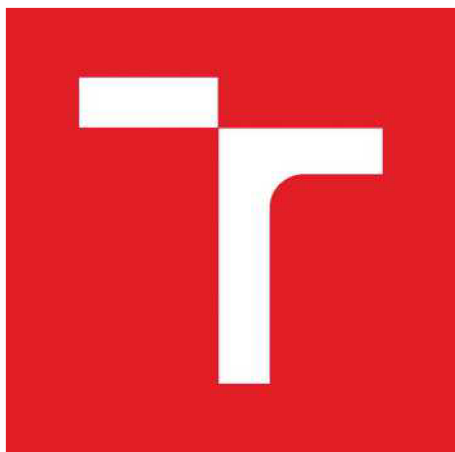


# DOKUMENTACE ZÁVĚREČNÉ PRÁCE



**VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ**

BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

**FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ**

FACULTY OF FINE ARTS

**ATELIER KRESBY A GRAFIKY**

STUDIO OF GRAPHICS

**TECHNICKÝ OBRAZ**

TECHNICAL IMAGE

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

DIPLOMA THESIS

**AUTOR PRÁCE**

AUTHOR

**VEDOUCÍ PRÁCE**

SUPERVISOR

**BcA. PETR JAMBOR**

**doc. Mgr. Art Svätopluk Mikyta**

BRNO 2018

## **OBSAH:**

TEXTOVÁ ČÁST s. 4 - 11

OBRAZOVÁ ČÁST s. 12-16

# Technický obraz

„Díky technoimaginaci je možné dešifrovat technické obrazy a demaskovat tak záměrný klam, který je součástí současné obrazové civilizace“<sup>1</sup>

Vilém Flusser

## Úvod

Tato práce si klade za cíl reflektovat a ozřejmit podstatu technických obrazů produkovaných polygrafickým průmyslem s jeho specifiky, poodhalit mechanismy fungování a v neposlední řadě se snaží vztáhnout k tiskovému zařízení, produkující tyto obrazy, nejen jako k aparátu, ale také jako k instituci. Technický obraz je zde chápán jako elementární zobrazovací model, který v konečném důsledku slouží jako prostředek vizuální reprezentace a nástroj komunikace. Tiskárna tak může být v tomto ohledu podstatou kreativní práce, která má možnost ozřejmit či determinovat způsoby čtení a v konečném důsledku má moc měnit význam a kontext informací.

Text je rozčleněn do tří kapitol, přičemž první z nich se věnuje samotnému pojmu technického obrazu a s tímto pojmem související problematikou. Teoretická východiska této kapitoly se opírají o texty Viléma Flussera *Do univerza technických obrazů*<sup>2</sup> a *Za filosofii fotografie*,<sup>3</sup> s ambicí aplikovat tyto texty na současnost.

Druhá kapitola je zaměřena na technický obraz ve vztahu k problematice reprodukce a originálu. Klíčovými texty jsou esej německého kritika Waltera Benjamina *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*<sup>4</sup> a článek ruského teoretika umění Borise Groyse *Topologie současného umění*<sup>5</sup>, který aktualizuje Benjaminovy teorie a zasazuje je do kontextu současných teorií vizuální kultury a dějin umění. Dalším zdrojem poznatků je pak publikace *Postprodukce*<sup>6</sup> francouzského teoretika umění Nicolase Burriauda.

<sup>1</sup> Vilém Flusser, *Moc obrazu: výbor filosofických textů z 80. a 90. let*, Praha 1996.

<sup>2</sup> Idem, *Do univerza technických obrazů*, Praha 2001.

<sup>3</sup> Idem: *Za filosofii fotografie*, Praha 1994.

<sup>4</sup> Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: idem, *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979.

<sup>5</sup> Boris Groys, *Topologie der Kunst*, München 2003.

<sup>6</sup> Nicolas Burriaud, *Postprodukce*, Praha 2004.

V poslední, třetí kapitole se pokouším shrnout nabyté poznatky vycházející z předešlých kapitol a s jejich pomocí vysvětluji motivaci a záměr praktické diplomové práce, které je tento text součástí.

## **1. Technický obraz / vysvětlení pojmu a sním související problematiky**

Vynálezem fotografie došlo ve světě umění k dramatickým změnám, jež v konečném důsledku zapříčinily situaci, kdy jsou v uměleckých institucích, ale nejen v nich, tradiční obrazy postupně nahrazovány obrazy technickými. Vývoj fotografie, která se podílela na rozmachu produkce technického obrazu, lze popsat v souvislosti s legitimizačním procesem fotografie, která se ve druhé polovině 19. století prosadila jako forma umění, v první polovině 20. století se stala prostředkem nového způsobu pohledu na svět a ve druhé polovině 20. století pak primárním nástrojem masmediální komunikace.

Vilém Flusser ve svých statích o technických obrazech mluví jako o zcela jiném pojetí vytváření obrazů, na rozdíl od obrazu tradičního. Technický obraz je obrazem vyrobeným přístroji. A protože přístroje jsou produkty vědeckých textů, jedná se u technických obrazů o nepřímé výtvořiny vědeckých textů. To jim propůjčuje, historicky a ontologicky vzato, postavení, kterým se liší od obrazů tradičních. Flusser uvádí tři stupně jejich vytváření, přičemž obrazem rozumí abstrakci skutečnosti. Tradiční obrazy jsou abstrakcemi prvního stupně, které abstrahují z konkrétního světa. Texty jsou abstrakcemi druhého stupně, abstrahující text z obrazů. Technické obrazy jsou abstrakcemi třetího stupně, jež abstrahují obrazy z textů, přičemž tyto texty jsou abstrahovány z tradičních obrazů, které jsou abstrakcí konkrétního světa.

Technické obrazy jsou tedy produkty technických aparátů, které jsme vytvořili, aby nám umožnily uchopit neuchopitelné, představit si nepředstavitelné a koncipovat nepochopitelné. Tyto aparáty fungují v součinnosti s člověkem, který je zkonstruoval a používá je. Žijeme v područí technických obrazů, přičemž většina informací o světě, v němž se nacházíme, se k nám dostává zprostředkovanou formou a tento svět poznáváme, a hodnotíme právě v souvislosti s těmito obrazy. Technické obrazy nelze hodnotit vytržené z kontextu doby, ve které byly stvořeny, jsou tedy signifikantním elementem technokratické kultury, její nedílnou součástí a jejím nejvlastnějším výrazem.

Produkty technických aparátů vizualizují svět, který se nám může jevit jako dokonalý. V krajním případě možná ještě dokonalejší, než jaký ve skutečnosti je. Vizualita technického obrazu není totožná s vizualitou, kterou tvoříme v procesu našeho zrakového vnímání. Tento proces začíná na sítnici lidského oka, pokračuje ve vizuálních centrech mozku a je završen v našem vědomí. Na konci tohoto procesu vzniká specificky lidská vizuální představa o věcech, na něž se díváme. Není to naše oko, které vidí, ale naše mysl, která má imaginativní schopnost vytvářet obrazy viděného. Technické aparáty stojící za vznikem technických obrazů tak pouze simulují lidské oko, nikoli už psychické dispozice a vědomí člověka.

Technickou reprodukcí a její dopad na společnost jsme schopni vnímat a reflektovat v rovině estetické teorie, stejně tak i v umělecké praxi i mimoumělecké sféře. Změnila náš přístup a pohled na umění ve světě, ke kterému se umění vztahuje, i ke světu samotnému. Ten se stal mechanicky a automaticky reprodukovatelným. Technická reprodukce tak dosáhla stavu, kdy svým objektem učinila vše dosavadní lidské snažení.

Překotný rozvoj informačních technologií vytváří potřebu dívat se na technické obrazy z jiné perspektivy, než jen jako na záznam reality. Dominantní silou současného světa jsou média. Životaschopnost moderní společnosti je nemyslitelná bez masového šíření vizuálních informací zprostředkovaných médii, a proto jsou počátky mnoha současných jevů, jež reflektují vizuální studia či teorie umění, spjatý s působením technických obrazů.

Ve sdělení těchto obrazů lze sledovat jejich schopnost měnit význam toho, co ukazují. Místo aby svět představovaly, zakrývají ho, v důsledku čehož člověk nakonec začíná žít ve funkci obrazů, které sám vytvořil. Přestává obrazy dešifrovat a místo toho je nedešifrované promítá do světa, čímž se mu svět stává souhrnem obrazů a kontextem výjevů.

Prostřednictvím obrazů je tedy změněn náš pohled na svět, protože je nám zprostředkován v posunutém významu. Na pohled se jeví velice věrohodně, a tak jsme schopni akceptovat i ta nejmarkantnější zkreslení. Naprostá většina současných reprodukováných obrazů však nevyjadřuje ani volbu, ani vidění subjektu, ale pouhé rozvinutí virtuality technických aparátů.

Mezi člověka a skutečnost byla vsunuta dnes již téměř souvislá a neprostupná vrstva technických informací o skutečnosti. Jinými slovy, obraz světa nevzniká na základě kontaktu s přírodní a kulturní realitou, ale na základě technických informací o ní.

Díky těmto technickým informacím si můžeme učinit představy o světě, které bychom jinak nikdy nemohli mít, avšak ve skutečnosti není úplně jasné, co skrze ně vlastně poznáváme. Technické informace o světě vedou nutně k tomu, že jsou určité kognitivní funkce a vlastnosti člověka narušovány či nahrazovány. To platí i o přirozené imaginativní funkci mysli. Celá řada procesů, mezi které patří i odcizení člověka od přirozené podoby světa, vede k tomu, že dnešní technokratická společnost, která sebe samotnou označuje za demokratickou, má stále více totalitární charakter. Technické obrazy jsou ideálními prostředky pro vykonávání nejrůznějších nátlaků na kolektivní vědomí. Jsou ideálními pomocníky pro prosazování ideologií, obchodních strategií a politických programů. K přirozenému světu sice odkazují, ale způsobem, který tento svět překrývá a představují tak tedy jakýsi náhradní obraz světa.

## **2. Technický obraz / originál reprodukce postprodukce**

*„Technologická reprodukovatelnost spočívá v tom, že jedinečnost je nahrazena masovostí.“<sup>7</sup>*

*Walter Benjamin*

Reprodukční technologie umožňují vznik dokonalých kopií původního díla. To, co se ovšem může zdát jako problematické, je fakt, že i při vysoké míře dokonalosti reprodukce se z uměleckého díla vytrácí ona ošemetná záležitost, kterou Benjamin pojmenovává jako aura. Auru lze popsat jako jedinečnost existence díla v čase a prostoru, v němž se toto dílo nachází. Tato definice pak formuluje kultovní hodnotu uměleckého díla v rámci kategorie časoprostorového vnímání.

Esej Waltera Benjamina *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* je zaměřena na teze, týkající se vývojových tendencí umění v podmínkách možnosti pořízení dokonalé technické reprodukce. Benjamin vychází z předpokladu, že umělecké dílo bylo ze své podstaty vždy reprodukovatelné, zásadní

<sup>7</sup> Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: idem, *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, s. 6.

rozdíl ovšem spočívá v manuálním a technickém způsobu reprodukce.

Průmyslové, na strojích založené technologie, přinesly nové produktivní síly, přesahující lidské schopnosti, jež byly zcela odlišné od do té doby známých přírodních procesů. Tato technologie proměnila celou lidskou civilizaci a podmanila si naše životy prostřednictvím nových, strojových rytmů a procesů, které v konečném důsledku učinily téměř veškerou lidskou produkci opakovatelnou a nahraditelnou, fragmentarizovaly naše životy a nevidaným způsobem urychlily a zintenzivnily veškeré sociálně kulturní procesy, výtvarného umění nevyjímaje.

Reprodukční techniky vydělily umělecké dílo z dosahu tradice, přičemž stále vyšší počet reprodukcí nahrazuje výskyt jedinečného uměleckého artefaktu jeho výskytem masovým. Tím bylo reprodukcí umožněno vyjít vstříc divákovi a aktualizovat tak reprodukované. Topologické předpoklady originálu byly zapříčiněny vzrůstajícím významem a silicím postavením mas, přičemž byla stále zřetelněji akcentována potřeba zmocnit se obrazu, byť v jeho reprodukované podobě.

Podle Benjamina však jedinečnost uměleckého díla není dána jen topologicky, ale je také identická s jeho ukotvením v tradici, přičemž tato tradice je stále živým a proměnlivým aspektem. Původní způsob ukotvení uměleckého díla se tedy projevoval v rámci jeho kultovní funkce. Technická reprodukovatelnost pak poprvé v historii emancipovala umělecké dílo od parazitování na rituálu a reprodukované umělecké dílo se ve stále větší míře stávalo kopií uměleckého díla založeného na principu reprodukce.

Díky reprodukovatelnosti jsme schopni vytvořit potenciálně nekonečné množství kopií, což umožňuje bezprostřední způsob šíření vizuálních informací. V momentě, kdy kritériem hodnocení umělecké produkce není pravost, zásadně se mění i celková funkce umění, které se z oblasti rituálu přesunulo do oblasti zahrnující jeho angažované polohy.

Emancipací a vymaněním se obrazů z oblasti rituálů, spolu se změnou výrobního procesu, souvisejícího s produkcí obrazů, došlo ke změnám v oblasti způsobu recepce těchto obrazů. A sice k přechodu od individuální kontemplace ke kolektivnímu vnímání díla.



Díky jednoduché reprodukovatelnosti zapříčiněné rozšířením aparátů produkujících technické obrazy došlo ke zpřístupnění vizuálních informací, které vkládáme do již existující sítě znaků, významů a vztahů. Z již existujících věcí, děl a produktů vybíráme jednu nebo i více věcí či prvků a znovu je používáme, nebo je s určitým záměrem přetváříme. Tím se nám otevírají stále nová pole možností, která umožňují vynalézání nových způsobů užití stávající produkce lidské činnosti. A stejně tak jsou i cestou, umožňující vymanění se ze situace zapříčiněné domnělou ztrátou aury v důsledku reprodukovatelnosti uměleckého díla.

V současné době je apropriativní praxe, natolik rozšířenou, že je již pokládána za samozřejmost. Společným jmenovatelem uměleckých přístupů je skutečnost, že všechny reflektují změny v našem chápání produkce obrazů, které byly zapříčiněny vlivem jejich masové produkce. Termín apropriace legitimizovala postmoderna v 80. letech minulého století. Součástí umělecké praxe, ale i nástrojem reflexe a aktualizace oboru výtvarného umění se ovšem stala apropriace v době, kdy došlo k masové a levné distribuci nástrojů založené na multiplikaci a reprodukci originálních děl. Dnes vnímáme apropriaci jako zavedený formát a strategii používanou nejen ve vizuálním umění.

Povaha obrazů se mění, stejně jako se mění společnost, mechanismy její komunikace a média, jež tuto komunikaci zprostředkovávají. Obrazy, které nás v každodenním životě obklopují, již nemusí být nutně tvořeny fyzickým materiálem a nemusejí nést ani stopy autora či jeho rukopisu. Cirkulují v prostředí, vstupují do něj a vystupují z něj, aby se staly ještě komplexnějším komunikačním nástrojem a společenským aktérem. Jsme schopni vytvořit bezpočet relevantních kopií, přičemž jejich význam nespočívá v jedinečnosti ale v jejich společenské a kulturní hodnotě.

Stále přítomnou otázkou spojenou s problematikou apropriace je určení hranic mezi reprodukcí, citací a krádeží, přičemž problematiku nelze shledávat v dogmatu zachování původnosti, ale v hledání nových souvislostí a rámců konkrétního díla. Současné umění přijalo reprodukci jako autonomní projev, přičemž k obávanému roztříštění aury nedošlo.

### 3. Technický obraz

Cílem mé diplomové práce je poodhalit a reflektovat podstatu a výstavbu technického obrazu, přičemž tímto obrazem je primárně myšlen technický obraz, jakožto produkt polygrafického průmyslu, kdy je tento obraz chápán jako elementární zobrazovací model, který v konečném důsledku slouží jako prostředek vizuální reprezentace a komunikace. Tyto obrazy se tak stávají nedílnou součástí naší každodennosti, se kterou jsme konfrontováni, na základě čehož si vytváříme obraz o světě, ve kterém žijeme.

Vlivem nadprodukce obrazů, ke které došlo na jedné straně syntézou rolí producenta a konzumenta, na straně druhé pak v důsledku všudypřítomnosti obrazů, které slouží potřebám tržní ekonomiky, dochází k přesycení fyzicky žitého i virtuálního prostoru těmito technicky reprodukovatelnými obrazy, přičemž se dá uvažovat jak o nadvládě těchto obrazů, které nás přesahují na straně druhé však zároveň o jejich devalvaci a vyprázdněnosti.

Pozorujeme-li fotografii lupou, vidíme zrno, či jednotlivé tiskové body, stejně tak, jako jsme schopni rozpoznat jednotlivé pixely, přiblížíme-li se dostatečně k monitoru či obrazovce. Mezi obrazovou reprezentací zprostředkovanou analogovou či digitální formou jsou sice jisté rozdíly, takže máme co do činění se dvěma odlišnými reprodukčními modely a s technologickou podstatou média souvisejícími bodovými strukturami. Na druhou stranu je však fundamentální výstavba obrazu z bodových prvků identická. To, co se v tomto ohledu jeví jako zcela stěžejní je základní povaha, která je společná všem technickým obrazům.

Zkoumají-li se zblízka, ukáží se být fiktivními plochami, které jsou tvořeny mozaikami, složenými z jednotlivých bodových prvků, jež jsou kotveny ve svébytných strukturách na základě programů umožňujících jejich komputaci. Technické obrazy jsou tak klamné svoji samotnou podstatou, jsou to ideologicky zkreslené znaky, které překrucují svůj vztah vůči svému významu. Zároveň jsou ovšem signifikantní vůči době, ve které vznikly.

Záměrem samotné realizace diplomové práce, je vytvoření imerzivní instalace, za použití strategie hypermediace tiskových bodů a jimi tvořených struktur, které odkazují k principům produkce v rámci polygrafického průmyslu, jež svým

způsobem, či formou provedení odkazují a tematizují labilnost modelu vizuální reprezentace, jehož životaschopnost je podmíněna a založena na základě konsenzuální dohody a u něhož v nadsázce hrozí trvalé riziko zhroucení, Sklo, které je dominantním prvkem této instalace může být na jedné straně oporou viditelnosti sloužící jako pomůcka recepce, na straně druhé je však elementem který má potenciál zkreslení viděného a tedy i samotné reality.

Obrazová příloha:



Model v měřítku 1:10



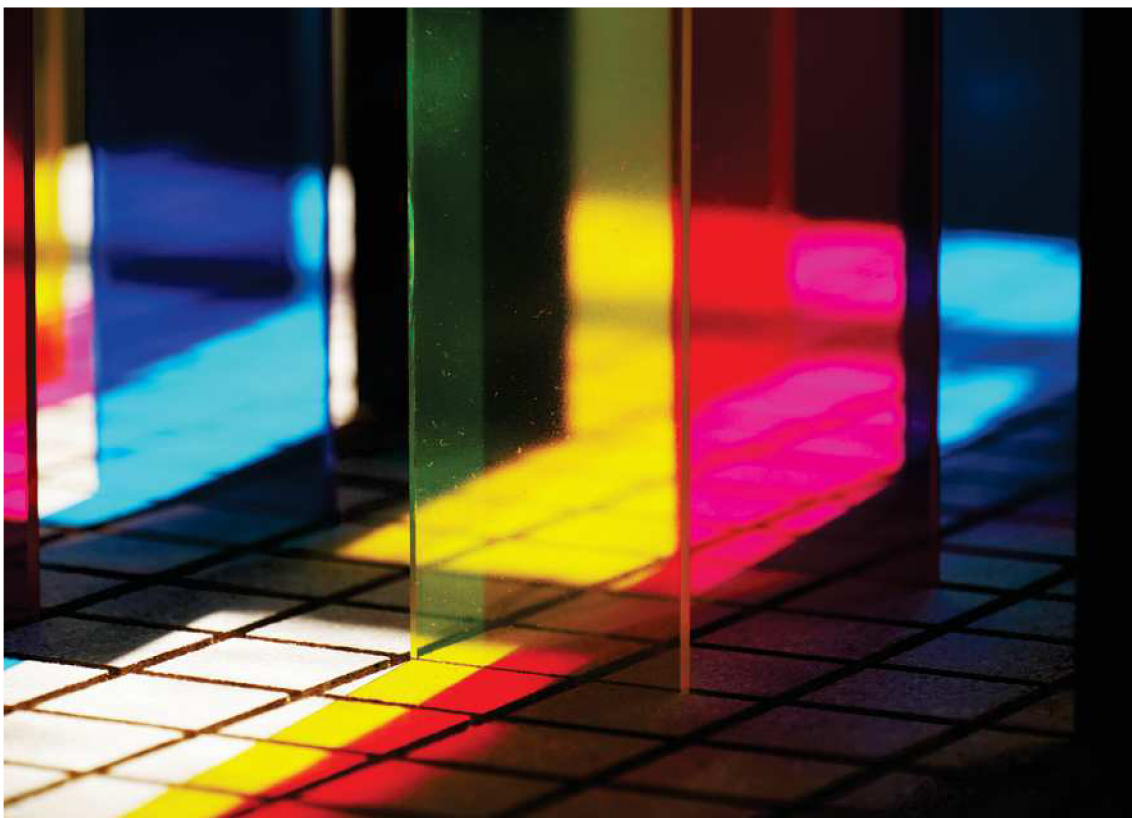
Model v měřítku 1:10



Model v měřítku 1:10



Model v měřítku 1:10



Model v měřítku 1:10