

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav filosofie a religionistiky

Obor: Filozofie

Disertační práce

Mgr. Lucie Šarkadyová

Okamžik a autorství ve fotografii

Moment and Authorship in Photography

Vedoucí práce: prof. Miroslav Petříček

2020



Poděkování:

Děkuji svému školiteli prof. Miroslavu Petříčkovi za cenné komentáře a všem, kteří mi pomáhali s finálními úpravami této práce.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto dizertační práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citované literatury.

V Praze dne 3. 2. 2020

Lucie Šarkadyová

---

# OKAMŽIK A AUTORSTVÍ VE FOTOGRAFII

MOMENT AND AUTHORSHIP IN PHOTOGRAPHY

Lucie Šarkadyová

4

## ANOTACE:

Fotografie zásadním způsobem změnila to, jak se díváme na svět. Ať už na jejím počátku díky daguerotypii, nebo později přelomovému Kodaku Brownie, anebo díky digitální fotografii. A stejně zásadní byla a je při zachycování pohybu a díky fotografii máme první snímky pohybujících se těles, zvířat nebo lidí. Ať už je řeč o pionýrech zachycujících pohyb, jako je Maray a Muybridge, nebo italských futuristech, anebo pak více ze současnosti Barabara Probst a Pio Tarantini. Tato práce se snaží na jednu stranu přiblížit to, jak se vnímání reality a zejména pohybu proměňuje spolu s fotografií, ale i zkušenost fotografa v okamžiku vzniku snímku.

## ANOTATION:

Photography has fundamentally changed the way we look at the world. Whether it was daguerreotype at first, the groundbreaking Kodak Brownie, or digital photography later. Photography was and is crucial in capturing motion. Photography gave us the first images of moving bodies, animals, or people. Whether we are talking about motion photography pioneers such as Maray and Muybridge, Italian futurists, or more contemporary artists such as Barabara Probst or Pio Tarantini. This thesis tries to describe how the perception of reality, and especially movement, changes along with photography, but also how the photographer experiences the moment of taking the picture.

## KLÍČOVÁ SLOVA:

fotografie, fotograf, snímek, okamžik, rozhodující okamžik, zkušenost, pohyb, čas, prostor, život, umění, vizuální umění, fotoaparát, paměť

## KEY WORDS:

photography, photographer, image, moment, decisive moment, experience, motion, time, space, life, art, visual art, camera, memory

# OBSAH

<b>ÚVOD. FOTOGRAFIE JAKO UMĚNÍ A SUDKOVO ZAKOPNUTÍ .....</b>	<b>8</b>
VÁLKA HERBERTA TOBIASE .....	18
<b>FOTOGRAFIE POHYBU .....</b>	<b>30</b>
POHYB .....	40
<b>LIDSKÉ TĚLO JAKO NÁSTROJ .....</b>	<b>49</b>
<b>POHYBUJÍCÍ SE PROSTOR.....</b>	<b>51</b>
MOŽNOSTI NEMOŽNÉHO .....	59
POHYB V PROSTORU .....	65
<b>MYŠLENÍ VE FOTOGRAFII.....</b>	<b>71</b>
SMYSLY.....	75
<b>PSÁT O FOTOGRAFII ZNAMENÁ PSÁT O ŽIVOTĚ.....</b>	<b>79</b>
ČÁSTI A JEJICH CELEK .....	97
TEN, KDO SE DÍVÁ .....	101
<b>ZÁVĚR. „SVĚT, JAK HO ZNÁME, MIZÍ.“ .....</b>	<b>106</b>
<b>BIBLIOGRAFIE.....</b>	<b>118</b>
<b>VYOBRAZENÍ.....</b>	<b>121</b>

„Nejsou tu žádná možná. Všechna možná musejí jít do koše. Protože to je okamžik. Je to moment. Je to přítomnost. A neuvěřitelná radost říct: ‚Ano!‘ Dokonce i když to je něco, co nesnášíte. ‚Ano!‘ to je souhlas.“<sup>1</sup>

---

1 Cartier-Bresson, 2017, s. 56.

## ÚVOD. FOTOGRAFIE JAKO UMĚNÍ A SUDKOVO ZAKOPNUTÍ

Fotografie je problém. Neexistuje snad více diskutované „umění“ než fotografie. Umění je v uvozovkách, protože jedna z otázek byla i ta, zda je fotografie uměním. Na svět fotografie se nabalují nespočetné otázky, jako například jaký je vztah mezi fotografií a realitou, fotografií a pamětí, fotografií (respektive fotoaparátem) a naším tělem, fotografií a světlem, fotografií a časem, fotografií a prostorem, kdo je autorem, pokud snímek nakonec pořizuje přístroj a ne vždy záleží na rozhodnutí fotografa, a mnoho dalších. Téma této práce je samozřejmě přesněji vymezené, nelze ale předpokládat, že se více nebo méně nedotkneme postupně téměř všech těchto otázek, a to ani ne tak proto, že bychom chtěli, ale protože se tak nejspíš stane čistě pouze proto, že jedna otázka souvisí s další a ta se opět dotkne další a další. Co je to vlastně fotografie? Tak by mohla znít asi prvotní otázka, kterou si můžeme klást a která nás může ihned svést k dalším. Je uměním nebo zdrojem poznání? Na jednu stranu je subjektivním zaznamenáváním toho, co se nám odehrálo před očima, na druhou stranu je také automatickým zaznamenáním přístroje. A můžeme říci, že je fotografie jak zdroj poznání, tak umění? Zdá se, že právě tato dichotomie je nejvíce drásající, mluvíme-li o fotografii. Toto je také zásadní otázka, kterou začíná Costellova kniha o fotografii<sup>2</sup>. Samozřejmě můžeme také říci, že to vlastně vůbec žádný problém není a možné je obojí, anebo naopak, že nějaká

---

<sup>2</sup> Costello, 2018, Úvod.



fotografie je jedno a druhá fotografie je pak druhé, a co na tom, že fotografie nemůže být obojím? Ovšem takováto odpověď v sobě skrývá problém. „Tím, že se snažíme zachránit možnost fotografického umění pouze díky odmítnutí její ‚čistoty‘ (purity), znamená připustit, že cokoli je to, co dělá z fotografie umění, není to fakt, že to je fotografické. Dokonce i když je umělecké dílo fotografií, není uměleckým dílem (alespoň částečně), protože je fotografií, ale i přesto, že je fotografií. To, co z fotografie dělá umění, musí ležet jinde: kdyby to byla pravda, čistá fotografie by mohla být uměním.“<sup>3</sup> Fotografie se vždy dostávala a stále dostává do sféry spekulací o jejím významu a o tom, co to vlastně je. Jestliže na jednu stranu její význam společenský, politický a kulturní je nikým nezpochybňovaný a v historii jsme byli svědky, kdy fotografie měla moc změnit běh dějin, nebo přinejmenším změnit interpretaci toho, co se děje,<sup>4</sup> její význam v oblasti umění a otázka, zda fotografii považovat za umění, pakliže snímky jsou pořizovány přístrojem a někdy zachycují „pouze to, co vidí“, je neustále nasnadě. Pokud bychom pak připustili, že fotografie může být uměním, pak ne proto, že by to bylo fotografií, ale že něco v té fotografii se jakoby zaručuje za to, že je tam něco navíc, co z čisté fotografie dělá jakousi nečistou fotografii a tato nečistost z ní dělá umění. Což je možná ale trochu smutné konstatování, které by automaticky vylučovalo například kompozici, která může být v některých případech pouze kompozicí fotografickou jako něčeho, co může z fotografie dělat umění a zachovávat zároveň její „fotografičnost“.

Jak už bylo řečeno, fotografie je tedy problém, a to skoro na všech úrovních. A přestože cílem tohoto textu je psát o fotografii pohybu, tak začátek bude věnovaný Josefu Sudkovi, který měl s fotografií pohybu pramálo společného, dokonce by se snad dalo říci, že jeho práce je ztělesněným protipólem fotografie pohybu. Na druhou stranu je ale také autorem, jehož styl práce je velice charakteristický a inspirativní pro mnohé, kteří přišli po něm. Autor fotografií z Prahy, svého ateliéru a četných portrétů odkrývá v jednom z rozhovorů s Jaroslavem Andělem postup svojí práce a celkově svůj přístup k fotografii, který je v jeho podání poměrně bezprostřední.

---

3 Costello, 2018 s. 5.

4 Příkladem mohou být první válečné fotografie. Nejznámějším příkladem bude určitě Fentonova fotografie z Krymské války. Nicméně příkladů je víc. Někdy stačí jiný titul a sdělení fotografie může být opačné. A nejedná se pouze o historické fotografie z konfliktních zón. Stejně a daleko komplexnější a dokonalejší manipulace než pouhé rozházení dělových koulí se dějí i dnes.

Kromě rozhovoru s Josefem Sudkem si ale položíme několik otázek, které budou procházet celým textem, který nechce být ani tak teorií obrazu, jako spíše analýzou zkušenosti fotografa – nebo chceme-li fotografické zkušenosti – v kontextu „pozorování“ pohybu. Začneme ale ještě obecněji, a to tím, že na scénu uvedeme fotoaparát, který je ústřední postavou ve vnímání světa pro toho-kterého fotografa. „Jak fotoaparát mění tělo našeho pohledu, nebo se dokonce stává nedílnou součástí našeho těla? Abychom byli schopni říci, co pro nás dnes znamená dívat se, musíme pochopit, jakým způsobem a do jaké míry vznik fotografie změnil způsob našeho vnímání a obraz světa oproti minulosti.“<sup>5</sup> Fotoaparát není pouze okem, ale součástí celého těla, a pohled není pouze jeden smysl, ale součástí celého těla. Fotografická práce tak není pouze záležitostí rozhodnutí nebo mysli, ale situuje se do těla, ve kterém je již přítomná nějaká nutnost podmiňující naši percepci, díváme-li se na svět skrze přístroj nebo ne. Nehledě ale na přítomnost fotoaparátu, pohled je situován v těle.<sup>6</sup>



1 - Lucie Šarkadyová, fotografie ze série: *We are searching ourselves in each other*, 2014<sup>7</sup>

---

5 Guerri a Parisi, 2013, s. 18.

6 Názor, že tvoření uměleckého díla, nebo chceme-li zkušenost uměleckého, ať už při jeho tvoření, nebo pozorování, je možné díky specifické organizaci těla, není nový a již v 19. století s ním přišli Konrad Fiedler a Adolf von Hildebrand. Viz Pinotti, 2012, s. 76.

7 Fotografie pořízená Kodakem Brownie vyrobeným v 60. letech pro francouzský trh. Cena fotoaparátu byla 3 eura. Do fotoaparátu se používá svitkový film 127, který je v současné době téměř nesehnatelný. Na jeden film je možné udělat 12 fotografií. Fotografie jsou pořízené přes sebe a ještě „mimo políčka“, což vytváří spojený obraz dohromady 24 obrázků pořízených v Itálii a Arménii. Vrakoviště aut z Janova spojené s kostely a hřbitovy v Arménii.

Nesmíme ovšem opominout ani historický zlom, který vznik dostupného fotoaparátu na film způsobil.<sup>8</sup> Tento přístroj, konkrétně především Kodak Brownie, totiž začne existovat v roce 1900 a najednou změní kompletně vidění světa.<sup>9</sup> Jak jsme zmínili výše, pohled musí být situovaný do těla a nejde pouze o jeden smysl a „akt dívání se“, ale zároveň má fotoaparát moc pracovat s naší minulostí a vztahem k minulosti. Mění tedy vztah ke své vlastní minulosti, vzpomínám a paměti. Zaznamenávání jednotlivých okamžiků upřednostněných před jinými nutně vede k modifikaci vnímání vlastního prožívání nebo chceme-li života. Už jenom díky tomuto zaměření tak můžeme vytvářet paralelní příběhy té samé situace, viděné jenom jiným aparátem, anebo jiné od těch, které si zapamatují ti, kteří někde byli s námi. Později o tomto bude řeč v souvislosti s Brabarou Probst, která svojí prací ukazuje v podstatě nevyčerpatelnost okamžiku, kdy je možno nekonečně mnoho úhlů pohledu a fotografie je tak aktualizací možnosti.

Stejně tak ale nesmíme opominout akt vzniku snímku jako něčeho esenciálního při původu této změny vnímání. Fotografie není jenom o snímcích, které můžeme následně vidět, ale i o okamžiku vzniku snímku. Cartier Bresson popisuje vznik svých snímků v jednom z rozhovorů, který dal Yvonne Baby; zdůrazňuje schopnost přistupovat ke každé zemi, ve které fotografujeme, a ke každému úkolu, kterým jsme pověřeni, nepředsudčně. Pouze pokud jsme schopni naše předsudky odhodit a nechat si je opravit a sebe nechat překvapit, můžeme pořídit fotografii, která ponese nějaké sděle-

---

8 První fotografie se datuje do roku 1826 a byla pořízena na cínovou desku. Autorem není nikdo jiný než Joseph Nicéphor Niépce. V roce 1839 pak vzniká první daguerrotypie a dalším důležitým datem je pak rok 1884, kdy George Eastman vyrobil první fotografický film. Vyrobení film je pak zásadní zlom, protože výrazným způsobem zjednodušuje práci a zmenšuje fotografické vybavení. První fotoaparát na film pak uvedl Kodak v roce 1888. Leica je pak zodpovědná za klasický formát šířky 35 mm v roce 1925, který je standardním do dneška. Zajímavé je motto, které Kodak používal: „Vy stisknete tlačítko, my zařídíme zbytek“. Už na tomto je vidět první krok k automatizaci fotografie. Lidé opravdu mohli pouze stlačit tlačítko a poslat film společně s fotoaparátem do Kodaku, kde se postarali o zbytek. Zásadní zlom, který je tu ale třeba zmínit, byl začátek výroby fotoaparátu Kodak Brownie. Kodak Brownie je neuvěřitelným nástrojem, který se může používat dodnes, a prvním kompaktním fotoaparátem, který v roce 1900, kdy byl uveden na trh, stál pouhý jeden dolar. Díky svojí ceně, a především jednoduchosti ovládání se tak fotografie dostala k masám a v podstatě můžeme říci, že tento fotoaparát vedl „ke vzniku“ rodinné fotografie z dovolené. Kromě toho byl ale Kodak Brownie používán i vojáky ve válkách.

9 Kodak Brownie není samozřejmě prvním fotoaparátem, který se začal vyrábět, ale je prvním fotoaparátem, který se stal dostupným a jednoduchým na ovládání. Kodak Brownie byl prvním kompaktem.

ní a můžeme se dotknout něčeho citlivého a důležitého.<sup>10</sup> Jde tedy o myšlenku nechat na sebe působit krajinu, zemi, fotografovaný objekt, zapomenout na sebe a následné upravení nebo až opravení našeho vnímání v momentě, kdy mačkáme spoušť. Fotograf se tedy musí nechávat překvapit a místo konstruování toho, co chce vidět, by měl vidět to, co se mu ukazuje. Tímto tvrzením jde vlastně proti obecnému přesvědčení o tom, že fotograf musí snímky „ulovit“, jak by se mohlo zdát u fotoreportérů. Tímto se pak Cartier-Bresson dostává i blíže k takovým autorům jako je i Josef Sudek. O několik řádků dále Bresson říká, že je pro něj fotografie jako malování za použití mechanického přístroje, kdy může přinést svědectví. Nicméně je samozřejmě v onom „tady a teď“.

Fotografie nečeká na tahy štětce, ale celý obraz vzniká najednou a my musíme přijmout to, co vidíme, jak to je. Nemůžeme přimalovat nebo naopak něco nedomalovat. S fotografií nemůžeme podvádět, a pokud nám něco zmizí, aniž bychom to stihli zaznamenat, zmizí nám to navždy. Fotografie je o zachycování okamžiků, které se nikdy nebudou opakovat, prchavých gest, která nikdy nebudou stejná. Právě při fotografii pohybu je tato „instantnost“ ještě více zřetelná než při fotografii čehokoli jiného. „Z tohoto důvodu jsem velice nervózní – pro moje přátele to je nesnesitelné – ale permanentní napětí je jediná cesta, jak zachytit realitu. Moje fotografie jsou variantou na stejné téma, (...). Když se potýkáme se světem v pohybu, jsme pasivními a náš jediný kreativní okamžik je 1/25 sekundy, kdy stlačujeme spoušť. Toto je okamžik změny, když padá uzávěrka. Můžeme se připodobnit střelcům, kteří střílí ze své pistole. Musíme myslet před tím a po tom, nikdy během pořizování snímku. Náš úspěch závisí na ostroty, jasnosti, znalosti, ale pokaždé, když je fotografie dopředu naplánovaná, tak se z ní stane pouhé klišé.“<sup>11</sup> Pro Cartier-Bressona je tak fotografický akt vyústěním neustálé tenze, nervozity a neustálým bojem s časem, který nenávratně pohlcuje přítomnost, a nebýt fotografie, uvrhuje také v zapomnění a i s fotografií uvrhuje v zapomnění to, co je kolem snímku. Našimi kreativními momenty mohou být pouze ty před nebo po vytvoření snímku. Samotný okamžik zhotovení snímku je pak dílem všeho toho, co tomu předcházelo v celé své komplexitě. O tom bude také řeč níže, až se dostaneme k Josefu Sudkovi. Znovu se nám ale vrací myšlenka, že fotoaparát samotný nějakým způsobem

---

10 Cartier-Bresson, 2017, s. 43.

11 Cartier-Bresson, 2017, s. 43.

ovlivňuje naše celkové chování. Už ne jenom pohled a způsob, jak se díváme, ač to je samozřejmě důležité, ale i to, jak se chováme v dané situaci a jak přemýšlíme.

Zjištění, že svět můžeme vidět jinak skrze aparát, bude plodné i pro další vývoj této práce, na které se nám přidruží další problémy konkrétněji spojené s pohybem. Jako například co nám dovoluje pohyb vnímat? Jaký druh zkušenosti fotograf hledá, co vůbec vnímáme, sledujeme-li pohyb. Tato „tělesnost“ pohledu je pak důležitá i pro následující pasáž, která je věnovaná Josefu Sudkovi a jeho popisu vzniku snímku. Josef Sudek si vytvořil svůj styl, ale co toto vůbec umožňuje? I tento styl můžeme hledat v zákonech perceptivity, vnímání a aktivizování specifického pohledu. „Zkrátka, pohled nebyl vždycky aktivní, nebo respektive tato aktivita měla různé funkce v čase. Ale jakém smyslu bychom mohli přejít z pasivního pohledu do aktivního pohledu? (...) V jakém smyslu je tedy člověk aktivně ‘produkuje’ obrazy? “<sup>12</sup> Pohled je tedy i určitá aktivita. Možná, že slovo aktivita zde může být vnímáno v protikladu k tomu, co jsme řekli výše, že fotograf by se měl nechat překvapit tím, co k němu přichází, a nesnažit se „vymyslet“, co se kolem děje. Aktivita, kterou zde ale myslíme, je spíše jakýmsi „zvykem“, jak se dívat a co dělat, určitá potence, která má možnost se zaktivovat pořízením snímku. Můžeme tomu rozumět jako hledání obrazu mezi netečným míjením obrazů našeho zorného pole. Respektive by se dalo říci, jak uvidíme níže, stejně jako Sudkovo „zakopnutí“, tak aktivita pohledu jsou stejně důležitými. Pohled může tedy přecházet z pasivní do aktivní fáze. Jak ale přecházíme mezi těmito polohami?

J.A.: Mně by zajímal proces vzniku jedné fotografie. Vaše fotografická metoda je asi opakem rozšířené představy fotografa jako lovce snímků. Vznikne někdy vaše fotografie spontánně?

J.S.: Málokdy. Obvykle vás něco kopne, něco potkáte. Heleďte se, u fotografie je to všecko obrácený postup. Dejme tomu, že malíř má představu a tu se snaží realizovat. Tady vás ve skutečnosti něco kopne nebo se o to převalíte.

J.A.: Ale malíř taky o něco zakopne, jeho představa se taky na něco váže?

J.S.: No jo, on může něco potkat ve skutečnosti a z toho si něco vybere.

---

12 Guerri a Parisi, 2013, s. 19.

J.A.: Ale vy to taky tak děláte?

J.S.: Ale tady je to obráceně, tady se o něco převalíte a teďka si myslíte, že byste to měl zaznamenat. Budťo se vám to podaří zachytit hned, jak jste to viděl, nebo přijdete později a pak už je to vždycky trochu jiný. I kdybyste si třeba napsal tu hodinu a třeba i všechno a přišel byste tam za den, za dva, tak tam trochu pravděpodobně nějaká změna nastane. Možná, že pro vás značná, ale ve skutečnosti třeba málo značná. Poněvadž když jste na to překvapeně koukal, tak ten váš vztah je k tomu úplně jinej, než když na to koukáte ten druhý den. Podruhý už je to trochu jiný. A teďka si to uděláte, jak si myslíte, ovšem zakopáváte o technický věci. To je ta největší ironie, která u toho je. Když se na to dobře podíváte a dobře postavíte, tak můžete expozici trefit buď málo, nebo moc, nebo tak akorát. Když vidíte negativ, ten je slibnej, a pak ho budete kopírovat a řeknete: ‚Hergot, tohle je blbý.‘ A proč je to blbý? To teďka nevíte. Samozřejmě já se už teďka, abych to řekl ještě přesněji, já už se nekoukám barevně, já se koukám jen v tom poměru světlo-stín. Možná, že kdybych začal fotografovat barevně, tak by se mi to v hlavě všechno převrátilo a bylo by to už všechno někde jinde. Ale zatím fotografovat barevně nebudu, pravděpodobně se k tomu taky už vůbec nedostanu, to se může lehce stát. Tak já už vidím jen v tom poměru světlo-stín a přechody mezi tím. Takže i když s tímhle počítáte a máte kopii, najednou vidíte, že vám to zešedlo, nebo že ten dojem tam není a jsou tam náznaky něčeho takovýho podivnýho. Řeknete: ‚Hergot sakra, to už je marasmus, tohleto je marasmus, u mě je to pochopitelný, to jsem na tom asi blbě.‘ Tak to radši někam položím, nechám to bejt a za rok se na to podívám a řeknu: ‚He, kruci, ono to tak blbý není, ono tam něco zůstalo z toho původního.‘ Ale teďka proč to je, to já nevím. Pochopitelně mi to nikdy nevychází, jak bych chtěl. Představitost se mění, a když to potom uděláte, tak tam vždycky nějaký rozdíl je, někdy hrozně velikej, to je málokdy, že to je skoro tak, jak jste si přál. Vždycky to je nějak jináč. Nevím proč.



2 - Josef Sudek, *Chrám sv. Víta*, Praha 1928

J.A.: A co potom děláte?

J.S.: No, jsem otrávenej, nechám to bejt, počkám nějakej čas a pak se na to podívám znova. A pak vidím, jestli je to blbý nebo ne.

J.A.: Ale to se ta vaše představa, jak jste sám říkal, mezitím změní?

J.S.: Heleďte se, ono to bude asi jináč, spíš to bude obráceně, asi ta skutečnost, kterou jsem si dělal, se mi trochu vzdálí.

J.A.: Ale taky vy se změníte za tu dobu, vy jste taky ta skutečnost?

J.S.: To já nevím, jak to je. To je těžký, víte, sebe kontrolovat, to bych nechtěl. To by dopadlo blbě. No myslíte, že ne? To ne, to by dopadlo blbě.<sup>13</sup>

V tomto, trochu delším úryvku z rozhovoru Jaroslava Anděla s Josefem Sudkem, můžeme vidět, jak fotograf odhaluje půvab vzniku snímku, křehkost okamžiku a minuty hledání svého záběru. Člověk o něco „zakopne“, a to vyfotografuje a chce-li se vrátit k tomu, o co „zakopl“ včera, už to nenajde. Mezitím se totiž všechno změnilo přesně o ten čas, který rozděluje první „zakopnutí“ od snahy vrátit se k němu. A to i kdybychom se snažili přijít právě ve stejný čas, stejný den, stejným směrem, se stejnou myšlenkou v hlavě. Podobnou úvahu bychom našli u Cézanna, který čekal, než si krajina sedne. I když možná jeho „pohyb“ byl obráceně, možná prostě jenom čekal, než o něco nakonec „zakopne“, a to pak namaluje. Kromě reálné změny v krajině nebo v tom, o co jsme „zakopli“, ale probíhá i jiná změna, a tím je změna toho, jak se na tu věc sami díváme. Poprvé nás zaujme, překvapí a my ji chceme zaznamenat. A když se pokusíme vrátit, tak hledáme, o co jsme „zakopli“ předcházející den. Náš vztah k tomu, co jsme viděli a co teď znovu vidíme, je ale jiný. A nejenom, že se mění náš pohled na situaci, kterou chceme vyfotografovat, ale postupem času se mění i způsob celkového pohlížení. Josef Sudek mluví o tom, že nevidí barevně, ale vidí světlo-stín, věci, na které pohlíží, vnímá a vidí zejména perspektivou světla a stínu. Variant nahlížení je samozřejmě více, a budeme-li pozorovat pozorně, najdeme právě v tomto okamžiku „autora“, který se vpisuje do vidění objektů, které fotografuje. Nemluvíme zde pouze o rukopisu autora, který se vtiskuje do díla, ale i o způsobu, jakým už nahlíží na to, co chce zachytit, který přímo podmiňuje i tento rukopis. Jestliže Josef Sudek nahlížel na objekty skrze světlo a stín, tak například již zmíněný Cartier-Bresson byl fascinovaný geometrií, což bylo i jedním z důvodů, proč rád pracoval s pro nás dnes klasickým 35 mm filmem, který v té době vyráběla Leica. I přes to, že se Cartier-Bresson zabýval především fotografií „pohybu“ v jakékoli své podobě, tak ctil kompozici a měl zvláštní slabost pro geometrii. „(...) mám radost, když můžu být překvapený krásnou kompozicí tvarů. Toto je jediný způsob, jak subjekt získává na důležitosti a vážnosti. Nikdy fotografie neořezávám. Pokud musím fotografie ořezávat, znamená to, že to je špatná fotografie a nic ji nemůže spravit. Jediné možné opravení by bylo, kdybych udělal ještě jednu fotografii, na správném místě,

---

13 Sudek, 2001, s. 109.



ve správný okamžik. Spolu s naším fotoaparátem se situujeme do času a prostoru a zároveň ‚jaksi spirituálně‘ ve vztahu k subjektu. Tato kombinace v okamžiku je pro mě zásadní.“<sup>14</sup> Vztah mezi objekty je tak viděn na základě téměř až spirituálního vztahu toho, kdo fotografuje, s tím, na co se dívá a co se snaží zachytit. Tento křehký okamžik je tak jedinečnou zkušeností, o které již psal Kracauer. „Pro nás je také velice důležitá vzdálenost a pohybování se z místa na místo. Vztahy se mění stejně významně jako tón hlasu slyšeného z dálky nebo blízka. Nicméně na rozdíl od malíře, který pracuje ‚na plátně‘, my jednáme instinktivně a intuitivně v jednom okamžiku.“<sup>15</sup> Vidíme, že pro Cartier-Bressona je fotografování intuitivním aktem, který je sice nějakým způsobem přesný a analytický, ale zároveň je také mechanickým, chceme-li až tělesným rozhodnutím probíhajícím v jednom okamžiku.

---

14 Cartier-Bresson, 2017, s. 44.

15 Cartier-Bresson, 2017, s. 44.

## VÁLKA HERBERTA TOBIASE

Jestliže Josef Sudek s Cartier-Bressonem vyzdvihovali v zásadě podobné přístupy, ač jsou oba z rozdílných krajů fotografické tradice, pak skoro až protiváhou by mohl být například Herbert Tobias, který je znám především jako první autor zaznamenávající gaye. Kromě tohoto se ale také zajímal o ty možná největší kontrasty, které mohlo poválečné Německo nabídnout, totiž kontrasty mezi válkou zničeným Německem a módní fotografií.<sup>16</sup> Tobiasovy fotografie jsou samozřejmě daleko více inscenované. Nicméně i samotná inscenace je pak výsledkem situace, způsobu přemýšlení a již zmíněného „stylu“. Možná by se dalo trochu zjednodušeně říci, že to, jak se člověk dívá a co hledá jako podněty, vycvičí jeho pohled tímto směrem a až posléze přichází zpracování a interpretace onoho pohledu, který je na něco zaměřen. Tento zájem nebo „pohled na svět“ není ale pouze otázkou estetiky a hledání toho, co nás vizuálně přitahuje, ale také určitou fyziologicky podmíněnou nutností. Fotograf, který měří dva metry, bude na své okolí nutně pohlížet jiným způsobem než ten, který má sto padesát centimetrů. Tento poměrně jednoduchý příklad je samozřejmě pouze jedním z mnoha.<sup>17</sup> Fotografie se tak může opravdu dotýkat života a nedegenerovat fotografa na „pouhý“ smysl pro estetiku

---

16 Tento pohled na Herberta Tobiase je samozřejmě zjednodušující. Poválečné Německo je pouze jednou částí jeho díla a známější je pro již zmíněné fotografie homosexuálů, což v 50. letech 20. století bylo stále kontroverzní téma. Fotografie se jmenuje *Und neues Leben protzt aus den Ruinen* (1954).

17 Uděláme-li exkurz k výtvarnému umění: U El Greca se diskutovalo, že za jeho protáhlé postavy může astigmatismus. Teorie se sice nepotvrdila, ale ani úplně nevyvrátila. Samostatným problémem je nejspíše duševní nemoc. Prinzhornova sbírka, ukazující díla duševně nemocných pacientů, je oknem do světa duševní nemoci. Toto se ale zdá být trochu jinou otázkou. Nejspíš by se muselo rozlišit mezi duševní nemocí, která je způsobená organickým problémem, a duševní nemocí, způsobenou „pouze“ psychicky. A pak dále zkoumat, co přesně způsobuje tato vada (astigmatismus).

či schopnost zachycení scény a nezapomíná se ani na jeho (možný) prožitek.<sup>18</sup> Toto bude i důležitým bodem pro otázky týkající se autorství. Fotograf se dívá na svět tak, jak se na něj dívat může, a zajímá ho to, co ho zajímat může. Což samozřejmě neznamená, že by se zájem a možnosti nemohly měnit v čase. Každá zkušenost je krokem k něčemu novému a dává do perspektivy minulé. A tento způsob pohlížení, hledání a „zakopnutí“, se stane jeho stylem. Co bude pak tím prvkem, podle kterého rozeznáme náš styl jako náš nebo Sudkův?<sup>19</sup>

Shrneme-li alespoň částečně předešlé, tak „náš styl“ by byl spojením rozhodnutí a možností něco nějak vidět<sup>20</sup> a toto celé se odehrává v časovém rozmezí a je tak spojením jednoho okamžiku s určitým vývojem vidění. Styl nebo chceme-li způsob vidění nevznikne tak, že jednou něco uděláme, ale jak popisuje Josef Sudek, člověk postupně začne něco nějak vidět a pohlížet na svět skrze svou interpretaci.<sup>21</sup> Gombrich by pak ještě dodal: „Styl je distinktivní, a tak rozeznatelný způsob, jakým je něco uskutečněno anebo nějaký výtvar je proveden nebo by měl být uskutečněn nebo proveden.“<sup>22</sup> Otázkou by pak samozřejmě zůstávalo, jestli by i Sudkovo bipolární vidění „světlo-stín“ zůstalo stejné, i kdyby se narodil o sto let později, což se ovšem nedovíme, nicméně můžeme si pohrávat s myšlenkou, že nejspíš ne, a ještě více se tak ponořit do úvah, jak to, jaký nástroj používáme, ovlivňuje a mění způsob našeho vnímání.

Ovšem alespoň v počátcích fotografie tento vztah viděného a přeneseného do obrazu nebyl tak jednoznačný jako nyní, a komunikace mezi technikou a záměrem byla daleko napínavější, což na jednu stranu by se mohlo zdát, že ubírá autorství, ale na druhou stranu vnáší do fotografie život a nevyzpytatelnost chemických reakcí, chyb,

---

18 Na, do určité míry, „omezené“ možnosti lidského těla pak upozorníme i u textů Moholy-Nagy, který tematizoval fotografie z různých úhlů pohledu za použití určitého „nástroje“ (fotografie z výšky, například). Kiesler analyzuje ve svém textu o korealismu technologické prostředí.

19 Sudkova fotografie, *Chrám sv. Víta*, Praha 1928. Světlo a stín je opět zásadním prvkem Sudkovy fotografie.

20 K možnosti něco nějak vidět bychom možná mohli přidat i četné pokusy dát fotoaparát dětem, připevnit jej na nějaké zvíře apod. Je zřejmé, že fotografie pořizené dětmi budou mít jinou charakteristiku než fotografie pořizené dospělými, a můžeme tak získat ztělesnění populární idey: svět pohledem dětí.

21 Více o stylu viz Pinotti, 2012.

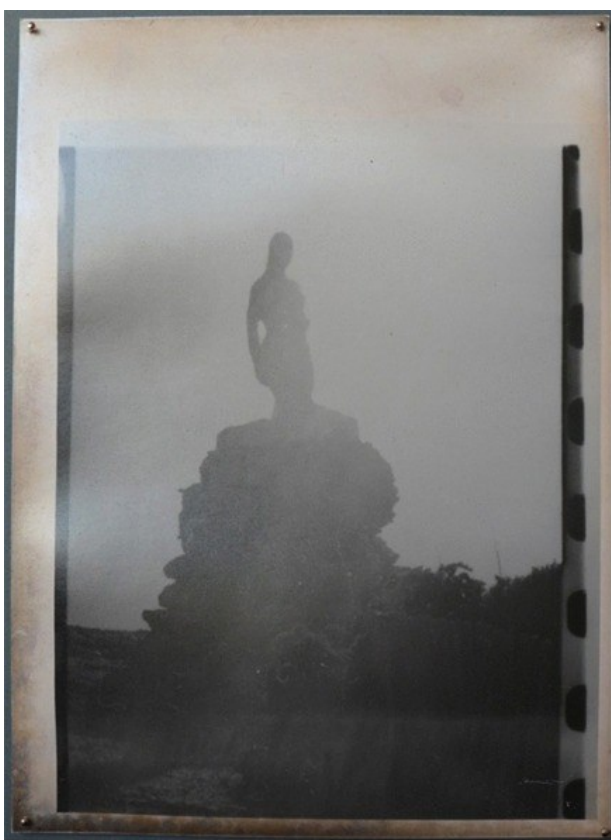
22 Gombrich, 2009, s. 150.

kterých si člověk nevšimne, a nedostatků materiálu, nebo naopak jejich dokonalosti, se kterou ale oko nepočítá.<sup>23</sup> Samozřejmě by se ale dal tvrdit i úplný opak. Pokud bychom „pouze“ převáděli dokonale realistické snímky do našeho digitálního fotoaparátu, tak je to zjevně jiná aktivita než „vytváření“ záběrů a sledování záměru i za cenu toho, že by mohlo dojít k nějaké chybě. Problém pak bude totiž následující: v rámci procesu pořizování a zhotovování snímku může nastat mnoho kolapsů, se kterými nemusíme počítat, zároveň ale všechny tyto kolapsy jsou již nutně navázány na nás, čili jsme za ně zodpovědní, což ale neznamená, že si jich musíme být vědomi. Z čehož plyne, že může vzniknout originální snímek jenom díky nám, ale zároveň se na něm nemusíme podílet svým záměrem, protože se na cestě něco stalo jinak, ale jak, to vědět nemusíme. Tento okamžik nekontrolovatelné kontroly je možná také tím, co fotografii nejvíce odlišuje od jiných druhů umění, kde proces jejich vzniku může být daleko více kontrolovatelný. A toto je i jedním z důvodů, proč je fotografie tak pozoruhodná – na cestě mezi námi a zhotoveným snímkem je dlouhá cesta, kde se mohou přihodit různé kolapsy a objevy, které ale všechny směřují k rozhodnutí, něco jako fotografii zhotovit. Matoucím je tedy fakt, že fotografie v otázkách autorství se pohybuje ve dvou rovinách, která se navzájem skoro až vylučují. Za prvé jde o ten „neskutečně dlouhý čas“, kdy se může stát cokoli a my o tom nemusíme vůbec vědět. A za druhé přesně obráceně, fotografie může vytvořit cosi, co úplně přesně odpovídá realitě (za použití hypermoderní technologie), což nás zase vede k tomu, že jediné, co by mohlo vytvářet autorství, je v tom případě rozhodnutí snímek udělat, ale i toto se stírá s možností dělat sekvence. Zároveň

---

23 Srov. Chéroux, 2003.

víme, že to, co je na fotografii, reálné není, což pravda také úplně není, protože nějak reálné to je, ale není to to, co je fotografované. Tento dlouhý čas mezi naším rozhodnutím a vyhotovením snímku a možnou nevědomostí (popřípadě nemožností stoprocentně kontrolovat proces tvoření) vede k otázkám po významu „těla“ při zhotovování snímků. Rozhodnutí něco vyfotografovat je jedna věc, ale náš záměr se nemusí vůbec podařit, i když dokonale známe přístroj, se kterým snímek pořizujeme. Zároveň ale čistě mechanicky musíme něco udělat, musíme udělat pohyb, který povede k tomu, že fotoaparát zareaguje a současně nějak vnímáme to, co chceme vyfotografovat. Zdá se tak, jako by se vědomí mající záměr přesouvalo do tělesné roviny určitého vnímání



mechanického pohybu.<sup>24</sup>

---

24 „James Cutting naopak poukazuje na skutečnost, že v rámci tří prostorových pásem percepce je třeba zavést ještě důležitější klasifikaci: osobní prostor, prostor činu, a prostor výhledu – trojice: sem, tam a tám(hle), kterou nevymezuje toliko perspektiva optiky nebo rozhled jako takový, ale i naše tělo. Vnímání světa znamená vnímání sebe sama, tedy sebe sama jako určitý typ těla, nikoliv jen oko, jak tvrdí většina pojednání o perspektivě. Osobní prostor zhruba odpovídá rozpětí našich paží, možná plus jeden krok, případně prostoru, odkud na nás už dosáhnou ostatní lidé. Je to velmi důležitý, intimní prostor; z hlediska vnímání se jedná o oblast, v níž binokulární disparita a prudké změny paralaxy způsobené pohybem nás a objektů produkují silné trojrozměrné zážitky. Osobní prostor zároveň odpovídá prostoru intimní konverzace (případně šeptání si) a snadno rozpoznatelných výrazů tváře a rychlých činů.“ Walden, 2010, s. 193–194.

To, že mezi námi a výsledným snímkem je dlouhý čas, nás navrací zpět k otázce vztahu mezi realitou a fotografií a ukazuje její neustálou aktuálnost. Michelle Débat komentuje vztah fotografie a reality následovně: „Vskutku, jestliže je fotografie především psaní světla a světlem, je to čas, který vytváří snímek. A jestliže udělat nebo zkonstruovat snímek navozuje nějaký vztah k realitě, neznamená to, že ji reprezentuje, a už vůbec ne, že ji reprodukuje.“<sup>26</sup> Fotografie nemusí zobrazovat realitu do určité míry stejně jako malířství nebo jakékoliv jiné umění. I přesto, že realita, kterou nějakým způsobem využívá, je na jednu stranu pro fotografii konstruktivní a umožňuje vznik snímku, nemusí být a do určité míry ani nemůže být jejím obrazem a vypovídat cosi o tom, co se skutečně událo. O tomto zmatení, které fotografie způsobuje, již píše Siegfried Kracauer ve své stati o Fotografii.

Ono zmatení, které fotografie způsobuje, je zakořeněno ve zdání, že by fotografie vlastně měla být obrazem toho, co snímá. Kracauer ale dochází k závěru, že o konkrétní situaci, která nastala před objektivem, nemůžeme říci nic jiného než to, že takové bylo časoprostorové kontinuum, které ale není totožné s realitou samotnou.<sup>27</sup> Toto se odehrává hned ve dvou rovinách. Jednou je fakt, že dochází k určité více nebo méně znatelné deformaci přeneseného obrazu, a druhou je ohraničení snímku, který je ve výsledku pouhým zaznamenaným detailem vyříznutým z komplexní situace, čímž může dojít k dezinterpretacím, snažíme-li se uchopit a vysvětlit daný snímek.

V této otázce se otevírá široké pole možností, jak se pomocí fotografie vztáhnout k paměti, což blíže naznačíme u popisování „fotografického vědomí.“ Paměť, rea-

---

25 Fotografie je vyvolávána jako technikou „Lith print“. Snímek zůstal ve vývojce přes noc a nevhodnost papíru na tento způsob vyvolávání způsobil „zlatavou“ barvu na okrajích fotografie. Obecně je tento proces velice těžko kontrolovatelný.

26 Débat, 2009, s. 7.

27 Kracauer, 2008, s. 44-57.

lita<sup>28</sup> a fotografie jsou do sebe propletené různými způsoby. Fotografie stejně tak může i nemusí vypovídat něco o paměti a stejně tak může a nemusí vypovídat něco o realitě. Propletení paměti a reality je pak podobné. Jestliže paměť může zpětně interpretovat různé události různě, stejně tak fotografie může transformovat její znění.

Tato úvaha ale samozřejmě neřeší otázku autorství, která bude daleko komplikovanější a přímo závislá nejen na pohledu, chybách, preciznosti, ale i na výběru žánru, kterým se fotograf zabývá, a mnoha dalších věcech, které mohou vytvářet onen styl. Autorstvím zde nemíníme legislativní záležitosti chránící autora snímku před zneužitím, ale spíše proces vzniku snímku a vklad fotografa do jeho vzniku. Od určitého způsobu vidění a vnímání přes svůj zájem po vše, co se stane na cestě mezi rozhodnutím snímek poříditi a jeho zhotovením. Tedy shrneme-li to: snaha o zachycení různých proměnných, které se podílí na tom, že fotografie vznikne.

---

28 Slovo realita je již historicky přetížným, nicméně budeme zde citovat ze staré fotografické příručky o vztahu reality a obrazu: „Světelná konstrukce může sama o sobě sledovat dva základní cíle. Prvním z nich může být snaha, aby se výsledek podobal skutečnosti, aby skutečnost zobrazoval, věrně znázorňoval. Hovoříme v souhrnu o metodě primární reality. Čtenář pravděpodobně řekne: když se realita vyfotografuje, musí jako realita vypadat. Ale fotografický snímek vyhodnocuje skutečnost jinak než lidský zrak. Stěna osvětlená skutečně stolní lampou na snímku nemusí vypadat jako osvětlená stolní lampou. Rozdíl mezi skutečností a snímkem není dostatečně zdůrazňován. (...) Světelná konstrukce tedy může být úmyslně vytvářena tak, aby vznikl ‚věrný‘ obraz zvolené skutečnosti, mezi skutečností na snímku a skutečností jako takovou si divák nemá uvědomovat rozdíl. Odtud označení, metoda primární reality‘. Druhou metodou je metoda stylizované reality. Nesleduje se shoda snímku se skutečností, právě naopak, z emocionálních důvodů se vytváří snímek záměrně se od skutečnosti odchyloující. Neklade se tedy důraz na shodu s realitou, nýbrž na shodu s vlastní (autorskou) názorovou a emocionální strukturou. Jde tedy o sebevýraz, nikoli o napodobování. Speciálním případem metody stylizované reality je metoda profesionální konvence. Jde o určitý způsob stylizace, který se v jistém okruhu v jisté době vytvoří, ustálí a dodržuje bez zřetele na zobrazovanou realitu i osobnost autora.“ *Skladba fotografického obrazu*, Šmok Ján, str. 162.



4 - Herbert Tobias, *Und neues Leben protzt aus den Ruinen*, 1954

Stejně tak budeme muset ještě více zproblematizovat otázku vztahu fotografie, reality a paměti, což možná můžeme vnímat jako stěžejní body pro vznik jednotlivých snímků. Realita, vnější prostředí je něčím, co nás obklopuje, a ne vždy záleží na nás, co se kolem odehrává. Každý den jsme vystaveni různým situacím, ale samozřejmě každý může vidět tu samou situaci různými způsoby. Jedna věc je nějaké psychologické nastavení a dejme tomu životní přístup, ale nemusíme jít ani tak daleko a pomáhat si s psychologii. Jiný úhel pohledu, jiné vidění a vnímání situace se odehrává na až téměř fyzické úrovni a vlastnostech oka, preferencí stylu a utváříme tak i náš vlastní styl a to, co se nám líbí. Styl samozřejmě není něco, co se utvoří z jednoho snímku, jednoho obrazu atd., respektive může být zárodkem, ale spíše je to něco, co se utváří v čase, postupně se opakují jednotlivé rysy, témata, barvy, stíny v jednotlivých pracích. Josef Sudek pak vidí v kombinacích světlo-stín, Herbert Tobias v kombinacích krásy a trosek, Giacomelli vidí hodně kontrastně, Cartier-Bresson geometricky. A nemůžeme říct, že by pouze tak viděli, ale i vnímali.





5 - Mario Giacomelli, *Io non ho mani che mi accarezzino il volto* (nemám žádné ruce, které by mi pohladily obličej), 1963

Důležité je zde ale slovo styl. Styl je cosi, co nám umožní říci, že něco je od nějakého autora, i když jsme danou fotografii nebo umělecké dílo neviděli. Sudkovy fotografie můžeme rozeznat relativně jednoduše, i když jsme třeba neviděli všechny jeho práce, a snad nikdo nemá tak kontrastní fotografie jako Mario Giacomelli. Na jednu stranu tu máme tedy určitý rukopis autora a na druhou stranu je pak zajímavé zabývat se těmi pracemi, které do něj nezapadají. Může to být zlom v kariéře, nějaká zkušenost, která změní zájem, nebo postupná změna, kdy autora pomalu začne nudit to, co dělá.

Naprosto jiný přístup a zároveň jiný „typ umělce a fotografa“ představuje Alison Rossiter, která od roku 2007 dělala velice jednoduché fotogramy. Účelem bylo prozkoumat efekt času a faktu, že fotografické papíry, které používala, jsou prošlé. Cílem tedy bylo použít materiál, který byl k zahození. Tím, že vyvolávala prošlé fotografické papíry, tak pořizovala „fotografie“, které byly latentně přítomné v materiálu. Toto je důležité téma ze série *Lament* z let 2007–2010, v době, kdy se již málokdo zabýval ana-

logovou fotografií.<sup>29</sup> „Začala náhodně objevovat vizuální potenciál, který byl stále přítomný ve starých materiálech. (...) Ale každý neexponovaný papír může obsahovat stopy jeho původní materiality a může tak být nedokončený objekt s určitým potenciálem. Přestože papír nemůže být použit, jak bylo původně zamýšleno, protože se jeho citlivost na světlo výrazně snížila, začala (Rossiter) objevovat latentní obrazy vytvořené časem a zanedbáním a zaznamenávat to, co přežilo z vlastností, které ty papíry dělaly hodnotné pro fotografie v minulosti – určitá tonalita, reflexní povrch a textura.“<sup>30</sup> Jestliže jsme se na jednu stranu zabývali fotoaparátem a jeho dokonalostí nebo nedokonalostí, tak Alison Rossiter svojí prací vyzdvihuje i vlastnosti materiálu, který exponujeme. Tím, že na prošlé papíry nevyvolává fotografie, které by vlastně mohly „zastínit informaci, kterou v sobě papír nese“, tak díky jejím fotogramům můžeme vidět, dalo by se říci, čistou vlastnost materiálu reagovat na světlo. „Skrze zarámování tohoto objektu, Rossiter představuje fotografii jako něco, na co se má dívat, a ne skrze co se má dívat, a něco, co má být vytvořeno (to be made) a ne pořízeno (taken). Tato fotografie není fotografií něčeho, ale je něčím.“<sup>31</sup> Tento přístup k fotografii, který Rossiter zvolila, je vlastně oslavou fotografie jako nezávislého média na pouhém zobrazování reality, nebo její reprodukcí, která ale vlastně není reprodukcí, pouze jakýmsi odrazem. Fotografie Alison Rossiter jsou tak uvolněním se z jakéhokoli napodobování a umožňování fotografie svébytné existence jako objektu, který sám o sobě má hodnotu jako výsledek působení reálných okolností, zároveň ale vyvrací vnímání fotografie jako zobrazování reality. Posouvá tak fotografii na rovinu, kdy její vznik je závislý na „působení okolí“, ale přesahuje pouhou reprezentaci.

---

29 Squiers, 2014, s. 26.

30 Squiers, s. 28.

31 Squiers, s. 47.



6 - Alison Rossiter, *Lament*, 2007–2010

Alison Rossiter samozřejmě není jedinou fotografkou, která fotografii pojímala tímto způsobem. Své místo někde na půli cesty by pak mohl mít Miroslav Tichý, který sice „normálně fotografoval“, ale fotografie pak byla dotvářená sekvencí „náhod“, kdy se na ní vylila káva, někdo jí roztrhl nebo natrhl, dokreslil apod. Postprodukce fotografie je tak vystoupením z klasického upravování obrazu do změn způsobených reálným zásahem prostředí. Liší se od úmyslného upravování fotografií a řízené postprodukce a nechává fotografii žít vlastním životem. Alison Rossiter pracovala s materiály, které byly prošlé, a vyvolávala fotografie bez negativů. Nicméně je zde celá řada způsobů, jak do fotografie zasáhnout při jejím vzniku. Ať už se jedná o způsob, jaký volil Miroslav Tichý, anebo více kontrolovatelné úpravy. Fotografie tak není pouze technikou zobrazování odehrávající se v téměř až abstraktní rovině promyšlení konceptu obrazu, ale je také fyzickým objektem, který mohl vzniknout díky fyzickému vlivu na aparát, je jakýmsi prodloužením tělesné zkušenosti fotografa, je výsledkem jednání a vlastního pohybu fotografa. Nejde tedy pouze o způsob vnímání a vidění oka, ale o angažovanost celého těla. Fotografie je často vnímána jako obraz něčeho, čím ona sama není. A tedy zobrazuje něco, co je mimo ni. Ovšem kromě tohoto zaznamenání toho, co se stalo, jsou fotografie i zaznamenáním situace. Dále o tom bude řeč, když budeme rozebírat „všechnost“, jak o ní mluví Silverio ve své knize o fotografii. Nicméně kromě toho chá-

pání fotografie skrze její obraz a povrch je fotografie i materiálním objektem. Fotografie může daleko přesahovat pouze zobrazování něčeho, a ať už to byla práce Alison Rossiter, nebo v podstatě téměř jakéhokoli fotografa věnujícího se starým fotografickým technikám, tak v jejich práci najdeme důraz na chápání fotografie jako objektu a tento objekt může vypovídat něco o situaci, ve které byl vytvořen. V případě například Alison Rossiter bychom pak mohli říct, že skrze používání prošlých materiálů, které nemohly být použity ke zhotovení fotografií z negativů, vycházely na povrch samotné vlastnosti těchto materiálů v čisté podobě a bez obrazu.

Velice zajímavým autorem je Lászlo Moholy-Nagy, o kterém bude řeč na více místech a který částečně navazuje alespoň teoreticky na práci Alison Rossiter, jinak samozřejmě časově Moholy-Nagy byl předchůdce Alison Rossiter. „Jeho vlastní práce se zaměřila na systematické zkoumání toho, co považoval za jeden ze ‚základních prvků fotografického procesu‘, fakt, že fotografie závisí především na ‚citlivosti chemicky připraveného povrchu na světlo‘. Odložením fotoaparátu stranou produkoval četné fotografie, které demonstrovaly ‚možnosti světelných kompozic‘, ve kterých se světlem musí zacházet jako s novým kreativním prostředkem stejně suverénně jako s barvou v malbě a zvukem v hudbě.“<sup>32</sup> Fotografie přináší do umění úplně nové médium, a tím je světlo, které umožňuje vznik jakékoli fotografie, a asi to jediné, co se (zatím) nezměnilo. Umožňuje tak vznik světelných kompozic, které jsou nejpatrnější na fotogramech. Fotografie tak může být nezávislá na reprezentaci a nabízí i tomu, kdo se na ni dívá, jinou zkušenost. Nevnučuje pouze představu toho, co jednou někde bylo, ale vytváří situaci, která vybízí k aktivnímu hledání. „Tím, že nedovolíme tomu, kdo se na fotografii dívá, pasivní přijímání ‚někde jinde viděného někým jiným‘, nás fotografie nutí přemýšlet o aktivním dívání se odehrávajícím se tady a teď, tudíž nás konfrontuje s naším vlastním činitelem vnímání. Toto jsou fotografie, které navrací akt dívání se zpět k tomu, kdo se dívá.“<sup>33</sup> Fotografie nemusí být tedy vždy chápána jako pouhé přenášení informace a jakési připomínání něčeho, co bylo, nebo naopak vytváření vzpomínky, kterou jsme my nezažili, ale zažil ji fotograf, ale ve své ryzí materialitě, nechává vyniknout fyzikálně-chemické vlastnosti média, které je použito a vyzývá nás k vlastní aktivi-

---

32 Squiers, s. 51 (některé části jsou převzaté z knihy Moholy-Nagye, 2007).

33 Squiers, s. 51.

tě dívání se. Fotografie tak skrze různé experimenty přináší novou aktivitu a proměňuje naše vnímání i v rámci pohlížení na fotografii jako takovou.



7 - Lucie Šarkadyová, *The window opened too wide*, 2015<sup>34</sup>

---

34 Kyanotypie na japonském papíře a dokreslovaná akvarelem. Fotografie pořízená v Arménii a zhotovená pro výstavu v Miláně, věnovanou stému výročí arménské genocidy.

## FOTOGRAFIE POHYBU

I přes všechno, co jsme tu zatím tvrdili, je fotografie obecně spojená s pohledem a je to poměrně logické. Optické přístroje jsou k tomu, aby se přikládaly k očím a něco s nimi dělaly. Máme-li teleobjektiv, můžeme se dívat do dálky a vidět horizont, jako by nebyl, protože si ho přiblížíme. Máme-li makro režim, můžeme se dívat na Uexküllova klíšata a dokumentovat, jak si vytvářejí svůj Umwelt. Každý fotoaparát přináší nějakou variantu pohledu,<sup>35</sup> která je možná jenom díky tomu konkrétnímu fotoaparátu. Co se ale děje, když se zaměříme na pohyb? Tudiž na něco, co na jednu stranu uniká pohledu jako takovému, ale zároveň může být fotografováno? Už zde nemáme nehybný horizont, ani relativně nehybný a téměř neviditelný mini svět.

Dáme-li do středu našeho zájmu fotografii pohybu, musíme nejspíš začít otázkou, jestli je vůbec možné něco jako fotografii pohybu udělat. Respektive se zdá, jako by jedno vylučovalo druhé. Fotografie má pramálo společného s pohybem a je dokonce vnímána jako médium, které zmrazí čas a prostor a tím nutně musí zmrazit i pohyb, který se v tomto vyříznutém časoprostoru odehrává. Přesto se zde budeme právě tím-

---

35 Kateřina Svatoňová ve své knize *2 ½ D aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění* předkládá přehledné „shrnutí“ pojetí a vnímání prostoru napříč dějinami myšlení. Zmíníme zde výňatek shrnující počátky filosofie: „Atomisté tvrdili, že vidění umožňují paprsky, které přenášely do oka obrysy předmětů. Soudobí filozofové se soustředili zejména na různorodé popisy vlastností těchto paprsků – spojnic mezi okem a pozorovaným předmětem. Zatímco Eukleidés a Klaudios Ptolemaios spojovali vidění s paprsky, které jsou vyzařované okem, Aristotelés a jeho následovníci se domnívali, že paprsky naopak vyzařují objekty směrem k lidskému oku a vytvářejí obraz v mysli člověka. (...) Podstatný zlom v teoriích vidění přinesly především výzkumy arabského vědce Ibn al-Haythama řečeného Alhazen, který se zabýval zejména astronomií, optikou a matematikou. Ve spisu o optice dokázal, že paprsky vznikají odrazem světla od předmětů, sbíhají se do oka a kopírují tvar kuželu.“ - Svatoňová, s. 26. Tyto analýzy antických a středověkých myslitelů mohou působit spíše jako romantická vzpomínka, ale zároveň nějakým způsobem tematizují fotografické vidění, pokud budeme fotografii vnímat jako kreslení světlem.

to spojením zabývat a budeme se ptát: co nám může říci jedno o druhém? Co může fotografie zachytit, chce-li zachytit pohyb?<sup>36</sup>

Kromě možností média fotografie zabývat se pohybem bude nedílnou součástí této části i otázka týkající se vnímání fotografa, fotografuje-li pohyb. Vnímání pohybu s sebou přináší úskalí skoro až nemožnosti pohyb vnímat jako pohyb. Fotograf si těžko zapamatuje celek, jak se odvíjel, ale bude náchylný tento „tok“ rozdělovat na okamžiky, kdy se něco děje, kdy se odehrává nějaká změna, nebo pohyb dochází k nějakému výrazu, anebo jen zaregistruje nějaký pozoruhodný detail, který předčí samotný děj odvíjející se před jeho očima. Fotograf tak dává důležitost nějakému okamžiku a tím opomíjí „trvání“, ze kterého ale nutně vychází. Okamžiky, které vyfotografuje, jsou výsledkem procesu, výsledkem trvání,<sup>37</sup> fluidity času a prostoru.<sup>38</sup> Po tomto okamžiku tak následuje další okamžik, který je ale neoddělený od svého procesu a „bodu“, který mu předcházet a který bude následovat. Zdá se tak, že realita odehrávající se před očima fotografa fotografujícího pohyb je dvojitá. Je tokem, který generuje okamžiky přitahující naši pozornost. Jedno se nemůže oddělit od druhého. Tyto okamžiky by nebyly možné bez veškerého času, který jim předchází, a ani toho, který bude následovat, zároveň ale ve své fluiditě je pohyb neuchopitelný pro médium fotografie a my si můžeme možná pouze všimnout tohoto toku. Takovéto uvažování o vnímání času se podobá fenoménu, o kterém píše Paul Virilio ve své knize *Estetika mizení*, když popisuje problém piknolepsie,<sup>39</sup> což je krátký výpadek vnímání, nebo pouze jenom chvilka nepozornosti, která nemá valného významu, a my se „opět chytíme“ tam, kde jsme přestali, před tím, než jsme byli na chvíli *mimo*. „Jenže ani pro piknolepsii se nic nestalo, nepřítomný čas ne-

---

36 Zdá se, že i na tuto otázku bychom mohli odpovědět relativně obecně platným Kracauerovým tvrzením, že fotografie je zaznamenáním časoprostorového kontinua, které nastalo v době, kdy jsme daný snímek vyfotografovali. Ovšem nás zde bude zajímat spíše možnost zachycení pohybu než jeho znázornění na fotografii.

37 Zde se pak vracíme zpět k Josefu Sudkovi. Jestliže nám říká, že když se vrátíme zpětně k něčemu, co jsme chtěli vyfotografovat, ale neudělali jsme to hned a ono se to mezitím změnilo, je to podobné, jako v případě zachycování pohybu. Stejně jako pohyb má svůj vývoj, tak i událost, objekt, záběr se změnil přesně o ten čas, který mezi tím uplynul. Čímž se zdá, že pohyb je v nějaké podobě všudypřítomný.

38 Podobnou úvahu najdeme i v rozhovoru s Mertinsem o architektuře, která se nesnaží vnímat architektonické formy jako výsledek procesu, a ne nějakou předem danou danost. Srov. Mertins, 2007.

39 Forma epilepsie, která se vyskytuje hlavně u dětí.

existoval, při každé krizi mu prostě, aniž by to tušil, utekl kousek vlastního trvání.“<sup>40</sup> S tímto se váže další specifická aktivita pro piknoleptiky a Paul Virilio pokračuje: „Když před malého piknoleptika umístíme svazek květin a požádáme ho, aby je nakreslil, namaluje nejen svazek květin, ale také osobu, která je měla naaranžovat do vázy, ba i květinový záhon, na kterém měly vyrůst. Má ve zvyku slepovat sekvence a upravovat jejich obrysy tak, aby se to, co vidí, shodovalo s tím, na co si určitě vzpomenout nemůže, musí si to proto vymyslet, aby dodal diskurzu pravděpodobnost.“<sup>41</sup> Odpověď, kterou bychom dostali od fotografa fotografujícího pohyb na otázku „jaké to bylo?“, by se podobala obrázku malého piknoleptika. Buď by jen pokrčil rameny, anebo by si rychle musel vymyslet příběh toho, co se stalo mezi jednotlivými záběry, které vyfotografoval. Zaměřením na detail, nebo chceme-li moment, uniká celek. V poznámce Virilio vysvětluje také etymologii slova *discurrere*, která znamená běhat sem a tam. Budeme-li používat pojem „fotografické vědomí“, tak bychom ho mohli pojmout jako buď zaměření na detail, anebo naopak doutváření do komplexnosti. Zdá se, že je tak zde přítomný jakýsi dvojitý pohyb. Na jedné straně zaměření na detail v rámci celku vyvíjejícího se pohybu, a na straně druhé vidění celku v rámci zachyceného detailu. Tímto druhým myslíme to, že fotografie dává nějaký smysl, když se na ni díváme, vytváří celek v rámci zachyceného detailu.

Jak se tedy proměňuje vědomí, fotografujeme-li pohyb? Díváme-li se na film, na nějakou situaci, kterou neznáme, naše mysl/vědomí, je schopné vnímat „celistvost“ toho, co se představuje, je schopné všimnout si „toku“. Naproti tomu „fotografické vědomí“ zachycuje, předvídá/anticipuje přicházející okamžiky a pohyb. Fotografie pohybu tak může ukázat, jaké jsou možnosti „interpretace“ časoprostoru. Je-li tento okamžik výsledkem trvání, které je možné pouze v té dané/konkrétní situaci, je možné ukázat, jak tento prostor v tom konkrétním čase chápat, jak ho můžeme poznat a interpretovat. Fotografa tak něco „kopne“ a vyfotografuje, co zrovna přijde pod ruku. Virilio na dalších stranách zaznamenává část rozhovoru s fotografem Jacques-Henri Lartiguem. „Přimhouřil jsem oči, až zůstala jen tenká štěrbin, přes kterou jsem intenzivně pozoroval, co jsem chtěl vidět. Pak jsem se třikrát otočil dokola. Měl jsem za to, že jsem tak

---

40 Virilio, Paul, 2010, s. 10.

41 Virilio, Paul, 2010, s. 10.



pozorované zachytil, chytil do pasti, že si tak budu moci napořád uchovat nejen viděné, ale také vůně a zvuky. Postupem doby jsem si samozřejmě všiml, že můj trik nefunguje, a teprve tehdy jsem k tomuto účelu začal používat technické přístroje...“<sup>42</sup> Na tomto citátu je půvabných hned několik věcí, které stojí za povšimnutí. Nejdříve to, že na to, abychom si něco zapamatovali, musíme (respektive nás to k tomu vede poměrně intuitivně) zavřít oči. Jako by moment tmy byl schopen zaznamenat a navždy uchovat, co jsme viděli. Anebo možná ještě lépe bychom mohli říci, že moment tmy je nutný, aby od sebe oddělil obrazy, které si tak můžeme zapamatovat a nezmizí nám v toku okamžiků. Mohli bychom to převést pak i na fotoaparát, který musí „vytvořit tmu“ tím, že spadne uzávěrka, a tím se snímek nahraje do přístroje. Tma totiž rozdělí tok událostí na okamžiky, které pak můžeme lépe „zarámovat“ a „nahrát“, ať už do paměti anebo do přístroje, což je v tomto případě podobným principem. Naše paměť ale po určité době selhává, a nemáme-li nějakou poruchu, tak z ní určité věci začnou „vypadávat“. Tomu se dá ale samozřejmě předejít použitím přístroje, který je většinou ochuzen o složku bezděčného vypadávání, a zaznamenání pořízené aparátem tak má trvanlivější ráz.

Další moment, kterým se tak budeme zabývat níže, je vztah mezi naším tělem a nástrojem. Konkrétně, jestli můžeme fotoaparát vnímat jako prodloužení našich orgánů (našeho oka), či nikoli. A tudíž ale i to, že pomocí nástroje/fotoaparátu můžeme uskutečňovat náš „projekt“, který bezděčně nezmizí, ale zaznamená se a zůstane. Samozřejmě ale jinak, než si ho pamatujeme my, tím je vztah mezi pamětí a fotografií méně předvídatelný, jak ostatně už zmiňuje i Kracauer.

Dovolíme si tu krátkou odbočku k italskému fotografovi Mario Giacomellimu, který půvabným způsobem popisuje svoje první zkušenosti s fotoaparátem, které jdou až vstříc platónskému nároku na naše chování a činy, které mají být takové, aby tu po nás něco zůstalo, což se pro něj může díť právě díky použití fotoaparátu. Giacomelli v jednom rozhovoru říká:

„Co jsi maloval?“

---

42 Virilio, Paul, 2010, s. 12.

Začal jsem malovat se zemí, lepil jsem k sobě zemi s jinými materiály, s listy, nevím, jestli to můžeme nazývat malování. (...) Pak jsem zjistil, že fotografie má větší sílu než všechny věci, které jsem před tím dělal. I když nevytvoříte, i když nemůžete říct všechno, co chcete, fotografie vám umožní být svědkem vašeho pobývání na tomto světě, jako blok poznámek. Zjistil jsem, že tento mechanický prostředek, jak říkají – studený –, umožňuje vykreslit pravdy, jaké neumí vykreslit žádná jiná. Můj první fotoaparát byl Comet. Koupil jsem si ho 24. prosince. A 25. (prosince) jsem šel k moři ho vyzkoušet a dělat dlouhé expozice, ale ani jsem nechápal, jak fotoaparát funguje. (...) Jak jsem si myslel, povedly se tak tři nebo čtyři (snímky). Další byly na vyhození. Takto jsem objevil, při mém prvním setkání s přírodou a fotoaparátem, že tato mechanická mašinka, která mi dříve naháněla strach, se mohla stát pokračováním mě samotného.“<sup>43</sup>

Giacomelliho vztah k fotografii je velice půvabný. Když se ho zeptají, jaký druh filmu používá, tak odpoví, ať se ho hlavně neptají na žádná čísla, a řekne, že používá takový, jaký zrovna někde najde. Stejnou nevstřícnost zažívá vůči parametrům fotoaparátu a zdá se, že jakýmkoli technikálie. Naproti tomu v tomto krátkém úryvku tematizuje, co je pro něj ve fotografii nejdůležitější. Fotografie podává svědectví o jeho vlastním životě, říká něco o tom, kde byl, co dělal, co chtěl udělat. A tyto kousky paměti jsou také tím, co po něm zůstane. Takové záblesky paměti, půjčíme-li si titul z knihy Timothy Learyho, které se protáhnou do nekonečna, okamžik, který bude trvat a který bude vyprávět o životě a o tom, co ten daný život viděl. Jak říká doslova: *che prima mi faceva paura, poteva diventare una continuazione di me stesso* – to, co mi nejdříve nahánělo strach (fotoaparát), se mohlo stát pokračováním mě samotného. Aparát se tak stává osobní záležitostí a partnerem v rozhovoru, který slouží překročení současných možností. Vztah mezi námi a fotoaparátem je samozřejmě ale trochu zvláštní. Fotoaparát je takzvaně chladný stroj, jak o něm říká, může zachycovat určitou pravdu, ať už je ta pravda taková, jaká si myslíme, že je, anebo ne. Z komunikace mezi námi a fotoaparátem se tak může stát disputace o tom, co chceme a co nakonec dostaneme. Jak říká Giacomelli, z celého svitku filmu pouze několik záběrů dopadlo tak, jak chtěl, a ostatní byly na vyhození, je zde tak vztah mezi očekáváním a reálným výsledkem, mezi čeká-

---

43 Horvat, 2019.

ním na něco a možností, že toto něco nastane. Naše vnímání se tak musí neustále aktualizovat stejně jako rozumění danému snímku a fotografii jako takové.

Dalším problémem, který se tak vztahuje k fotografii pohybu, je, na co fotograf čeká? O co chce „zakopnout“? Touto otázkou se dostáváme do blízkosti Henri Cartier-Bressona, jehož „vyčekané“ snímky asi nejlépe reprezentuje fotografie *Place de l'Europe. Gare Saint Lazare* z r. 1932. Skok muže zachycený těsně před tím, než spadne do kaluže. Jakýmsi opakem bressonovského čekání na zachycení rozhodujícího okamžiku, je Muybridgovo snímání sekvence při dokazování, zda má někdy kůň při cvalu všechny čtyři nohy ve vzduchu. Oba dva způsoby se zaměřují na pohyb, ale každý s úplně jiným cílem a jinou zápletkou. Jestliže nás Cartier-Bresson napíná těsně před tím, než onen muž z fotografie spadne do vody, pak Muybridgův kůň spíše ukazuje, jak se k tomuto „spadnutí“ pohyb dostane.<sup>44</sup> Můžeme si představit, že obdobné pocity zažívá i na druhé straně stojící fotograf, jehož pocity jsou ještě okořeněny nejistotou, zda včas a správně stiskl spoušť se správným filmem ve fotoaparátu, a jestli i ten bude následovat jeho ideu a zachytí to, co opravdu zamýšlí vyfotografovat. Toto je také moment, kdy se fotografie dostává do sféry „živého umění“<sup>45</sup>. Na jedné straně je zde fotografův záměr a na druhé straně fotoaparát a navzájem interagují a sledují, co jeden chce a druhý může vykonat. Tento vztah je pak asi zatím ne zcela doceněným prvkem fotografie, který je pojímán obecně spíše jako nevýhoda než výhoda. A z tohoto vztahu vyvstává moment „života a překvapení“ v tvůrčím procesu. Malíř má záměr a ten se snaží více či méně zdárně sledovat, ale u fotografie je vždy otazník, k čemu fotograf dojde. Skoro by se chtělo říct, že fotografie je psaním knihy podle Foucaulta. Tento otazník je samozřejmě větší nebo menší v závislosti na technice, kterou používáme, ale v podstatě skoro vždy přítomný. Je to jakási hra mezi námi, světlem, fotoaparátem. Schválně zde používáme slovo světlo a nikoli realitu, ač ta je samozřejmě stejně přítomná. Ale tím, co umožňuje pořizovat snímky ve vlastním smyslu, není pouze realita, ale hlavně to, co ji

---

44 Muybridge je tak spíše předchůdcem videa než fotografie pohybu a později se jeho styl přetransformuje do „slow motion“ techniky zaznamenávání pohybu. Při „slow motion“ tak sice nerozdělíme pohyb na jednotlivé sekvence, ale zpomalením pohybu dosahujeme téměř stejné názornosti jako při Muybridgových fotografiích v sekvencích.

45 „l'art vivant“ - pojem, kterým bývá většinou označováno divadlo a cokoli, co má někoho, kdo hraje, a na druhé straně publikum, které sleduje v přímém procesu, co se odehrává na scéně.

umožňuje vidět, a tím je světlo. Používání slova světlo v souvislosti s fotografií se ovšem stalo již evergreenem a téměř klišé, ač je to samozřejmě na místě. Jak jsme již zmiňovali výše, fotografie může vzniknout pouze díky střídání světla a tmy, obojí je nutné, abychom následně mohli něco na snímku vidět. Proud světla musí být přerušen tmou, tma musí být najednou osvětlená.



8 - Henri Cartier-Bresson, *Place de l'Europe. Gare Saint Lazare*, 1932

Kromě času, který vstupuje do hry, je zde i prostor, který se určuje skrze perspektivu, z níž byla fotografie pořízena. Tato nahuštěná věta chce říci pouze to, že mluvíme-li o prostoru ve vizuálním umění, dost často se proměňuje v perspektivu. Zobrazení prostoru je přímo závislé na perspektivě, ze které nahlížíme objekt, který chceme zachytit. Tedy ona perspektiva také určuje způsob, jakým budeme posléze prostor ve fotografii vnímat a rozumět mu. Moholy-Nagy v tomto směru uvažuje o fotografii, která nejenom zaznamenává realitu, ale také sama mění vnímání objektů a prostoru. Fotografie tak utváří i nové možnosti konstrukce prostoru, které nebyly a nejsou možné vidět pouhým okem. Jestliže platí, že fotografie jako snímek odkazuje vždy k tomu, co může být viděno,<sup>46</sup> tak musí platit i to, že prohlížením fotografií můžeme proměňovat i náš vztah k tomu, co existuje i mimo samotný snímek. Toto tvrzení ale částečně vychází z předpokladu, že opravdu existuje nějaký vztah mezi realitou a fotografií. Respektive, náš vztah k ní se může proměňovat pouze za tohoto předpokladu. Jiné vnímání prostoru, který nám fotografie ukazuje, je možné pouze proto, že samotná fotografie tento prostor snímá.<sup>47</sup> K tomuto částečně odkazuje i Moholy-Nagy ve své knize *Peinture. Photographie. Film et autres écrits sur la photographie*, kde píše: „Neměli bychom již pochybovat o tom, že fotografie je uměním. Autenticita, kterou dosahuje ve své časové interpretaci doby, dokazuje, že jde dalece za mechanické zaznamenávání reality. Na druhou stranu, pokud je naše hypotéza o interakci dostatečně pevná, nestačí, že fotografie musí být ovlivnitelná dalšími elementy, ale musí také být schopná je (elementy) ovlivňovat. Čistě mechanický rys fotografie již změnil náš způsob myšlení o objektu (vzhledem k její struktuře, textuře a povrchu) a náš vztah ke světlu a prostoru. Co ale uděláme s těmito novými zkušenostmi?“<sup>48</sup> Na okraj je zde možné zmínit, že postavení fotografie mezi jiným uměním bylo vždy pofidérní a vysloužilo si ne-

---

46 Toto neplatí doslova, protože bychom se pak museli ptát, jaký „status“ mají „fotografie“ například Alison Rossiter, která nefotografuje, ale vytváří fotografie pomocí nepředvídatelných chemických reakcí (někdy) prošlých fotografických papírů a chemikálií. Problematická je samozřejmě také abstraktní fotografie a do jisté míry i fotogramy. Fotogram samozřejmě odkazuje na reálnou věc, která byla při jeho vytvoření použita, ale zároveň ji vyobrazuje jinak, než klasická fotografie přenáší obraz.

47 Vztah mezi realitou a zobrazováním na fotografii bude potřeba probrat podrobněji ještě níže. Tvrzení, že fotografie odkazuje k tomu, co může být viděno, se může zdát zavádějícím. Nemyslíme tím, že by fotografie pouze kopírovala realitu a odkazovala pouze k ní, ale jenom to, že fotografie zaznamenává to, co může být viděno. Tedy i to, co aktuálně nevidíme pouhým okem, protože to je malé, daleko, velké atd., může být za jiných okolností viděno.

48 Moholy-Nagy, 2007, s. 243.

jednu kritiku. A ještě v době, kdy psal Moholy-Nagy svou knihu *Malerei, Photographie, Film*,<sup>49</sup> se živě diskutovalo, jestli je fotografie opravdu uměním.<sup>50</sup> Jaká je odpověď na tuto otázku, ovšem není primárním předmětem diskuze tohoto textu. Na druhou stranu fakt, že Moholy-Nagy vnímá a chce fotografii vnímat jako umění, ho opravňuje k tomu, aby tvrdil, že fotografie dovoluje interpretaci toho, co snímá. A přijmeme-li tezi, že fotografie pouze nepřejímá realitu, tudíž není pouhou její kopií, zdá se logické přiklonit se spíše na stranu těch, co tvrdí, že uměním je, a to nehledě na to, že pokud máme dobrý negativ, můžeme udělat nespočet reprodukcí, čímž se vytrácí jedinečnost.<sup>51</sup> Určitá „mechaničnost“ ve fotografii je ale také tím, co umožňuje nové poznání. Fotografie je tak totiž kombinací objektivnosti přístroje a jakési subjektivnosti rozhodnutí fotografa. Dovoluje víceméně nezávislý přístup k tomu, k čemu se vztahuje, a zároveň jakýsi návrat k naší reflexi o tom, co vidíme. Rozvedení této možnosti fotografie rozvíjet poznání o prostoru a toho, co zaznamenala, bychom pak mohli nalézt v Moholy-Nagově snaze ukázat ve svých textech také význam biologie a vědeckého poznání, a mohli bychom říci, že právě tento aspekt fotografie ji také může s vědou spojovat.

Prostor ve fotografii, jak Moholy-Nagy uvažuje, může osvětlit i jeho chápání prostoru v architektuře, o kterém bude ještě řeč níže. Zatím pouze předešleme, že ten není vnímán z nějaké objektivní perspektivy, jako jednou daný, ale je spojený s prožitkem prostoru. Na fotografii bychom mohli navázat tím, že díky fotografii je možné určité vidění prostoru, které pro nás do té doby bylo neviděné, tudíž jsme ho ani nemohli naším pohledem zakoušet. Podobně jako stavba by měla být navržena tak, aby podněcovala nové zkušenosti, tak fotoaparát má podněcovat nové vidění a vnímání prostoru. Je to tedy prostředek k odhalování neviděného (doposud neviditelného). To, co podněcuje toto nové vidění prostoru, ale nebude pouze samotný snímek, ale už samotný fakt

---

49 Kniha původně vyšla v němčině v roce 1925.

50 Srov. Benjaminův text *Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti* (in: Benjamin, 1979).

51 Tuto otázku ale necháme stranou, protože bychom museli rozhodnout, co tvoří umělecké dílo a co ne, jestli je „aura“, o které píše Benjamin, rozhodujícím faktorem, anebo jestli umění vytváří něco jiného. Další otázkou by pak bylo zkoumat, jestli fotografie má nebo nemá auru v benjaminovském smyslu, a je otázkou, je-li možné dojít k nějakému závěru. Znamenalo by to posuzovat a porovnávat jednotlivé techniky, které jsou s fotografií spojené, protože se zdá, že jinak vnímáme fotografie z dovolené u moře než fotografie vystavené v galerii. Toto ale samozřejmě také platit nemusí a někdy může záviset na konceptu a příběhu více než na technice.

možnosti tento snímek pořídit. Můžeme navázat na Sudkova slova a jeho způsob vidění světlo-stín. Moholy-Nagy pořídil fotografie z výšky. Kromě samotných snímků je s tím spojena ale i možnost tento snímek pořídit, která už sama vede k tomu, že si prostor prohlížíme z nového úhlu pohledu, a odhaluje tam neznámou perspektivu. Částečně se k tomu vyjadřuje již Giacomelli, kdy říká, že fotoaparát mu dává možnost pokračování jeho samotného a je jakýmsi svědkem.

Dále bude řeč ještě blíže a zřetelněji i o tomto novém vidění a proměně vnímání ve vztahu k pohybu. Jestliže fotografie nám umožňuje vidět, vnímat, a nakonec i rozumět jinak tomu, co vidíme a co prožíváme, pak se tento rys bude ještě více manifestovat právě na vnímání pohybu.

## POHYB

Pohyb je cosi pomíjejícího, neurčitého, ale zároveň velice přesného. Je jako melodie skladby – je vlastně také skladbou – má svůj zvuk, tóny i rytmus. Je melodií života, nedá se zastavit ani zachytit, ani přetočit na začátek, nabaluje s sebou vzpomínky, paměť těla a prožitky a odvíjí se dál, roluje zkušenost, aniž by soudil, může se pouze přiklánět k nějakému směru. I když není zamýšlen jako tanec, je tancem v aktuálním prostředí svého prožívání, v žitém prostředí svého nositele (organismu), plyne, ubíhá, neustále ubíhá. Utváří svůj příběh a zápletky. Mizí a znovu se utváří, mění rytmus, melodii a nevrací se zpět. Může pouze o něco „zakopnout“, jak by řekl Josef Sudek, může ho něco zaujmout, může na chvíli něco prozkoumat a jít dál.

Je jako čas nebo vyplnění času, vytvoření události či pouhé situace. Bressonovským přeskočením přes kaluž nebo Muybridgovou sekvencí, šmouhou na snímku, ale i dramatickým výrazem. Jeho jedinou devízou je, že se nemůže zastavit, dokud o něm víme. Určitou variantou pohybu je pak tanec, o kterém se Moholy-Nagy ve své knize *Od materiálu k architektuře* vyjadřuje v souvislosti s prostorem následovně: „Bezprostředním prožitkem prostoru je tedy z hlediska subjektu pohyb, jeho vyšším stupněm tanec. Ten je zároveň také jedním z elementárních prostředků formování prostoru. Tancem je možné prostor koncentrovat, členit: fluktuujícím způsobem jej rozšířit do všech stran, nechat klesnout nebo vznášet.“<sup>52</sup> Pohybem prostor prožíváme a prostor pohyb umožňuje. Vrátime-li se k fotografii od Cartier-Bressona, mohli bychom říci, že právě takovýto skok by nenastal, pokud by tam nebyl přítomen žebřík a voda, do které

---

52 Moholy-Nagy, 2007, str. 195.



nám náš aktér nejspíše spadne. Také bychom mohli konstatovat, že právě díky tomuto pohybu bude moci muž z fotografie poznávat svoje milieu, čímž je zrovna teď voda, mokro v botách a kaluž se žebříkem kolem něj. Kromě této pomíjivé a mohli bychom říci aktivní vlastnosti pohybu je zde ale ještě jiná, která je vlastní oné sekvenčnosti. Pohyb je i určitou formou, tvarem, který umožňuje další, a tak je vlastně diskontinuální.

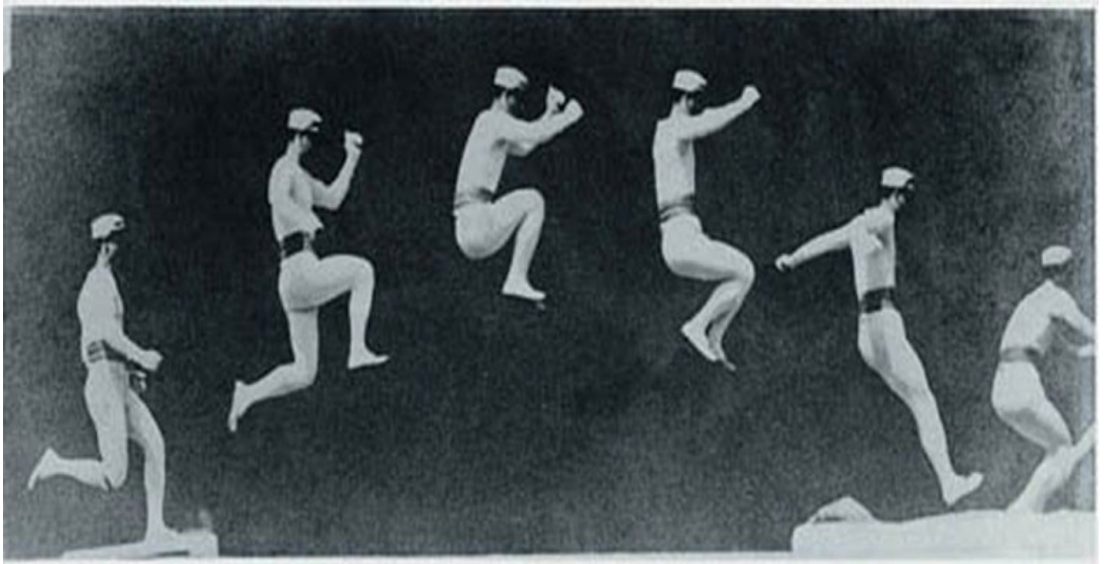
Opakem „bressonovského čekání“ by nejspíš byly fotografie a intence Etienne-Jules Mareyho, který se jal zkoumat pohyb a který byl jedním z pionýrů chronofotografie, jejíž definici podal následovně: „Posloupnost obrazů zobrazující různé pozice, které živá bytost pohybující se určitou rychlostí zaujala v prostoru během určité série okamžiků.“<sup>53</sup> Zajímavé na jeho práci není ani tak skutečnost, že se zabýval sekvencí pohybu, kdežto Cartier-Bresson čekal na svůj okamžik, než stiskne spoušť, ale samotné fotografie, které vypovídají o povaze pohybu možná i více, než „zaznamenaná šmouha“ vzniklá pomalou uzávěrkou a upozorňující nás na to, že se objekt před objektivem nejspíše hýbal. I když, jak uvidíme posléze, i tento rozmazaný pohyb může být prospěšný ve snaze pochopit a uchopit pohyb, jak se domnívali italští futuristé. Na Mareyho fotografiích můžeme sice vidět sekvence pohybu, ale také to, že k tomu, aby bylo možné provést následující část pohybu, je potřeba předešlého „tvaru“ pohybu, určité formy, která je výsledkem a následkem formy předešlé. Toto pak také vede k závěru, že pohyb je složen z jednotlivých částí a nic jako fluentnost pohybu nejde ani zaznamenat, ani pochopit. Z tohoto úhlu pohledu vlastně ani není možné docela dobře Bressona a Mareyho porovnávat, protože každý má jiný cíl. Jestliže by se u Bressona dalo mluvit o skoro až esenci okamžiku zhuštěné v jednom snímku, pak u Mareyho najdeme jakýsi technický návod, jak se něco nebo někdo může pohybovat. Možná bychom mohli říci, že Bresson hledal výraz a Marey, stejně jako Muybridge, chtěl pohyb vlastně filmovat, a stejně jako Muybridge je tak nejspíše předchůdce „slow motion“.

---

53 Virilio, 2010, s. 16.



9 - Étienne-Jules Marey, *Cheval blanc monté*, 1886, locomotion du cheval, expérience 4, Chronophotographie sur plaque fixe



10 - Etienne-Jules Marey, *Jump by man in white*, 1887

Kromě těchto dvou příkladů nesmíme zapomenout ještě na celý proud italského futurismu a jejich fotodynamických snímků, které tvořily protipól k výše zmíněnému Mareymu, vůči kterému se také ostře vymezovaly. Čteme-li futuristický manifest Antona Giulio Bragaglii, najdeme tam odmítnutí fyzikalismu a analýz pohybu nebo rekonstrukcí jednotlivých okamžiků pohybu, a důraz je kladen na pocit a paměť. „Pro nás je toto (mechanická reprodukce reality) škodlivým a negativním prvkem, zatímco pro kinematografii a chronofotografii to je samá podstata. Na druhé straně ale přehlížejí trajektorii, která je pro nás zásadní hodnotou. Kromě toho kinematografie jako taková

nikdy neanalyzuje pohyb. Rozbívá ho do políček filmu, na rozdíl od fotodynamismu, který analyzuje pohyb přesně v jeho detailech. (...) Fotodynamismus poté analyzuje a syntetizuje pohyb podle libosti a velice efektivně. Děje se tak proto, že se nemusí uchýlit k rozpadání pro pozorování, ale má moc zachycovat kontinuitu akce (pohybu) v prostoru, sledovat ve tváři například ne pouze vyjádření stavu mysli, které se mění a které fotografie a kinematografie nikdy nebyla schopná (zaznamenávat), ale také zaznamenávat i aktuální změny tvaru hmoty (volumes), které vyúsťují do změny výrazu.“<sup>54</sup> Samotné body tohoto futuristického manifestu stojí určitě za pozastavení. Jak jsme již napsali výše, fotodynamismus v podání italských futuristů nechce rekonstruovat pohyb, ale vyvolat pocity a vzpomínky. Nechce reprodukovat realitu a zabývat se objektivitou, naopak tomuto se chce vyhnout a do popředí staví trajektorii pohybu, oproti Mareyho sekvencím. Důležitá je kontinuita pohybu, akce, a ne pouhé výrazy. Je otázkou, do jaké míry je toto možné a do jaké míry se to fotodynamistům daří, nehledě na kvalitu snímků, které jsou velice působivé (jako např. právě Bragagliovo: *Ritratto fotodinamico di una donna* z r. 1924). Problém by ale mohl být s tím, že i takovýto snímek musí někde končit a někde začínat, což sice vede ke zdokumentování vývoje pohybu, ale zároveň ho stejně tak ohraničí v určitém momentu, a jediné, co se s ním udělá, že se prodlouží. Tudíž nám tak paradoxně vznikne dynamický záznam jednoho okamžiku nebo toho, co my vnímáme jako jeden okamžik.<sup>55</sup> Možná ještě trochu srozumitelněji, místo abychom udělali snímek rychle a vyfotografovali tzv. momentku a následovali tak Cartier-Bressona, tak vyfotografujeme jiný druh výseku, mohli bychom říci zpomaleného momentu. I přes tuto možnou nesnázi je ale důležité, co nám ze snah fotodynamistů může plynout.

---

54 Bragaglia, *Futurist Photodynamism*. In: Apollonio, 1973. Dostupné také z: <http://www.italianfuturism.org/manifestos/futuristphotomanifesto/>

55 I když budeme zkoumat fotografie Cartier-Bressona, tak čas, kterým fotografoval, bude nějaký. I tento okamžik trval nějakou dobu a je velice problematické rozlišit mezi délkou okamžiku Cartier-Bressona a Bragagliaho. Je jasné, že ten Bragagliaho trval déle, ale co je vlastně to, co určuje, že je něco okamžik a něco už ne, když i onen okamžik musí trvat nějakou dobu. Toto měl možná na mysli Bergson, když tematizoval trvání a možná i stejným směrem míří fotodynamisté a snaží se tak vymezit vůči Mareymu, ale v čem se vlastně jejich práce odlišuje?



11 - Anton Giulio Bragaglia, "Ritratto fotodinamico di una donna", 1924

Za prvé je namístě ptát se po podstatě pohybu. Ovšem odmítnout Mareyho, chceme-li fyzikalismus, není tak plodné. Zdá se spíše, že o pohybu vypovídá stejně Marey, stejně fotodynamisté a do určité míry i Cartier-Bresson se svým čekáním. Kromě pohybu se nám ale opět vrací i otázka po fotografickém vědomí a způsobu vnímání pohybu. Jak pohyb vnímáme? A všechny otázky, které si na začátku knihy *Filosofia della fotografia* klade Maurizio Guerri, se zdají být ještě více exponované, mluvíme-li o fotografii pohybu: „Jaký je náš pohled? Jakým způsobem změnila možnost technologické reprodukce obrazů způsob, jak se díváme na věci? Když se na věci díváme bez optického zařízení, stane se náš způsob dívání se na věci zase přirozeným?“<sup>56</sup> V těchto otázkách je základním vymezením problému pohledu, který se nejspíše nějak proměňuje, díváme-li se přes čočku fotoaparátu; kromě pohledu se ale bude nejspíš proměňovat i naše vnímání a vidění, a to i pohybu.<sup>57</sup>

---

56 Guerri a Parisi, 2013, s. 17.

57 Dalo by se dokonce říci, že samotný fakt, že se můžeme dívat přes čočku objektivu a že pak můžeme fotografie nekonečně mnohokrát reprodukovat, mění nějakým způsobem již pohled samotný potenciaálně. Nemusíme ani mít fotoaparát, ale jenom samotný fakt možnosti nějakým způsobem ovlivňuje to, jak se budeme dívat.

Co se týče pohybu, tak nejspíše můžeme shrnout tři základní body, které můžeme v pohybu vidět a očekávat. Společně s fotodynamisty můžeme sledovat bergsonovskou myšlenku plynutí a kontinuálního proudu s důrazem na aktivitu a ztvárnění směrů. Pohyb vychází z bodu A směřuje do bodu B s určitou dynamikou a trajektorií a stejně tak zanechává nějakou stopu, která zmizí, ale zůstává nějak zapsána do paměti pozorovatele a do těla toho, kdo pohyb vykonával. Kromě tohoto je pohyb ale i formou, která je výsledkem tohoto proudu a která ten další pohyb umožňuje. Sami futuristé ve svém manifestu zmiňují využití chronofotografie pro účely například gymnastiky. Tělo, při vykonávání určitého záměrného pohybu, musí být nějakým způsobem zformováno nebo chceme-li zorganizováno, aby mohlo tento pohyb dokončit a vůbec provést. Kromě těchto dvou bodů je pohyb také dokončením směru, tendováním k něčemu, což můžeme nalézt na fotografiích Cartier-Bressona (anebo soše Laokóna), je jakýmsi zhuštěním tužeb časoprostorové konfigurace a pohybujícího se subjektu.

Proč se ale zabýváme fotografií pohybu? Pohyb je nositelem nějaké změny a mluvíme-li o živém organismu, pak také nějakého vývoje. Tento vývoj má ale svoje zákonitosti, respektive se děje díky podmínkám, které ho umožňují. Tyto podmínky jsou do určité míry i pouze čistě tělesné, nebo chceme-li fyzické. Fotografie jako médium, které může zaznamenávat, tak může sice zaznamenávat pohyb, ale ještě k tomu může zaznamenat i to, jak se pohyb vyvíjí a s tím tedy i pohyb nebo vývoj živého organismu, který není statickou jednotkou, která nepodléhá žádné změně, ale která je neustále proměnlivá, fotografie se tak může přiblížit k životu živého organismu.<sup>58</sup> Organismus je jakýmsi bytím v neustálé metamorfóze. K tomuto můžeme připojit i slova Claude Bernarda, který chápal život jako kreativitu, jako neustálé tvoření, které umírá, když se vyčerpají možnosti organizace živého organismu.<sup>59</sup> Když organizace naplní svůj úděl, který jí byl dán v zárodku, zaniká. Jmen bychom tu samozřejmě mohli připojit daleko více. Pohyb je nutnou součástí proměny, transformace či dosažení něčeho, je prvotní pod-

---

58 „S Ostwaldem opouštíme pojetí substance jako permanentního substrátu a nahrazujeme ho variabilní substancialitou: to znamená, že to je něco, co se transformuje, je bytím v permanentní metamorfóze. Bytí je v tom, jak se stává přeměnou energie.“ Guerri a Parisi, 2013, s. 26.

59 „Příroda má bezesporu ideální typ pro všechno, tento typ však není nikdy realizován. Kdyby byl uskutečněn, nebyli by tu žádní jedinci, všichni by si byli vzájemně podobní.“ Canguilhem, 2017, s. 177. Citace původně vyšla in Bernard, 2008, s. 142.

mínkou pro utváření se, a tak i uskutečňováním možností (lidského) života. Organismus již není uzavřenou entitou, ale neustálou změnou.

Autorem, který zdůrazňoval chápání organismu ve své ryzí individualitě a neustálé změně je pak jistě Georges Canguilhem. Ve své knize *Poznávání života* píše: „Z biologického hlediska je třeba pochopit, že poměr mezi organismem a prostředím je stejný jako poměr mezi částmi a celkem uvnitř organismu samotného. Individualita živého tvora končí na hranicích jeho pokožky stejně tak málo, jako začíná buňkou. Biologický poměr mezi tvorem a jeho prostředím je funkcionálním, a tedy proměnlivým poměrem, jehož členy si postupně vyměňují své role. Buňka je prostředím pro intercelulární prvky, ona sama pak žije ve vnitřním prostředí, které někdy nabývá podoby orgánů a jindy organismu; tento organismus žije opět v prostředí, které je mu určitým způsobem tím, čím je organismus svým dílčím složkám.“<sup>60</sup> Canguilhem zde odkazuje na Uexküllu, o kterém bude ještě řeč i dále. Canguilhem společně s Uexküllem zdůrazňují neustálou výměnu probíhající mezi organismem a prostředím a jejich vztah se neustále proměňuje a tím se proměňuje jak prostředí, tak organismus. I když by se dalo říci, že tyto úvahy jdou ještě dále a říkají nám, že není nic jako „absolutní“ organismus nebo „absolutní“ prostředí a nic vlastně neexistuje bez druhého. Jejich vztah je tak utvářen pohybem živého organismu v prostředí a jeho individualita se utváří skrze tento vztah. Jak uvidíme dále, fotografie může být chápána jako realizace možnosti, jako neustálá hra mezi možnostmi a uskutečněním. Fotografie je tak neustálým vybíráním z mnoha vrstev možností, což může být v analogii s utvářením individuality skrze vztah k prostředí, kdy si organismus „vybírá“ z neustálé nabídky prostředí to, co pro něj nese smysl. Stejně tak fotograf vybírá okamžik, který pro něj nese příběh a utváří si způsob pohledu, způsob vztahování se k aparátu, k tomu, co vidí, a utváří smysl, který pro něj tento dynamický vztah nese. Fotoaparát je pak prodlouženou možností, jak se vztahovat k prostředí, vybírat z něj to, co nás zajímá a zpětně umožňuje utvářet individualitu teď již skrze další nástroj a jeho změnu vztahu k okolí.

Fotografie, a zejména fotografie pohybu je tak příkladem dynamiky vztahu mezi individuem a jeho okolím. Snímky jsou pak realizací možnosti a výběrem toho, co pro

---

60 Canguilhem, 2017, s. 162.

nás nese smysl. „Prostředí vlastního chování (Umwelt)<sup>61</sup> je pro živého tvora souborem podráždění, jež mají hodnotu a význam znamení. K tomu, aby fyzické podráždění působilo na živého tvora, nestačí, že nastane, ale organismus je musí vnímat. Působení podráždění na živého tvora tak předpokládá zaměření jeho zájmu a nevychází z předmětu, ale z něho samotného. Jinak řečeno, aby bylo podráždění účinným, musí být předjímano postojem subjektu. Pokud o to živý tvor sám neusiluje, nic nepřijme. Živý tvor není strojem, jenž svými pohyby odpovídá na podráždění, je strojníkem, jenž odpovídá na znamení svými úkony.“<sup>62</sup> Fotograf je aktérem, který neustále vybírá, a fotografie má tak i vliv na samotný způsob vnímání fotografa. Zájem, vývoj zájmu a jeho následné zaměření je podmínkou pro „utvoření“ Umweltu. I přes to, že fotoaparát je přístrojem, tak je to fotograf, který nějakým způsobem reaguje a odpovídá na podněty aktivitou. Nejde pouze o akci a reakci, ale o vytrvalé vybírání toho, co pro nás ponese smysl či význam, a samozřejmě o nové perspektivy, o kterých již dříve mluvil Moholy-Nagy nebo fotografové zabývající se přímo pohybem. Tělo v pohybu je jiné než tělo v klidu a nejlépe to vidíme na jednotlivých snímcích, které přináší nový způsob nahlížení jak na strukturu těla, tak na jeho pohyb zakomponovaný v prostředí.

Pohyb sám o sobě není spojený pouze s pohybem, tak, jak mu běžně rozumíme, ale je i určitým ne-pohybem. Tomuto dost protikladnému tvrzení můžeme rozumět hned dvojím způsobem. Za prvé se jedná o všechny kompozice pohybu, které znázorňují pohyb, ale vlastním pohybem nejsou. Vzniká tak stoprocentní matení diváka, kterému je řečeno, že postavy na fotografii se mají pohybovat, ale ony jsou přítom kompozicí, která ale stejně tak o pohybu vypovídá. Příkladem takovéto fotografie je působivý snímek rakouského fotografa Rudolfa Koppitze, jehož nejslavnější fotografie se jmenuje „*Bewegungstudie*“, ale jedná se o kompozici.

---

61 Uexküll rozlišuje mezi pojmy Umwelt, Umgebung a Welt. Umwelt je pak prostředí chování, jež je vlastní určitému organismu, Umgebung je prosté geografické okolí a Welt je světem vědy. Canguilhem, 2017, s. 163.

62 Canguilhem, 2017, s. 163.



12 - Rudolf Koppitz, *Bewegungstudie*, 1927

Tento pohyb bez pohybu, vytvořený kompozicí, není ale jediným příkladem. Zdá se, že zde musí být celá škála fotografií zachycujících například tanečnici v bodě, kdy nedělá vůbec nic, kdy se zastavila, aby mohla pokračovat dál, kdy se zastavila, aby mohla udělat další krok. Přesto se ale jedná a musí jednat o pohyb, protože nebýt celého úseku pohybu, který předcházela tomuto bodu, tak by sama do tohoto bodu nedošla. Respektive, nedokázala by mít takovou pózu, v jaké byla zachycená, pokud by jí nepředcházely kroky, které jí předcházely. Setkáváme se tak zde s pohybem, který vlastně není pohybem, ale sám sebe nějak překračuje, přichází až po tom, co se vlastně událo. Rozhodujícím tak není znázornění pohybu ve fotografii, jak tomu chtěli Marey, Muydbirdge, italští futuristé, ani hledání onoho rozhodujícího okamžiku, na který čekal Cartier-Bresson, ale jde zde o ukončení fáze pohybu a začátek nové. Koppitz znázorňuje ženu jakoby v pohybu, ukazuje, jak se tělo zorganizuje, kdyby se pohybovalo. Výběr modelek, respektive především ženy v popředí v kontrastu se ženami v pozadí, ještě více zdůrazňuje tento záměr.



## LIDSKÉ TĚLO JAKO NÁSTROJ

S tématem pohybu se dostáváme do blízkosti tázání se po vztahu mezi fotoaparátem a lidským tělem. Je fotoaparát prodloužením „orgánů“, anebo je svébytný? Respektive, asi můžeme říci, že jsou určité nástroje, které jsou prodloužením orgánů, ale patří mezi tyto nástroje fotoaparát? Chceme-li se my sami s naším fotoaparátem pohybovat, tak je zřejmé, že fotografie, které pořídíme, budou podmíněné naším tělem – našimi vlastními možnostmi pohybu. Fotoaparát se tak dostává do sféry biologického zkoumání, kdy nám způsob jeho užití může prozradit i něco o jeho nositeli. Fotografie, které byly pořízeny dětmi, budou nutně jiné než fotografie pořízené dospělými. Fotografie ale nebude pouze prodloužením našeho oka, rukou, které se snaží dotknout, nebo zkrácením našich kroků. Fotoaparát je vždy také nástrojem zaznamenávání a prodlužování paměti, nebo dokonce i jejího vytváření. Wim Vandekeybus v představení taneční skupiny Utlima Vez *Booty looting* vystupoval jako fotograf na scéně během představení. Varianta s fotografem na scéně je poměrně bizarní. Obecně vzato, fotografie nemá nic společného s performativním uměním, protože přichází vždycky nějak „po všem“ a její smysl je právě v tomto odhalování právě proběhlého. Právě ale proto je experiment s fotografií na scéně tak pozoruhodný. Ukazuje diskontinuitu mezi tím, co se aktuálně děje, co je vidět, že se děje, co není vidět (pro diváka) a co se už událo. Může tak být

nástrojem iluze a hrou s pamětí a pohledem na situaci. Stejně tak ale do této hry není vtažen jen fotograf. Fotoaparát, který takto intervenuje, se může stát i prodlouženým pohledem, ale i pamětí diváka.

Můžeme zde shrnout tři základní body této kapitoly, které jsou: 1) vztah mezi fotografem a jeho pohledem. Mezi naším rozhodnutím a snímkem je určitý vztah podmíněnosti, kdy nezáleží pouze na volbě rozhodnutí, ale do hry vstupuje i fyziologická možnost a otázka, jak se vlastně daný fotograf může dívat? 2) Snaha o uchopení čehosi jako „fotografického vědomí“ nás zavádí k otázce po povaze pohybu samotného. Zdá se, jako by se fotograf podobal piknoleptikovi, který má výpadky paměti. Pohyb se zastavuje ve formě těla, které je uvedeno do pohybu, ale které je vždy formou, ale není propojením. Marey při svém hledání podstaty pohybu narazil právě na tento fenomén diskontinuity onoho pomíjivého a prchajícího pohybu. 3) Otázka, která je neustále aktuální, je vztah mezi fotoaparátem/nástrojem a tělem. Toto spojení je ale komplikované hned na několika místech. Fotoaparát neumožňuje pouze vidět to, čeho si bez něj nemusíme všimnout, ale nutně se už i nějak váže k paměti, a především vykračuje z propojení pouze těla fotografa a jeho fotoaparátu. V případě zmíněného fotoaparátu na scéně se může stát „prodloužením orgánů“ a zmatením paměti i pro diváka. Zároveň zde ale nalézáme opět tuto fyziologickou nutnost, která nám umožňuje hýbat se určitým způsobem. Fotoaparát má tak kromě propojení s naším tělem vlastně i moc utvářet jak paměť fotografa, tak paměť diváka, a přinášet nové roviny zážitků, nebo, chceme-li, vnímání například onoho představení *Ultimy Vez*.

## POHYBUJÍCÍ SE PROSTOR

Pohyb a prostor není možné uvažovat odděleně. Jestliže má být pohyb, musí být prostor, a jestliže máme nějak chápat prostor, musí být i pohyb. Když chceme mluvit o jednom, dostaví se i druhé. Toto jsou velká slova na uvedení této kapitoly, která se bude zabývat především Moholy-Nagyem a fotografiemi Barbary Probst. Prostor je do určité míry pojem, který se může zaměňovat se slovem prostředí, ale později budeme muset udělat distinkci mezi oběma termíny. Ovšem i tak můžeme předeslat, že se zde budeme muset pohybovat na dvou rovinách. Na jedné straně je zde „aktuální“ prostor/prostředí, který aktuálně obklopuje živou bytost, a pak prostor/prostředí, který můžeme nahlížet z „dlouhodobého“ hlediska. Jako je město, kde člověk žije, oblast, byt, ve kterém bydlí. Toto rozdělení bude důležité především v momentu, kdy se budeme ptát po tom, jaké mechanismy umožňují samotný pohyb, který je předmětem našeho zkoumání ve fotografii. Ovšem i přesto, že zde uděláme takovouto distinkci, nemůžeme ji zaměňovat za rozdíl mezi jakýmsi obecným prostorem a žitým prostředím, o kterém mluví především von Uexküll, ale do určité míry i Canguilhem. Tato distinkce se nachází ještě před tímto rozdílem, anebo bychom mohli říci, že se odehrává v rámci onoho „osobního prostoru/prostředí“.

O prostoru ve fotografii byla už částečně řeč v souvislosti s textem Moholy-Nagy. Díváme-li se na jeho aero fotografie, dostavuje se „znejistění“, o kterém mluví Barbara Probst, ale které je asi jiného původu. Jestliže ta znejiřtjuje pozici fotografa a skrze odkrytí okamžiku z pozice dvanácti fotoaparátů vytváří nejistotu, odkud je okamžik pozorován, tak Moholy-Nagy naproti tomu vytváří pocit nejistoty v tom, co je pozorováno.

Barbara Probst je v tomto ohledu velice zajímavý autor a zaslouží si bližší prozkoumání. Její intence je podobná jako cíl této práce – zamyslet se nad fotografem, který „něco“ dělá. Co nám může fotografie říci o fotografovi? O tom, jak vidí, jak vnímá? Jak může fotografie pořizovat? Není tedy tak důležité, co je fotografováno, ale jak je možné to „něco“ vidět? Těmito otázkami se vrátíme opět k otázce fotografického vědomí, když říká: „Moje dílo je mnohem víc o tom, jak vidíme, a méně o tom, co vidíme; zajímá mne myšlenka, že fotografie by nám mohla ukázat víc o fotografovi než o tom, co fotografuje. Pro mne představuje fotografie především způsob, jak se na něco dívat. V tomto smyslu je mnohem víc odhalující a pravdivá ve vztahu k tomu, kdo je za objektivem, než k tomu, co je před ním.“<sup>63</sup> A vskutku fotografie samy o sobě jsou impresivní svou velikostí, ale zajímavější je sledovat linii mezi nimi, sledovat, jak jsou poskládané vedle sebe a jaký prostor nám odhalují. Snímání jednoho okamžiku z vícero stran a fotoaparátů vede k několika závěrům. 1) ukazuje různé perspektivy toho, co můžeme vidět a tedy poznávat, různé interpretace světa v jednom okamžiku. Dvanáct fotoaparátů samozřejmě nevyčerpává všechny možnosti, ale ukazuje nám na vrstevnatost času, který se jakoby shlukuje a bobtná. A můžeme jít i dále a říci, že nám ukazuje i „nedostatečnost“ jednoho pohledu. 2) Ukazuje nám, jak se můžeme ztratit v perspektivách. Ne tak, že bychom jim přestali rozumět, ale že náš pohled je pouze jedním z mnoha. Což deklaruje i to, že v okamžiku vzniku snímku Barbara Probst nemůže vidět všechny záběry najednou. „Když fotografujeme, a já se snažím kontrolovat, co děláme, vždycky si velmi dobře uvědomuji, že mohu scénu vidět jen z jednoho úhlu pohledu. Je neuvěřitelné, že v životě si stěžív uvědomujeme toto 'omezení' našeho zorného pole na malý detail světa.“<sup>64</sup> Mohli bychom možná i říct, že to je taková von uexküllovská prá-

---

63 Probst, 2014.

64 Probst, 2014.

ce, kdy se pak setkáváme s perspektivou na stejnou věc, kterou jsme viděli i my, ale pohled nám nepatří, musíme se konfrontovat s jiným záběrem. 3) Díváme-li se na vzniklé snímky, musíme konstruovat prostor. Toto je utvrzeno ještě velikostí snímků, které dávají smysl pouze z větší vzdálenosti, a ne všechny najednou. Naše vlastní aktivita, náš vlastní pohyb hraje rozhodující roli při pohlížení na snímky v galerii. 4) Musíme se ptát, co je to ona realita, kterou nám fotografie může předkládat. „Fotoaparát je jako očitý svědek a fotografie je jako svědecká výpověď. Svědecké výpovědi o téže události se mohou navzájem překvapivě lišit. (...) Ale co je vlastně ve skutečnosti, realita výpovědi? Odpovědí se zdá být, filozoficky vzato, pozoruhodné dílo v procesu vznikání.“<sup>65</sup> Snoubí se nám tu několik témat. Zdá se dokonce, jako by simultaneita okamžiku popírala objektivnost fotografie, respektive ji znejišťuje. „Barbara Probst vůbec nechce říci, že jediná fotografie místa, okamžiku či události anebo osoby klame, nýbrž chce ukázat, co vše je v jediné fotografii (v jediném zafixovaném pozorování) implikováno čili zahrnuto, chce naznačit, že čas nejen plyne, nýbrž že je zvrstvený i ve svém uplývání, že místo není plocha, nýbrž rovina, v níž jsou uloženy nejrůznější pohledy.“<sup>66</sup> Jediná fotografie nějaké události není samozřejmě jejím znevážením, ale vždy to také bude již „určitý úhel pohledu“. Dokonce by se dalo říci, že simultaneita fotografií do sebe snoubí dvě věci z hlediska poznání prostoru. Prostor v sobě drží určitou „dichotomii obecného a žitého prostoru.“ Na jedné straně je jakýsi obecný neindividuální prostor, nezávislý na vnímání, či prožívání někoho, kdo v něm žije. Na druhé straně je ten, který vytváříme jeho prožíváním a nahlížením, náš žitý prostor, který je přímo závislý na mechanismech jeho objevování a našich možnostech. Perspektiva nahlížení na prostor je zásadním faktem poznání prostoru a vypovídá stejně tak i o tom, kdo prostor nahlíží. Přesněji, perspektiva vypovídá o tom, jak člověk může poznávat. A kromě perspektivy můžeme prostor poznávat/prožívat „pohybem“. Určitá dichotomie vyvstává i v tomto ohledu. Poznávat pohledem skrze perspektivu bude jiné poznávání, které je napojené na prožitek prostoru, než skrze pohyb.

„Exposures“ Barbary Probst jako by se pohybovaly na pomezí mezi ukazováním na tento obecný prostor skrze kontrolovaně nekontrolovaný záběr dvanácti fotoaparátů

---

65 Probst, 2014.

66 Petříček. In: Probst, 2014.

tů, z nichž může ale doopravdy vidět pouze jeden záběr. Vzhledem k tomu, že fotografují pohyb, tak nemůže předvídat události a nastavit vše stoprocentně podle plánu záběru. Zároveň zde je určitý plán toho, co chce zachytit, a možnost, aby tento záběr byl někým viděn, zabírá jakousi perspektivu, která se ze svého úhlu pohledu vztahuje k prostoru, který můžeme poznat. Fotografie tak utváří i nové možnosti konstrukce prostoru, které nebyly a nejsou možné vidět pouhým okem. Jestliže platí, že fotografie odkazuje vždy k tomu, co může být viděno, tak musí platit i to, že prohlížením fotografií můžeme proměňovat i náš vztah k tomu, co existuje i mimo samotný snímek.<sup>67</sup> „Avšak současně platí, že fotografie je vždy mapa ikonická: mapuje na základě podobnosti. Přitom však je nejučinnější takový fotografický snímek, kde sice vidíme cosi, co se podobá tomu, co známe – a přece jsme tím, co takto máme na snímku před očima, zaskočení, což vysvětluje právě i onu 'iracionální' sílu fotografie, která uchvacuje naši důvěřivost, (...).“<sup>68</sup> Přesně toto je moment, který se udává, vidíme-li fotografie Probst.<sup>69</sup> Odhaluje se perspektiva, zkušenost fotografa, kterou bychom nečekali. A můžeme hrát hru sami se sebou a zkusit přijít na to, odkud se fotograf dívá, a zamýšlet se nad tím, co takto může vidět a vidí. Tento efekt se dostavuje právě proto, že Probst zhmotňuje ve svých fotografiích místo, vytváří sochu, která se ztělesňuje v prostoru mezi záběry z jednotlivých fotoaparátů.

Zajímavé je také to, když se budeme chtít zabývat poznáváním/prožíváním prostoru skrze pohyb. O tomto jsme mluvili v kontextu Moholy-Nagye a je to důležité, když Moholy-Nagy píše o architektuře. Budeme-li držet ideu, že Probst vytváří se svými snímky jakousi sochu, která ale zároveň ukazuje různé perspektivy pohledu na snímek, tak se nám do hry dostane nutně i pohyb, který může jakoby zprostředkovaně tento „fotografický prostor“ poznávat. Vyfotografované snímky musí být nutně vystavovány v řadách, pokud nechceme vytvářet dvoj a více expozice. Vzhledem pak k velikosti

---

67 Moholy-Nagy, 2007, s. 243.

68 Petříček. In Probst, 2014.

69 „V devadesátých letech vytvořila Barbara Probst několik prostorových instalací s použitím fotografií, kdy hlavním médiem byl prostor místnosti, objekty různého charakteru a fotografický obraz. Probst zde využívala posunu v měřítku objektů a performativního aspektu fyzické přítomnosti diváka v instalaci. Tyto instalace jsou znatelně dílem autora, který uvažuje více jako sochař než fotograf.“ David Korecký, *Úplné znejistění*.

snímků je nutné, aby se divák pohyboval a prohlížel si postupně okamžik, který se odehrál najednou a který jednotlivé fotografie zachycují a mají přesnou posloupnost, jsou jako slova ve větě, jak píše Korecký.<sup>70</sup> V tomto připomíná poznání prostoru vyfotografovaného dvanácti fotoaparáty, ale pohyb v galerii při jejich prohlížení taneční „choreografií“. Je to jistý druh pohybu, který nám dovoluje vidět, a tedy i poznávat a do určité míry i fyzicky prožívat prostor, který se nám ukazuje na snímkách.

Vrátíme-li se ale částečně k Moholy-Nagyemu, dostaneme se do blízkosti „konstruování prostoru“, a tak nám vyvstává nárok, který Nagy klade především na architektonický prostor, že ten musí být vytvořen tak, aby umožňoval nový způsob života, a tedy i nový způsob pohybu. Jedná se tedy o prostor, který my sami žijeme a který nechceme pouze poznat a nějak ho klasifikovat. Prostor, který se prožívá, a tak i částečně poznává pohybem, je takový, který vychází z definice, kterou Nagy nabízí: „Určitou – i když ne zcela uspokojivou – definici prostoru nabízí fyzika: Prostor je vztah mezi tělesy zaujímavými určité místo“. Analogicky k tomu můžeme říci, že: formování prostoru je formováním vztahů mezi tělesy (objemy) zaujímavými určité místo.“<sup>71</sup> Prostor, o kterém zde Nagy mluví, by se možná mohl nazývat i prostředím, ve kterém se utváří vztahy. Prostor, ve kterém se vytváří vztahy mezi tělesy a tím, kdo je prožívá a spoluutváří, tak nemůže být chápán ve smyslu „nějakého obecného prostoru“. Tento prostor tedy není určen pro objektivní klasifikaci, ale proto, abychom ho my sami spoluutvářeli naší přítomností.

Poznání prostoru skrze perspektivu nebo pohyb vychází z podobného nároku. Obojí má vést k novému pochopení prostoru. Pohyb nám umožňuje s prostorem vstoupit do vztahu. Perspektiva zobrazení, zejména potom fotografického či filmového, na druhou stranu ukazuje „dimenze“, které jsou a mohou být pro pouhé oko překvapivé nebo dokonce skryté, kterých si ani nemusíme být vědomi a které můžeme odhalit pouze skrze použití dalšího nástroje, ale které nás pak mohou vést k dalšímu využití této znalosti. Takto můžeme také vytvářet či rozšiřovat jakési „individuální prostory“.<sup>72</sup>

---

70 Korecký. In Probst 2014.

71 Moholy-Nagy, 2007, s. 195.

72 Tento bod je sporný, co se týče fotografie. Může být chápána způsobem, že se někdo rozhodl, jakým způsobem bude fotoaparát snímat, na druhou stranu tento někdo nemusí mít žádný přímý vliv.

Tímto směrem se vydává i von Uexküllova teorie biologického žitého prostoru – Umweltu. Umwelt je žitý svět jakéhokoli organického individua,<sup>73</sup> který není a ani nemůže být obecným nebo univerzálním prostorem, protože si ho každý organismus vytváří sám za spoluúčasti okolí. „Organismus sám vybírá, co z vnějšího světa ponese význam a jaký, a tudíž určuje, co bude konstituovat jeho biologický prostor.“<sup>74</sup> Pro každý organismus je tedy důležité něco jiného a podle těchto okruhů zájmů se vytváří prostor, který bezprostředně obklopuje a zpětně utváří i onen organismus. Pohyb a perspektiva tak jsou mechanismy pro vytváření si tohoto žitého prostoru, o kterém mluví von Uexküll. Ten se přímo nezabývá tím, jakým způsobem se toto utváření děje,<sup>75</sup> „pouze“ popisuje, že různé objekty mají různý význam pro různé organismy. Stejně tak ale říká, že stejné objekty mohou mít jiný význam pro jiné organismy, a na základě tohoto našeho zájmu si my pak vytváříme prostor, který žijeme. Předmět má určité vlastnosti, které jsou ale jinak důležité pro různé organismy.<sup>76</sup> Pohyb a perspektiva pak vedou k tomuto individualizujícímu prožitku a poznání žitého prostoru a spolu s ním ho spoluutváří.

Když uděláme výřez fotografie, zaměříme se na detail, můžeme obraz interpretovat úplně jinak, respektive můžeme se na něj dívat úplně jinými očima a všimnout si jiných detailů. Fotografie sama o sobě toto dělá s prostorem. Když snímá, nikdy nemůže zabrat vše, co vidíme, provádí tak interpretaci našeho zorného pole. Mohli bychom říci, že to je rozdíl mezi tím, když se díváme, a tím, když pozorujeme. V tomto se asi také liší od malby, která je volbou a tvořením prostoru, fotografie ho vždy již nějak interpretuje.<sup>77</sup>

---

73 Kleisner, Kliková, s. 7.

74 Kleisner, Kliková, s. 7.

75 Přesněji řečeno, von Uexküll řeší to, jaké mechanismy vedou k tomu, že je něco nositelem významu pro daný organismus, ale ne jakým způsobem organismus přistupuje k těmto předmětům.

76 „(...) vlastnosti předmětů beze vztahů žádné odstupňování neznají. Teprve těsnější či volnější vazba nositele významu (daný předmět) na subjekt dovoluje dělit vlastnosti na vedoucí (podstatné, essentia) a doprovodné (nepodstatné, accidentia).“ Kleisner, Kliková, s. 17.

77 Toto je samozřejmě nepřesné, malba prostor také nějak interpretuje, ale vlastní původ této interpretace je jinde. Malíř si ji musí vymyslet, fotograf musí vymyslet zaměření perspektivy.



Fotografie se interpretováním prostoru ještě nedostává do oblasti „pravdy nebo objektivit“. Výše napsané pak doplňuje velice přesně Cartier-Bresson: „[Fotografie] je plně subjektivní. Jediná objektivita – a toto je mojí povinností – je být upřímný sám k sobě a k mému subjektu. Pravda o sobě neexistuje, vždy je pouze ve vztahu. Naším úkolem je pouze ustanovit vztahy, velice komplikované a komplexní. Poezie je ve vztazích. Nakonec, a společně s malbou a láskou, to je to jediné o co jde.“<sup>78</sup> Fotografie nebo, chceme-li, obraz nenesou podle Bressona žádnou pravdu o sobě. Vždy vypovídá a může vypovídat něco pouze ve vztahu k někomu nebo jiným obrazům. To, co se fotograf musí snažit udělat, je vytvořit si vztah. Ať už s tím, co fotografuje, nebo s tím, kdo se pak na fotografie dívá. Fotografie si tak nemůže nárokovat absolutní pravdu. Fotografie je pro nás objekt, který nese nějaký význam, informaci a pouze v tomto vztahu dává fotografie nějaký smysl. Stejně tak fotograf přistupuje k fotografovanému objektu a utváří vztah, který nese smysl a spoluutváří jeho vidění tohoto objektu. Bresson je tak trochu extrémní a jde proti veškerým přesvědčením o fotografii jako o médiu, které může přinášet pravdu, kdy říká, že vlastně nic takového ani neexistuje mimo vztah, který se samozřejmě ale také může proměňovat. Fotografie je tak opět v trochu schizofrenní situaci, kdy na jednu stranu jí bude neustále vnucovaná určitá forma objektivit, ale na druhou stranu tím, že je pokaždé daná do nějakého vztahu, ať už toho, kdo se dívá, anebo toho, kdo ji pořizuje, tak je to právě vztah, který určuje její význam, a ne obraz samotný. Význam nenesou tedy to, co na fotografii vidíme, ale to, v jakém vztahu je fotografie a pozorovatel nebo fotografovaný subjekt a fotograf.

Podobně by pak uvažoval i Bergson, když mluví o hmotě a předmětech. „Obecně vzato, není fikce izolovaného hmotného předmětu ve svém důsledku absurdní? Vždyť každý předmět získává své fyzikální vlastnosti ze vztahů, kterými je vázán ke všem ostatním předmětům, a za všechna svá určení, a dokonce i za existenci vděčí místu, které v celku universa zaujímá. Netvrďme tedy, že naše vjemy závisejí pouze na pohybu molekul naší mozkové hmoty. Řekněme, že se proměňují spolu s nimi, ale že ony pohyby samy jsou neoddělitelně spjaty s okolním hmotným světem.“<sup>79</sup> Nemůžeme si vlastně ani představit izolovaný předmět. Předmět nezískává pouze význam na základě

---

78 Cartier-Bresson, 2017, s. 65.

79 Bergson, 2003a, s. 19.

vztahů, ale i jeho vlastnosti jsou dané tím, v jakém vztahu se nachází. Místo, kde se nějaký předmět nachází, určuje jeho fyzikální vlastnosti, protože ty jsou tím určeny, v jakých vztazích se v daném místě předměty nachází.

## MOŽNOSTI NEMOŽNÉHO

Co je tedy samotná fotografie, když už konečně uděláme snímek, který následně i vyvoláme, popřípadě vytiskneme? Thierry de Duve na následujících řádcích poukazuje na fotografický paradox, kterého jsme již lehce dotkli. „Jinými slovy, na fotografii se nahlíží jako na přirozený důkaz a živého svědka (obraz) zmizené minulosti nebo jako na náhlý artefakt (událost), ďábelské zařízení, které má schopnost zachytit život, ale neschopné ho sdělit.“<sup>80</sup> Vnější svět a fotografie jsou neodlučitelnou dvojicí, zdá se. Ač fotografie nemusí podléhat kategorii: medium, které odkazuje více či méně přesně k realitě, tak je neustále potřeba nějak obojí od sebe vymezovat, nebo naopak ukazovat propojenost. Fotografie jako medium „momentek“ může přenášet na snímek i událost, může odkazovat k průběhu nějaké události a vytvořit téměř až paralelní příběh toho, co se „tam“ dělo čistě na základě výběru detailů, nebo naopak co nejpřesněji, možná bychom mohli říci až muybridgovsky zobrazovat okamžik po okamžiku, stejně jako když pořizoval svoje fotografie pohybu. Rozdíl by pak byl v tom, že pomocí fotografie můžeme získat buď výčet přesných okamžiků, anebo příběh, který se zrodil někde mezi tím, co fotograf viděl, co se stalo a co mohl vyfotografovat, ať už díky svému fotoaparátu, nebo vnějším okolnostem. Toto je také bodem, kdy můžeme o fotografii říci, že je uměním odkazujícím k životu, jak bylo řečeno v předcházejícím citátu, je ďábelským nástrojem zachycujícím život.

---

80 Elkins, 2007, *Photography theory*, str. 109.

Fotografie ale samozřejmě není pouze fotografií událostí nebo pohybu. Když byla dříve řeč o Josefu Sudkovi nebo i Herbertu Tobiasovi, tak bychom v nich stěželi našli „nějaký pohyb“, ač samozřejmě toto je velice nepřesné vyjádření. Jsou to spíše portréty, ať už lidí, nebo kompozice zátiší, jsou ale úmyslně vytvářeny, nejde o událost, ale situaci, která je zachycená. Do této situace samozřejmě také zasahují různé proměnné, ale jde daleko méně o zachycování okamžiku, spíše bychom mohli říci, že jde o „vytváření“ okamžiku,<sup>81</sup> popřípadě jeho hledání. Stejně tak muybridgovské zobrazování pohybu není to jediné, s jakým se setkáváme. Jak jsme viděli u italských futuristů, jejichž chápání pohybu jde přímo proti téměř až vědeckému vnímání Muybridge. „Tyto dva způsoby se navzájem vylučují, ale i přesto koexistují v našem vnímání jakékoli fotografie, ať už jde o momentku nebo dlouhou expozici. Navíc nepředstavují kontradikci, kterou bychom mohli vyřešit dialektickou syntézou. Místo toho vytvořily paradox, což vede k nevyřešitelnému kmitání našich psychologických reakcí na fotografii.“<sup>82</sup> Jeden přístup k fotografii nějakým způsobem vylučuje ten druhý. Pokud zachycujeme „momentky“, tak logicky jde takový snímek proti fotografiím s delším časem expozice. Momentka je dost často označována za krádež, krade život.<sup>83</sup> Někaký pohyb se odehrává před kamerou, ten je naprosto přirozený, fotografovaný nemusí ani vědět, že je fotografovaný, a v určitém okamžiku fotograf zmáčkne spoušť. Tento okamžik je sám o sobě paradoxní, a to nejen proto, že může zmrazit pohyb, který se odehrával před objektivem, ale také tím, že může zachytit přirozený pohyb v jeho nepřirozenosti, respektive v jeho pro vědomí nepochopitelném bodě, který by zůstal nepovšimnutý bez tohoto zachycení a který by ale možná taky neexistoval, protože rozčlenit fluktuující pohyb je něco nepřirozeného, zvyrazňující kompozici a zároveň detail namísto prchajícího času. Tím samozřejmě ale fotografie zdůrazňuje bergsonovské trvání a samotná fotografie zachycující pohyb může být skoro až karikaturou na přirozenost, ač z pozorování přirozeného pohybu vychází. „Když se na konci sedmdesátých let 19. století začaly objevovat ve Francii a Spojených státech Muybridgovy snímky (snapshots) pohybu zvířat, hlavně studie různých pohybů koně, způsobilo to mezi malíři a fotografy značný rozruch. Hlav-

---

81 Viz fotografii „Bewegungstudie“ od Koppitze.

82 Elkins, 2007, *Photography theory*, s. 110.

83 Elkins, 2007, *Photography theory*, s. 110.

ními tématy debaty bylo, zda by měl nebo neměl být kůň vyobrazen v nečekaných, přesto však ‚pravdivých‘ pozicích, které odhalil neomylný pohled fotoaparátu, a zda by měl umělec včetně fotografa, pokud usiluje o umělecké uznání, zůstat věrný přirozenosti tak, jak je zaznamenaná, místo toho, aby ji interpretoval. Tyto estetické spory jsou však příznačné pro to, co bylo pociťováno jako nesnesitelné odhalení: paradoxní zacházení s realitou v pohybu.<sup>84</sup> Fotografie pohybu tak není pouze paradoxem už z podstaty věci, že znehybňuje něco, co neustále plyne, má tu moc zamrazit okamžiky nebo okamžiky pohybu. Je ale paradoxní i z pohledu vnímání následného snímku, který „vyjevuje pravdu“ o daném pohybu, ale také zároveň mění představu o pohybu samotném. Fotografie tak vlastně utváří nové „pravdy“ a zpochybňuje představy, které jsme měli před tím. A ještě navíc znejišťuje představy o tom, jestli máme respektovat svoje smysly ve vnímání pohybu nebo reality, anebo se řídit podle toho, co nám ukáže (ná)stroj.<sup>85</sup> Samozřejmě toto má pak ale zpětný vliv i na vnímání fotografie. Pokud přijmeme fakt, že fotografie nám může ukázat něco, co jinak nemůžeme poznat nebo vidět, tak se může stát, že se pak fotografie zmenší na nástroj ukazující nám realitu, kterou jinak nemůžeme vidět, tudíž její hodnota bude pouze v odkazu na něco, co nám jinak uniká. A zároveň zmenší význam fotografie v umělecké oblasti, kdy se bude namítat, že je vlastně jedno, jak to ve skutečnosti nakonec všechno je, a vědět to je vlastně ještě i limitující (což samozřejmě vůbec nemusí být pravda). „Muybridgovy momenty cválajícího koně demonstrovaly, co zvířecí pohyb je, ale už nepřinášely pocit z jejich pohybu.“<sup>86</sup> Opět se nám zde vrací virtuální spor mezi Muybridgem a italskými futuristy, který se zhmotňuje v paradoxu zobrazování pohybu, respektive díky tomu také vztahu s realitou diváka. Jestliže Muybridge přinášel relativně přesné rozkouskované pohyby, tak italští futuristé zdůrazňovali pocit, energii, vnímání onoho pohybu. Jestliže jeden byl důležitý pro vědu a vědecké poznání pohybu nebo pro gymnasty, tak ti druhí byli

---

84 Elkins, 2007, *Photography theory*, s. 112.

85 Samozřejmě toto se netýká pouze fotografie pohybu, ale v podstatě jakékoli fotografie zachycující něco, co je pro normální oko nemožné zachytit, jako je například jakákoli vědecká fotografie od astrofotografie po fotografii mikročástic. Fotografie pohybu je ale zajímavá tím, že se týká „normální percepce normálních věcí“, které známe, jenom nemusíme znát jejich detaily, popřípadě chápat, jak se daný předmět/organismus dostal z bodu A do bodu B.

86 Elkins, 2007, *Photography theory*, s. 112.

schopni dostat standardně uvažovaného uměleckého pojetí pohybu s důrazem na prožitek a život ve svém plynutí.

Virtuální spor není samozřejmě pouze mezi Muybridgem a italskými futuristy. Tato dvojice pouze zviditelňuje to, co je problémem už u samotného Muybridge. „Fotografie buď zaznamená jedinečnou událost, nebo vytvoří vlastní podobu události ve snímku. Problém s první variantou je ten, že realita není tvořená z jedinečných událostí. Je tvořená kontinuálním děním věcí. V realitě se událost děje v čase, neděje se nebo nevytváří ‚gestalt‘: vrhač disku vypouští disk. Ve druhém případě, kde fotografie zachytí událost ve formě snímku, je problém, že to není tam, kde se událost stala. Povrch snímku vsutku ukazuje ‚gestalt‘, vycházející z jeho prostorového prostředí a odstřiženého od svého časového kontextu: vrhač disku je navždy chycen v půvabném náprahu.“<sup>87</sup> Realita není složená z jednotlivých okamžiků, ale z plynulého kontinua, a stejně tak realita není jeden okamžik „vítězství“ zaznamenaného ve snímku. Snímek je vlastně vyústěním komplikovaného jevu a situace, která jeho vznik umožnila, a stejně tak i její interpretací vycházející z výběru výřezu, který zaznamenané. Ovšem obojí bude dále komplikovat práce Barbary Probst a Pia Tarantina. Fotografie obou autorů jako by chtěly bořit paradigmatu chápání fotografie a relativizovat její vztah k realitě a přinášet nové možnosti, jak skloubit realitu s fotografií, anebo ještě lépe, jak vůbec realitu vnímat.

Ovšem pohyb není jediný, čím se fotografie zabývá. Jak jsme už zmínili na začátku této kapitoly, fotografie může být i opakem zachycování míjejícího života, nebo může přistupovat jiným způsobem k zachycování pohybu. A v tomto má své pozoruhodné místo fotografie s dlouhou expozicí, která je vlastně nesourodá s prostředím, ve kterém je zaznamenaná, jde vlastně o něco, co neexistuje nikde jinde než na povrchu fotografie.<sup>88</sup> „Time exposure“, tedy fotografie s dlouhou expozicí, neodkazuje k životu stejně jako „momentka“, jak ji známe z děl Cartier-Bressona. Výpověď o realitě se v tomto případě úplně proměňuje. Namísto zachycování vývoje pohybu a jeho jednotlivých okamžiků se pohybuje ve sféře imaginace, emoce, energie přesně takové, o jaké

---

87 Elkins, 2007, *Photography theory*, s. 112.

88 Elkins, 2007, *Photography theory*, s. 114.

mluví italští futuristé, ale ještě trochu jiné díky jejímu zasazení do prostoru<sup>89</sup>. Nejde o exaktní zobrazení formy a jejích postupných proměn v čase, ale o zhuštění delšího časového úseku do jedné fotografie. Skoro by se dalo říci, že fotografie tak obsahuje několik časových vrstev zároveň a zobrazuje abstraktní formu založenou na reálném pohybu, zároveň se ale tento reálný pohyb vytrácí a stává se nerozpoznatelným. „Momentka“ je vždy někde na cestě mezi jedním a druhým okamžikem, mezi tím, co už bylo, a tím, co bude, a stejně tak fotograf, který ji pořizuje. Cartier-Bresson mluví o tom, že fotograf nesmí přemýšlet v okamžiku pořizování záběru, ale pouze před ním nebo po něm. Samotné pořizování snímku je více intuitivním než intelektuálním rozhodnutím. Oproti tomu dlouhá expozice vyžaduje úplně jiný přístup, takže kromě toho, co můžeme změnou expozice vyfotografovat, se mění i náš přístup k fotografovanému objektu. Čas expozice tak není určující jenom proto, jak budeme vidět vyfotografovaný objekt a co nám řekne o vnější realitě, ale také jak rozumíme pořizování snímku z pozice toho, kdo ho pořizuje.

Fotografie vytváří na jedné straně iluzi, na druhé straně odkaz k něčemu, co bylo, a v případě dlouhé expozice k něčemu, co sice bylo, ale v jiné prostorové konstelaci, než můžeme vidět na snímku. „Fotografie nejen, že překonává obvyklé kategorie času. Jak navrhuje Roland Barthes, také vytváří nové kategorie časoprostoru: nelogické spojení ‚tady a dříve‘. K tomu, co Barthes říká, můžeme dodat, že tento vzorec adekvátně popisuje pouze jednu část fotografického paradoxu, konkrétně časoprostoru v momentce. Časoprostor v případě dlouhé expozice by byl popsán jako další nelogická souvislost: tady a tam.“<sup>90</sup> Jestliže tedy „momentka“ relativizuje vnímání času, kdy odkazuje k něčemu, co už není, a předbíhá něco, co ještě není, a zároveň spojuje okamžik s prostorem, který vlastně neexistuje, a „momentky“ tak na sebe vlastně nemohou nikdy navazovat a z jedné nemůže vycházet druhá, protože mezi nimi není kontinuita, tak dlouhá expozice dělá něco podobného s prostorem, kdy se v něm vytrácí vztah s prostorem, který zachycuje. První tedy za použití krátkého času a ostrosti vytváří paradox ve vnímání času a druhé za použití dlouhého času je sice „jakýmsi“ plynutím, kte-

---

89 Fotografie italských futuristů byly dost často „abstraktní“ ve smyslu vytržení fotografovaného objektu z přirozeného prostředí.

90 Elkins, 2007, *Photography theory*, s. 114.

ré je ale nereálné a jakoby uměle zasazené do určitého prostorového rámce, který ale funguje spíše jako nereálné kulisy.

Zásadní ale bude otázka toho, jakým způsobem se proměňuje naše vnímání a rozumění fotografiím. Nejde o jejich čtení, což by bylo oblastí sémiologie. Fotografie dokáže působit podvědomě, rozumění fotografii je daleko základnější než „čtení“. „O co se zde jedná, je afektivní a fenomenologické zapojení podvědomí do vnějšího světa spíše než jeho jazyková struktura.“<sup>91</sup> Vytisknutá fotografie přivádí toho, kdo se na ni dívá, do traumat. Protichůdné informace, které fotografie nabízí, ať už se jedná o momentku, nebo o dlouhou expozici, jsou neschůdné pro pochopení, tím se odlišuje od traumatu kvůli obsahu, který by fotografie nesla. Toto platí samozřejmě hlavně pro „momentky“, které jsou ve výsledku nepřirozeným blokováním pohybu v okamžiku, který je odtržený ze svého přirozeného vývoje.

Fotografie se dostává do tohoto napětí kvůli jejímu vztahování se k realitě ať už tak nebo onak, ať už poznáme, k čemu se vztahuje, nebo ne. Defaultně je obecně provázaná s realitou na základní úrovni, i když se ji budeme snažit „osvobodit“ od tohoto sepětí. Při prohlížení fotografií se tak dostáváme do sporu mezi vlastní představivostí a určitou precizností a vědomím, že by měla k něčemu odkazovat, ale samozřejmě už ne reprezentovat.

Když mluvíme o Muybridgovi nebo italských futuristech, tak jejich zaznamenávání pohybu je zaznamenáváním čistého pohybujícího člověka, zvířete, předmětu. Fotografovaný objekt je téměř až vytržený z prostoru a zaznamenávající téměř až čistou energii a z jednoho směru. Přidáním zobrazení prostoru pohyb dostane další vrstvu, komplexitu, která do teď nemusela být zřejmá.

---

91 Elkins, 2007, *Photography theory*, s. 116.



## POHYB V PROSTORU

Jaké jsou mechanismy, které umožňují živé bytosti, aby se pohybovala? Tuto otázku také budeme muset rozdělit. Na jedné straně totiž bude otázka týkající se aktuální možnosti pohybu a na druhé straně otázka, které se týká více vývoje organismu, který nepodléhá náhlým změnám, ale podstupuje dlouhodobější proces proměňování a vyvíjení. Samozřejmě obě dvě otázky od sebe nejsou oddělitelné, jedno podmiňuje druhé a nějaké dlouhodobé působení pak může působit na způsob rozhodování v aktuálních otázkách a naopak. Snaha o nový přístup v aktuálních situacích může změnit dlouhodobý kurz pohybu a vývoje organismu. Samozřejmě jedno není možné bez druhého. Aktuální probíhající změny, pohyb korespondují anebo ne s dlouhodobým směřováním organismu, ač už je to více či méně zřetelné nebo pochopitelné.

Fotografie je v tomto pozoruhodným nástrojem zaznamenání, jak již zmiňuje Barbara Probst: „V mé tvorbě je poměrně dost snímků, které mohou vypadat jako filmové záběry, ale zatím jsem se ještě neocitla v pokušení natočit film. Pořád mne více zajímají obrazy, které se nehýbou, spíše než ty pohyblivé. Záběr z natáčení ukazuje zamrzlý moment kontinua, který je našim zrakům běžně skrytý. V tomto smyslu je fotografie protikladem života. Film je životu blíže, protože se odvíjí chronologicky a nabízí vyprávění.“<sup>92</sup> Film je tedy cosi, co může sledovat pohyb (to neznamená, že to nutně dělá, ale může sledovat odvíjení pohybu v čase). Fotografie nic takového dělat nemůže, jinak by se stala filmem. Podstata tkví právě v této nemožnosti něco udělat a možnosti dělat něco jiného, co se zdá, že s pohybem nemá nic společného. Ale právě tento mo-

---

92 Probst, 2014.

ment kontinua může být tím překvapujícím zjištěním, jak se něco může odehrát. Jak se něco může změnit, jak se něco může transformovat. Je to právě detail, který nám umožní pochopit změnu, ne proud změn, kde jedna zapadá za druhou. Stejně tak zde ale vzchází nárok na fotografa, aby „přemýšlel jinak“. Už nemůže pohyb pouze „(ná)sledovat“, ale musí hledat.

Jiným příkladem, vztahujícím se k tématu pohybu v prostoru, by pak byly fotografie italského fotografa Pio Tarantini, u něhož téma pohybu prochází celým jeho dílem, a nejsoučasnejším cyklem fotografií je pak série *Imago*<sup>93</sup>. Jestliže se italská futuristická umělecká skupina zajímala čistě o pohyb a zaměřila se většinou pouze na pozorovanou osobu, v práci Pia Tarantiniho můžeme vidět, jak prostor rámuje pohyb fotografovaného, jak nehybný prostor vytváří protiklad k postavě v pohybu. Prostor, který takto dává postavu do kontextu, má především symbolický význam a vytváří tak události, do které postava v pohybu vstupuje, a zároveň i tento pohyb kontextualizuje. Kromě symbolického významu zde najdeme i jakýsi osobní, nostalgický význam, jak píše Gigiola Foschi v textu věnovaném tomuto cyklu fotografií: „Nostalgie, která podporuje snímky Pio Tarantina, daleko od stálosti jasných vzpomínek, ho vede k tomu, aby aktivně čerpal z paměti, zvednutím prachu času důstojnosti tajemství ponořeného do prchavé a kolísající aury. Podobně jako poetický příběh, procházející melancholickým sněním, jeho díla oživují realitu, na kterou se díval. Oživují ji a vytvářejí napětí mezi přesností scénářů a vznikem i mizením ženských postav, které se stávají pomíjivými a proměňujícími se díky dlouhému času uzávěrky, jako by hledal rozšířený čas, který by se mohl nepokojně prodloužit z minulosti do budoucnosti.“<sup>94</sup> Kromě pomíjivosti (lidského) pohybu se tak dostáváme i do oblasti (lidské) paměti zobrazené skrze místo, které mělo nebo má specifický význam, které je zachováno a víceméně se nemění. Místo je nepohyblivým svědkem, na jehož pozadí se odehrávají minutové hry. Paměť prostoru a vzpomínky s ním spojené

---

93 Fotografie ze série *Imago* vznikaly od 80. let po současnost a kniha, která vznikla se stejným názvem, je rozdělená do dvou částí. V první části se fotografie odehrávají v exteriéru a ve druhé části v interiéru. Pio Tarantini tak dává vystoupit rozdílnosti mezi oběma prostředími a vypráví jiné příběhy.

94 Pio Tarantini, s. 10.

jsou pak dokladem o propojenosti mezi tím, co bylo, a tím, co se stává a co se může stávat jenom díky tomu, že něco bylo. Vztah není stejný, jako když mluvíme pouze o samotném pohybu, který je závislý na své minulosti a jistém programu do budoucna (plánu, jakým směrem se vydá náš pohyb), ale naopak toto místo je kulisou, němým a vždy nepohyblivým svědkem, který ale zároveň díky své nehybnosti nechává vidět to, co se v jeho kulisách odehrává. Nejedná se tak o čistý, téměř až abstraktní pohyb, jaký můžeme vidět u italských futuristů, ale o pohyb, který má svůj účel, který se vyjadřuje



kromě nehybného prostředí i ve tváři pohybujících.

13 - Pio Tarantini, ze série *Imago*, 2007–2018

Kromě pohybujícího se těla je ale velice důležitým prvkem pohybující se tvář, která se, trochu paradoxně, stává skoro až protikladem gesta, které v pohybu „pouze“ vystupuje ze své formy. Gesto a s ním i celé tělo je ve vizuálním umění určeno především svou formou, která se může pohybovat, a je to tato forma, která mění tvar a vystupuje sama ze sebe v momentu změny. Tvář vystupuje také ze svojí formy, ale kromě

této formy proměňuje i svůj výraz, který se zdá být daleko méně stabilní než gesto či



forma těla.

14 - Francis Bacon, *Three studies for a portrait of Henrietta Moraes*, 1963.

Tak se nám ve fotografiích Pia Tarantini vyskytují tři hlavní prvky: naprosto nehybný prostor, pohybující se tělo a proměňující se tvář, ve které můžeme vidět stopy a inspiraci dílem Francise Bacona. „Tím, že autor nechá koexistovat jasnost spolu s rozmazaností, vstupuje na nejistý a pohyblivý terén, kde se reálné rozdělí a spojuje s pamětí a imaginárním, s viditelným a neviditelným.“<sup>95</sup> Gigiola Foschi zde popisuje komplexitu Tarantinových fotografií, které mají na jednu stranu rovinu zobrazení, ale také rovinu vzpomínek a neviditelné nostalgie, skoro by se dalo říci, že jeho fotografie zhmotňují atmosféru jeho vlastního dětství, vůní, barev. „Mohli bychom říci, že Pio Tarantini tím, že pracuje s pamětí, transformuje svoje díla ve snímky nostalgie, protože zbavuje věci tohoto světa jejich pomíjivosti, a tak jim dává věčný život, i když překročily práh zahubení časem, i když nemají nic zapamatovatelného.“<sup>96</sup> Pohyb ve fotografiích Pia Tarantina není pouze zachycení pohybu a jeho fyzikálních vlastností, kdy můžeme vidět trajektorii, směr ze kterého vychází a k čemu směřuje, ale i neviditelné energie ovlivňující samotný pohyb a vnímání pohybu. „Mizející lidská postava je částečně vymazána z vlastního pohybu. A přesto k nám tato nejistota hovoří o jeho přítomnosti. Její odstranění umožňuje dialog s krystalizovaným pozadím. Její ponoření se do krajiny

---

95 Pio Tarantini, s. 9.

96 Pio Tarantini, s. 9.

způsobuje, že v ní zanechává stopu života.<sup>97</sup> Zaznamenávání pohybu je také zaznamenávání života. Každý pohyb po sobě něco zanechá a toto něco Pio Tarantini zachycuje ve svých fotografiích, malé příběhy života zanechávající stopu na pozadí nehybných kulís budov, místností, krajiny. Jeho fotografie jsou tak i výpověďmi o dynamice pohybu, o jeho měnící se formě, a upozorňující na pomíjivost samotného pohybu, který ale zároveň nějakým způsobem zůstává přítomen.

---

97 Pio Tarantini, s. 11.

## MYŠLENÍ VE FOTOGRAFII

Kromě otázek spojených s přímým fotografickým aktem<sup>98</sup> je zde ale celá oblast fotografického myšlení, která se týká jakéhosi obecného uvažování o světě v kontextu fotografie. „Fakt vzniku“ fotografie sám o sobě musel nějakým způsobem změnit uvažování o tom, co vidíme, čeho si všímáme a čemu dáváme hodnotu. Budeme-li mluvit o hodnotě a řekněme fotografických proudech, tak zde máme celou historii od piktorialismu, který se sám dělí na mnoho poddruhů, přes novou věcnost po konstruktivismus. Toto ale už samo o sobě bylo zpracováno mnohokrát, a nakonec bychom se dostali na výčet fotografických směrů. Možná pouze na okraj bychom mohli udělat krok zpět k poznámce o stylu, který je pro nás zajímavý z pohledu individua, a tudíž jakým způsobem můžeme individualizovat styl. Všechny tyto zařazení pak jdou opačným směrem, zobecňují individualizované styly projevu.

Zajímavější je zcela určitě vrátit se opět k samotnému fotografovi a ptát se, jak se nyní dívá na svět? Je to stejná otázka, kterou si klade Maurizio Guerri ve své knize, ale položená trochu s odstupem. Chceme-li se s fotografií dostat do blízkosti biologie a percepce, jako v zásadě čistě fyziologického aktu, tak je zde jakási fotografická akce fotografa, který přímo vstupuje do děje a pořizuje snímek, ale pak, trochu z dálky, i

---

98 Termín zde odkazuje na název knihy Phillipa Deboise: *L'acte photographique*.

samotné vědomí toho, že se toto může udát, že je možné s fotoaparátem do nějaké akce vstoupit. Tudíž samotná možnost něco udělat pomocí nějakého objektu ovlivňuje to, co můžeme nebo se chystáme udělat. Mohlo by být zajímavé podívat se opět do *Estetiky mizení* Paula Virilia, který svůj text nejspíš primárně nezamýšlel jako analýzu okamžiku vzniku snímku, respektive zamyšlení se přímo nad okamžikem, kdy se fotograf chystá snímek udělat, toto je spíše intermezem pro analýzu další, kdy se zamýšlí nad vývojem společnosti a přesouvání hodnot, změn vnímání času a změn vyplňování času a samozřejmě o mizení. Už citát, který najdeme pod věnováním, odkazuje k hlavní myšlence celé knihy: „Svět, jak ho vidíme, právě mizí.“ (Pavel z Tarsu). A celá kniha začíná úvahou o „piknoleptikovi“ a pojmu „discurrere“, jak už jsme předeslali výše. A právě toto pobíhání sem a tam se zdá být jako hlavní pojem celé knihy, i přesto, že se dále neopakuje. Význam pojmu vysvětluje v poznámce pod čarou jako: „(...) běhat sem a tam. Tento pojem dobře označuje pocit spěchu a nesouvislosti běžného poznání u piknoleptika.“<sup>99</sup> Stejně tak je zajímavé, že svou knihu začíná úvahou o fotografii a Mareyho snímcích. Vztahování fotografie k realitě, nebo chceme-li světu, se může odehrávat na úrovni snímku, ale může se také odehrávat na úrovni před-snímkové a do určité míry i po-snímkové. Tímto se chce říci pouze to, že fotografický efekt, nebo chceme-li trik, něco dělá. Virilio cituje Milése: „Když jsem si promítal slepený filmový pás, uviděl jsem najednou, jak se omnibus Madelaine-Bastille změnil v pohřební vůz, a jak se muži proměňují v ženy. Tak jsem objevil efekt záměny, jemuž se říká trik přerušením, a dva dny nato jsem prováděl první proměny mužů v ženy.“<sup>100</sup> A komentuje to následovně: „Technické nahodilosti vytvořily desynchronizační situaci piknoleptické krize. A Milés, který propůjčil motoru moc rozbít metodickou sérii filmovaných okamžiků, jedná jako dítě, jež spojuje scény a potlačuje každé zřejmé narušení trvání. Jenže 'okno' zde bylo tak dlouhé, že se radikálně změnil účinek skutečnosti.“<sup>101</sup> Sice se zde mluví o filmu a nikoli o fotografii, ale jedná se také o filmové okamžiky, u nichž není velkým rozdílem,

---

99 Virilio, 2010, s. 10. Tento pojem jsme použili pro popsání „fotografického vědomí“, které při zachycování pohybu je samo pohlceno právě tímto pobíháním a neschopností udržet kontinuitu. Vlastní použití Paula Valéry se ale váže na popsání vědomí malého piknoleptika, který si nepamatuje některé okamžiky a musí si je tudíž domyslet.

100 Virilio, 2010, s. 16.

101 Virilio, 2010, s. 16.



zda jsou natáčeny kamerou, anebo zachyceny fotoaparátem. Na tomto citátu je zajímavý fakt, že díky možnosti zobrazování reality ji může přetvářet, což pak samozřejmě bude daleko patrnější u filmu, ale už samotné „okno“ mezi snímky může úplně změnit interpretaci.<sup>102</sup>

Závěry, ke kterým Paul Virilio v průběhu knížky dochází, jsou možností, jak film a fotografie zasahují do vnímání současného člověka. Jakoby právě toto „ticho“ mezi jednotlivými snímky bylo znakem mizení a ztrácení tvaru společnosti.

Zdánlivě částečně v protikladu pak může stát Roland Barthes, který ve svém eseji *Rétorika obrazu*<sup>103</sup> píše následující: „Neboť na fotografii (přinejmenším v rovině doslovného sdělení) není vztah signifikátů a signifikantů vztahem ‚transofrmace‘, nýbrž vztahem ‚zaznamenání‘, a absence kódu silně posiluje mýtus fotografické ‚přirozenosti‘: scéna je tady, mechanicky, nikoli však lidsky zachycena (mechanično je v tomto případě zárukou objektivit); zásahy člověka do fotografie (zarámování, vzdálenost, osvětlení, neostrost, splývavost atd.) patří totiž všechny do roviny konotace; (...) Zdá se tedy, že pouze protiklad kulturního kódu a přirozeného non-kódu vysvětluje specifický ráz fotografie a dovoluje posoudit antropologickou revoluci, kterou představuje v dějinách člověka, protože onen typ vědomí, který fotografie implikuje, vskutku nemá předchůdců; fotografie zakládá nikoli vědomí, že věci ‚jsou zde‘ (to by mohla působit každá kopie), nýbrž vědomí ‚zde byly‘. Jde tedy o novou kategorii časoprostoru: místně bezprostřední a časově předchůdnou; ve fotografii se odehrává alogické spojení mezi ‚zde‘ a ‚tehdy‘.“<sup>104</sup> Barthes zde rozlišuje mezi jakousi syrovou vrstvou fotografie, kterou je pak její schopnost čistě věcně zaznamenat, co se právě děje, a nám pak nabídnout téměř až schizofrenický zážitek z toho, že zde něco bylo, ale už není, zároveň ale je tím, že ono bylo se nám podařilo zaznamenat. Tematizuje tak vztah mezi realitou a fotografií, který jsme už lehce naznačili na začátku a kdy fotografie má moc odkazo-

---

102 O tomto částečně píše i Kracauer, když říká, že snímek je pouhým záznamem časoprostorového kontinua. Toto samo o sobě je ale komplikované, nemůže „devalvovat“ snímek na pouhý časoprostorový záznam jenom proto, že může být vytržen z kontextu. To jistě může a fotografie vždy „tak nějak vytrhává“ z kontextu. Ale nemění to nic na tom, že může být stejně tak i záznamem vzpomínky.

103 Barthes, 2004.

104 Barthes, s. 57.

vat k tomu, co zde skutečně bylo v syrové podobě zaznamenání nějakých dat, která jsou ještě ke všemu zaznamenávána mechanicky strojem, který sám o sobě zaručuje objektivnost, protože i když bychom se ho snažili přemlouvat sebevíc, nezaznamená danou věc jinak, než jaké jsou jeho možnosti, které jsou plně mechanické.

V momentě, kdy budeme na fotografii a její vztah k realitě nahlížet tímto způsobem, o to ještě víc pozoruhodnější bude možnost nějakého zásahu do této objektivnosti, který se může stát až trochu děsivě reálným ve své ireálnosti. Není potřeba ani zmiňovat fotografie z Krymské války, které pořídil Roger Fenton. Toto je samozřejmě extrémním příkladem, kdy se jedná o vytváření kompozice, která v tomto případě ale úplně mění význam snímku, kdy ale je zároveň kompozice naprosto neoddělitelnou součástí fotografie. Na druhou stranu ani vytváření kompozice nepopírá, že by reálně ony dělové koule, které údajně Roger Fenton zinscenoval, na bojovém poli nebyly. Byly tam, ale jsou v jiné rovině reálnosti než snímek události, která se najednou uděje, a my ji vyfotografujeme. Fotografie je mocná tím, že je takovým dvojím agentem. Její nárok na zobrazování reality, ale zároveň její schopnost si s ní „pohrávat“, vytváří psychologické dilema toho, kdo se na ni dívá. Na jedné straně samozřejmě co se týče obsahu snímku, respektive toho, co daný snímek zobrazuje, a na druhé straně ale jejím „pohráváním“ si s časem a prostorem, nehledě na to, co je na snímku zobrazeno. Fotografie tak nutně proměňuje způsob, jak se díváme, jak přemýšlíme, jak vnímáme. Vystavuje nás krizi rozumění a mate svojí reálností, která je jak objektivní, tak subjektivní, a která tak zpochybňuje smysl autora i samotné otázky se po něm vůbec ptát.

## SMYSLY

Nemůžeme mluvit o fotografii a nezmínit její povrchovost. Fotografie samozřejmě není jediným uměním, které klouže po povrchu při tom, když se stává (když se utváří). Na stejné lodi jsou všechny druhy vizuálního umění, i když by se o tom nejspíše dalo diskutovat. Tento fakt povrchovosti pak odkazuje zjevně i ke zraku jako smyslu, který tuto povrchovost umožňuje. „Vlivné výzkumy prokázaly do této doby tušenou tezi, že člověk považuje zrak za smysl, který je možno oklamat, zatímco hmat spojuje s realitou, a zároveň že tyto dva smysly jsou velmi úzce propojené. Pokud tedy slepý člověk náhle prozře, hmat a zrak nejprve nedokáže oddělit od sebe.“<sup>105</sup> Fotografie se tak dostává opět do velice schizofrenní pozice, protože na jednu stranu má všechny předpoklady pro to, aby byla stoprocentně objektivní a produkovala syrová data, na druhou stranu i když vyprodukuje tato syrová data a my do ní nebudeme nijak zasahovat, tak je zde ještě lidský zrak, který může selhat v rozeznání těchto syrových dat. Lépe řečeno, fakt, že fotografie je především „objektem“<sup>106</sup> pro zrak s sebou nese určité nebezpečí, že tento objekt bude „špatně“<sup>107</sup> viděn. A následně bude špatně rozeznán. Můžeme se trochu vrátit k Viriliově a stati, kdy mluví o proměňování mužů v ženy. Dalo by se do-

---

105 Svatoňová, 2013, s. 81. (popis pokusů Hermanna von Helmholtze).

106 Předpokládejme, že fotografie jsou stále tištěny na papír, pro danou úvahu je ale rozdíl mezi vytištěnou fotografií a fotografií viděnou na obrazovce celkem bezpředmětný.

107 „Špatně“ zde musíme chápat trochu s nadsázkou. Pravděpodobně by se těžko dokazovalo, co znamená špatně vidět a co znamená vidět dobře.

konce říci, že nedokonalost propůjčuje smyslům určitou míru kreativity,<sup>108</sup> kdy se do popředí dostává iluzorní hra toho, co vidíme, a imaginace vyprodukovává nové viděné reality, které se stávají skutečnými.

Síla viděného není zřejmá pouze v utváření nových kombinací obrazů, ale i v utváření společenské pravdy, která pak zpětně znovu působí na to, co ve fotografiích hledáme. Jak o tom bude řeč dále, fotografie vystupují ze svého obrazu. „Jeden ze závěrů – tak, jak je podal John Oliver LaGorce, editor časopisu National Geographic a prezident Mezinárodní kartografické asociace – byl, že člověk zapomene, co čte nebo co slyší, ale ne to, co vidí.“<sup>109</sup> Zrak je sugestivní smysl, jehož vlastnosti jdou ruku v ruce se sugestivností fotografie. Na jednu stranu se dá lehce zmást v momentě, kdy se na něco díváme, na druhou stranu je zásadním při utváření paměti nebo chceme-li vzpomínek, a to spolu s fotografií. „Jinými slovy, fotografie má zvýšenou schopnost dosvědčovat, dokumentovat a umožnit uvěřit v to, že něco opravdu existuje (nebo alespoň jednou existovalo) tím, že to vidíme na fotografii.“<sup>110</sup> Máme tendenci věřit, že proto, že fotografie pořizujeme přístrojem, který sice čelí subjektivním volbám fotografa, o tom kdy snímek pořídí, ale na druhou stranu dovoluje i relativní objektivnost a nemožnost, alespoň přímo při pořizování snímku, zasahovat do toho, co je zobrazeno, že snímek vypovídá o realitě.<sup>111</sup> Na druhou stranu a trochu na okraj je třeba zdůraznit, že fotografie jako médium se dostala na jinou úroveň, nebo přesněji řečeno, technickým vývojem se dostala někam jinam, než kde bývala analogová fotografie. Pokud „podvádění a šálení“ pomocí analogové fotografie bylo téměř nemožné anebo alespoň trochu složitější a vyžadovalo jakousi kompoziční kreativitu ještě před tím, než se snímek bude pořizovat,<sup>112</sup> tak digitální fotografie umožňuje poměrně široké pole možností, jak nevyprávět

---

108 El Greco trpěl astigmatismem, proto jsou jeho postavy podlouhlé, byla jedna z tezí, která se snažila vysvětlit právě podlouhlost postav. Tato teze se sice nepotvrdila, ale zároveň ani s jistotou nebyla vyvrácena.

109 Seeing Is Believing: An Afterword on Photography. In: Elkins, s. 208.

110 Seeing Is Believing: An Afterword on Photography. In: Elkins, s. 209.

111 Toto je samozřejmě diskutabilní. Jak jsme již ukazovali, fotograf může měnit kontext čistě výběrem času expozice nebo výběrem detailu čili kompozice snímku. Nicméně v okamžiku pořizování snímku je jeho možnost změnit syrová data, která fotoaparát pořizuje, zmenšená na minimum.

112 Viz již několikrát vzpomínaná fotografie Rogera Fentona z Krymské války.

dat pravdu již při pořizování snímku, nehledě pak na poměrnou snadnost měnit viděnou realitu postprodukcí. Nicméně o to více je pak digitální fotografie zajímavá ze společenského hlediska, protože pokud se nějakým způsobem vytrácí propojování fotografie s realitou, stále si zachovává svoji sugestivnost a schopnost manipulace podle toho, jak je potřeba.<sup>113</sup> Možná bychom mohli říci, že fotografie se tak odklání od odkazování k vnějšímu světu, pravdě a realitě a přiklání se k utváření vnějšího světa, pravdy a reality. „Veřejný prostor“ není samozřejmě tvořený pouze architekturou a infrastrukturou a jak o tom bude řeč ještě dále, fotografie se sama stává infrastrukturou a utváří to, čemu věříme.<sup>114</sup> Vytváří tak téměř až jakýsi společenský ideál, ke kterému směřujeme nebo chceme směřovat. S tímto se nám také proměňuje role autora. Svět má samozřejmě pořád své velké fotografy a Steve McCurry, Annie Liebowitz nebo Salgado a mnoho dalších mají své zasloužené místo v dějinách fotografie, ale stále více se stává důležitější medium před fotografem.<sup>115</sup> Přesunutím fotografie z ateliérů několika „vyvolených“ do ulic se nutně musí proměňovat i postavení fotografa.

Na druhou stranu také nemůžeme říci, že by fotografie vytvářela jenom iluze, to by samozřejmě bylo velice těžké obhájit. Spíše jsme se snažili říci, že proto, že může být tak akurátní, může velice sugestivně klamat, protože to samotné klamání nebo zavádění neočekáváme. A stejně tak není součástí pouze našeho rozumění nebo součástí „veřejného prostoru“, jak jsme zdůrazňovali výše. Sharon Sliwinski ve svém článku věnovaném Barthovu punktu a studiu upozorňuje na nejasnost rozumění samotným

---

113 Na tomto místě můžeme zmínit reklamu jako příklad za vše nebo politickou propagandu.

114 Je možné, že síla obrazu odezní, stejně jako odezněla její propojenost s pravdou vnějšího světa, a odmítání obrazu bude pak spojené s odmítáním všech aplikací, které teď fungují na bázi „komunikace obrazem“ a které tak společně utvářejí dokonalý svět, kterého chceme být součástí. Pokud toto nastane, bude to ale nejspíš celosvětová reakce na přemíru obrazů, které neustále něco diktují a k něčemu vybízejí.

115 Zajímavé je podotknout, jak se mění zaznamenávání například v některých konfliktních zónách. Jestliže dříve jsme byli odkázáni na hrstku statečných, kteří se vydali do válečné zóny přinést svědectví o nepravě, nyní se hlavně díky dostupnosti technologie zaznamenávání konfliktů přesouvá k lidem, kterých se to samotných týká. Konkrétním případem může být přinášení svědectví izraelského násilí páchaného v pásmu Gazy během každotýdenních protestů u dělicího plotu. Smartphone se tak stává jedním z nejúčinnějších nástrojů protestujících proti izraelské okupaci, stejně tak při potyčkách ve Východním Jeruzalémě. Každá potyčka začíná tím, že si obě strany vytáhnou mobilní telefony a začnou natáčet. „Od roku 2014 máme na světě více aktivních telefonů, než je lidí na planetě. Mobilní telefon je nejspíše jediný, nejrychleji se rozšiřující vjemová technologie, která byla kdy vytvořena, s rostoucím počtem z nuly na 7,2 miliardy během doby kratší než několik desetiletí.“ Nail, 2019, s. 2.

pojímům a snaží se zdůraznit osobní, nebo skoro až soukromou rovinu fotografie a zmiňuje i Benjamin, který dává fotografii moc odkrývat tajemství. „Jak pro Benjamin, tak i Barthese, má tedy fotografie schopnost zviditelnit vizuální prostor, který by jinak nebyl vnímatelný. Účinek tohoto projevu by neměl být podceňován: médium vyvolalo rozšíření imaginativních schopností lidské psýché/psychiky.“<sup>116</sup> Samozřejmě ale nejde pouze o to, že by fotografie byla schopná ukázat detaily, v našem případě, pohybu, které jinak nejsme schopni vypořádat, ale může nám ukázat úplně nové roviny myšlení a vnímání. Například Darwin<sup>117</sup> použil fotografie pro nalezení kontinuity mezi pochopením emocí u lidí a zvířat. Nejde samozřejmě pouze o pochopení detailu výrazu tváře nebo, vrátíme-li se k Muybridgemu a Mareymu, o pochopení, jak probíhá jednotlivý pohyb, ale ukázání propojenosti jedněch detailů zobrazených na jedné fotografii s detaily zobrazenými na jiné fotografii. Jde tedy o ukázání kontinuity, o ukázání společných rysů a nových možností myšlení.<sup>118</sup>

---

116 A Note on Punctum. In: Elkins, s. 251.

117 „Podle mého názoru, každá z ilustrací, které se Darwin rozhodl použít pro ilustraci jeho textu, vyjadřuje ‚punctum‘, nebo v benjaminovském jazyce: podvědomou optiku. Ukazují zjevnou myšlenku, která by nebyla viditelná žádným jiným prostředkem. Výrazy, které prchavě přecházejí přes lidské tváře, byly pro Darwina každodenním živým důkazem zvířecího původu. Toto je fotografické myšlení. Nejen proto, že fotografie umožnila větší přesnost analýzy, ale také proto, že mohla ‚ukázat‘ cestu do zcela nových koncepčních prostorů.“ A Note on Punctum. In: Elkins, s. 253.

118 Sharon Sliwinski upozorňuje i na to, že není náhoda, že rozvoj psychoanalýzy, a hlavně Freudův objev podvědomí, přichází společně s rozvojem fotografie.

## PSÁT O FOTOGRAFII ZNAMENÁ PSÁT O ŽIVOTĚ

Psát o fotografii znamená psát o životě. Dalo by se říci, že fotografie snad i vznikla, aby mohla život oslavovat. Není snad živelnějšího nástroje a zároveň více život zachycujícího a na druhou stranu se i životu trochu směřícího nástroje, jako je fotografie. Ztělesněním této oslavy zobrazování života by mezi jinými byl určitě i Cartier-Bresson, o němž je často řeč v tomto textu. Nicméně možná ještě více než o jeho fotografie se tu zajímáme o jeho vztah k fotografování a úvahy o fotografovi, tedy o sobě. „Úžasná věc na fotografii je, že z vás ‚vyskočí‘. (...) Jsem uzlíček nervů, ale snažím se toho využít ve fotografii. Nikdy nepřemýšlím. Jednám rychle! Mačkám spoušť! Fotografie tak, jak o ní přemýšlím, je kresba od ruky, okamžitý náčrt, udělaný intuitivně, který nemůžete opravit. A pokud ho musíte opravit, tak potom jedině s další fotografií. Ale život plyne. Někdy se snímky vytratí a nic s tím nenaděláte. Nemůžete říct člověku, kterého fotografujete: a prosím tě, usměj se ještě jednou, udělej to gesto ještě jednou. ‚Život je jednou pro vždy a pokaždé nový.‘“<sup>119</sup> Říká Cartier-Bresson v jednom ze svých rozhovorů. A pak pokračuje: „Prostě jsem si myslel, že fotografie je rychlý a intuitivní způsob kresby.“<sup>120</sup> Fotografie se vlastně tak dostává do schizofrenní situace. Na jednu stranu je uměním

---

119 Cartier-Bresson, 2017, s. 51.

120 Cartier-Bresson, 2017, s. 51.

reprodukce, ale na druhou stranu také uměním jedinečnosti. Fotografie vlastně neumožňuje jakoukoli formu korekce. Samozřejmě máme PhotoShop, LightRoom, temnou komoru a během „postprodukce“ můžeme hodně věcí změnit, ale nemůžeme změnit sadu, která „přepisuje“ to, co jsme viděli, do políčka filmu nebo RAW formátu digitální zrcadlovky. Můžeme tak vytvořit kolik chceme fotografií jednoho snímku, ale zároveň je každá fotografie jedinečnou výpovědí o daném okamžiku života, který neustále ubíhá a již uběhl. Stejně tak fotografie, jak ji popisuje Cartier-Bresson, je intuitivní záležitostí. Je něčím, nad čím se nepřemýšlí, ale koná. Jako jediné médium má možnost bezprostředního přenosu „života“ na film nebo čip. Přemýšlet, jak Cartier-Bresson rád říkal, nejde v momentě, kdy se snímek pořizuje. Je možné si fotografii promyslet dopředu nebo upravit posléze, ale okamžik stlačení spouště je intuitivním procesem, nebo chceme-li rozhodnutím. Rozhodující okamžik je tak výsledkem fotografova pohybu a intuitivního procesu, nepřipustného logickému uvažování. „Fotografuje Cartier-Bresson svoje sny? Všichni se začali smát, ale já jsem na to hned zareagoval a řekl: ‚samozřejmě!‘ A mluvili jsme o intuici, koherenci a nekoherenci. Myslím, že bylo důležité postavit se proti dogmatismu a mluvit o intuici: o tom, o čem sníte, o tom, co z vás vyvstane, když o tom nevíte.“<sup>121</sup> Proces pořizování fotografie je tak proces, který se odehrává na půl kontrolovaně a na půl intuitivně jakoby sám od sebe, téměř až automaticky. Fotograf je tak jakýmsi prostředníkem a realizátorem intuitivního impulsu. Fotograf, který nevěřil v inspiraci, ale pouze v práci a neustálou práci, tak mluví o intuici a okamžiku rozhodnutí jako o „ne-logickém“ procesu jakési otevřenosti a poslechnutí impulsu stisknout spoušť, která ale přichází v momentě, kdy je člověk spojený neviditelnou vlnou s ostatními lidmi a prostředím, ve kterém se zrovna nachází. Zdá se, že intuice se tak dá ušlechťovat. Cartier-Bresson nevěřil na fotografické školy, ale uznával kontinuální práci. Fotografický akt je pro Cartier-Bressona<sup>122</sup> propojením s okolím, dostáním se „na stejnou vlnu“ jako lidé a prostředí, které fotografuje a cítěním koherence svojí prá-

---

121 Cartier-Bresson, 2017, s. 50.

122 Zrcadlový neuron je neuron, který má nejspíš za následek schopnost porozumění okolnímu světu a pohybu. Pokud se někdo před námi hýbe, v našem mozku se spojují stejné neurony, jako bychom se hýbali sami. Tato „neuronová komunikace“ je pak nejspíše zodpovědnou i za empatii a za porozumění (Neuron Spechhio – Sinegalia). Může tak i být jedním z fyziologických spínačů a vědeckým vysvětlením toho, když Cartier-Bresson mluví o tom, že musíme být spojení a citliví k lidem, prostředí a svojí práci, když fotografujeme.



ce, která tak může v širším měřítku vytvářet série nebo chceme-li příběh. Intuice se tak objevuje ve dvojí rovině. Jednak v okamžiku pořizování snímku, a podruhé při vytváření příběhu z pořízených fotografií. Obojí to jsou jiné roviny práce. A jestliže fotografie je uměním, které neumožňuje jakoukoli korekci, pouze dalším snímkem, tak další snímek je také tím, který může ospravedlnit chybu a vytvořit novou zápletku v příběhu. Může změnit a doplnit původní záměr v okamžiku stisknutí spouště.

Fotografie je tak plná potencialit, které nejsou aktualizované a mohou se aktualizovat záměrem a reálným stisknutím spouště. Fotograf každým okamžikem musí vybírat z nepřehledného množství možností a pociťuje tíhu rozhodnutí při každém stlačení spouště. Bresson říká: „Fotografie mi umožňuje okamžité uchopení světa, který můžu zaznamenat skrze specifický a významný detail. Je to způsob porozumění a možnost, jak žít intenzivněji. Mám rád kontaktní náhledy, kde série snímků ukazují, jak se fotograf v životě pohybuje.“<sup>123</sup> Fotografie nejenže zachycuje okamžik a nějaký detail „světa“, ale fotograf vybírá, jaký ten detail bude a jak mu budeme rozumět anebo v jaké souvislosti chceme něco ukázat. Svoboda rozhodnutí, alespoň zdánlivá, tak může vytvářet paralelní světy a uskutečňovat nekonečně mnoho možností, jak se může jakákoli situace interpretovat. Spojení jednotlivých snímků může vytvářet nespočetně mnoho příběhů a záleží na jejich volbě, který se zrovna „uskuteční“. Může tak vytvářet plnější chápání světa, nebo chceme-li intenzivnější. Právě přes tuto sumu možností, které se mohou různě aktualizovat a které jsou přímo závislé na postavě fotografa a jeho „moving around“, a to doslova. Přes svá rozhodnutí, která podniká i mimo fotografii, ovlivňuje způsob, jakým se bude dál dívat a pohybovat se směrem k dalším sériím a vztahům. Možnosti se tak uskutečňují na několika rovinách. Jak v okamžiku rozhodnutí stlačení spouště a zaměření se na detail, tak i v rozhodnutích, která fotografa vedou k jednotlivým zaměřením. Fotografie je tak spojením vnitřních pohnutek, vnějších okolností, pohybu a intuice, která nakonec zmáčkne spoušť. „Nepřináším ani žádnou zprávu, ani nemám misi. Mám názor. Fotografie je velice důležitým prostředkem komunikace, my jsme odpovědní milionům lidí, kterých dosáhneme prostřednictvím našich příběhů publikovaných v tisku.“<sup>124</sup> Tímto Bressonovým zarámováním se fotografie

---

123 Cartier-Bresson, 2017, s. 45.

124 Cartier-Bresson, 2017, s. 46.

dostává také ven ze svého obrazu a postava fotografa se ještě více komplikuje. Nejde nám o vymezení fotografa vůči malíři, ale z podstaty věci je zde samozřejmě rozdíl. Mechanizace, zachycování okamžiků, zachycování života ve své vlastní podstatě a určitá nekontrolovatelnost komplikuje zkušenost fotografa a vnímání fotografie jako takové. Fotograf je jakýsi prostředník, je zprostředkovatelem dialogu mezi okamžikem, který byl vyfotografován, a mezi konzumentem obrazu, mezi tím, co fotografuje a jeho fotoaparátem, mezi fotoaparátem a publikem, a nakonec samozřejmě mezi vlastním pohledem na věc, můžeme říci záměrem a fotoaparátem a publikem.

Publikum je v tomto směru poměrně důležitý článek. Fotografie má moc být neustále přítomná „ve veřejném prostoru“, má moc promlouvat a měnit vnímání situací a přinést informaci. Daleko více, než jakékoli jiné umění je vulgarizovaná v čistém smyslu slova a vystupuje z muzeí, galerií a akademické půdy a promlouvá srozumitelným jazykem ke všem zúčastněným. Hito Steyerl v knize *What is photograph?* mluví o roce 1989 jako o roce zlomu, kdy fotografie vystoupila ze svého obrazu a začala výrazně ovlivňovat společenské dění. Popisuje změnu Caucescova režimu v Rumunsku a dodává: „(...) (fotografie) jsou uzly energie a hmoty migrující napříč různými platformami, formující a ovlivňující lidi, krajinu, politiku a sociální systémy. Získaly záhadnou schopnost proliferovat, přeměňovat a aktivovat.“<sup>125</sup> Fotografie jejich vystoupením z obrazu dosahují vlivu na společnost a mají jakousi mobilizační funkci. Můžeme zde vidět trochu posun od fotografie „staré“, která volila uvážlivě objekty, a fotograf skrze svůj úhel pohledu utvářel ucelený obraz a předával zpověď o vlastní zkušenosti v dané situaci. A jestliže dříve fotografie ovlivňovaly mínění a spojovaly světy, nyní mobilizují, dodávají energii k pohybu a k akci (ať už je jakákoli). Postava fotografa trochu ztrácí na svojí důležitosti a do popředí se dostává „energická hodnota“ snímku. Fotografie zaplavují prostor a určují směr, kterým se každý z nás vydává zhruba stejně jako infrastruktura. Možná by se dalo trochu nadneseně říci, že se stávají společenskou infrastrukturou. „Přechodem na obrazovku se snímky/obrazy staly všudypřítomné, obývající věci, lidi a infrastrukturu. Realita byla nerovnoměrně zaplavena televizí, reklamou a postupně připojena k internetu.“<sup>126</sup> Fotografie svou všudypřítomností určuje, jak bu-

---

125 Squiers, 2014, s. 70.

126 Squiers, 2014, s. 71.

deme rozumět tomu, co prožíváme, co chceme, kam chceme směřovat. Vytváří téměř až paralelní informační systém, který ale nesděluje racionální informace, ale vytváří naše vlastní tužby a pohnutky. Už nejde o to, abychom se cítili pohnutí fotografií z Krymské války a byla nám zprostředkována nějaká informace, ale abychom byli mobilizováni k nějaké akci a rozuměli tomu, co chceme, v kontextu obrazů, které nás obklopují. A stejně tak na nás realita klade daleko větší technické a vizuální nároky. „Dnes je tedy opravdu jasné, že fotografie není pouze nevinné, náhodné nebo mechanické generování snímků. Není také, jak si mnozí dlouho mysleli, prosté reprodukování přirozenosti světa, který nás obklopuje, ale spíše je jazykem se strukturovanými formami a významy. (...) fotografie se ve všech svých podobách stává stále více platným, nezbytným a specifickým médiem vyjadřování, informací a komunikace. Můžeme si všimnout, že se fotografie všude podílí na zpravodajství, vizualizaci zpráv a reklamě.“<sup>127</sup> Fotografie má určitý druh moci nad tím, kdo se na ni dívá, a během let získala komunikační autonomii. Krom toho, že se vyrovnala ve sdělování textu, tak ho nejspíše předčila přesvědčivostí. Stejně tak se ale samozřejmě neomezuje pouze na veřejný prostor a do určité míry může mít i moc nad našimi vlastními vzpomínkami, které může modifikovat na základě svojí vizuální přesvědčivosti. Toto vytváří téměř až kontradikci, kdy máme na jedné straně fotografa, který pořizuje snímek, ale kterého se nutně nemusí týkat situace, kterou fotografuje a pak ty, kteří v dané situaci byli, ale mohou si pamatovat svoje zážitky jinak než fotograf, který je zachytil. Fotografie tak hraje hru s naší vlastní percepcí, pamětí a zaměřením fotografova vnímání.

---

127 Signs That Trigger a Philosophical Response. In: Elkins, s. 287.



15 - Roger Fenton, *Údolí smrti stínů*, 1855, Krymská válka

Pokud vnímáme fotografii jako součást sdělovacích prostředků a infrastruktury, tak je možná nasnadě říci, že otázka po tom „kdo“ udělal snímek je čím dále tím méně důležitá a do jisté míry to je asi i pravda. Čistě pouze proto, že vše je dostupnější. Technické vybavení je drahé, ale dostupné, parametry jsou standardizované a výstupy jsou více předvídatelné a ono tajemství chyb je buď odhaleno, nebo je daleko těžší udělat chybu než pořídit dokonalý snímek. Pokud budeme postupovat podle návodu, tak se dříve nebo později dostaneme k záběrům, které budou dokonale ostré, s dokonale vyváženými barvami, dokonalou kompozicí. Přesto ale některé fotografie jsou silnější než jiné, některé nesou příběh, který si člověk zapamatuje, protože ho zasáhnou, některé mají přes veškerou dokonalost divné barvy atd.

Pokud se vrátíme na chvíli k Uexküllovi a jeho teorii o „vytváření“ Umweltu a procesu individuace skrze zájem o svoje okolí a vlivy, které na daného jedince působí, je nasnadě říci, že to nějakým způsobem nutně ovlivní i vnímání autora, které je možná daleko více akurátní než pro první fotografy. Autor se nyní ještě daleko více dostává na tělesnou rovinu, skrze svůj zájem a pohyb v prostoru, který v současnosti určuje aktéra

a tvůrce fotografie, než vize velkých fotografů minulých let. Lehkost přijímání rozmanitých podnětů přesouvá váhu autorství do rozdílných prostředí. Nyní daleko více než kdy dřív můžeme v Uexküllově teorii prostředí rozeznat i utváření autora a vidět tak fotografii jako jednu z hlavních společenských komponent vytvářejících smysl v prostředí živého organismu. Toto samozřejmě navazuje i na fakt, že sice přístroje jsou dokonalejší a dokonalejší a zároveň možnosti širší a širší, ale na druhou stranu fotografie je dostupnější. Více než s dokonalým zvládnutím aparátu, výběru správného filmu a nastavení clony se setkáváme s „cvakáním“ iPhonů, které udělají spoustu práce za nás. Co ale neudělají za nás je právě onen „výběr“, i když o tom by se možná také dalo diskutovat. Nejde nám samozřejmě o žádnou kritiku moderních technologií, naopak. Podněty a podráždění, o kterých Uexküll mluví, se proměňují díky fotografii stejně jako prostředky, kterými je možné je uchopit, zpracovat, pochopit a vyvodit důsledky čili utvoření významu, který se tak neustále rozšiřuje díky nové infrastruktuře v podobě obrazů a možností obrazy zachycovat.

Zároveň nás to ale přivádí k otázce, zda je fotografie jakýkoli obraz. Intuitivně bychom asi řekli, že ne, a tudíž je nasnadě přemýšlet o tom, jestli nepotřebujeme novou definici fotografie, respektive, kam se fotografie a vnímání fotografie jako moderního média přesunula a jaké to má důsledky. Zahlcování obrázky a do jisté míry i chápání fotografie jako infrastruktury může mít trochu vulgarizující konotace na jednu stranu, na druhou stranu povznášející pro „fotografii jiného typu“. Určitý typ materiality se vytrácí z obecného povědomí a materialita fotografie je vyhrazená „umění“. „Umění“ je v uvozovkách, protože tvrzení, že fotografie je umění, je komplikované, respektive fotografie se musela neustále vůči něčemu nebo někomu vymezovat a obhajovat svoji existenci v rodině umění. Možná ale změnou statusu obrazu, zahlcováním společnosti obrázky se mění ex post i funkce a místo fotografie v dějinách „umění“. Chceme chápat fotografii jako pořizování obrázků někdy až zbytečně dokonalými přístroji, které všechno odpracují za nás, kromě již zmíněného zaměření se na něco, nebo chceme bránit existenci fotografie primárně jako předmětu, tedy materialitu předmětu, který je ale zároveň i „nemateriálním“ zobrazujícím cosi, co přesahuje pouhé pořizování obrázků? Nebo přijmeme fotografii jako cokoli, co nějakým způsobem operuje s tou realitou venku, která se nějak děje? Pokud by ale fotografie byla pouze tím, co

nějak operuje s realitou, tak by to odsunulo všechny neurčitelné obrazy, které jakoby ničemu „zvenku neodpovídají“?

Pokud se vrátíme na chvíli k Uexküllovi a jeho teorii Umwelto a vytváření významu, tak musíme zmínit ještě jeden bod: aby něco mohlo nést význam, musíme vyjádřit nějaký zájem. Tento zájem je sice bezprostřední, ale vytváření významu se děje ex post. Nejdříve na nás působí nějaký podnět, my si ho všimneme a potom si můžeme na základě nějakého tohoto našeho zájmu vytvořit význam. Význam se nevytváří „během prožívání“. Během prožívání nějaké situace můžeme zaznamenávat, zaměřovat se a posléze utváříme celek z dat, která jsme posbírali. Stejně tak bychom měli rozumět Virilioví, když mluví o piknoleptikově zkušenosti, kdy „přerušování vidění“ má moc zafixovat vzpomínku a následné vědomí a vědění o něčem, co se odehrává kolem nás.

Bergson ve své knize *Hmota a paměť* píše: „Vše, probíhá tak, jako by v souboru obrazů, který nazývám universum, mohlo k něčemu skutečně novému docházet pouze prostřednictvím určitých zvláštních obrazů, jejichž modelem je mé tělo.“<sup>128</sup> A o pár řádků níže pokračuje: „Mozek je součástí hmotného světa, a nikoli hmotný svět součástí mozku. (...) Mé tělo se tedy přijímáním a vracením pohybu chová v rámci celku hmotného světa jako všechny ostatní obrazy, snad pouze s tím rozdílem, že do určité míry jakoby volí způsob, jakým vrací to, co přijímá.“<sup>129</sup> Bergson ve svém textu řeší především problém vztahu duše a těla, kdy výrazně odlišuje obojí a odmítá redukovat duši na vztahy mezi nervy v mozku. Nicméně když mluví o mozku a nervové soustavě, přiznává jí funkci přijímat vzruchy a reagovat na situaci, ve které se nachází. „Stručně řečeno, čím má být reakce bezprostřednější, tím více se musí vnímání blížit pouhému kontaktu, takže je obtížné rozlišit proces vnímání a následné reakce od čistě mechanického impulsu následovaného nutným pohybem. Avšak čím větší nejistota a pochybnosti reakci provázejí, tím více vzrůstá vzdálenost, na kterou dává působící předmět organismu pocítit svůj vliv.“<sup>130</sup> Pokud se budeme snažit vztáhnout Bergsonovu teorii k fotografii, můžeme říci, že fotografie výrazným způsobem rozšiřuje možnosti rozsahu

---

128 Bergson, 2002, s. 14.

129 Bergson, 2002, s. 15.

130 Bergson, 2002, s. 24.

vnímání. Smysl, který využívá, který ale není jediný, je zrak. Ten má samozřejmě schopnost přijímat podněty ze vzdálenosti, stejně jako sluch. Mechanismus, který Bergson popisuje, probíhá tak, že vlivy z prostředí nervová soustava zpracovává a distribuuje do jednotlivých orgánů. Tělo se tak může zorganizovat do určité reakce. Pokud zrak a sluch umožňují, aby se organismus mohl vztahovat většímu množství věcí, je tak logické, že jakýkoli nástroj, který umožňuje „rozšíření smyslu“, umožňuje organismu vztahovat se k ještě většímu množství věcí. Fotografie tak může nejen rozšiřovat možnosti vnímání a pak také možnosti zpracování těchto vlivů, má ale možnost i přímo ovlivňovat vzpomínky, které se dostávají také do hry při zpracování těchto vlivů z prostředí organismem. Bergson se pak dále ptá, jak to, že je toto vnímání vědomé. Bergson tvrdí, že: „(...) neexistuje vnímání, jež by nebylo prostoupeno vzpomínkami. (...) Tyto vzpomínky většinou mění podobu našich reálných vjemů, z nichž pak zaznamenáváme jen několik poukazů, pouhých ‚znaků‘ sloužících k vybavení si minulých obrazů.“<sup>131</sup> Vzpomínky komplikují proces vnímání, kdy ho mají možnost individualizovat. Ale stejně tak na druhou stranu nemůže ani vnímání bez paměti existovat. Vnímání vždy trvá nějakou dobu. Nestačí tedy pouze, aby mozek rozdělával příkazy orgánům, když se snaží pojmout vjemy z prostředí. Pokud by paměť nepřinášela svůj vklad, organismus by existoval pouze v přítomném okamžiku a vjemy na něj působící by neměly možnost vytvořit význam. Stejně tak bez paměti bychom nebyli schopni uvažovat kontinuitu a spojovat okamžiky, a tím pádem ani rozpoznat smysl situace. Fotografie je v tomto nástroj, který působí paradoxně. Na jednu stranu pomáhá utvrzovat vzpomínky a udržovat je, na druhou stranu má tendence vybírat jednotlivé okamžiky, a tím je možné je udržet a reflektovat. Fotografie nemůže zobrazovat kontinuitu jinak, než jakým způsobem ji viděli a zobrazovali italští futuristé, ale může pomáhat paměti, a tím je také nástrojem poznání, který ještě více může subjektivizovat naše vnímání.

Paměť je také nástroj, který je schopný nás oddálit od bezprostředního vnímání pouze daného okamžiku. Respektive je to paměť, která umožňuje jeho porozumění

---

131 Bergson, 2002, s. 24.

oproti jeho prožívání. Paměť tedy umožňuje vytváření významu.<sup>132</sup> „Vezměme si tento obraz, který nazývám hmotným předmětem. Mám o něm představu. Proč se zdá, že sám o sobě není tím, čím je pro mne? Zřejmě proto, že díky své pospolitosti se všemi ostatními obrazy pokračuje v těch, které ho následují, stejně jako byl pokračováním těch, které mu předcházely. K přeměně jeho prosté existence v představu by stačilo náhle odstranit to, co po něm následuje, to, co mu předchází, jakož i to, co ho vyplňuje, a ponechat si pouze jeho vnější stránku, povrchní obal.“<sup>133</sup> Kontinuita časoprostoru a její zachycení naší pamětí, která ji dává do souvislostí, tedy vytváří jednak význam, ale jednak i individualizuje naše vnímání, a to vede i k individualizování našeho zájmu a aktivního vybírání toho, co je pro nás důležité. „Předpokládáme-li, že živé bytosti tvoří ve vesmíru ‚centra indeterminace‘ a že míra indeterminace je vyjádřena počtem a úrovní jejich funkcí, chápeme, že jejich prostá přítomnost může znamenat potlačení takových částí předmětů, o které se jejich funkce nezajímají.“<sup>134</sup> Nevybíráme si tedy pouze předměty, které pro nás nesou význam, ale jednotlivé vlastnosti předmětů, které jsou pro nás zajímavé nebo pro jakoukoli jinou živou bytost. Vraťme se ale na chvíli opět k fotografii. Na jednu stranu je fotografie médium, které přirozeně vybírá jednotlivosti, okamžiky, detaily, které pro nás v ideálním případě nesou nějaký význam, popřípadě sdělení. Nemusí se jednat nutně o zachycení vlastnosti předmětu, ale o celou fotografovanou situaci, která v rámci jednoho snímku vytváří nějaký smysl. Nejde samozřejmě o logický smysl. Fotografie může velice dobře přetvářet realitu a vymaňovat se z logických časoprostorových vazeb, které jsou dané v reálném světě. Tím, že fotografie pracuje pouze s povrchem předmětů, v Bergsonově teorii s pouhou představou, která je oproštěná od fyzikálních vlastností, může vytvářet libovolné představy nebo soubory představ, které v reálném světě nedávají žádný smysl. Fotografie svou schopností izolovat povrch předmětu má moc utvářet nové spojení, které je na jednu stranu

---

132 Když Üexküll mluví o utváření Umweltu charakteristického pro každý organismus, paměť, která spojuje významy a umožňuje jejich utváření, hraje velkou roli. Paměť tak utváří síť významů, které nám umožňují orientovat/pohybovat se v daném prostředí, porozumět mu a dostat se z bodu A do bodu B skrze využívání našeho porozumění. Podobný princip můžeme najít i ve fotografii, kdy vybírání okamžiků, které vyfotografujeme, jsou pro nás okamžiky, které se zorganizovaly takovým způsobem, že pro nás nesou význam.

133 Bergson, 2002, s. 26.

134 Bergson, 2002, s. 27.



závislé na nás a má subjektivní výpověď, na druhé straně médiem, které abstraktňuje předměty, které mají v reálném světě fyzikální vlastnosti a které k nám skrze tyto vlastnosti promlouvají. Zrak, který je hlavním smyslem, který fotografie využívá, sice může reagovat na základě těchto fyzikálních vlastností, které předmět nese, ale následně se jich musí nutně zbavit a zprostit tento předmět hloubky a všeho, co dříve neslo význam nebo bylo zajímavé pro naše vnímání časoprostorové kontinuity. Fotografie má tak opět dvojí možnost a funkci. Na jednu stranu vybírá, co pro nás má smysl, na druhou stranu zbavuje obsahu to, co vidíme, a utváří představy, které jsou tak čistou přítomností bez dalších vazeb. Samozřejmě tento vztah je ještě složitější v tom, že i jednotlivé snímky mohou odkazovat i k předešlým snímkům a připravovat snímky následující.<sup>135</sup> A fotografie sice nějakým způsobem zbavuje obsahu to, co vidíme, ale na druhou stranu sama sebe organizuje podle vlastností, které dané předměty mají. Takže fotografie je sice nějakým způsobem věčně zaznamenávající určitý povrch předmětu, ale samotné uskupení situace a naše vnímání, které se pak rozhodne snímek pořídit, spojuje tyto představy na základě vlastností těchto předmětů. „Vědomí spočívá v případě vnějšího vnímání právě v této volbě. V této nutné ochuzenosti našeho vědomého vnímání je však cosi pozitivního, jakási předzvěst ducha: jedná se, v etymologickém smyslu slova, o rozlišování.“<sup>136</sup> Naše vědomí si tedy vybírá jen určité části, které jsou pro nás určující a zajímavé. Nemůžeme pojmout celkovost předmětu, ale pouze jeho část, a stejně tak se můžeme zaměřovat na jednotlivé části a vybírat si vlastnosti předmětu, které pro nás nesou nějaký význam. „Je-li vnímání de jure obrazem celku, avšak de facto se omezuje na to, co vás zajímá, pak otázkou není, jak vnímání vzniká, ale jak se omezuje.“<sup>137</sup> Co nás tedy přivádí k tomu, že máme nějaký zá-

---

135 Zajímavým fenoménem jsou nyní pohyblivé fotografie, které může pořizovat pouhý mobilní telefon. Snímek tak není statickým zobrazením jednoho okamžiku, ale jako by výrobci mobilních telefonů chtěli „podvádět“ na fotografii, dají jí možnost se rozpohybovat a zaznamenat tak, sice stále pouze povrch, ale pohyb, který vede k danému okamžiku. Krom toho, že to vytváří komické zobrazení okamžiku, to jde také proti veškerému chápání fotografie jako zobrazování jednotlivých okamžiků a výsledek je tak něco jako spojení Muybridgových fotografií dohromady, kdy jsme v jednom snímku schopni vidět trajektorii vedoucí k výslednému okamžiku, který telefon zachytí a pak si následně vybrat „okamžik“, který se nám líbí nejvíce. Rozhodující okamžik jako devíza bystré intuice se tak téměř vytrácí, protože se už ani nemusíme rozhodovat. Tato technologie tak relativizuje podobu fotografie jako média, které vysekává jednotlivé okamžiky, a přesouvá se někam na půl cesty mezi fotografií a video, kdy zároveň nezachycuje nic víc než vývoj gesta, a nikoli celý záznam.

136 Bergson, 2002, s. 28.

137 Bergson, 2002, s. 29.

jem? Otázkou tedy je podle Bergsona, jak je možné, že nás něco zajímá a něco ne, tedy jakým způsobem se může rozlišovat mezi jednotlivými vlastnostmi předmětu, které zároveň omezují naše vnímání. Předměty se kolem nás organizují a nemusí měnit svoje vlastnosti, ale my můžeme měnit způsob zájmu a vnímání.

Jak jsme již zmínili, Bergson ve svém textu řeší především vztah mezi tělem a vědomím, mezi materiální stránkou a psychickou stránkou, kdy se snaží přinést nový přístup. Realita je pro něj neutrálním souborem obrazů, které se mohou vztahovat k našemu tělu, které máme možnost vnímat jak zvnějšku, tak zevnitř, a tím vznikají dva systémy. Jeden systém světa a druhý představ, které jsou na sebe vzájemně neredukovatelné, a jak píše na začátku svého textu *Hmota a paměť*: „Hmotou nazývám soubor obrazů a vnímáním hmoty tytéž obrazy vztažené k možné činnosti jednoho určitého obrazu, totiž mého těla.“<sup>138</sup> Bergson se tak snaží překlenout rozdíl mezi fyzickým světem a vědomím, kdy je nevnímá jako samostatné části na sobě nezávislé. Naše vnímání se odehrává v čase a umožňuje tak vytvářet si porozumění, které se postupně realizuje skrze reakce našeho nervového systému, který nás vede k jednání. Vněmy se nedají od sebe izolovat a neexistují pouze v jednom okamžiku. Jsou spojené se vzpomínkami, které nám umožňují orientovat se ve světě a mezi jednotlivými obrazy a ty nás také vedou k určitému jednání. Jednání se tak odlišuje od prostého bezprostředního reagování.<sup>139</sup>

Co tedy tvoří rozdíl mezi „pouhou“ reaktivností a selektivním přijímáním podnětů? Josef Fulka ve svém článku o paměti v Bergsonově díle píše: „Povaha percepce je bytostně selektivní: vybírá ty obrazy, které se jí zdají být užitečnější než jiné. Zdrojem a

---

138 Bergson, 2002, s. 16.

139 Viz Fulka, *Bergson a problém paměti*. In: Čapek, 2003, s. 14: „Realita, tak jak k ní obvykle přistupujeme, proti nám vystupuje především v modu užitečnosti, jako něco, na co můžeme potenciálně působit a co zase naopak může působit na nás: ‚Když se pokoušíme uplatnit nějaký pojem na nějaký předmět, ptáme se daného předmětu, co si s ním můžeme počít, co pro nás může udělat.‘ Abychom byli s to opustit špatné kladení problémů, je třeba vystoupit z tohoto pohledu na skutečnost z hlediska užitečnosti, a především se soustředit na to, jakým způsobem ona realita souvisí s naším vnitřním životem a jaký na něj má účinek (a samozřejmě také jak působí zase on na ni).“ Text Josefa Fulkky se zde týká především intuice, kdy dále říká: „(...) Intuice je aktivita ducha, jenž je nevyhnutelně ‚zabarvena‘ jeho individualitou a jeho specifickým postavením mezi jinými.“, Čapek, 2003, s. 16. Rozumění realitě jako něčemu, co není určeno jenom svou užitečností, ale k čemu můžeme aktivně přistupovat a co můžeme eventuálně ovlivňovat, je pak zásadním bodem pro porozumění jednání a vytváření zájmu.

příčinou této selektivity je právě mozek. Zatímco čistý automatismus vnímání – tj. pasivní přijímání vibrací pocházejících z předmětů – je podle Bergsona záležitostí činnosti prodloužené míchy, mozek je centrem aktivity vůle; vytváří určitou odchylku mezi přijatou excitací a reakcí, která následuje, a právě do této odchylky se může vsunout indeterminovaná možnost rozhodnutí (v závislosti na „užitečnosti“ objektu), tj. akt vůle. (...) To, co je reálné, je vnímání obohacené o charakter reprezentace, a právě skrze něj do přítomnosti a stávání intervenuje dimenze minulosti, dimenze vzpomínky.<sup>140</sup> Víme tedy, že mozek je zodpovědný za volní aktivitu, která si může vybírat jednotlivé podněty, a stejně tak je zřejmé, že do přítomného vnímání se dostává minulost, která obohacuje přítomné vnímání.<sup>141</sup> Paměť je, jak jsme už zmínili, ona individualizující moc, která se neliší od současné situace pouze tím, že by byla méně výrazná, ale je zásadním elementem pro samotnou možnost rozumění a vnímání současné situace. Proměňuje tak neosobní vnímání a pouhou reaktivnost na aktivitu. „Integrace paměti do vnímání probíhá v zásadě dvěma procesy: 1) uchováváním minulých obrazů a jejich případnou aktualizací v závislosti na jejich současné užitečnosti a 2) větší či menší kontrakcí vnímané reality, jež způsobuje onu vzájemnou penetraci vzpomínky a vjemu tím, že ruší vnímání jako přehlednou sukcesi různých momentů.“<sup>142</sup> Kromě toho, že paměť tedy uchovává minulost v takové podobě, že ji může kdykoli aktualizovat, pokud je potřeba, tak má také schopnost vytvářet kontinuitu. Bez paměti bychom přijímali pouze abstraktní a na sobě nezávislé vjemy. Zároveň však to není ani tak, že by mozek byl zodpovědný za uchovávání vzpomínek.<sup>143</sup> Kde se uchovávají vzpomínky, které přeměňují sukcesi vjemů na kontinuitu reprezentace? „Věc se má tak, že naše paměť není aktivní až poté, co k této recepci došlo; probíhá současně s ní a v každém okamžiku znovu-tvoří přítomné vnímání, zdvojuje je tím, že na ně vysílá buď jeho vlastní obraz, nebo obraz nějakého

---

140 Fulka, *Bergson a problém paměti*. In: Čapek, 2003, s. 26.

141 Extrémním příkladem mohou být zkušenosti z války, které pak modifikují a kolikrát úplně mění interpretaci vjemů i po tom, kdy se situace kompletně změní. Hvězdy na nebi mohou být viděny jako výstřely apod.

142 Bergson, 2002, s. 27.

143 Bergson rozlišuje dvě formy vzpomínek, z nichž jedny vzpomínky jsou přímo závislé na vůli a motorickém opakování a druhé jsou na vůli nezávislé, kdy se vytváří mimovolně, kdy není cílem dokonalost vzniklá při opakování něčeho, ale kdy se nám vtiskne mimovolná vzpomínka. Zajímavější je samozřejmě druhá verze paměti, která neodpovídá „pouhému“ zvyku.

předchozího podobného vjemu.“<sup>144</sup> Paměť tedy není něco, co by se odehrálo a už není, ale je to něco, co se neustále odehrává a děje. Vzpomínky a přítomnost se odehrávají současně a umožňují tak kontinuitu a vědomí, které ze své podstaty již musí být i pamětí. Minulé s přítomným se neustále promáčkává a utváří tak celek, který má za důsledek onu kontinuitu vnímání. Paměť tak není pouhou částí vědomí, ale je sama vědomím.<sup>145</sup> Minulé a přítomné je tedy jedním celkem, kdy se pokaždé aktivuje ta vzpomínka, která má pro nás v daném okamžiku nějaký význam. Na druhou stranu vědomí je také tím, co předjímá do budoucnosti a co nás vede k jednání. V knize *Duchovní energie* Bergson píše: „Veškeré vědomí je však předjímáním budoucnosti. (...) Pozornost je vždy spojena s očekáváním a bez určité pozornosti k životu není vědomí. Budoucnost je zde – volá nás, či spíše nás k sobě přitahuje. Tento neustálý tah, který nás nutí pokračovat na cestě časem, je také příčinou toho, že nepřetržitě jednáme. A každé jednání je přesahem do budoucnosti.“<sup>146</sup> Funkce našeho vědomí je tedy propojování toho, co už nebo ještě není, co se děje a co chceme, aby se dělo, a děje se tak skrze pozornost, kterou „věnujeme životu“. Je to pozornost,<sup>147</sup> která nás pak udržuje v zaměření a zamezuje tomu, abychom se ztratili v abstraktních obrazech vjemů. Okamžik je pak téměř až nemožný konstrukt, který nabývá absolutnosti právě ve fotografii. O několik stránek dále Bergson dodává: „Znamená-li vědomí paměť a předjímání, pak je vědomí synonymem volby.“<sup>148</sup> Vědomí, které je zároveň také pozorností, znamená i možnosti volby. V každém okamžiku máme možnost volit a předjímat. V tomto bodě se pak Bergson dostává i ke svým dalším zásadním pojmům, jakými je tvořivost a svoboda. Život sám o sobě má možnost tvořit. Není zde nic daného a determinovaného jako ve světě neživé hmoty, ale skrze možnosti akce a jednání se život utváří. „Zkrátka, hmota je setrvačnost, geometrie je nutnost. Avšak se životem se objevuje nepředvídatelný a svobodný pohyb. Živá bytost volí nebo k volbě tíhne. Její úlohou je tvořit.“<sup>149</sup>

---

144 Bergson, 2002, s. 31.

145 Bergson, 2002, s. 33.

146 Bergson, 2002, s. 12.

147 Srov. Cartier-Bresson, 2017, s. 50-58.

148 Bergson, 2002, s. 20.

149 Bergson, 2002, s. 21. Srov. Claude Bernard, který již mluvil o tvoření života.

Život tak přináší indeterminaci do světa, který v mnoha ohledech determinovaný je, do jaké míry je tvořený z hmotných a neživotných předmětů. „Hmota je nutnost, vědomí je svoboda, ale jakkoli se staví do vzájemného protikladu, nachází život prostředky, jak je usmířit. Život je totiž právě svoboda, jež se vkládá do nutnosti a obrací ji ve svůj prospěch.“<sup>150</sup> Život má tedy moc vkládat se do hmoty, „oživovat ji“ a využívat pro sebe a pro svoje tvoření. Není to ale samozřejmě tak, že bychom hmotu prohlásili za zbytečnou nebo podřazenou kvůli tomu, že je nutná, a proti ní stavěli nadřazené vědomí nebo život, který může tvořit, ale naopak vědomí může tvořit díky úsilí, které se nějak potýká s hmotou.

Vrátíme-li se na chvíli k pozornosti k životu, jak termín používá Josef Fulka ve svém článku a jak o pozornosti píše Bergson, tak ta si vybírá z minulosti takové části, které jsou nějakým způsobem užitečné. „Kontinuita vnímání a vyváženost mezi vjemem, reflexí a aktem je výsledkem neustálé aktualizace nejrůznějších vzpomínkových úrovní naší minulosti (...).“<sup>151</sup> Vzpomínky tedy mají možnost navracet se podle toho, jak jsou potřeba, mohou se tedy aktualizovat a vytvářet nová spojení s novou situací, která nastává. Není to tedy tak, že by se naše vědomí pohybovalo v kružích, ale může libovolně aktualizovat jiné vzpomínky podle potřeby a vytvářet nový smysl skutečnosti. V tomto bodě pak fotografie hraje velice pozoruhodnou roli, kdy má fotografie několik poloh.<sup>152</sup>

---

150 Bergson, 2002, s. 23.

151 Bergson a problém paměti, s. 35.

152 Pro úplnost je třeba dodat, že Bergson sice řeší primárně vztah těla k duchu ve svém textu, nicméně samotný vztah pro nás není zásadní otázkou. Proto dodejme: „Tělo, které bezvýhradně náleží do oblasti hmoty, nepředstavuje nic než jeden obraz – byť privilegovaný – mezi jinými obrazy. K tomu, aby se tělo mohlo stát mým tělem, a tím se v pravém slova smyslu vymezit vůči hmotnému (obrazovému) universu, jež ho obklopuje, je již třeba přítomnosti ducha. O duchu je nutno mluvit všude tam, kde je vědomí, tj. tam, kde do přítomnosti zasahuje prostřednictvím paměti minulost a vzpomínka.“ Bergson a problém paměti, s. 37.

Fotografie je na jedné straně příkladem absurdnosti vnímání, které by se zaseklo v nekonečném trvání jednoho okamžiku, a na druhé straně je fotografie<sup>153</sup> jako nástroj absolutní svobody aktualizující jednu možnost<sup>154</sup> z nekonečného množství možností kontinua. Je nástrojem možná snad nejlépe interpretujícím pojetí svobody a indeterminace u Bergsona, právě skrze vybírání jednoho okamžiku, který ale zároveň není vykořeněným z celé situace, nýbrž uzavírajícím její smysl. Naše vnímání obrazu nijak nevyovídá o existenci nebo vlastnostech předmětů, které vnímáme, respektive nijak je neurčuje a ty existují ve své prostorovosti nezávisle na tom, jestli my je nějak vnímáme nebo ne, a dokonce do určité míry i šířeji, než jak jsme schopni je vnímat my. To, co přichází s naším vědomím, je tedy volba a s tou i svoboda a indeterminace vědomí, která se může manifestovat skrze fotografii. A záměr nebo nakonec i nástroj mění způsob vidění a výslednou realizaci. Každý nástroj přináší nové způsoby vidění a s každým fotoaparátem může realizovat jiné možnosti aktualizace možností.<sup>155</sup>

Jestliže paměť umožňuje individualizovat naše vnímání společně s volbou a „přáním“ do budoucna, tak fotografie musí být vnímání jako multiplikace možností našeho vnímání a vědomí a umožňování manifestovat svobodu ve tvoření života, manifestovanou skrze rozšiřování možných voleb, a na druhou stranu jako každá volba i omezením v okamžiku, který se tak zvětšuje. „Indeterminaci ve vztahu ke vznikání nových forem uspořádanosti Bergson nazývá svobodou, přičemž tohoto pojmu používá v co nejširším kontextu. Svoboda se u něj nevztahuje jen na morální jednání člověka –

---

153 Bergson využívá analogii s fotografií ve svém textu: „Celý problém je v tom, že si vnímání představujeme jako fotografii věcí, pořízenou z určitého místa speciálním přístrojem – orgánem vnímání – a posléze vyvolanou v mozkové hmotě jakýmsi chemickým procesem. Je však možné nevidět, že fotografie, pokud zde vůbec nějaká je, již byla pořízena, sejmuta v samém nitru věcí pro všechny body prostoru?“ Bergson, 2003a, s. 28. Realnost hmoty nezávisí na naší vědomé představě vnímání hmoty. Jak říká Bergson o pár řádků dříve: „Naše představa o hmotě je mírou našeho možného působení na tělesa.“ Bergson, 2003a, s. 27. Vědomí spočívá ve volbě, tím je omezováno, což ale Bergson vnímá jako něco pozitivního, vedoucího k rozlišování a jak jsme už říkali k pozornosti k životu.

154 Aktualizace možnosti v rámci fotografie má pak samozřejmě význam i poté, co fotografie již vznikla, kdy do určité míry může fungovat jako externí paměť připomínající nám naši volbu, která vedla k dalším aktualizacím, anebo ji může pouze připomenout. Fotografie tak můžeme využívat stejně, jako naše vědomí využívá paměť. Když potřebujeme nějakou vzpomínku, můžeme se k ní dopracovat skrze vizuální záznam.

155 Fotograf fotografující se starou fototechnikou bude k realitě a k tomu, co fotografuje, přistupovat zákonitě jinak než sportovní fotograf, využívající nejmodernější fotoaparáty, a stejně tak ten, který má sice menší a méně „výkonný“ fotoaparát, ale má zase jiné funkce. Vidění světa a naše volby tak podléhají a spolu se utváří s optikou, která se používá.

označuje samotný způsob, jímž probíhá stávání. Skutečnost se ‚děje‘ jako svoboda neustálé tvorby nového.“<sup>156</sup> Svoboda pro Bergsona není pouze morálním požadavkem ani etickým cílem. Je základním kamenem našeho vědomí a neustálé stávání či tvorba nového v reálném je způsob, jak přistupovat nejen k vědomí, ale k samotnému životu.

Vztáhneme-li tyto úvahy na fotografii, můžeme ji tak vidět jako médium, které vytváří nové formy a ukazuje nové uspořádání. Není pouhým zaznamenáváním toho, co se děje před našima očima, ale novým utvářením reálného skrze neustále nové volby, ale zároveň pozornost. Na jednu stranu se tak mohou zdát nově utvořená spojení a řady skrze fotografii jako nahodilé, ale na druhou stranu jasně strukturované a upozorňující na nové možnosti a jejich okamžitou aktualizaci. Fotografie tak nutně nemůže být pouhým zaznamenáváním objektivnosti. Fotografie se vlastně musí pohybovat mimo rozlišování objektivního. Nejde o kopírování toho, co vidíme, ale o vyjádření absolutní svobody tvoření skrze uchopování okamžiků a udělování jim bezčasí. V díle Barbary Probst nejde primárně o ukázání nám rozdílných úhlů pohledu a relativizování postavy fotografa, ač to je důležitá poznámka, ale o odhalení nových možností uspořádání a plnosti okamžiku, který se nám odkrývá skrze jednotlivé snímky. Nejde o to, že by jeden úhel pohledu byl správný a nesl výpovědní hodnotu, ale o to, že každý úhel je ten správný a že každý úhel pohledu odhaluje možnost aktualizace spojení časoprostorového kontinua v jednom snímku a pohyb našeho pohledu je identický s pohybem našeho vědomí. V díle Pio Tarantiniho nejde o to, ukázat rozmazaný pohyb v nehybném prostoru, ale o vyjádření pohybu samotného, o vyjádření směru, ale nedeterminované formy. Konečný výsledek pohybu je nám skrytý, jako by nám jeho fotografie chtěly říct, že ten se nedá nikdy předvídat, ale můžeme po něm toužit.<sup>157</sup>

Fotografie Barbary Probst a Pio Tarantina jdou tak v podstatě proti sobě, ale zároveň se doplňují. Jestliže Pio Tarantini ve své práci ukazuje směr volby a výsledek pohybu nechá neurčený, říká nám tak, že pohyb je ve své podstatě svobodný a jakékoli

---

156 Fulka, *Bergson a problém paměti*. In: Čapek, 2003, s. 19.

157 „Nic není Bergsonovi vzdálenější, než nějaký fatalismus; tvoření, v jehož znamení se trvání děje, nemíří k něčemu, co bylo předem určeno. Nové existuje až tehdy, když je skutečně vytvořeno, a jeho konkrétní podobu není možno předpovědět. To, co jsem s to předem určit, je pouze abstraktní a prázdná forma nové události nebo nové verze skutečnosti – tato forma se však naplní konkrétní obsahem, jehož ráz nelze nijak determinovat.“ Fulka, *Bergson a problém paměti*. In: Čapek, 2003, s. 20.

očekávání může dopadnout kdykoli úplně jinak. Pohyb není nijak předurčen, ani pokud máme směr a volíme určitým způsobem. Na druhou stranu práce Barbary Probst ukazuje názorně indeterminovanost okamžiku, který nemá pouze jednu vrstvu, ač nějakým způsobem definitivní (tzn. definitivní v čase, kdy se nějakým způsobem už udál). Oba dva přistupují v jiných fázích a dalo by se říci, že práce Barbary Probst začíná, kde obraz a energie obrazu Pia Tarantiniho končí. Na druhou stranu fotografie obou ukazují pluralitu novosti a možnosti vědomí sice skrze jednu konkrétní aktualizaci snímku, ale zároveň si hrající s naším vnímáním.



## ČÁSTI A JEJICH CELEK

Robert Silverio ve své knize *Nefotografie, neslova* říká: „Existuje hlavní antipiktoriální rys fotografie, překážka významnější než všechny ostatní. Je tím, co nás na fotografii nejvíce fascinuje, a současně tím, proti čemu se zvedá největší odpor všech, kdo se snaží zmocnit fotografického piktorálního vidění. Tou kvalitou je nediskriminační prezentace všeho, co bylo před objektivem. Fotografie ukazuje mnohost podrobností ve fotografickém obrazu, které tam nejsou záměrné, ale kterými lze nekonečně blouhdit.“<sup>158</sup> Silverio nazývá tuto kvalitu fotografie „všechnost“. Tato všechnost je samozřejmě ve výsledku i zábavná kvalita, protože nám vlastně říká, že technicky nezáleží na tom, co chceme, ale na tom, co se zrovna děje, možná by se dalo říct na tom, co se nám ukazuje. Samozřejmě se může diskutovat o různém nasvícení, cloně, zaostření nebo upravení, ale na tom ve výsledku tolik nezáleží, principiálně fotografie ve fázi vznikání nerozlišuje mezi jednotlivými body, které jsou fotografované. Silverio dále udává příměr, že na fotografii klidně bude vyrůstat strom z hlavy, ale malíř by ho tam nenamaloval.<sup>159</sup> Fotograf nemá stejnou možnost volby jako malíř, což samozřejmě ale neznamená, že by ji neměl vůbec anebo, že by fotografie byla čistě objektivní nebo médiem zaručujícím objektivitu. Jak jsme už ukázali, naopak právě tento předpoklad může z fotografie dělat ještě subjektivnější médium, které může s objektivitou manipulovat a pak i relativizovat objektivitu jako takovou.

---

158 Silverio, 2016, s. 42.

159 Silverio, 2016, s. 43.

Tato „všechnost“ má také za následek nahodilá spojení, která bychom v realitě jinak neviděli, protože by nedávala smysl, a dokonce by nedodržovala řád, který jsme ochotni v realitě chápat a udávat jí. Fotografie je tak svým zastavením okamžiku i nástrojem, který vyzývá naši otevřenost a rozšiřuje vědomí o tom, co je a není možné a jak věci nahlížet. Je také nástrojem, který naše vědomí nutně dostává do krize, protože i když jsme sebevíce koncentrovanější, nemůžeme kontrolovat všechny vztahy, které se nám odehrávají před objektivem, a vystavuje tak vnímání své vlastní hranici možností zaostřování pozornosti. Naše vědomí se snaží kontrolovat život, který se nějakým způsobem děje. Je přirozeně selektivní a vybírá takové možnosti, které pro nás nesou význam a ke kterým se obrací náš zájem. S fotografií se také můžeme soustředit, koncentrovat a být pozorní k těm projevům reálného, které pro nás něco znamenají, ale v rámci jednoho snímku se nemůžeme nikdy vyhnout nahodilým událostem a vztahům, které smysl dávat nebudou.<sup>160</sup> Jestliže tedy tato „všechnost“ působí chaos a vyzývá řád, aby se přeskupil, musíme tak nutně uznat, že fotografie proměňuje vnímání. Tyto proměny jsou samozřejmě vidět na různých fotografiích různě a nejpozoruhodnějším objektem je pak asi fotografie pohybu, ale i dokumentární fotografie. Snaha o výřez a správné rozvržení kompozice se stává malicherným nárokem, který nedostojí celosti fotografie, když dojde na její narušování řádu.<sup>161</sup> Kromě proměny vnímání je i psychologickou hrou.

Tento zdánlivý chaos také ale může být chápán a viděn jako uklidňující. Sterilita dokonalosti obrazu, který dává smysl bez jakýchkoli nelogických spojení, může mít ráz jakési neživotnosti, ustrnulosti a podvodu na životě v jeho schopnosti neustále překvapovat a přinášet nové možnosti vidění reálného. V určitém způsobu nahlížení je dokonalost ne-živá. Není v ní žádná možnost pro utváření. A tak veškeré pitoreskní výjevy, kterých si nevšimneme a vlastně ani si nemůžeme všimnout v momentě, kdy stlačuje-

---

160 „Vztahy mezi objekty v malbě bývají narativní vždy a rozložení jednotlivostí má přispět k výrazu díla, dynamičnosti, statičnosti, klidu, agresi. Jsou to dohodnuté obrazové syntaxe, a jakmile necháte fotoaparát fotografovat, malířství vám zmizí z obrazu a vy stanete před ikonem nebo indexem, který je pro vás čitelný, ale jehož vnitřní vztahy vás v lepším případě ruší, v horším jim nerozumíte.“ Silverio, 2016, s. 43.

161 Viz pojetí řádu u Kurta Goldsteina a Georgese Canguilhema, kdy znovustanovování řádu, respektive jeho zrušení a opětovné nalezení, má zásadní funkci ve vnímání a poznávání, kdy aktualizuje možnosti dosud neprožívané.

me spouští, nabývají na hodnotě v momentě, kdy se na fotografie díváme a potýkáme se s nesmyslností některých vyobrazení. Nedokonalost je tedy jakousi normálností a pouze částečně nebo vůbec kontrolovaným chaosem, což ale neznamena, že by měla být chápána jako něco negativního. Fotografie tak může být oboje. Jak na jednu stranu manifestace génia při zobrazování dokonale vyvážené kompozice, do které tento chaos „všechností“ nezasahuje, respektive nemůže zasahovat, anebo oslava života skrze manifestace nedokonalosti nekontrolovatelného nebo jenom částečně usměrňovaného chaosu, který se ale jeví chaosem pouze díky jeho zobrazení skrze fotografii a který určuje nové možnosti skrze jeho zobrazení. Fotografie se tak nachází na pomyslném rozcestí mezi Herbertem Tobiasem a Muyibridgem nebo Cartier-Bressonem.<sup>162</sup>

Pohyb je velice rozumný proces odpovídající fyziologickým procesům těla a odpovídá jeho možnostem. Stejně jako oko vidí způsobem, který je pro něj možné.<sup>163</sup> Kooperace mezi okem, které se dívá, a tělem nebo objektem, který se pohybuje, tak vytváří obraz, který vnímáme podle určitých pravidel až do té doby, dokud se nesnažíme tento pohyb nějak zachytit.<sup>164</sup> V momentě zachycení pohybu fotografií dochází k jeho zastavení, a to i v případě italských futuristů, kdy získáme čas a můžeme nekonečně mnohokrát přistoupit k tomu samému okamžiku, který jsme zachytili.

Fotografie nám v tomto případě zachycení pohybu nenabízí pouze překvapivé a někdy nelogické kombinace, které nás konfrontují s neznámým, ale zároveň, jak upozorňuje Silverio ve svém textu, tato nahodilá „všechnost“ fotografie zvyšuje možnosti

---

162 Co se týče Herberta Tobiase, tak jeho fotografie působí dvojím způsobem ne-živé. Jednou pro jeho hledání kompozice, které co nejvíce zamezuje vstupování nečekaných kombinací. Podruhé je pak kulisou pro jeho fotografie poválečný Berlín. A to zejména co se týče jeho módní fotografie. Nicméně určitou dokonalou „mortalitu“ najdeme i v jeho ostatní tvorbě.

163 Zajímavé je v tomto upozornit na proměny vidění, například po operaci oka. Oko se šedým zákalem vidí barvy „tepleji“, pozorování světa má tak o něco „vřelejší“ působení. V případě, že je to potřeba, se ovšem musí lidská čočka vyměnit za umělou, která ale samozřejmě má „dokonalé“ vidění barev, a tudíž s tím přichází i jiný „pocit“, který ze světa budeme mít.

164 Samozřejmě by se dalo namítnout, že video také zachycuje pohyb a možná dokonce věrohodněji než fotografie, ale možná právě ono věrohodněji je problém, respektive ono věrohodněji je něco, co nás vede ke kopírování reálného pohybu, a kolikrát je cílem dokonalost zobrazení, nebo lépe řečeno dokonalé zobrazení reálného. Fotografie má ze své podstaty nutně „deformační“ a nový přístup.

zachycení punkta.<sup>165</sup> Punktum je nezávislé na intenci autora a vzniká tak v prostoru nekontrolovatelného zobrazování reálného a zdůrazňuje tak možnost nového vidění tím, že vzbuzuje náš zájem.

---

165 „Punktum je dílčí skutečnost či prvek, který určitého diváka u určité fotografie fascinuje a který přitom není záměrným poselstvím autora ani nenesé klíčový (kulturní) význam snímku. (...) A je to právě všechnost, která nám někdy umožňuje si svoje punktum či punkta na fotografiích najít. Punktum není intencionální ze strany autora fotografie, a tak čím více intencionality, autorské kontroly do fotografie vneseme, tím je obvykle menší prostor pro náhodnost fascinujících detailů.“ Silverio, 2016, s. 44.

## TEN, KDO SE DÍVÁ

Fotografie je velice komplexním médiem přijde-li řeč k tomu, kdo se na snímek dívá. Fotografie vytváří dojem, pro toho, kdo se na ní dívá, že byl součástí toho, na co se dívá, a vytváří nový prostor pro vzpomínky, které ale nikdy nebyly jeho, ač si je pak posléze může pamatovat z dané fotografie. Pohled na fotografie je tak skoro až schizofrenním zážitkem nepřítomné přítomnosti a následného uvědomění si, že to jsou jenom fotografie a já jsem jenom ten, který se na ně dívá. Stejně tak fotografie můžou upozornit na nějaký okamžik, který se odehrál v naší blízkosti, na „akci“, které jsme se účastnili, ale zachycením tohoto jednoho detailu může zpochybnit koherenci vzpomínek, které máme z dané aktivity. Barbara Probst pracovala s tímto klamáním diváka cíleně, ale efekt, který mají její fotografie jednoho okamžiku vyfotografovaného z několika různých úhlů, je téměř až prototypem základní podstaty fotografického efektu. Zachycení detailu, kterého jsme si nevšimli, může utvořit novou rovinu vzpomínek, pochopení nebo „znalosti“ situace, ve které jsme se před tím nacházeli.

Fotografie ale není o nic milosrdnější k fotografovi, který byl přítomný celému výjevu na snímku zobrazenému, ale není o nic více přítomný ve fotografii než divák, ač jeho pozice byla o něco jiná. On byl přítomný v situaci vzniku snímku, ale také pouze jako divák, a nebyl nutně jejím účastníkem.<sup>166</sup> Respektive pokud pohled zredukujeme na čočku fotoaparátu a fotoaparát na prodloužení pohledu, vznikne nám proluka mezi situací a fotografem a o to ještě více v momentě, kdy si uvědomíme, že fotoaparát nám umožňuje vidět, co je nemožné vidět jiným prostředkem. Dokonalost přístroje nás mů-

---

166 Samozřejmě můžeme namítat, že fotograf zasahuje přímo do dění kolem sebe už jenom tím, že tam je a fotografuje.

že odtrhnout od celosti dané situace a vytvářet zážitek piknoleptika, jak o něm píše Paul Virilio.

„Já nevím,“ je naprosto legitimní odpověď, pokud se někdo ptá, proč někdo jiný vyfotografoval právě tohle. Vrátime-li se opět ke Cartier-Bressonovi a jeho rozhovorům, sám není schopen kolikrát vysvětlit, proč fotografuje, co ho zajímá a jak. Na druhou stranu odpovídá velice jasně na otázku: „Víte, kdy máte stlačit spoušť?“ Jeho odpověď je jasná: „Ach ano. Je to otázka koncentrace. Musíte se koncentrovat, myslet, pozorovat, dívat se a najednou hop a jste připraveni. Nikdy ale nevíte, kdy nastane vrchol události (před tím, než se udá). Takže fotíte a říkáte sami sobě: ano, ano, možná, ano. Ale nikdy toho nesmíte nafotit příliš. To je, jako byste se přejedli nebo toho příliš vypili. Musíte jíst, musíte pít, ale příliš mnoho je příliš mnoho. Protože v čase, kdy stlačíte spoušť a jste připraveni stlačit spoušť ještě jednou, tak jste možná ztratili ten snímek, který byl mezi. Rozdíl mezi dobrým snímkem a středně dobrým snímkem je otázkou milimetrů, to je velice malý rozdíl. Ale tohle je to zásadní.“<sup>167</sup> Příliš mnoho je příliš mnoho. Vysvětlení významu „Rozhodujícího okamžiku“, díky kterému se Cartier-Bresson proslavil, je daleko prozaičtější, než bychom předpokládali. Kromě legitimního „já nevím“ jako odpovědi na to, proč fotografuje to a to a jak, také dodává, že se slavným názvem nemá vůbec nic společného. Ten pochází z paměti Cardinala de Retz, který říká: „Na tomto světě není nic, co by nemělo rozhodující okamžik.“<sup>168</sup> Rozhodující okamžik se tak stává skoro až magickým slovem, které docela dobře funguje ve fotografii. Pro Cartier-Bressona nejde o to pořídit co nejvíce snímků, nehledě na to, že dříve by takovéto fotografování bylo hodně drahé. A nejde ani o to pochopit celou fotografovanou situaci, rozumět jí a promyšleně stlačit spoušť. U Cartier-Bressona najdeme spíše intuici, cosi jako angažovanost celého těla, která se ve správném okamžiku zorganizuje správným způsobem, aby zhotovila snímek. Jde o koncentraci, ale nezávisí pouze na uvážení a rozmyšlení dalších kroků, ale o „připravení se k akci“. A výsledek je pak na milimetry přesný. Správná organizace ve správném okamžiku se odrazí ve správném snímku, což ale neznamená, že vždy musí být rozumově správně uchopitelný, ale spíše,

---

167 Cartier-Bresson, 2017, s. 56.

168 Cartier-Bresson, 2017, s. 56.

že prostě nějak funguje. Nemusíme vědět, proč se jedná o dobrý snímek, ale jenom že jde o dobrý snímek.

Tuto jakousi organizaci těla v určité situaci můžeme již zaznamenat, aniž bychom viděli snímky dotyčného fotografa. „Dost často nemusíte ani vidět fotografovy práce. Pouhým pozorováním ho na ulici můžete odhadnout, jakým typem fotografa je. Diskrétní, chodící po špičkách, rychlý nebo jako kulomet? No, nejdete s kulometem na koroptve. Vyberete si jednu koroptev a pak další. A ty další mezitím možná zmizí.“<sup>169</sup> Většinou nikoho nezajímá, jak se chová fotograf, když fotografuje, jak u toho vypadá, jak se tváří, o čem přemýšlí. Zajímají nás výsledné fotografie, které nám potom ukáže, zajímá nás maximálně tak výklad, který nám k těmto fotografiím řekne, a příběh, který se mu třeba podaří vyprávět skrze obrazy. Už méně nás ale zajímá, jestli výsledná fotografie pochází z dvaceti dalších, anebo je to „one-of-kind-shoot“, neptáme se, jestli měl oranžové kalhoty nebo šátek proti sluníčku a jestli se mu zrovna ten den fotografovalo dobře. Cartier-Bresson se ale snaží vyzdvihovat důležitost situace vzniku snímku. Sám se rád díval na práci fotografů a upozorňuje na celistvost té konkrétní situace, kdy snímek vzniká a která pak doplňuje, alespoň na pozadí, samotný snímek.

Ten, kdo se dívá, má před sebou kousek papíru nebo obrazovku, ale za ním je fotograf, který se musel dostat do nějaké situace, soustředění a rozhodovacího procesu, když daný snímek pořizoval. Samozřejmě nesmíme ani opomenout Bressonovu kritiku bezhlavého klikání. Pořizovat snímek pro něj znamenalo projít si procesem rozhodování, které samozřejmě není nutně rozumové, ale spíše intuitivní, tělesné. Nejde pouze o to, co vidí a co chce vyfotografovat, ale o celou souhru oka, ruky, pohnutky, pocitu a respektu k fotografovaným. „Musíte být sami sebou, zapomenout na sebe – snímek bude daleko silnější, pokud se plně ponoříte do toho, co děláte. (...) A žádné přemýšlení. Nápady jsou velmi nebezpečné. Musíte myslet, ale když fotografujete, tak se nesnažíte něco dokázat nebo něco demonstrovat. Nemáte, co dokázat. Fotografie přichází sama o sobě. Fotografie není propaganda, ale způsob, jak křičet, jak se cítíte. Je jako rozdíl mezi propagandistickým traktem a románem. Román musí projít všemi nervovými cestami, skrze představivost. Je mnohem silnější než leták, na který se jed-

---

169 Cartier-Bresson, 2017, s. 56.

nou podíváte a poté ho zahodíte.“<sup>170</sup> Cartier-Bresson rozlišuje mezi dokazováním něčeho a prostým „děláním“. Zdá se skoro, že pořizování snímku je pro něj skoro až forma meditace, kdy se člověk nemá snažit dokázat svoji pravdu, ale ukázat, jak se člověk „cítí“, nebo možná lépe, co cítí, když fotografuje. A stejně její dosah není na úrovni pochopení, ale předání pocitu a až potom zamyšlení a uvažování.

Fotografie má tak nad námi určitou moc. Obraz má nad námi moc. Fotografie se nemůžeme zbavit tím, že o ní přestaneme přemýšlet.<sup>171</sup> Obraz má moc vyvolávat emoce daleko přesvědčivěji než slovo, které předpokládá určitou formu předporozumění. Fotografie je v něčem více lidská a vtíravá a v něčem nehumánní, protože se jí právě nemůžeme jen tak zbavit. Tato moc obrazu možná vychází z toho, že během jeho vzniku je touto mocí chycený i fotograf. Druhá strana stejného příběhu, kdy ten se nemůže spoléhat pouze na svůj úsudek a nápad, ale musí podlehnout i svojí intuici. Obraz nejdříve dělá dojem a pak se teprve můžeme zamyslet, ale i pokud obrazu nerozumíme a rozumět vlastně ani nemusíme, tak se nemůžeme vyhnout tomu, aby na nás obraz nějakým způsobem působil, vzbudil emoci, pocit nebo představivost. „Vždycky doufám, že udělám jeden snímek, u kterého si lidé řeknou: ‚tohle je ono, cítil jsi to správně.‘ Ale zároveň nejsem ani politický analytik ani ekonom. Neumím počítat. Jsem posedlý pouze jednou věcí: vizuálním potěšením.“<sup>172</sup> To, co dělá dojem, vyvolává pocit nebo působí, nejde „spočítat“, pokud to nemá být právě ona propaganda. Nemusíme vědět, co funguje, ale víme, že to funguje.

Cartier-Bresson mluví o intuici, která nás vede ke stlačení spouště. Stejně tak mluví o soustředění a pozornosti a zdá se přímo nasnadě připomenout si opět Henri Bergsona, který intuici definuje právě jako soustředěné úsilí ducha. Nejde o nějaké propočítávání přesného okamžiku, který chceme zachytit, ač by možná mnoho fotografů nesouhlasilo, ale o prožívání situace vedoucí k rozhodnutí zaznamenat jednotlivý okamžik. Ono prožívání je na jednu stranu odstupňované skrze fotoaparát, ale na dru-

---

170 Cartier-Bresson, 2017, s. 58.

171 Asi všichni známe fotografii Nicka Uta z vietnamské války. Nemusíme znát jeho jméno, ale známe fotografii malé holčičky, popálené při útoku napalmem na malou vesnici v jižním Vietnamu. Samozřejmě těch fotografií, kterých „se nedá zbavit“, je daleko víc.

172 Cartier-Bresson, 2017, s. 58.



hou stranu vždy součástí pozorované a prožívané situace. Všechno ostatní je pak součástí interpretace obrazu. Interpretace sdělení snímku jsou druhotné, následující po zkušenosti fotografa a toho, kdo se pak na fotografii dívá. Interpretace je záležitostí logiky a vysvětlování vztahů vytvořených jednotlivými snímky. Tato práce se však snaží soustředit na okamžik vzniku snímku a postavu fotografa, který se často ztrácí za interpretacemi jeho díla.

## ZÁVĚR. „SVĚT, JAK HO ZNÁME, MIZÍ.“<sup>173</sup>

Fotografie není pouze uměním nebo nástrojem, ale i odvětvím, které nám samo klade otázky, a médiem, které nás staví před rozcestí a říká, že svět, který známe, mizí a jestliže nemizí, tak se alespoň zásadním způsobem proměňuje. A proměňuje se v několika rovinách. Ať už v rovině využití fotografie nebo rozšiřování možností vnímání, nebo aktualizace v podstatě nekonečných možností kombinací. Fotografie zásadním způsobem změnila způsob, jak vnímáme svět. Ne pouze, jak vnímáme naši „malou“ realitu, ale jak můžeme a vnímáme svět. Ten je pro nás daleko přístupnější, bližší, chtělo by se říci čitelnější, ale zároveň i komplikovanější než před plným využitím síly fotografie. Obrazy ze světa, světových konfliktů, ale i módy, umění, kultury a každodenního života výrazně určují způsob našeho myšlení a přistupování k informacím. Už to není text, který nás informuje, ale jsou to obrazy, které mají nad námi moc, protože nejsou logické a nemusí být logické. Nemusíme jim pouze rozumět, ale obrazy i působí a mohou měnit výrazným způsobem, jak na nás nějaká situace nebo sdělení působí, pouze podle obměňování obrazů.

---

173 Virilio, 2010. Předmluva.



16 - Balla, Giacomo. *Dynamismus psa na vodítku*, 1912.<sup>174</sup>

S přístupností světa ovšem přichází i nekonečnost informací, které můžeme vstřebávat, a to svět nejen komplikuje, ale i zneřehledňuje. Fotografie není samozřejmě jediným médiem, které ovlivňuje to, jak přistupujeme ke světu a jak ho vnímáme, ale je zásadním nosičem této změny. Jak jsme již zmiňovali, kromě schopnosti přinášet svědectví má možnost i manipulovat a pohrávat si s naším vnímáním. Její takzvaná objektivnost a pocit, že je objektivním médiem, přináší svou daň v momentě, kdy se do hry dostává „piknoleptikova zkušenost“, a to ještě daleko před tím, než se dostaneme k manipulacím PhotoShopu. A jestliže na jednu stranu se chce říci, že je fotografie médiem pravdy, tak je také úplně stejně médiem lži, ať už máme jakoukoli definici pro obě slova. A stejně tak svět zpřístupňuje, jako ho vzdaluje. A to hned dvojnásobným způsobem, nejen, že má moc manipulovat s reálným, ale stejně tak ho i zastiňuje. Z fotografie sa-

---

174 Dynamismus nebyl záležitostí pouze fotografie. Giacomo Balla byl fascinovaný zobrazováním zvířat v pohybu pomocí fotografie.

motné se tak stává reálné „samo“, což je také efekt „fotografického vědomí“, které nevidí jinak než přes čočku fotoaparátu a vytváří tak další paradox. Je sice svědkem toho, co se mu odehrává před očima, ale i přes to, že s fotoaparátem může vidět dokonaleji, tak tento svět, který se mu odehrává před očima, nevidí. Fotograf je tak vystaven schizofrennímu zážitku, kdy je nepřítomně přítomným, kdy je svědkem, který zaznamenává, ale nevidí. To, že je pak fotograf „nucený“ dělat volbu, kdy stiskne spoušť, nemusí být závislé na jeho celkovém vnímání situace, protože ji ani nemůže vnímat ze širšího pohledu, pokud fotografuje. Výběr snímků tak kolikrát závisí na předvídání, očekávání, či prostě tělesném zorganizování se bez „hlubšího pochopení“, kam se má právě dívat.



17 - Lucie Šarkadyová, *Tanečnice Alma Palacios*, ze série: *L'inspiration ou les dormeurs éveillés*, 2015 <sup>175</sup>

Jestliže jsme se snažili zabývat se fotografií pohybu, tak sama se hned dostává do úzkých, kdy se vlastně musíme rozhodnout, co to pohyb je, a potažmo jak rozumíme času a trvání. Jestliže Muybridgovo dílo vypovídá něco o částech trajektorií, které

---

175 Kyanotypie z digitálního negativu, louhováno v čaji a dokresleno akvarelem na akvarelovém papíře. Negativ je udělaný z plastové fólie, ale je možné použít pauzák nebo jiný průsvitný papír s vhodným pH. Technika umožňuje „editovat“ fotografie podobně jako PhotoShop, řečeno trochu s nadsázkou, pouze každý krok znamená pracovat s papírem a barvami a na začátku všeho je technická „zkratka“ použití digitálního fotoaparátu a vytvoření digitálního negativu.

v pohybu nalezneme, ale zároveň si nikdy nemůžeme být jisti, jestli jsme něco nezameškali<sup>176</sup> „někde mezi“, tak italští futuristé zdůrazňují, že pohyb se neodehrává v sekvencích a že tak vlastně ani není možný. Zaznamenávání pohybu se tak musí dít skrze jakési zaznamenávání „energie“. A nejde o to, jak pohyb spočítáme, respektive rozdělíme na části, ale jak ho prožíváme. Možná bychom mohli říci, že Muyibridge se má k futuristům stejně jako čas měřený na úseky k bergsonovskému trvání. Nakonec ale i fotografie futuristů bude v nějakém rámci, ukončená, a to i přesto, že se snaží ukázat energii pohybu spíše než jeho úseky. Bude ukončená v obraze, ale umožňující vidět další vývoj, směr započatého pohybu. Snahou italských futuristů inspirovaných Bergsonem pak bylo co nejvíce eliminovat hranice mezi uměním, potažmo fotografií a životem. A uvědomovali si možnosti vlivu fotografie na společenský život. Fotografie, tak v jejich případě je na jedné straně oslavou dynamismu pohybu, který se nikdy nezastavuje a není možné ho nějakým způsobem ohraničit, a na straně druhé společenským nástrojem. Fotodynamismus<sup>177</sup> je jasným protikladem k technicistnímu Marayemu nebo Muybridgovi, a jestliže ti „sloužili“ gymnastům a vědě, tak italští futuristé měli na paměti zobrazování života v jeho dynamičnosti, neohraničenosti a nemožnosti rozdělit trajektorii pohybu, která je alfou a omegou životní energie.

---

176 Otázka je samozřejmě, co by mělo být toto zameškané. Je to čas, který nebyl zaznamenaný? Nebo strach, že v tomto okamžiku mohlo dojít k nějaké změně?

177 „Výkřik, tragická pauza, gesto hrůzy, celá scéna, úplné vnější rozvinutí intimního dramatu, lze vyjádřit v jediném díle. A to se nevztahuje pouze na výchozí bod nebo ten cílový – ani pouze na mezistupeň tak jako v chronografii – ale nepřetržitě, od začátku do konce, protože tímto způsobem jsou zahrnuty i mezi-pohybové fáze pohybu.“ Bragaglia, *Futurist Photodynamism*. In: Apollonio, 1973, s. 38-45.

Jestliže Maray měl velký význam pro biologii a pro vědecké poznání jako takové, tak futuristé se chtěli od reálného co nejvíce odvrátit. Vymanit se z přesnosti vědy a zachytit energii a pocit bylo hlavním cílem. Ať už ale budeme zastávat tu či onu pozici, je zřejmé, že oba dva přístupy přinesly nové vidění světa i vědění o něm, které se nejlépe ukazovalo na pohybu. Tělo je jiné v pohybu a jiné v klidu, i když klid je pouze těžko představitelný. Trajektorie pohybu je pak nedílnou součástí hrající roli v pochopení organizace těla a stejně tak v možnosti pochopení energie dané do pohybu.



18 – Lucie Šarkadyová, ze série: *L'inspiration ou les dormeurs éveillés*, 2015<sup>178</sup>

Pohyb ale není pouze pohybem a snímek není pouze snímkem. Pohyb se děje v souladu našeho těla s prostředím, je aktualizací možnosti stejně jako zhotovení fotografie. Pohyb je vždy již volbou určité možnosti, která je výsledkem korelace mezi pro-

---

178 Kyanotypie z digitálního negativu, louhovaná v čaji, dobarvená akvarelem. Negativ je převrácený oproti fotografii předcházející. Původní barva kyanotypie je sytější než na předešlé fotografii. Během výstavy fotografie vytvářely inscenaci. Visely ze stropu, byly položeny na zemi tak, že si k nim divák musel kleknout. Cílem bylo „přetvoření“ prostoru, kdy se z fotografií má znovu stát objekt zabírající nějaké místo a nikoli pouze obraz na zdi v krásném rámu. Stejně tak bylo důležité, aby se jich diváci mohli dotknout a „vyzkoušet“ si strukturu papíru. Projekt vyhrál hlavní cenu na fotografickém festivalu 7off v Nice v roce 2015.

storem a subjektem a snímek výběr našeho zaměření. A už takto fotografie může ovlivňovat další výběr aktualizací možností daných prostorem. Fotografie také není pouze obrazem, který se vznáší ve vzduchoprázdnu, i když teď máme tendence o fotografii tak přemýšlet. Digitální obrazy, které vlastně „nezabírají žádné místo“, hrají vůdčí roli v diskurzu o fotografii ve dvacátém prvním století. Neplatí to ovšem stoprocentně, stejně jako je to daleko od pravdy historicky. Fotografie je objekt. Je to objekt papírový ve většině případů, ale ne pouze.



19 - Lucie Šarkadyová, ze série: *L'inspiration ou les dormeurs éveillés*, na fotografiích jsou Oceane Pelpel a Alma Palacios, 2015 <sup>179</sup>

Fotografie byla jako objekt přes sto let a její nehmotná obrazovost je záležitostí pouze několik desítek let a možná ani to ne. A vidět ji pouze jako obraz by nebylo férové vůči její vlastní historii. Jestliže píšeme knihy o teorii obrazu a toho, co tyto obrazy znázorňují, měli bychom stejně důstojně přistupovat k materiálům použitým na výrobu těch fotografií, které mají nějakou hmotu. Od barytového papíru přes papír akvarelový

---

179 První fotografie je kyanotypie na akvarelovém papíře z digitálního negativu, louhovaná v čaji a dobarvená akvarelem. Druhá fotografie je kyanotypie na japonském papíře louhovaná v ibiškovém čaji. První fotografie je součástí stálé umělecké sbírky města Vence ve Francii.

po daguerotypii nebo mokrý kolodiový proces, toto všechno je fotografie, a ne pouze historie fotografie. Stejně pokud jsme mluvili o autorovi, který se nám může zdát, že se vytrácí úměrně přibývajícím technice,<sup>180</sup> tak jsou odvětví, kdy rukopis je součástí samotného výrobku, který se jmenuje fotografie. V tomto případě nejde „pouze“ o dokonalou práci s obrazem, ale o volbu materiálů, znalost chemie, manuální zručnost a schopnost toto všechno pospojovat dohromady a někdy samozřejmě je práce i riskantní. Zejména pokud fotograf tráví příliš mnoho času prací v temné komoře nebo mícháním chemikálií. Možná by se mohlo říct, že fotografie tak, jak ji známe z historie, je komplexnější, že naše znalosti musí být komplexnější, což je ale nejspíš nepřesné. Spíše bychom měli říct, že těžiště poznání se přesouvá od materiálů k technologiím a digitalizaci. Rozumět fotografii jako obrazu na obrazovce je tedy pouze jednou její částí a sama má schopnost být téměř až „sochou z papíru“. Kromě použití materiálů na její výrobu samozřejmě záleží i na její adjustaci a v tomto jsou možnosti snad nevyčerpatelné. Kromě kompozic obrazů a jejich organizace při prezentaci<sup>181</sup> pak záleží i na celkové instalaci. Jak bylo popsáno výše, fotografie nám také umožňuje kombinovat různé technologie včetně digitálního fotoaparátu a starých fotografických technik. Jakási zkratka pomáhá přistoupit k zobrazování pohybu ještě jiným způsobem. Jestliže digitální fotoaparát je dostatečně rychlý pro zaznamenání pohybu, pak úprava fotografie například kyanotypií může zdůraznit úplně jiné rysy pohybu než čistě digitální fotografie. Přes-

---

180 Toto není samozřejmě kritika techniky. Naopak technika může na jednu stranu zjednodušovat život, umožňovat pořizovat fotografie komukoli a kdykoli, fotografický kurz bude nejspíš možné zvládnout díky nějaké aplikaci do telefonu a filtry si stáhneme jedním kliknutím. Fotografie z telefonů jsou i poměrně kvalitní, hlavně ale díky dostupnosti telefonu, jsou téměř potenciální „fotografové“. Na druhou stranu samozřejmě stále složitější technika umožňuje také neustále překračovat hranice možného a toho, co je a co není možné vyfotografovat, a tak extrémní příklady jako astrofotografie nebo naopak makrofotografie přestávají být extrémními a na určité úrovni i dostupnými. Nicméně zdá se, že technika může relativizovat důležitost autora. Ať už skrze její dostupnost anebo pak nedostupnost, kdy extrémní techniku používají společnosti. Trochu extrémním příkladem může být fotografie černé díry pořízené Event Horizon Teleskopem. Jméno Katie Bouman je hodně skloňované s pořízením fotografie černé díry z dubna 2019, nicméně data přicházela z teleskopů po celém světě a na sběru dat se podílel velký počet vědců.

181 Na tomto místě je třeba připomenout zejména dílo Barbary Probst, jejíž kompozice sestavené z jednotlivých snímků jsou téměř až fyziologickým zážitkem, kdy divák skoro nedokáže pochopit, co se před ním děje. Ne proto, že by nerozuměl jednotlivým fotografiím, ale nedokáže pochopit, z jakého místa fotografoval fotograf. Některé fotografie se od sebe jen lehce liší a tato pouze lehká odlišnost má. Barbara Probst toho samozřejmě skvěle využívá a divák si tak odnáší daleko komplexnější pocit z výstavy než pouhé sdělení, které vyčte z obrazů.



nost nebo naopak „řízená“ rozmazanost obrazu ustupuje před zdůrazněním interpretace a jakési nehybnosti.<sup>182</sup>



20 - Lucie Šarkadyová, *Tanečnice Alma Palacios* z projektu *Chair du monde* a série: *L'inspiration ou les dormeurs éveillés*, 2014<sup>183</sup>

Fotografie samozřejmě nemá pouze funkci zaznamenávací. Wim Vandekeybus, který je fotografem a choreografem tanečního souboru Ultima Vez, v představení *Boo-*

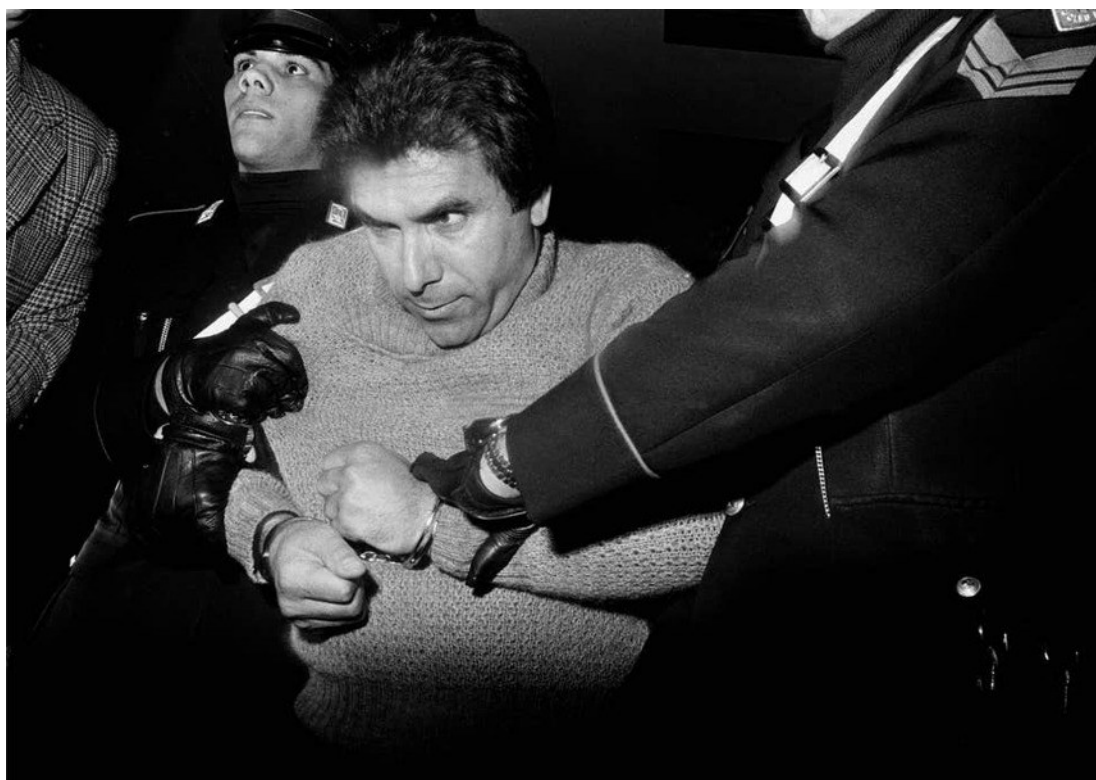
---

182 Součástí projektu *Chair du monde* bylo i tanečně-cirkusové představení inspirované zvukem spouště fotoaparátu, kdy byly fotografie pořízeny během představení přímo na scéně a po představení promítány. Fotoaparát samotný tak vstupuje do hry v momentě, kdy ho začneme vnímat jako objekt, který nemá pouze zaznamenávací funkci, ale je svébytnou součástí fotografované scény a má schopnost interagovat s fotografovanou scénou a obráceně.

183 Fotografie jsou pořízené digitálním fotoaparátem, na základě toho jsem vytvořila digitální negativ a dále s fotografií pracovala, jako kdybych dělala kyanotypii klasickým způsobem z velkého negativu pořízeného starým fotoaparátem. Princip kyanotypie je, že fotografie může být velká pouze tak, jak je velký negativ, ale protože by nebylo možné fotografovat tanečníky s dostatečnou rychlostí za použití fotoaparátu, který by pracoval s A4 filmem, zvolila jsem tuto variantu, která spojuje digitální fotografii se starými fotografickými procesy pracujícími s papírem. Papír se potře světlo senzitivní látkou, přiloží negativ a vyvolává se na slunci nebo pod umělým UV zářením. Klasická barva kyanotypie je modrá, která se může dále měnit louhováním v kávě, čaji nebo jiných látkách s výrazným obsahem barviva. Používá se akvarelový papír, který umožňuje další upravení barev.

ty *Looting* experimentuje také s fotografií účastníci se představení samotného. Respektive přesněji řečeno, sám se pohybuje s fotoaparátem po pódiu. Využití fotografie pak v tomto případě není pouze o fotografiích, ale přímém ovlivňování scény svým pohybem a přímém ovlivňování toho, co divák uvidí a zapamatuje si skrze promítání fotografií na plátně během představení a využívání obrazu, který se zároveň odehrává mimo obraz. Groteskní výjevy zobrazovaného těla během tance zamrzlé na velkém plátně vytváří také diskrepanci mezi tím, co je vidět bez fotografie, a tím, co je vidět na plátně. Okamžik tak může získat nadvládu nad naší pamětí a vzdálit to, co se nám právě odehrává před očima. Tento efekt je v představení *Booty Looting* umocněný ještě tím, že fotografie promítané během představení jsou černobílé. A stejně tak nám ukazuje tělo proměňující se pohybem a tuto proměnu můžeme vidět skrze obraz, který nám ho zastaví. Jinou možností by samozřejmě bylo promítat fotografie po skončení představení, a tak utvrzovat efekt nesourodosti obrazu s reálným pohybem odehrávajícím se před očima diváka. Fotografie je sice svědkem, ale svědkem toho, co nikdo vidět vlastně ani nemůže pouhým okem.

Fotografie má několik matoucích vlastností. Na jedné straně zploštuje to, co jinak víme, že má hloubku a nějaký obsah, ale zároveň skrze povrchovost ukazuje nové směry vnímání reálného. Pokud mluvíme o vnímání fotografie, pak je potřeba rozlišit mezi autorem snímku a tím, kdo se pak na daný snímek dívá, popřípadě fotografa samotného, který se posléze dívá na svoji práci. Novost, kterou fotografie přináší je její zásadní vlastností. Na jednu stranu samozřejmě přináší nové pohledy na fotografovaný subjekt, kdy nám dovoluje vidět jinak, aneb jak říkal Giacomelli, fotografie mu dovoluje překročit jeho samotného. Nejde pouze o to, že díky fotografii můžeme vnímat jinak, ale že můžeme zakoušet úplně nové věci. Fotografie není tedy pouze o novém pohledu na skutečnost a nové vnímání reality, ale o novém prožívání skutečnosti. Není tedy



pouze prodlouženým pohledem, nebo změněným pohledem, ale dalo by se říci, prodlouženým „tělem“.<sup>184</sup>

---

184 Významnou fotografkou současnosti je bezesporu Letizia Battaglia, fotografka původem z Palerma, která se proslavila především svojí prací o sicilské maffii. Jako fotoreportérka zastávala názor, že si „musí dojít pro každý snímek“. Nikdy nepoužívala teleobjektiv, který by ji výrazně zjednodušil práci. Vždy musela být účastná scény, kterou fotografovala, včetně zatčení mafiána Leolucy Bagarelly. Teleobjektivem je možné ukrást snímky, pro které si člověk jen těžko může dojít, ale pro ni bylo důležité „nepodvádět“ a být na stejné úrovni jako ten, koho fotografuje, a být stejně viděná jako ten, který je fotografovaný, a stejně tak dostát slovu „svědek situace“, ne pouze snímku vyfotografovaného z dálky.

A na druhou stranu fotografie jako médium také přináší úplně nové možnosti uchopování a rozumění světu nejen na základě interpretace jednoho obrazu, ale i na základě množství obrazů použitých v prostoru. Fotografie jako médium totiž výrazně proměňuje i vnímání prostředí, popřípadě chceme-li veřejného prostoru. Prostor je zaplněn obrazy a více než kdykoli jindy vstupuje s naprostou samozřejmostí do sociálního života.<sup>185</sup> Toto samozřejmě souvisí s technickým vývojem, kdy se vše stává daleko jednodušším a instantnějším. Není potřeba strávit hodiny a hodiny v temné komoře a po několika nezdařených zkouškách správného osvětlení konečně přijít na to, jak dlouho má být snímek vyvoláván, aby měl tu správnou náladu, atmosféru, ostrost, zabarvení. Dnes můžeme v každém okamžiku vidět a vědět, co se děje na druhé straně světa a nálada snímku se může získat několika kliknutími v mobilu. A nejde samozřejmě pouze o to, že můžeme vědět, co dělají naši blízcí například v Austrálii, ale o to, že vše, co se děje na druhém konci světa, na nás může mít téměř stejně velký vliv, jako to, co se děje na Moravě (pokud se samozřejmě pro to rozhodneme a bude nás to zajímat). Jedinou hranicí je nám náš vlastní zájem, který si vybírá, a intenzita obrazů, kterým jsme vystaveni. Toto má samozřejmě svoje negativa v momentě, kdy přijde na reklamní fotografii a dokonalost, kterou prezentuje, a díky tomu vytváří tlak na společenské chování jednotlivců, ať už vědomě, nebo nevědomě.<sup>186</sup>

Zároveň nás ale fotografie také vystavuje novým volbám, které musíme dělat každý den. Přehršle obrazů a informací nás uvádí ve stejný chaos jako snímek samotný, který má velkou hloubku ostrosti a na kterém se manifestuje ona „všechnost“ fotografie, o které mluví Silverio. Fotografické obrazy, grafické obrazy, pohledy, plakáty a jaké-

---

185 Thomas Nail píše ve své knize *Theory of the image*: „Vstoupili jsme do nového historicky-estetického režimu: Jsme teď v době obrazu. Dnes je pro kohokoli možné poslouchat skoro každý zvuk, který kdy byl natočen, vidět skoro každý snímek (image), který byl kdy pořízen a přečíst si téměř každý text, který byl kdy napsán, a to za použití jednoho přístroje a kdekoli na světě.“ Nail, 2019, s. 2.

186 Některé společnosti si toto ovšem začaly uvědomovat a snaží se toho využít téměř až vzdělávacím způsobem. Příkladem může být reklama ve Francii, která se snaží rekrutovat nové policisty do francouzských ulic. „Reklama“ musí být co nejvíce korektní a otevřená všem částem společnosti, a tak na každém plakátu bude zástupce každé rasy, aby žádná nebyla diskriminovaná (někdy se toto pak přenáší i do jednotlivých hlídek v realitě).

koli vizuální zpracování informace je dnes součástí infrastruktury každodenního života. Kromě jednotlivých reklam a různých upoutávek mají obrazy ještě jednu důležitou funkci, a tou je vytváření atmosféry, kterou z toho daného místa, města nebo země budeme mít. Obrazy v infrastruktuře se nesnaží pouze upoutat, ale vypovídají i o společnosti samotné.<sup>187</sup> Tomuto všemu samozřejmě musí čelit i fotograf, o kterém zde zejména měla být řeč. Ať už se podíváme skoro na jakoukoli výpověď jakéhokoli fotografa, většinou mluví o intuici, o koncentraci, o tom, že někde o něco „zakopneme“, a někdy o tom, že musíme vlastně sami sebe zapomenout, pokud chceme udělat dobré snímky. Fotograf je tak spíše prostředníkem ve vysoce intuitivním procesu, kdy tvoření je právě jakousi souhrou mezi náhodou, intuicí, respektem, někdy odvahou, někdy výsledkem situace nebo fotoaparátu, a ptát se, kde ono těžiště autorství je, je přinejmenším nekonečná a částečně i frustrující aktivita. Důležitější, než kdo něco udělal, je ptát se po tom, co udělal a jaký nový přístup k chápání reality, „ať už malé, nebo velké“, nám jeho práce ukazuje.

Pokud bychom si připomněli Bressonova slova, kdy mluví o stlačení spouště jako o momentu soustředění a intuice, můžeme je bez ostychu použít i v případě, kdy si vybíráme, ať už vědomě, nebo částečně nevědomě, jaké obrazy pro nás ponese význam. V tomto světě obrazů se nutně musí proměňovat naše vlastní vnímání, které nemůže zůstat stejné při takovémto náporu a zároveň lehkosti probírání se jednotlivými částmi obrazových sdělení. Thomas Nail ve své knize *Teorie obrazu* zdůrazňuje právě tuto vlastnost zejména digitálního obrazu (působícího v digitální době), kdy ten aktivně proměňuje všechny naše smysly díky nekonečným možnostem probírání se nekonečnými počty obrazů. Bressonovo „ano“ novým možnostem, o kterém mluví v úvodním citátu, tak musí být ještě více rozhodné než kdy dřív, pokud se nechceme nechat unášet proudem někdy až nesourodých obrazů, které jsou vždy připraveny nás vystavit chaosu, anebo naopak odpoutat naši pozornost, a možná by se chtělo dodat spolu s Bergsonem – odpoutat naši pozornost k životu. Můžeme tak říci, že fotografie má moc, možná větší, než si chceme připustit.

---

187 Viz aféru s reklamou na Lidl, ve které vystupoval černoš a která pobouřila českou veřejnost i přes to, že v mnoha jiných zemích to už dávno nestojí ani za povšimnutí.

## BIBLIOGRAFIE

- APOLLONIO, Umbro, ed., 1973. *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos*. Brain, Robert, R.W. Flint, J.C. Higgitt, and Caroline Tisdall, trans. New York: Viking Pres. 38–45. Dostupné také z: <http://www.italianfuturism.org/manifestos/futuristphotomanifesto/>
- BARTHES, Roland, 2004. *Rétorika obrazu*. In: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 51–61. ISBN 80-239-5169-6
- BENJAMIN, Walter, 1979. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 17–47
- BERGSON, Henri, 2002. *Duchovní energie*. Praha: OIKOYMENH. ISHN 80-7021-485-6
- BERGSON, Henri, 2003a. *Hmota a paměť*. Praha: OIKOYMENH. ISBN 80-7298-065-3
- BERGSON, Henri, 2003b. *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta. ISBN 8020410082
- BERNARD, Claude, 2008, *Principles de médecine expérimentale*. Paris, PUF
- CARTIER-BRESSON, Henri, 2017. *Interviews and communications 1951–1998*. Reprint edition. New York: Aperture. ISBN 978-1597113922
- CANGUILHEM, Georges, 2017. *Poznávání života*. Praha: Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum. ISBN 978-80-246-3389-3
- COSTELLO, Diarmuid, 2018. *On photography: a philosophical inquiry*. London: Routledge. ISBN 978-0-415-68470-5
- ČAPEK, Jakub, ed. 2003. *Filosofie Henri Bergsona: základní aspekty a problémy*. Praha: OIKOYMENH. ISBN 80-7298-071-8
- DÉBAT, Michelle, 2009. *L'impossible image*. Paris: Exhibitions International ISBN 978-2873173289

- ELKINS, James, ed., 2006. *Photography Theory*. New York: Routledge, 2007. ISBN 978-0415977838
- GOMBRICH, Ernst, 2009. *Style*. In: PERZIOSI, Donald. *The Art of Art History*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-922984-0
- GUERRI, Maurizio a Francesco PARISI, 2013. *Filosofia della fotografia*. Milano: Raffaello Cortina. ISBN 978-88-6030-630-2
- HORVAT, Frank, 2019. *Mario Giacomelli: a volte hai il coraggio di fotografare a volte no*. In: Maledettifotografi [online]. ©Maledetti Fotografi, 2019 [cit. 2019-09-25]. Dostupné z: <http://maledettifotografi.it/interviste/mario-giacomelli/>
- CHÉROUX, Clément, 2003. *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*. Crisnée, Yellow now. ISBN 2-87340-173-7
- KLIKOVÁ, Alice a Karel KLEISNER, 2006. *Umwelt: koncepte žitého světa Jakoba von Uexküll*. Červený Kostelec: Pavel Mervart. ISBN 80-86818-24-1
- KRACAUER, Siegfried, 2008. *Ornament masy Eseje*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1633-1
- MERTINS, Detlef, 2007. *Where architecture meets biology: An Interview with Detlef Mertins. Departmental Papers (Architecture)* [online]. 2007, č. 7 [cit. 2019-09-25] Dostupné z: [http://repository.upenn.edu/arch\\_papers/7](http://repository.upenn.edu/arch_papers/7)
- MOHOLY-NAGY, László, 2007. *Peinture, Photographie, Film: et autres écrits sur la photographie*. Paris: Folio. ISBN 978-2070318414
- NAIL, Thomas, 2019. *Theory of the Image*. New York: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-005008-5
- PINOTTI, Andrea, 2012. *Formalism and the History of Style*. In: RAMPLEY, Matthew et al. *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational discourses and national frameworks*. Leiden: Brill. ISBN 978-90-04-23170-2
- PROBST, Barbara. *Total uncertainty* [online]. 2014 [cit. 2019-09-25] Dostupné z: <https://www.galerierudolfinum.cz/wp-content/uploads/TEXTS.pdf>
- SILVERIO, Robert, 2016. *Nefotografie, neslova*. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU). ISBN 978-80-7331-420-0
- SQUIERS, Carol, 2014. *What is a photograph?*. New York: Prestel. ISBN 978-3-7913-5351-7
- SUDEK, Josef a ANDĚL, Jaroslav, ed., 2001. *Josef Sudek o sobě*. Vyd. 1. Praha: Torst. ISBN 80-7215-147-9
- SVATOŇOVÁ, Kateřina, 2013. *Odpoutané obrazy: archeologie českého virtuálního prostoru*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-2273-8
- ŠMOK, Ján, 1974. *Skladba fotografického obrazu*. Praha: SPN

TARANTINI, Pio, 2014. *Imago*. Milano: Massimo Fiameni

VIRILIO, Paul, 2010. *Estetika mizení*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-21-2

WALDEN, Scott, 2010. *Photography and Philosophy: essays on the pencil of nature*. Oxford: Willey-Blackwell. ISBN 978-1-4443-3508-8



## VYOBRAZENÍ

- 1 - Lucie Šarkadyová, fotografie ze série: *We are searching ourselves in each other*, 2014
- 2 - Josef Sudek, *Chrám sv. Víta*, Praha 1928
- 3 - Lucie Šarkadyová, ze série: *Horizont*, 2014
- 4 - Herbert Tobias, *Und neues Leben protzt aus den Ruinen*, 1954
- 5 - Mario Giacomelli, *Io non ho mani che mi accarezzino il volto*, 1963
- 6 - Alison Rossiter, *Lament*, 2007–2010
- 7 - Lucie Šarkadyová, *The window onpened too wide*, 2015
- 8 - Henri Cartier-Bresson, *Place de l'Europe. Gare Saint Lazare*, 1932
- 9 - Étienne-Jules Marey, *Cheval blanc monté*, 1886, locomotion du cheval, expérience 4, Chronophotographie sur plaque fixe
- 10 - Etienne-Jules Marey, *Jump by man in white*, 1887
- 11 - Anton Giulio Bragaglia, *“Ritratto fotodinamico di una donna”*, 1924
- 12 - Rudolf Koppitz, *Bewegungstudie*, 1927
- 13 - Pio Tarantini, ze série *Imago*, 2007-2018
- 14 - Francis Bacon, *Three studies for a portrait of Henrietta Moraes*, 1963.
- 15 - Roger Fenton, *Údolí smrti stínů*, 1855, Krymská válka

16 - Balla, Giacomo. *Dynamismus psa na vodítku*, 1912

17 - Lucie Šarkadyová, *Tanečnice Alma Palacios*, ze série: *L'inspiration ou les dormeurs éveillés*, 2015

18 - Lucie Šarkadyová, ze série: *L'inspiration ou les dormeurs éveillés*, 2015

19 - Lucie Šarkadyová, ze série: *L'inspiration ou les dormeurs éveillés*, na fotografiích jsou Oceane Pelpel a Alma Palacios, 2015

20 - Lucie Šarkadyová, *Tanečnice Alma Palacios* z projektu *Chair du monde* a série: *L'inspiration ou les dormeurs éveillés*, 2014

21 - Letizia Battaglia, *Zatčení Leolucy Bragally v roce 1995*