

Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné výchovy

Diplomová práce

Název práce: Znak, kód, symbol ve fotografii

(Znaky, kódy, znamení)

Autorka DP: Kateřina Pavelková

Bydliště: Javorová 361/2, Karlovy Vary, 36017

Obor studia: Výtvarná výchova pro ZŠ, SŠ, ZUŠ

Ročník: 7.rok studia

Prezenční studium

Měsíc a rok dokončení diplomové práce: duben 2006

Vedoucí diplomové práce: Doc.,ak. mal. Miloslav Polcar

Konzultant: PhDr. Marie Fulková, PhD.



Diplomová práce

Diplomantka: Kateřina Pavelková

Znak, kód, symbol ve fotografii

Osobně musím říci, že diplomantka prošla velkým hledáním vlastního pohledu a pojetí na téma Znaky, kódy a znamení. Našla se v tématu fotografie, který později nazvala Znak, kód, symbol ve fotografii. Důležité pro ni bylo osobní ztotožnění s tématem a hledání vlastní cesty jak se s tím vyrovnat.

Diplomová práce byla pojata jako kompilace textů, čímž si diplomantka chtěla téma upřesnit a pochopit. Také se podrobně a pečlivě seznámila s teorií fotografie a znaku (S.Sontag, V.Flusser ad.), a konfrontovat s nimi své vnímání fotografie. Zdá se, že se diplomantka chtěla o fotografii dozvědět co nejvíce, aby to zohlednila ve své výtvarné činnosti. Z dějin fotografie byla vybrána jen určitá období, která považovala pro vývoj znaku ve fotografii za zásadní a umožnila jí téma lépe pochopit a zároveň vysvětlit jak ho osobně vnímá a vidí.

Diplomantku inspirovala a ovlivnila práce na diplomové práci k hlubšímu a soustavnějšímu studiu fotografie na FUUD v Ateliéru fotografie v Ústí nad Labem. Tím byla studentka i její práce obohacena o další rozměr vlastní zkušenosti a vymezení se k fotografii a výtvarnému umění vůbec.

Reflexe teoretických textů, poznatků a vědomostí se směle projevila v praktické výtvarné části dvěma fotografickými soubory. V těch je volně pracováno se znakem v tématech Zátíší a Koleje Jižní město. Studentka pracuje s fotografií v tendencích současné fotografie.

Didaktická část nabízí neotřelý pohled na aktivní využití média fotografie v ZUŠ. S tématem fotografie je zacházeno volně, a je využita i jeho možná kombinace s dalšími technikami. Autorka se pokouší přiblížit výuku k pojetí současné fotografie a současného umění, kdy poukazuje na práce nejen známých fotografů. Inspiraci jejich díly nechává otevřenou pro další hledání možností fotografie v rámci výuky. I pro ni samou je to otevřená cesta.

Klasifikace: výborně

V Praze dne 3. 5. 2006

Vedoucí diplomové práce Doc. ak. mal. M. Polcar



Diplomantka přistoupila ke zpracování diplomového úkolu s vnitřním zájmem a osobním zaujetím, daným vlastní výtvarnou činností (fotografie). V dohodě s vedoucím diplomové práce zúžila původní téma *Symboly, kódy a znamení* na obsah těchto pojmů ve fotografické tvorbě.

V teoretické části se pokusila o charakteristiku pojetí znaku v některých vybraných sémiotických koncepcích. Nedostatkem však je, že ze sémiotické literatury použila pouze jeden, byť přehledový, titul (Doubravová).

Výrazné nedostatky jsem bohužel shledal v práci s literaturou. Tak např. Jiří Kulka je citován, ale není obsažen v seznamu literatury (s.39), totéž se týká Platóna (s. 41 -opravdu přeložil Fr. Novotný jako "Kratylos"?), Cassiera (str.42), Pachmanové (s.55) , nedávno zesnulé S. Sontagové (str. 51), článků V. Birguse (str. 56), M. Slavické (str. 57), M. Dostála (str.62) a dalších. Z grafické úpravy textu není často patrné, kdy se jedná o citaci a kdy o autorský text (užívání normálního písma a kurzívy (např. str. 64).

Ve formulacích nacházím bohužel řadu zjednodušení a nepřesností. Tak např. diplomantka uvádí, že "znakem se může stát jakýkoli materiální předmět" (st. 39). Neuvádí však za jakých podmínek, pro koho, kdy atd. a zda to vždy musí být skutečně předmět materiální. Jednotlivé části práce působí separátně až izolovaně. Neprovozané jsou např. kapitoly 1.4 a 1.5. Kapitola 1.5 je výčtem proměn fotografie, čerpaným většinou z jediné publikace, neobsahuje v postačující míře proměny znaků, kódů a symbolů ve fotografii.

Velmi stručně až tézovitě je zpracována kapitola 1.8. - Úskalí současné fotografie (str. 65). Silně pochybuji, že by vskutku bylo přínosem "cokoli co vznikne", neboť denní produkce medializovaných fotografických obrazů sama tuto tézi zpochybňuje. Kromě toho jsem si hluboce jist, že žádné výtvarné dílo, tedy ani fotografie, "neověří svou kvalitu stejně samo" (str. 65). Každé výtvarné dílo se dostává k recipientovi v nějakém prostředí a nějakým nebo něčím přičiněním, nikoli samo o sobě.

Vlastní soubor fotografií diplomantky pokládám za kvalitní. Bohužel jeho reflexe (nazvaná v textu "obhajoba") je více než stručná a neobsahuje ani náznak reflexe tématu diplomové práce. O znacích, kódech a symbolech v ní není ani zmínka. Obdobně postrádám aplikaci těchto pojmů, obsažených v názvu diplomové práce, v didaktické části. Z její textové části není patrné, zda byl nebo nebyl projekt v praxi alespoň zčásti vyzkoušen. Pokud ano, chybí jeho hodnocení, pokud ne, jedná se jen o návrh projektu a jeho neověření v praxi pokládám za nedostatek práce. Tak jako tak v této části postrádám aspekty, které jsou pro výtvarný projekt nezbytné. Přitom ve studiu byla diplomantka s požadavky na výtvarný projekt seznamována a literatura, alespoň základní (Roeselová) je jí jistě známa.

Pro obhajobu doporučuji, aby se diplomantka - kromě výhrad uvedených výše - zaměřila zejména na tyto problémy:

- Možnosti rozvíjení výtvarného citění, vnímání, vyjadřování a hodnocení prostřednictvím fotografie nejen na ZUŠ, ale i na ZŠ a SŠ. Možnosti digitální fotografie.
- Možnosti a úskalí fotografie v současných médiích (včetně elektronických). Problém autentičnosti a realismu ve fotografické tvorbě. Možnosti manipulace vnímateli fotografií, zvláště v médiích (fotografické znaky a jejich falešné - mylné - manipulativní) významy.
- Výtvarné projekty, jejich charakteristika, stavba a možnosti.

Návrh klasifikace: velmi dobře

Anotace:

Tato práce se chce pokusit nahlédnout způsoby, mechanismy a procesy, za kterých fotografie vznikají a čím a jak jsou tvořeny. Hledá funkce a možnosti znaku ve fotografii a snaží se pochopit jeho důležitost a podstatu ve fotografii.

Klíčová slova: znak, kód, fotografie, umění, obraz, technika, sémiotika

Název: Znak, kód, symbol ve fotografii

(Znaky, kódy, znamení)

Obsah:

1. Teoretická část

1.1 Úvod a tématu: Fotografie /3

1.2 O fotografii: Roland Barthes, Susan Sontagová /9

1.3 Technické obrazy Viléma Flussera /19

1.4 Znak ve fotografii: Sémiotika – teorie znaku /39

1.5 Vybrané kapitoly z dějin fotografie podstatné pro pochopení pojmu znak ve fotografii /44

1.6 Současnost: Fotografové versus umělci /55

1.7 Současné umění a fotografie a jejich propojení /62

1.8 Ústati současné fotografie /65

1.9 Obrazová část: přílohy 1 – 3 /66

2. Výtvarná část

2.1 Objevba /67

2.2 Vlastní fotografické souhory: přílohy 9–10 /69

3. Didaktická část

3.1 Jak pojnout fotografii v současné škole /70

Téma: Rodinné fotografie

Fotografický deník

Prohlášení: Poznávám svoje město

Magie fotografie

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

V Praze

Dne 21. 4. 2006

Kateřina Pavelková
K. Pavelková

Název: Znak, kód, symbol ve fotografii

(Znaky, kódy, znamení)

Obsah:

1. Teoretická část

- 1.1 Úvod k tématu: Fotografie /6
- 1.2 O fotografii: Roland Barthes, Susan Sontagová /9
- 1.3 Technické obrazy Viléma Flussera /19
- 1.4 Znak ve fotografii: Sémiotika – teorie znaku /39
- 1.5 Vybrané kapitoly z dějin fotografie podstatné pro pochopení pojmu znak ve fotografii /44
- 1.6 Současnost: Fotografové versus umělci /55
- 1.7 Současné umění a fotografie a jejich propojení /62
- 1.8 Úskalí současné fotografie /65
- 1.9 Obrazová část: přílohy 1 – 8 /66

2. Výtvarná část

- 2.1 Obhajoba /67
- 2.2 Vlastní fotografické soubory: přílohy 9 –10 /69

3. Didaktická část

- 3.1 Jak pojmout fotografii v současné škole /70

Témata: Rodinné fotografie
 Fotografický deník
 Poznávám svoje město
 Magie fotografie

Příloha 11: CD

1. Teoretická část

Motto:

Žít znamená přijmout sebe sama, abychom se změnili. Ten, kdo sebe sama nepřijímá, nežije vlastní život, nýbrž život druhých lidí. Ten kdo sebe sama přijímá, aniž by se alespoň pokusil o malou změnu sebe sama, nežije aktivně; pouze funguje v závislosti na tom, co jej určuje. Snaha o takovou změnu totiž zahrnuje i snahu změnit okolí, v němž se nacházím. Krátce: žít znamená odhalovat, kdo jsem, a pokoušet se z toho vyjít tak, abych byl „lepší“ (nebo byl něčím „více“), tudíž měnit nejen sebe, ale i svět. Tento úkol, jímž je život, je úkolem, který se obnovuje v každém okamžiku. Otázka „Kdo jsem?“ je nová, kdykoli si ji položí, a rozhodnutí začít od odpovědi na ni je pokaždé bolestné a radikální.

(Vilém Flusser: Moc obrazu)

1.1 Úvod k tématu: Fotografie

Fotografií se nezabývám moc dlouhou dobu, ale chci ji pochopit. Můj zájem o ni mě postupně dovedl k jejímu opravdovému studiu a k fotografování. Proto se tato práce zabývá fotografií. Chce se pokusit nahlédnout způsoby, mechanismy a procesy, za kterých fotografie vznikají a čím a jak jsou tvořeny. Hledá funkce a možnosti znaku ve fotografii a snaží se pochopit jeho důležitost a podstatu ve fotografii. Rozkrývá smysl fotografie a fotografování. Snaží se rozkódovat jejich tajemno a magično. Pochopit fotografii jako fenomén současné doby v kontextu současného umění. Hledá odpovědi v myšlenkách autorů, kteří se těmito tématy podrobně a do hloubky zabývali a došli k zajímavým a obdivuhodným závěrům. Tato práce je pokusem vyrovnat se s fotografií a odhalit ji pro sebe sama. Nahlédnout její hloubku a složitost. Je převážně kompilací mých názorů, myšlení a vidění s texty významných světových osobností zabývajících se celoživotně fotografií, a je doplněna pokusy o dialog a komentáře.

V práci jsou obsaženy vybrané odborné texty, které se k tématu úzce vážou, a tato práce by bez nich nedávala smysl. Považuji texty Susan Sontagové, Viléma Flussera, Rolanda Barthse a dalších za nepostradatelné a nenahraditelné, proto jsou na některých místech citovány doslovně. Snažila jsem se texty poctivě vybírat, vnímat, zkoumat a konfrontovat s nimi své myšlení. Nechat se jimi inspirovat k vlastním úvahám.

Cílem práce není žádné konstatování, ale další otevřená cesta pro zkoumání a hledání obsahu fotografie.

Znak není ve fotografii používán v exaktní podobě, tak aby byl hned rozpoznatelný. Je ve fotografii obsažen skrytě. Fotograf s ním pracuje, vnímá ho, ví o něm, má ho „připravený“ v hlavě a do výsledné fotografie ho bezprostředně infiltuje. Protože myslet znamená vidět a naopak.

Tato diplomová práce chce nabídnout možnosti, jak znak ve fotografii nahlížet a jak ho pochopit. Není zde popsáno přesně jak s ním nakládat (taková cesta neexistuje), ale to jak je se znakem ve fotografii nakládáno by mělo z této práce vyplynout. Zatím jsou popsány tři způsoby, jak se dá znak v umění používat. Buďto jako nositel podobnosti, souvislosti nebo konvence. Ne vždy je ale přesně zařaditelný a může docházet i k jeho kombinacím. Proto je nutné zabírat se jeho studiem a

snazit se odhalit jeho záludnosti, proto abychom pak byli schopni znaky využívat jejich plných možnostech.

Fascinace fotografií

Dívám se a nemohu odtrhnout své oči!

Co je onou věcí, předmětem, objektem mé pozornosti? Co mě může takto fascinovat? Je to FOTOGRAFIE! Fotografie, která má v sobě sílu (dalo by se říci energii), která vás tak zaujme a pohltí, že se nemůžete odtrhnout a věnujete jí o pár vteřin více než jiné fotografií. Je to obraz, který má zvláštní obsah a ten nás nabádá k rozluštění, rozkódování. A není to jen obsah – kód, informace, sdělení, zpráva, tajemství, které tyto vizuální objekty mají v sobě a čím s námi komunikují (vizuální komunikace). Dá se říci, a neberme to jako nějaké šarlatánství či zbožštění, že fotografie v sobě má tu popsateľné, tu nepopsateľné magično. Slovo magický se často používá spíše ve spojení magický zážitek, ale tím setkání s dílem – obrazem, které nás zaujme, buď po stránce estetické, emotivní nebo obsahové, je. Domnívám se, že „kvalitní“ fotografie, nemůže být nikdy pouze esteticky zajímavá, musí v sobě zahrnovat obsah – sdělení, tvořený nenahraditelnými znaky, které tvoří celek – vizuální a obsahovou část, která je determinována znaky zachycenými fotografovou kamerou.

Na esteticky zajímavé, zvláštní fotografie narážíme v současném umění dost často, přitom jejich obsahové sdělení je sporné nebo žádné. Tomu bude věnováno v této práci své místo.

Na světě existuje mnoho kvalitních fotografií a nespočet „pouze“ obyčejných, dobrých nebo zajímavých fotografií. Ale jen minimální procento těchto fotografií je opravdu magických, elektrizujících, nejsilnějších. Pokud odhlédneme od toho, že některé fotografie jsou tak dobré svou dokumentární povahou, tvořily je dějiny, velké politické nebo historické události, fotograf byl tzv. ve správnou dobu na správném místě (i to je velké a nesporné umění), a právě proto jsou těmi silnými fotografiemi (Kennedy postřelený v autě, vojáci a děti z Vietnamu, padající mrakodrapy a jiné silné katastrofy). Těmito fotografiemi se nechci v této práci zabývat, protože tohoto tématu se týkají jen okrajově. Karel Císař se ptá: „Co je to fotografie?“ Tato jednoduchá otázka v sobě skrývá mnoho pohledů, teorií, neznámých, odhalení,

zkoumání až se to zdá neuvěřitelné. Lidé si totiž zvykli považovat fotografii za naprosto běžnou věc, která je součástí našeho života. A to se jí povedlo během necelých dvě stě let, což je v historii člověka a dějinách umění docela nepatrná doba. Fotografie se stala naším otrokem, ale sama si nás také zotročila. Naše závislost na vizualizaci a záznamu sebe sama a světa kolem nás je nesporná. Patří to již k našemu každodennímu životu. Jen některé fotografie se stanou těmi nesmrtelnými a dokonce nenapodobitelnými. V současné době návštěvníci galerií často kroutí hlavou a je slyšet, že tohle by snad nafotili také. Leckdy se to tak může zdát, ale je to právě vliv současného umění, a používání jeho možností ve fotografii a naopak současné umění využívá možností a hranic fotografie. Jedná-li se o koncept, projekt, myšlenku, která je nám jasná, srozumitelná a dílo ji opravdu obsahuje anebo autor je schopen nám ji sdělit buďto samotnou fotografií (v tom lepším případě) nebo doplňujícím textem v jakékoli srozumitelné podobě, nevidím v tom problém. Pokud toto dílo nic takového neobsahuje a může se to opravdu stát (dnes poměrně často a nazvala bych to „jako umění“), je to velký problém, a jeho dovysvětlováním nám nepomůže ani sám autor natož jeho kurátor či výtvarný kritik. Fotografie musí mluvit sama za sebe.

1.2 O fotografii: Roland Barthes

(...) A zdá se mi rovněž, že nejpřesnějším slovem, jež by (provizorně) mohlo označovat onu přitažlivost, kterou, pro mne jisté snímky mají, by bylo slovo dobrodružství. Tady se něco přihodilo, tady nikoli.

Cituji Sartra: „Fotografie v nějakém časopise mi vůbec nemusí „nic říkat“, tj. dívám se na ni, aniž bych kladl její existenci. Osoby, jejichž snímek vidím, jsou tímto snímkem dobře vystiženy, avšak jsou bez teze existence, stejně jako Rytíř a Smrt, které vystihuje Dürerova rytina a které nekladu jako existující. Lze ostatně najít i takové případy, kdy mne snímek nechává v takové lhostejnosti, že si jej ani jako obrázek „nesložím“. Snímek je nějak konstituován jako objekt a osoby, jež tu vystupují, jsou ustaveny jako osoby, avšak jen díky své podobnosti s lidskými bytostmi a bez konkrétní intencionality. Vznášejí se mezi hranicemi vnímání, znaku a obrazu, aniž by se kdy k nějaké z nich přiblížili.“

Studium/punctum: studium fotografie

Onen prvek, který ruší studium, tedy budu nazývat punctum; neboť punctum, to je také bodnutí, malá trhlina, malá skvrna, malý řez – a znamená též hod kostkou. Punctum nějakého snímku, toť ona náhoda, která mne v něm zasahuje (zasahuje mi rány, probodává mne).

První člověk, který viděl první fotografický snímek (když necháme stranou Niepce, jenž jej zhotovil), si musel myslet, že je to malba: stejné zarámování, stejná perspektiva. Fotografie byla a je pronásledována fantómem Malby; svými kopiemi i svými spory učinila Fotografie z Malby absolutní, otcovskou Referenci, jako by se narodila z obrazu na plátně (technicky to sice tak je, ale jen zčásti, kamera obscura malířů je jen jednou z příčin Fotografie, podstatný byl chemický vynález). Z hlediska eidos a v tomto bodě mého zkoumání se fotografický snímek, ať jakkoli realistický, od malby liší. „Piktorialismus“ je pouze přehnaná podoba toho, co si fotografický snímek sám o sobě myslí.

Maska fotografie

Maska je ovšem velice nesnadná oblast Fotografie. Zdá se, že společnost čistému významu nedůvěřuje: přeje si sice význam, avšak současně s tím chce, aby byl tento význam obklopen šumem (jak se říká v kybernetice), jenž uhlazuje jeho ostří. Proto je snímek, jehož význam (neříkám působení) je příliš naléhavý, rychle odsunut; je konzumován esteticky, nikoli politicky. Fotografie Masky je totiž natolik kritická, že vyvolává znepokojení (v roce 1934 nacisté cenzurovali Sandera, protože jeho „tváře doby“ neodpovídaly nacistickému archetypu rasy), avšak je na druhé straně příliš diskrétní (anebo příliš „uhlazená“) než aby mohla být vskutku účinnou společenskou kritikou...

Detail fotografie

...V tomto obvykle unárním prostoru mě někdy (žel, pouze zřídka) upoutá „detail“. Cítím, že pouze jeho přítomnost mění mou četbu, že se dívám na nový snímek, který má v mých očích vyšší hodnotu. Tento „detail“ je právě punctum (to, co se do mne vbodne).

Spoutání fotografií

Mapplethorpe vyfotografoval Boba Wilsona a Phila Glasse. Bob Wilson mne upoutává, ale nedovedu říci proč, tj. kde: je to pohled, kůže, poloha rukou, basketbalová obuv? Účinek je nepochybný, ale nedá se vytknout, nenachází své jméno, svůj znak; je ostrý, avšak bloudí v jakési neurčité oblasti mne sama; je akutní i zdušený, tiše křičí. Bizarní rozpor: Je to záblesk, který vlaje.

Doznívání fotografie

Nic divného, že se punctum vzdor své čitelnosti ukáže dodatečně, jakmile je snímek z dosahu mých očí a pouze na něj myslím.

Poslední věc k punctum: ať už je rozpoznávám či nikoli, vždycky je tu navíc: je to to, co ke snímku přidávám a co tam nicméně vždy je.

Rozpor a klam fotografie

„Nikoli obraz opravdovosti, nýbrž opravdu jen obraz,“ jak říká Godard. Můj smutek si však přál obraz opravdovosti, obraz, který by byl současně spravedlivý i správný: právě jen obraz, avšak opravdový obraz.

Znaky

Především jsem musel pochopit, tedy, je-li to možné, přesně říci (zdánlivě je to velice prosté), nakolik referent fotografie není totéž, co referent jiných systémů reprezentace. Fotografickým „referentem“ míním nikoli fakultativně reálnou věc, k níž odkazuje obraz anebo znak, nýbrž věc reálnou nutně, tu, jež stála před objektivem a bez níž by nebylo snímku. Malba je s to předstírat skutečnost, aniž ji viděla. Mluva kombinuje znaky, jež nepochybně mají nějaké referenty, avšak ty mohou být a nejčastěji také jsou „chiméry“. Na rozdíl od těchto imitací nemohu v případě Fotografie nikdy popřít, že tato věc tu byla. Spojuje se zde tedy dvojí klad: skutečnosti a minulosti. A protože tato podmínka platí pouze pro Fotografii, lze ji reduktivně pokládat za samu její esenci, noema. Co míní moje intence na fotografickém snímku (nemluvme ještě o filmu), není ani Umění, ani Komunikace, nýbrž je to Reference, jež je zakládajícím řádem fotografie.

Mezi komentátory Fotografie (sociology a semiology) je dnes móda zabývat se sémantickou relativitou: není žádné „reality“ (panuje velké pohrdání pro „realisty“, kteří nevidí, že fotografický snímek je vždy kódovaný, nic než artificium: thesis; fotografie, tvrdí, není nějaký analogon světa; co reprezentuje, je fabrikace, poněvadž fotografická optika je podrobena albertovské perspektivě (která je veskrze historická) a protože zápis na pozitivu vytváří z trojrozměrného předmětu dvojrozměrné vyobrazení. Tento spor je zbytečný; nic nemůže Fotografií zabránit, aby byla analogická; přitom však její noema naprosto netkví a analogii (což je charakteristika, kterou má společně se všemi druhy reprezentací).

Realisté mezi něž patřím a mezi něž jsem patřil již tehdy, když jsem tvrdil, že Fotografie je obraz bez kódu, jakkoli jisté kódy zjevně její čtení zakřivují, neberou fotografický snímek jako kopii „reality“ – nýbrž jako emanaci minulé reality: tedy nikoli jako umění, nýbrž jako magii. Ptát se, je-li fotografie analogická či kódovaná, není dobrá cesta analýzy. Důležité je totiž to, že fotografický snímek má schopnost konstatovat a že se toto konstatování netýká předmětu, nýbrž času. Schopnost autentifikace předčí – fenomenologické perspektivy – ve fotografii moc reprezentace.

Fotografie

Často se říká, že Fotografii vynalezli malíři (protože jí dali zarámování, albertovskou perspektivu a optiku kamera obscura). Tvrdím: nikoli, byli to chemici. Poněvadž

noema „toto bylo“ se stalo možným teprve toho dne, kdy určitá vědecká situace (objev citlivosti stříbrných solí na světlo) dovolila zachycovat a přímo tisknout světelné paprsky, které vysílá různě osvětlený předmět. Snímek je doslova emanací referentu. Z reálného těla, které bylo tam, vyšly paprsky, jež se dotkly mne, který jsem zde; nezáleží na délce trvání tohoto přenosu; snímek mrtvé bytosti se mne dotkne stejně jako opožděné paprsky nějaké hvězdy. Jakási pupeční šňůra svazuje tělo fotografované věci s mým pohledem: světlo, jakkoli je nehmatatelné, je tu tělesným médiem, je to kůže, kterou sdílím s tím či tou, kdo byli vyfotografováni.

Latinsky by se „fotografie“ patrně řeklo „imago lucis opera expressa“; tj.: obraz zjevený, „vytažený“, „povstálý“, „exprimovaný“ (jako se „exprimuje“ štáva zpomeranče) působením světla.

Smrt a cvaknutí

Život/Smrt: paradigma se redukuje na jednoduché cvaknutí, takové, jež odděluje původní pózu od hotového obrázku.

Fotografie je násilná: nikoli proto, že ukazuje násilí, nýbrž proto, že pokaždé svou silou zaplní celý pohled, že nic v ní nelze odmítnout, nic přeměnit

Pod náporom svetla a vlhkosti bledne, slábne, mizí; nezbýva než ji vyhodit. Staré společnosti se snažily, aby vzpomínka, tato náhražka života, byla věčná a aby alespoň ona věc, která vypovídá o Smrti, byla nesmrtelná: to byl monument. Protože moderní společnost proměnila smrtelnou Fotografie v obecného a jakoby přirozeného svědka „ toho, co bylo, vzdala se monumentu. Paradox: Dějiny i Fotografie vynalezlo stejné století. Avšak Dějiny jsou paměť zkonstruovaná podle pozitivních předpisů, čistý intelektuální diskurz, který ruší mýtický Čas; Fotografie je jisté, avšak pomíjivé svědectví.

Susan Sontagová o fotografii

Stejně jako jiné trvale se rozrůstající projekty, i fotografie inspirovala své přední osobnosti ke snaze stále dokola vysvětlovat, čím se zabývají a proč je to cenné. Doba, kdy fotografie byla zhusta napadána (za otcovražedné sklony vůči malířství a kořistnický přístup k lidem), byla poměrně krátká. Malířství samozřejmě neskončilo rokem 1839, jak ukvapeně předpověděl jeden francouzský malíř; ti vybíravější brzy přestali fotografii opomíjet jako podřadné kopírování a v roce 1854 sám velký Delacroix vládně prohlásil, že lituje, že se tak znamenitý vynález objevil tak pozdě. Nic dnes není akceptováno snadněji než fotografická recyklace skutečnosti, přijatelná jako běžná činnost i jako umělecký obor. Přesto cosi kolem fotografie stále ještě udržuje prvotřídní profesionály v obranně kazatelském postoji: téměř všichni významní fotografové až po dnešek byli i autory manifestů a prohlášení objasňujících morální a estetické poslání fotografie. Druh vědění, kterým vládnou, a druh umění, jež praktikují, přitom popisují tím nejrozpornějším způsobem.

Ona znepokojující jednoduchost fotografování a nevyhnutelná a přitom bezděčná autorita jeho výsledků svědčí o velmi nejasném vztahu vůči vědění. Nikdo nezpochybuje, že fotografie nesmírně podpořila poznávací nároky zraku, protože – prostřednictvím detailu a přiblížení – značně rozšířila sféru viditelného. Neexistuje však shoda v otázce, jakým způsobem je každý námět z pole běžného vidění hlouběji poznáván skrze fotografii, ani v tom, nakolik je třeba k pořízení dobrého snímku vědět o fotografovaném, co nejvíce.

Během dvacátého století popisovala starší generace fotografů svůj obor jako heroické zacílení pozornosti, asketickou disciplinu, jako mystické pochopení světa, které vyžaduje, aby fotograf prošel oblakem nevědění. Podle Minora Whitea „se mysl fotografa přihledání obrazů... nachází v nepopsaném stavu. (...) Fotograf promítá sebe sama do všeho, co vidí, a snaží se s viděným ztotožnit, aby je mohl poznat a lépe zakusit.“ Cartier-Bresson přirovnával sám sebe k zenbuddhistickému lučištníkovi, který se sám musí stát terčem, aby jej dokázal zasáhnout; „uvažovat je třeba před fotografováním a po něm,“ říká, „nikdy však v jeho průběhu“. Předpokládá se, že myšlení zamlžuje průzračnost fotografova vědomí, že porušuje autonomii fotografovaného námětu. Tím, že si vzali za úkol prokázat, že fotografie může – a dobrá fotografie musí – přesáhnout pouhou literárnost, vytvořily mnozí seriózní fotografové z fotografie noetický paradox. Fotografie se vyvíjí jako druh vědění bez vědomosti: je to způsob, jak skutečnost přelstít, místo aby byla vzata čelním útokem.

Ale i když ambiciózní profesionálové znevažují myšlení (nedůvěra k intelektu je vracejícím se tématem apologetik fotografie), snaží se obvykle zdůraznit, jak rigorózní musí tato tolerantní vizualizace být. „Fotografie není náhoda – je to pojetí,“ tvrdí Ansel Adams. „Onen ‚kulometný‘ přístup k fotografii – kdy se pořizuje spousta negativů ve víře, že jeden z nich bude podařený – je pro seriózní výsledky smrtící.“ K zachycení dobrého snímku je podle obecného názoru nutno jej nejdříve vidět. Obraz tedy musí existovat ve fotografově mysli již předtím, než je negativ exponován. Ospravedlňování fotografie z velké části znemožnilo přiznat, že tato „kulometná“ metoda, zvláště je-li praktikována někým zkušeným, může přinést naprosto uspokojivé výsledky. Navzdory neochotě připustit tento fakt však většina fotografů tradičně chová téměř pověřčivou důvěru ve šťastnou náhodu.

V poslední době začíná být toto tajemství přiznáváno. Jak se obrana fotografie dostává do dnešní retrospektivní fáze, objevuje se stále více rozpaků při hájení onoho ostražitě chápavého stavu ducha, jehož je k dokonalému fotografování třeba. Antiintelektuální prohlášení fotografů, běžná v rámci modernistického uměleckého myšlení, připravila půdu pro postupný příklon seriózní fotografie ke skeptickému zkoumání vlastních sil, obvyklému v rámci modernistické umělecké praxe. Fotografie jako vědění je následována fotografií – jako fotografií. V rámci ostré reakce vůči jakémukoli ideálu autoritativní reprezentace zavrhuje ti nejvlivnější z mladších amerických fotografů jakoukoli snahu představovat si obraz předem a pojmají svoji práci jako demonstraci toho, jak odlišně vypadají věci, když jsou fotografovány.

Tam, kde požadavky vědění ztrácejí půdu pod nohama, chápe se vesla kreativita. Jako by ve snaze popřít skutečnost, že mnohé znamenité snímky pocházejí od fotografů postrádajících jakýkoli vážný či zvědavý záměr, byl vždy jedním z hlavních motivů obrany fotografie názor, že fotografování je především zaostřením osobnosti, a jen druhotně aparátu.

Je zřejmé, že existuje rozdíl mezi fotografií pojímanou jako „pravdivý výraz“ a fotografií chápanou (jak tomu většinou je) jako věrný záznam. Přestože se většina popisů úkolů fotografie tento rozdíl snaží zakrýt, je skrytě obsažen ve stroze polarizovaných pojmech, které fotografové užívají, aby ukázali naléhavost své práce. Jak je obvyklé u moderních forem hledání způsobů sebevyjádření, i fotografie v sobě shrnuje oba tradiční způsoby radikální opozice subjektu a světa. Jednou je vnímána jako okamžitý projev onoho individuálního „já“, osamocenému subjektu bloudícího nesmírným světem, který si osvojuje skutečnost prostřednictvím rychlé vizuální antologizace. Jindy je naopak viděna jako prostředek k nalezení pevného místa uprostřed světa (stále vnímaného jako nesmírný a cizí) díky své schopnosti vztahovat se k němu s nestranností – a obejít přitom rušivé, sobecké nároky subjektu. Ale mezi obhajobou fotografie jako výjimečného prostředku sebevyjádření a jejím velebením jako výjimečného způsobu podřízení subjektu službě skutečnosti není tak velký rozdíl, jak by se mohlo zdát. V obou případech se předpokládá, že fotografie poskytuje jedinečný soubor odhalení. Že nám skutečnost ukazuje takovou, jakou jsme ji nikdy neviděli.

Fotografie, jež nás vyučují novému vizuálnímu kódu, proměňují a rozšiřují naše představy o tom, co je hodno pozornosti a co jsme oprávněni pozorovat. Jsou gramatikou, a co je důležitější, i etikou vidění. Nejgrandióznějším výsledkem fotografického projektu je nakonec dojem, že celý svět lze podržet v našich hlavách – jako antologii obrazů.

Shromažďovat fotografie znamená shromažďovat samotný svět. Filmy a televizní programy osvítlí stěny, mihnou se a zhasnou; ve fotografii je však objektem i samotný obraz, objektem lehkým a levným, jež lze snadno nosit s sebou, hromadit a skladovat.

Fotografovat znamená přivlastňovat si fotografované. Jde o zasazení sebe sama do určitého vztahu k světu, který je pocíťován jako vědění – a tím pádem i jako moc.

Fotografové rozhodují, jak má fotografie vypadat, protože dávají přednost jednomu snímku před druhým, uvalují na své náměty vždy nějaká pravidla.

Fotografování se v poslední době stalo zábavou praktikovanou téměř stejně široce jako sex a tanec – což znamená, že jako všechny formy masového umění není fotografie většinou lidí provozována jako umění. Je především společenským rituálem, obranou vůči úzkosti a nástrojem moci.

A tak se fotografie vyvíjí ruku v ruce s jednou z nejcharakterističtějších moderních činností: turistikou. Poprvé v dějinách cestuje pravidelně velké množství lidí na krátkou dobu mimo svůj obvyklý životní prostor. Zdá se naprosto nepřirozené cestovat pro radost, aniž bychom si s sebou vzali fotoaparát. Fotografie nám zajistí nesporný důkaz, že k onomu výletu došlo, že program byl splněn a že se užilo legrace. Fotografie dokumentují spotřební procesy odehrávající se mimo dohled rodiny, přátel, sousedů. Avšak závislost na fotoaparátu jako přístroji, který proměňuje to, co prožíváme, ve skutečnost, neslábne ani u lidí, kteří cestují více.

Fotografie si lze zapamatovat snadněji než pohyblivé obrazy, protože jsou čistým výřezem času, nikoli jeho tokem. Televize je proudem neuspořádaných obrazů, z nichž každý anuluje ten předchozí. Každá fotografie je privilegovaným momentem, proměněným v tenký předmět, který lze uchovávat a znovu prohlížet. Fotografie podobné té, jež se v roce 1972 dostala na titulní strany většiny světových novin – nahé vietnamské dítě právě zasažené americkým napalmem, které běží s rozevřenýma rukama proti fotografovi, křičíc bolestí – zvýšily zřejmě odpor veřejnosti vůči válce více než stovky hodin zvěrstev zprostředkovaných televizí.

Mallarmé, největší logik z estétů devatenáctého století, řekl, že všechno na světě existuje proto, aby to skončilo v knize. Dnes vše existuje proto, aby to skončilo na fotografii.

Prostřednictvím fotografie nikdo nikdy nenalezl ošklivost. Mnozí tak ale objevili krásu. Kromě případů, kdy je fotoaparát použit k dokumentaci či jako součást společenského rituálu, je tím, co nutí lidi fotografovat, snaha shledat něco krásným. (Jméno, pod kterým Fox Talbot patentoval v roce 1841, bylo kalotypie, pocházející z řeckého kalos, krásný). Nikdo nevykřikuje: „To je ale ohavné! To musím vyfotografovat.“ A i kdyby to řekl, znamenalo by to jen: Ta ohavná věc mi připadá... krásná.“

Jednou z ústředních charakteristik fotografie je proces, jímž jsou původní významy dodatečnými – což je nejzřetelnější v uměleckém diskursu umění, jenž je

s to pojmout jakoukoli fotografii. Ačkoli jsou samy obrazy, odkazují některé fotografie také k dalším obrazům stejně jako ke skutečnosti.

Požadavek Moholy-Nagye, aby se fotograf nesoustřeďoval na vlastní osobu, vyplývá z jeho obdivu k poučnosti fotografie: uchovává a zlepšuje naše schopnosti pozorování, vyvolává psychologickou transformaci našeho zraku. (V eseji publikovaném v roce 1936 prohlašuje, že fotografie vytváří nebo rozšiřuje osm různých druhů vidění: abstraktní, exaktní, rychlé, pomalé, intenzivní, pronikavé, simultánní a rozptýlené). Ale popření sebe sama je také součástí docela odlišných, nevědeckých přístupů k fotografii, například toho, který vyjadřuje krédo Roberta Franka: „Jedna věc, kterou fotografie musí obsahovat, je lidskost daného okamžiku.“ V obou případech je fotograf prezentován jako druh ideálního pozorovatele – dle Moholy-Nagye vybaveného objektivností výzkumníka; pro Franka vidícího „prostě, jakoby očima člověka na ulici.“

Fotoaparát a technika

Jak se fotoaparáty stávají stále komplikovanějšími, automatictějšími a přesnějšími, svádí to některé fotografy k tomu, aby se technických vymožeností reálně či alespoň slovně zřekli a raději se podřídili omezením vnuceným starší fotografickou technikou – primitivnějším a méně výkonným přístrojem, který, jak věří, dokáže poskytnout zajímavější nebo expresivnější výsledky, protože ponechá více prostoru tvořivé náhodě. Zřeknutí se nejmodernějšího vybavení bylo otázkou cti pro mnohé fotografy včetně Westona, Brandta, Evanse, Cartier-Bressona či Franka; někteří používali odřené aparáty jednoduchého typu s objektivy s nízkou světelností, které si pořídili na začátku kariéry, někteří dále pořizovali kontaktní pozitivy jen s několika miskami a lahví vývojky a ustalovače.

Dnešní pochyby obestírající fotografii lze odvozovat od nedávného vyjádření Henryho Cartier-Bressona, že fotografie je možná příliš rychlá. Kult budoucnosti (tedy stále rychlejší vidění) je vystřídán přáním navrátit se k řemeslnější a ryzejší minulosti, kdy fotografie ještě měly rukodělnou kvalitu, jakousi auru.

Dnes jsou fotografové ve svých prohlášeních náročnější. Od té doby, co si fotografie získala nezpochybnitelné renomé jako umělecký obor, už nepotřebují ochranu, kterou fotografické činnosti poskytovalo poukazování na její uměleckou podstatu. Vedle všech důležitých amerických fotografů, kteří svou práci hrdě ztotožňovali s uměleckými cíli (jako Steglitz, White, Siskind, Callahan, Langeová či

Laughin), existuje mnohem víc těch, kteří se od takové otázky distancují. Zda výsledky fotografie „spadají do kategorie Umění, není podstatné“, napsal ve dvacátých letech Strand; Moholy-Nagy označil za „celkem nedůležité, zda fotografie vytváří umění či nikoli. Fotografové, kteří dospěli ve čtyřicátých letech a později, umění troufale a otevřeně ignorují jako příliš vyumělkované. Obecně tvrdí, že nacházejí, zachycují, nestranně pozorují, poskytují svědectví, zkoumají sebe samé – cokoli kromě tvorby umění. Zpočátku stavěli fotografii do ustavičně ambivalentní pozice vůči umění její věrnost realismu; dnes je to její modernistický odkaz. Skutečnost, že význační fotografové odmítají diskutovat o tom, zda fotografie je či není uměním, vyjma proklamací o tom, že jejich práce není spojena s uměním, ukazuje, do jaké míry jsou si jisti pojetím umění, které si vynutilo vítězství modernismu: čím je umění lepší, tím rozvratnější je vůči tradičním uměleckým záměrům. Modernistický vkus přivítal tuto neokázalou činnost, která může být přijímána jako umění téměř navzdory sama sobě.

Obrazy

Fotografické obrazy jsou opravdu schopné zmocnit se skutečnosti, protože fotografie není jen pouhým zobrazením (jako například malba); není interpretací reality, ale je také jejím otiskem, tak jako šlápěj nebo posmrtná maska. Zatímco malba, i kdyby byla téměř fotograficky přesným přepisem skutečnosti, nebude nikdy víc než pouhou interpretací, fotografie je vždycky zachycením světelných vln přímo odražených předměty – hmotnou stopou po předmětu, kterou žádná malba být nemůže.

Další vývoj fotografie až do dnešních dnů stále výrazněji naplňuje potenciál fotografie ovládnout fotografovanou věc. Technologie dokázala minimalizovat vliv vzdálenosti objektu na přesnost a význam jeho zobrazení; umožnila fotografovat to, co je nepřestavitelně daleko, i pořizovat snímky nezávisle na světle (infračervená fotografie), a osvobodila obraz z omezující dvojrozměrnosti (holografie). Zkrátila dobu mezi stisknutím spouště a hotovou fotografií (od prvních kodaků, kdy trvalo týdny, než se vyvolaný film vrátil zpět k amatérskému fotografovi, až po polaroid, který vydá fotografii za několik vteřin), a nejen že dokázala obrazy rozpohybovat (ve filmu), ale také současně zaznamenávat i promítat (pomocí videa). To všechno vytvořilo z fotografie jedinečný nástroj, který může dešifrovat dění, předvídat je a zasahovat do něj.

Předpoklad, že cokoli na světě je pro fotoaparát vhodným materiálem, je založen na dvou přístupech. Jeden prohlašuje, že ve všem lze nalézt krásu či zajímavost, díváme-li se dostatečně pozorně. (Tato estetizace skutečnosti, která činí použitelným k fotografování cokoli, také dovoluje kooptovat jakoukoli fotografii i naprosto praktického rázu jako umění.) Druhý přístup chápe všechno jako objekt, který může být kdykoli, v přítomnosti i budoucnosti, použit jako předmět odhadu, rozhodnutí či předpovědi. Podle prvního přístupu neexistuje nic, co by nemělo být viděno, podle druhého přístupu neexistuje nic, co by nemělo být zaznamenáno. Fotoaparáty umožňují estetický pohled na skutečnost jako jakési mechanické hračky, které komukoli dovolují vynášet nezaujaté soudy o důležitosti, zajímavosti a kráse.

1.3 Technické obrazy Viléma Flussera

Díky technoimaginaci je možné dešifrovat technické obrazy, a demaskovat tak záměrný klam, který je součástí současné obrazové civilizace.

Vynález fotografie byl v dějinách mezníkem jehož význam lze pochopit jen ve srovnání s mezníkem podobného významu – s vynálezem lineárního písma. Lineárním písmem začínají dějiny v užším smyslu toho slova. Fotografií začíná forma lidské existence, kterou lze vystihnout zatím pouze negativně pojmem „posthistorická existence“.

Fotografii (a následné technické obrazy jako diapozitivy, filmy, televize, video, hologramy atd.) je třeba ostře odlišit od předtechnických obrazů, máme-li na ní uchopit to podstatné. Jak předtechnické, tak technické obrazy jsou znaky scén. Avšak zatímco předtechnické obrazy (jeskynní malby, fresky, mozaiky, chrámová okna, malby atd.) je třeba vnímat jako symboly výjevů, které jsou jimi zamýšleny, technické obrazy předstírají, že jsou symptomy těch scén, které míní. Zatímco například u malby lze rozpoznat, že byla zhotovena („kodifikována“) lidským činitelem, u fotografie lze uvěřit, že byla zhotovena zobrazenou scénou samou. Je to klam. Technoobrazy jsou klamné samou svou podstatou; jsou to ideologicky

zkreslené znaky. Překrucují svůj vztah k svému významu. A protože dnes k nám většina informací o světě přichází ve formě technických obrazů, úlohou kritiků (a intelektuálů vůbec) je odhalovat klam, který je v takových obrazech skryt – „odideologizovat“ je.

Předtechnické obrazy jsou symboly ve smyslu znaků, jež se mají dešifrovat. Například má-li se příjemce malby dobrat jejího poselství, musí usilovat o to, aby zjistil „záměr“ malíře. To znamená, že musí dekódovat malířův „kód“. Malířem míněná scéna se v obraze objevuje „kodifikovaná“, tedy ve formě vědomě nebo nevědomě dohodnutých znaků. Ten kdo tyto znaky dokáže dešifrovat (ten, kdo porozumí dohodě, již předkládá malíř), také dokáže pochopit význam scény: jako subjektivně nahlížený stav věcí, jako toužebný sen, jako děsivý obraz, jako předobraz atd. Schopnost takto dešifrovat obrazy zde budu nazývat imaginací (představivostí). Obrazy jsou dešifrovány díky imaginaci jejich příjemců. Technické obrazy předstírají, že jsou symptomy ve smyslu znaků, jejichž původ je v jejich významu. Fotografie je výsledkem komplexních, optických, chemických, mechanických a dalších procesů. Výjev odráží sluneční paprsky, ty se koncentrují v čočce, začnou působit chemické reakce atd. Znaky ve fotografii jsou spjaty s jimi míněnou scénou uzavřeným, i když komplexním, kauzálním řetězcem.

Poselství technoobrazů jsou kódována symboly a toto kódování dodržuje pravidla pocházející z vědeckých teorií. Tím se technoobrazy liší od tradičních obrazů. Abychom dešifrovali poselství tradičního obrazu, musíme znát záměr autora. Abychom dešifrovali poselství technoobrazů (například fotografií), musíme znát i vědecké teorie, na nichž jsou založeny aparáty, které tyto obrazy vytvářejí. Tradiční obrazy jsou vědecké, technoobrazy jsou postvědecké. Kodexy tradičních obrazů jsou založeny na předvědeckých konvencích, kodexy technoobrazů nadto i na konvencích vědeckých. Technoimaginace se pohybuje na jiné rovině vědomí než na té, která je určena imaginaci ve starém smyslu toho slova.

Tradiční obrazy i technoobrazy jsou znaky pro scény. Tím se liší od lineárních textů, jež jsou znaky pro procesy. Poselství obrazů, ať tradičních nebo technických, se dešifrují prostřednictvím klouzání zraku po povrchu. Oko snímá postupně, jeden po druhém, symboly rozložené na povrchu – analyzuje obrazové poselství. Nebo: diachronizuje synchronně nabídnuté poselství. Poselství textů se dešifrují prostřednictvím přejíždění zraku po řádku. Poselství přijmeme, až když pohled dospěje na konec lineární struktury. Pohled sbírá lineárně a postupně se odvíjející

symboly textu, „čte“ je. Syntetizuje poselství. Nebo: synchronizuje diachronně nabídnuté poselství. Jinými slovy, univerzum významu obrazů (tradičních i technických) je scénické, univerzum významů textů je procesuální. Jsou to dvě zásadně odlišná univerza se zásadně odlišným existenčním klimatem.

(in.: Vilém Flusser, Za filosofii fotografie)

Obraz

Obrazy jsou plochy, které mají význam. Poukazují – většinou – na něco v časoprostoru „tam venku“, co nám mají jako abstrakce (jako zkratky čtyř dimenzí časoprostoru na dvě dimenze plochy) učinit představitelným. Tuto specifickou schopnost abstrahovat plochy z časoprostoru a znova je do časoprostoru promítat nazvěme „imaginací“. Je předpokladem pro vytváření a dešifrování obrazů. Jinak řečeno: Je schopností zakódovat jevy do dvojdimenzionálních symbolů a tyto symboly číst.

Význam obrazů spočívá na povrchu. Člověk jej může postihnout jediným pohledem – ale potom zůstane povrchním. Chce-li člověk význam prohloubit, to znamená: chce-li zrekonstruovat abstrahované dimenze, musí pohledu dovolit, aby povrch bedlivě ohledal. Toto ohledávání povrchu obrazu označíme jako „scanning“. Pohled při něm sleduje komplexní cestu, která je utvářena jednak strukturou obrazu, jednak intencí pozorovatele. Význam obrazu, který se v průběhu scanningu odkrývá, je tedy syntézou dvou intencí: té, která se projevuje v obraze, a té, která je vlastní divákovi. Z toho vyplývá, že obrazy nejsou „denotativní“ (jednoznačné) komplexy symbolů (jako např. čísla), nýbrž „konotativní“ (mnohoznačné) komplexy symbolů: Nabízejí prostor pro interpretace.

Časoprostor, který je obrazům vlastní, není ničím jiným než světem magie, v němž se všechno opakuje a v němž má vše svůj podíl na jakési závažné souvislosti celku. Takový svět se strukturálně odlišuje od historické lineárnosti, v níž se neopakuje nic a v níž má vše své příčiny a následky. Například: V historickém světě je východ slunce příčinou kokrhání kohoutů, v magickém světě východ slunce znamená kokrhání a kokrhání východ slunce. Význam obrazů je magický.

Dešifrujeme-li obrazy, nesmíme pustit ze zřetele jejich magický charakter. Je tedy nesprávné, chceme-li v obrazech vidět „zmrazené události“. Spíše nahrazují události věčnou konfigurací a převádějí je do výjevů. Magická moc obrazů spočívá v tom, že

jsou plochami; jejich vnitřní dialektiku, jejich vnitřní rozpornost musíme vidět ve světle této magie.

Obrazy prostředkují mezi světem a člověkem. Člověk „ek-sistuje“, to znamená, že svět mu není přístupný bezprostředně: mají mu jej zprostředkovat obrazy. Kdykoliv to ovšem činí, staví se mezi svět a člověka. Mají být mapami, a stávají se španělskými stěnami: Místo aby svět představovaly, zakrývají ho, až člověk nakonec začíná žít ve funkci obrazů, které sám vytvořil. Přestává obrazy dešifrovat a místo toho je nedešifrované promítá do světa „tam venku“, čímž se mu svět stává souhrnem obrazů – kontextem výjevů, věcnou konfigurací. Toto obrácení funkce obrazu nazvěme „idolatrií“, a pozorujme na dnešní době, jak probíhá: Všudypřítomné technické obrazy se chystají naši „skutečnost“ magicky přestrukturovat a obrátit ji v globální obrazový scénář. V podstatě tu jde o druh „zapomínání“. Člověk zapomíná, že on sám obrazy vytvořil, aby se podle nich orientoval ve světě. Už je nedokáže dešifrovat, a od tohoto okamžiku žije ve funkci vlastních obrazů: Imaginace se změnila v halucinaci.

Záměrem textů je vysvětlit obrazy, záměrem pojmů je objasnit představy. Texty jsou tudíž metakódem obrazů.

Obrazy jsou stále pojmovější, texty stále imaginativnější. V dnešní době nacházíme nejvyšší pojmovost v konceptuálních obrazech (například v počítačových obrazech) a nejvyšší imaginaci ve vědeckých textech. Tak, odzadu, se převrací hierarchie kódů. Texty, jež jsou původně metakódem obrazů, mohou mít samy obrazy jako svůj metakód.

Technický obraz

Technický obraz je obraz vyrobený přístroji. A protože přístroje jsou produkty užitých vědeckých textů, jedná se u technických obrazů o nepřímé výtvořiny vědeckých textů. To jim propůjčuje, historicky a ontologicky vzato, postavení, kterým se liší od tradičních obrazů. Historicky tradiční obrazy předcházejí texty o celá desetitisíciletí a technické obrazy přicházejí po daleko pokročilejších textech. Ontologicky jsou tradiční obrazy abstrakcemi prvního stupně, pokud abstrahují z konkrétního světa,

zatímco technické obrazy přicházejí po daleko pokročilejších textech. Ontologicky jsou tradiční obrazy abstrakcemi prvního stupně, pokud abstrahují z konkrétního světa, zatímco technické obrazy jsou abstrakcemi třetího stupně: abstrahují z textů, které abstrahují z tradičních obrazů, které zase abstrahují z konkrétního světa. Historicky jsou tradiční obrazy předhistorické a technické obrazy „posthistorické“. Ontologicky znamenají tradiční obrazy fenomény, zatímco technické obrazy znamenají pojmy. Dešifrovat technické obrazy tedy obnáší vyčíst z nich toto jejich postavení.

Dešifrují se obtížně ze zvláštního důvodu. Jak se zdá, nemusí být totiž vůbec dešifrovány, neboť jejich význam se zdánlivě automaticky zobrazuje na jejich povrchu – podobně jako otisky prstů, u nichž je význam (prst) příčinou a obraz (otisk) následkem. Svět značený technickými obrazy se zdá být jejich příčinou a ony samy posledním článkem kauzálního řetězce, který je bez přerušení spojuje s jejich významem: Svět reflektuje sluneční a jiné paprsky, které jsou prostřednictvím optických, chemických a mechanických zařízení zachycovány na citlivých površích a jejichž výslednicí jsou technické obrazy, to znamená, že se zdánlivě nacházejí na téže úrovni skutečnosti jako jejich význam. Co se na nich vidí, zdánlivě tedy nejsou symboly, které by se musely dešifrovat, ale symptomy světa, jejichž prostřednictvím je možné svět, byť i nepřímo, shlédnout.

Tento zdánlivě nesymbolický, objektivní charakter technických obrazů vede diváka k tomu, že se na ně nedívá jako na obrazy, ale jako na okna. Důvěřuje jim jako vlastním očím. A proto je také nekritizuje jako obrazy, nýbrž jako světové názory (pokud je vůbec kritizuje). Jejich kritika není analýzou jejich výrob, nýbrž analýzou světa. Tato nekritičnost vůči technickým obrazům se v situaci, kdy technické obrazy vytlačují texty, stává nebezpečnou.

Nebezpečnou proto, že „objektivita“ technických obrazů je klam. Neboť nejsou – jako všechny obrazy – pouze symbolické, spíše znázorňují ještě daleko abstraktnější komplexy symbolů než tradiční obrazy. Jsou metakódy textů, a jako takové, (...), neznamenaají svět „tam venku“, ale texty. Imaginace, která je vytváří, je schopností překódovat pojmy z textů do obrazů; a když je pozorujeme, vidíme nově zakódované pojmy světa „tam venku“.

Oproti tomu je snadné poznat symbolický charakter tradičních obrazů, neboť mezi ně a jejich význam se staví člověk (například malíř). Tento člověk vypracovává obrazové symboly „v hlavě“, aby je potom štětcem přenesl na plochu. Chceme-li

takové obrazy dešifrovat, musíme dekódovat kódování, jež se odehrálo „v hlavě“ malířově. U technických obrazů však není tato věc tak zřejmá. Mezi ně a jejich význam se sice také vkládá určitý faktor, totiž kamera a člověk, který ji obsluhuje (například fotograf), ale není z toho vidět, že by tento komplex „aparát/operátor“ přerušil řetězec mezi obrazem a významem. Naopak: Zdá se, že význam do komplexu na jedné straně vstupuje (input), aby na druhé straně zase vystoupil (output), přičemž sám průběh, to, co se odehrává uvnitř komplexu, zůstává skryt. Kódování technických obrazů probíhá uvnitř černé skříňky, tzv. „black box“, a každá kritika technických obrazů musí tedy směřovat k tomu, aby toto „uvnitř“ osvětlila. Dokud nemáme takovou kritiku k dispozici, zůstáváme, pokud jde o technické obrazy, analfabety.

Magie

Magickou fascinaci technických obrazů lze pozorovat všude: jak naplňují život magií, jak my ve funkci těchto obrazů prožíváme, poznáváme, hodnotíme a jednáme. Proto je důležité ptát se, o jaký druh magie tu jde.

Je zjevné, že sotva může být táž magie jako u tradičních obrazů: Fascinace, která proudí z televizní obrazovky nebo z filmového plátna, je jiná než fascinace, kterou prožíváme před jeskynními malbami nebo před freskami v etruských hrobech. Televize a kino jsou na jiné rovině existence než jeskyně a Etruskové. Stará magie je předdějinná, je starší než historické vědomí, nová magie je „posthistorická“, následuje po historickém vědomí. Nové kouzelnictví nasměřuje k tomu, aby změnilo svět „tam venku“, ale aby změnilo naše pojmy týkající se světa. Je magií druhého stupně: je abstraktním kejklířem.

Rozdíl mezi starou a novou magií může být vyjádřen takto: Předhistorická magie je ritualizací modelů nazývaných „mýtus“, současná magie je ritualizací modelů nazývaných „program“.

Kultura

Kultura se rozštěpila do tří odvětví: do odvětví krásných umění, jež bylo napájeno tradičními, byť i pojmově a technicky obohacenými obrazy; do odvětví vědy a techniky, jež čerpalo z hermetických textů; a do odvětví širokých společenských vrstev, zásobovaných levnými texty. Aby se zabránilo roztržení kultury, byly vynalezeny technické obrazy – jako kód, který měl být platný pro celou společnost.

A sice v tom smyslu, že by za prvé zavedly obrazy do denního života; že by za druhé učinily představitelnými hermetické texty; a že by za třetí opět zviditelnily podprahovou magii, která nadále působila v levných textech. Že by (ve smyslu obecných hodnot) vytvořily společného jmenovatele pro umění, vědu a politiku, že by tedy byly současně „krásné“, „pravdivé“ a „dobré“, a že by tak, jako obecně platný kód, překonaly krizi kultury – umění, vědy a politiky.

Ve skutečnosti však technické obrazy fungují jinak. Nepřivádějí tradiční obrazy zpět do denního života, ale nahrazují je reprodukcemi, zaujímají samy jejich místo, a ani hermetické texty nečiní představitelnými, jak bylo zamýšleno, nýbrž falšují je, falšují je tím, že vědecké výpovědi a rovnice převádějí na věcné konfigurace, tedy na obrazy. A vůbec nezviditelňují předhistorickou magii, podprahově obsaženou v levných textech, nýbrž ji nahrazují novým druhem magie, totiž programovou magií. Proto nemohou převést kulturu na společného jmenovatele, jak bylo zamýšleno, nýbrž naopak ji rozmělňují do amorfnní masy. Následkem je masová kultura.

Fotoaparát

Latinské slovo „apparatus“ je odvozeno od slovesa „apparare“, to znamená „připravovat“. Vedle něho existuje v latině sloveso „paeparare“, jež také znamená „připravovat“. Chceme-li vyjádřit rozdíl mezi předponami „ad“ a „prae“, mohli bychom „apparare“ přeložit asi jako „připravovat pro něco“, zatímco „praeparare“ jako „připravovat na něco“. Podle toho by byl „aparát“ věcí, která je připravena a na něco tajně čihá, a „preparát“ by byl věcí, která je připravena a na něco trpně čeká. Fotoaparát čihá na fotografování, přímo si na ně brousí zuby. Tuto „připravenost k činu“, která je vlastní aparátům, tuto jejich dravost je třeba mít na paměti, chceme-li se pokusit o etymologickou definici pojmu „aparát“.

Díváme-li se na fotoaparát (a na přístroj obecně) v tomto smyslu, poznáváme, že vyrábí symboly: symbolické plochy, tak jak mu bylo určitým způsobem předepsáno. Fotoaparát je naprogramován, aby vyráběl fotografie, a každá fotografie je uskutečněním jedné z možností obsažených v programu aparátu. Počet těchto možností je veliký, ale přesto konečný: Je to počet všech fotografií, které mohou být pořízeny jedním aparátem. Je sice možné, jako teze, pořizovat jednu fotografii neustále stejným nebo velice podobným způsobem, ale to je pro fotografování nezajímavé. Takové obrazy jsou „redundantní“: Nepřinášejí novou informaci a jsou zbytečné. V následujícím textu se k redundantním fotografiím nebude přihlížet, čímž se pojem „fotografování“ omezí na vytváření informativních obrazů. Tím ovšem odpadne z rámce tohoto zkoumání největší část veškerého „focení“.

S každou (informativní) fotografií se stává fotografický program o jednu možnost chudší, zatímco fotografické univerzum se stává o jednu realizaci bohatší. Fotograf se snaží vyčerpat fotografický program tím, že uskutečňuje všechny jeho možnosti. Ale tento program je bohatý a nepřehledný. Fotograf se tedy snaží vypátrat možnosti, jež jsou v něm ještě neobjeveny: Manipuluje s aparátem, otáčí ho sem a tam, dívá se do něj a skrze něj. Když se dívá do světa skrze aparát, pak to nečiní proto, že ho svět zajímá, ale protože hledá nové možnosti, jak vytvořit informace a zhodnotit fotografický program. Jeho zájem se soustřeďuje na přístroj, svět mu je jen záminkou, aby mohl realizovat možnosti přístroje. Zkrátka: Nepracuje, nechce změnit svět, ale hledá informace.

Informace nás dnes zahlcují na každém kroku. Jsme jimi prolezlí a pohlcení. Jako bychom se sami stávali pouze informací a přestávali být lidmi. Pracujeme s informacemi, rozmnožujeme je, klonujeme, prolínáme je mezi sebou a výsledky jsou různé.

Analogová fotografie má tu výhodu, že je stále obrazem, ale digitální fotografie, kterou vidíme na monitoru je pouhým shlukem znaků – bodů a neexistuje do té doby, než si tyto znaky necháme vytisknout na papír. Fotografie hmotná, fyzická už je v podstatě mrtvá. K jejímu zániku dojde brzy, neboť firmám vyrábějícím analogové filmy už se to nevyplácí a stahují je z výroby. Zůstanou nám pouze znaky určité kvality (ta se stále zlepšuje), které jsme schopni rozluštit díky počítačovým kódům. Žijeme v době znaků a informací.

V dnešní době by se dalo říci, že autor/fotograf uskutečňuje svou myšlenku, vizi, svůj koncept. Fotograf nebo umělec pohybující se v současném umění převážně pracuje s tématem, konceptem, souborem; a to se týká i malby, kresby, prostorové tvorby, mediální tvorby, jejich kombinací a samozřejmě samotné konceptuální tvorby.

Fotograf sice nepracuje, ale cosi přece dělá: Vytváří manipuluje a shromažďuje symboly. Vždycky existovali lidé, kteří něco takového dělali: spisovatelé, malíři, hudební skladatelé, účetní, správci. Tito lidé přitom vyráběli předměty: knihy, obrazy, partitury, bilance, plány – předměty, které se nespotřebovávaly, ale sloužily jako nosiče informací: Byly čteny, prohlíženy, hrány, zahrnuty do účtu, používány jako podklad pro rozhodování. Nebyly účelem, nýbrž prostředkem. V současné době převzaly tento druh činnosti přístroje. Tím se stávají takto vyrobené informační předměty stále účinnějšími a důraznějšími, a mohou všechnu tradičně chápanou práci programovat a kontrolovat. Proto je dnes většina lidí zaměstnána u aparátů nebo v aparátech, které práci programují i kontrolují. Před vynálezem aparátů se na tento druh činnosti pohlíželo jako na „službu“, na „terciální“, na „duševní práci“, krátce jako na okrajový jev, zatímco v současné době stojí v centru. Proto by se mělo při analýzách kultury místo kategorie „práce“ používat kategorie „informace“.

Nástroje a stroje vykonávají práci tím, že vytrhávají předměty z přírody a informují je, to znamená: mění svět. Ale aparáty nevykonávají práci v tomto smyslu. Jejich záměrem není změnit svět, ale změnit význam světa. Jejich záměr je symbolický.

Program aparátu musí být bohatý, jinak by hra brzy skončila. Jeho možnosti musí překračovat funkcionářovu schopnost je vyčerpat, to znamená, že kompetence aparátu musí být větší než kompetence jeho funkcionářů. Jeden fotograf nemůže nikdy docela poznat správně naprogramovaný fotoaparát, a nemohou to učinit ani všichni fotografové. Fotoaparát je black box.

Programy aparátů se skládají ze symbolů. Fungovat potom znamená hrát si se symboly a kombinovat je.

Mnohé aparáty jsou tvrdé předměty: Fotoaparát je z kovu, skla, umělé hmoty atd. Avšak není tato tvrdost, která aparáty činí způsobilými ke hraní, není to dřevo

šachovnice a šachových figur, které umožňuje hraní, ale jsou to pravidla hry, šachový program. Co člověk zaplatí, když si kupuje fotoaparát, není ani tak kov nebo plast, nýbrž program, neboť teprve ten činí aparát schopným vyrábět obrazy – tak jako se obecně to, co je na aparátech tvrdé, tzv. „hardware“, neustále zlevňuje, a to, co je na nich měkké, tzv. „software“, neustále zdražuje. Z aparátů, které jsou nejměkčí, například z politických aparátů, lze vyčíst, co je charakteristické pro celou postindustriální společnost: Nikoli ten, kdo vlastní tvrdý předmět, disponuje hodnotou, nýbrž ten, kdo kontroluje jeho měkký program. Hodnotný je měkký symbol, nikoli tvrdý předmět: přehodnocení všech hodnot.

Fotograf má moc nad diváky svých fotografií, programuje jejich postoje; a aparát má moc nad fotografem.

Aparáty byly vynalezeny, aby simulovaly specifické myšlenkové procesy. Teprve dnes (po vynálezu počítačů) a jako by dodatečně se ukazuje, o jaký druh myšlenkových procesů u všech aparátů jde. Totiž o myšlení vyjadřující se v číslech. Všechny aparáty (a nikoli teprve počítače) jsou počítačící stroje a v tomto smyslu „umělé inteligence“, a to platí i pro kameru, přestože její vynálezci tuto vlastnost uvážit nemohli. Ve všech aparátech (a tedy už i v kameře) dominuje myšlení v číslech nad myšlením lineárním, historickým. Tendence podřít myšlení v písmenech myšlení v číslech je od Descarta (a pravděpodobně již od Cusana) se vědecky diskurs přiklání k překódování myšlení v čísla, ale teprve u kamery se stává tato tendence přímo hmatatelnou: Kamera (jako všechny aparáty, které přišly po ní) je kalkulatorní myšlení ztuhlé hardware. Odtud kvantová (kalkulatorní) struktura všech pohybů a funkcí aparátů.

Zkrátka: Aparáty jsou black boxes, které simulují myšlení ve smyslu kombinační hry s číselnými symboly a přitom toto myšlení tak mechanizují, že se v budoucnosti stanou lidé pro ně stále méně kompetentními, a myšlení budou muset stále více přenechávat aparátům. Aparáty jsou vědecké black boxes, které tento způsob myšlení vykonávají lépe než lidé, protože si umějí s číselnými symboly hrát lépe (rychleji a bezchybněji). Dokonce i aparáty, které nejsou plně automatizované (ty, které potřebují člověka jako hráče a funkcionáře), si hrají a fungují lépe než lidé, jejichž pomoc mají zapotřebí. Z toho je třeba vycházet při každém uvažování o fotografickém gestu.

Fotografie

Fotografie jsou všude: v albech, v časopisech, v knihách, ve vitrínách, na plakátech, nákupních taškách, konzervách. Co to znamená? Předchozí úvahy navrhly tezi, již bude třeba ještě zkoumat, že tyto obrazy znamenají pojmy v nějakém programu a že programují společnost k sekundárně magickému chování. Ale kdo se na fotografie dívá naivně, pro toho znamenají něco jiného, totiž věcné konfigurace, které se, vycházejíce ze světa, zobrazily na plochách. Pro něj představují svět jako takový. Naivní divák sice připustí, že se věcné konfigurace na ploše jeví ze specifických zorných úhlů, ale z toho ho asi hlava bolet nebude. Každá filosofie fotografie mu bude připadat jako zbytečná myšlenková gymnastika.

Takovýto divák má mlčky za to, že prostřednictvím fotografií poznává svět „tam venku“ a že se proto universum fotografie kryje se světem „tam venku“ (což se ostatně přibližuje rudimentální filosofii fotografie). Ale je tomu tak? Naivní divák vidí, že se ve fotografickém universu setkáváme s černobílými a barevnými konfiguracemi. Ale existují vůbec černobílé a barevné konfigurace ve světě „tam venku“? A jestliže neexistují, jaký je potom vztah fotografického universa ke světu „tam venku“? Již touto otázkou se naivní divák ocitá v samém středu filosofie fotografie, které se chtěl vyhnout.

První fotografie byly černobílé a ještě zřetelně prokazovaly svůj původ v teorii optiky. Ale vzestup jiné teorie, teorie chemie, umožnil konečně i vznik barevných fotografií. Fotografie tedy zdánlivě nejprve vylučují barvy ze světa, aby je potom do něj zase propašovaly. Ve skutečnosti jsou však barvy fotografie přinejmenším stejně teoretické jako fotografická černobělost. Zelená barva fotografované louky kupříkladu je obrazem pojmu „zelený“, tak jak se vyskytuje v teorii chemie, a kamera (případně film do ní založený) je naprogramována, aby tento pojem převedla do obrazu. Existuje sice velmi nepřímé, vzdálené spojení mezi zelení fotografie a zelení louky, protože chemický pojem „zelený“ spočívá na představách, jež byly získány ze světa; ale mezi zeleň fotografie a zeleň louky je vložena celá řada komplexních kódování, řada, která je komplexnější než ta, která spojuje šed' černobíle vyfotografované louky se zelení louky. V tomto smyslu je zeleně vyfotografovaná louka abstraktnější než louka šedá. Barevné fotografie jsou na vyšší rovině abstrakce než černobílé. Černobílé fotografie jsou konkrétnější a v tomto smyslu pravdivější: Zřetelněji

odhalují svůj teoretický původ; a naopak: Čím „pravější“ jsou barvy fotografie, tím jsou prolhanější, tím více zastírají svůj teoretický původ.

(viz. Příloha č. 7, M. Thelenová – Krajiny)

Co platí pro barvy fotografie, platí i pro všechny ostatní prvky fotografie. Všechny představují překódované pojmy, které předstírají, že se automaticky ze světa zobrazily na plochu. Právě tento podvod se musí dešifrovat – aby odhalil pravdivý význam fotografií jako programových pojmů; aby bylo zřejmé, že u fotografií jde o komplex symbolizovaných abstraktních pojmů, o vědecké diskursy překódované do symbolických konfigurací.

Zde je třeba dohodnout se na tom, jak rozumět slovu „dešifrovat“. Co dělám, když dešifruji text zakódovaný do písmen latinky? Dešifruji význam písmen, tedy konvencionalizované hlásky mluvené řeči? Dešifruji význam slov sestavených z těchto hlásek? Význam vět sestavených z těchto slov? Nebo musím hledat dál – jaký byl záměr spisovatele, jaký kulturní kontext se skrývá za textem? Co dělám, když dešifruji fotografii? Dešifruji význam „zelenosti“, tedy pojem chemicko – teoretického diskursu? Nebo musím hledat dále, až k záměru fotografa a k jeho kulturnímu kontextu? Kdy mohu být s dešifrováním spokojen?

Položíme-li otázku takto, pak pro dešifrování uspokojivé řešení nenajdeme. Bylo by to bezedné počínání, neboť každá právě dešifrovaná rovina by zároveň odhalila další, kterou je třeba dešifrovat. Každý symbol je pouhou špičkou ledovce v oceánu kulturního konsensu, a kdybychom dešifrovali jedno jediné sdělení až na dno, ukázala by se veškerá kultura se celou svou historií i přítomností. Při tak „radikálním“ postupu by se kritika každého jednotlivého sdělení stala kritikou kultury vůbec.

V případě fotografie se ale můžeme tohoto pádu nekonečného rekursu uvarovat, pokud se spokojíme s tím, že odkryjeme kódující intence v komplexu „fotograf/aparát“. Jestliže jsme z fotografie vyčetli kódování, můžeme ji považovat za dešifrovanou. Předpokladem ovšem je, že se rozlišuje mezi záměrem fotografa a programem aparátu. Prakticky jsou oba tyto faktory spojeny a nemohou být odděleny; ale teoreticky, za účelem dešifrování, mohou být pozorovány odděleně, v každé jednotlivé fotografii.

Zredukováno na minimum, je záměrem fotografa toto: Za prvé, zakódovat fotografovy pojmy světa do obrazů. Za druhé, použít při tom fotoaparát. Za třetí, ukázat druhým obrazy, které takto vznikly, aby jim mohly sloužit jako modely pro

jejich prožívání, poznávání, hodnocení a jednání. Za čtvrté, sestavit tyto modely tak, aby byly co možná nejtrvalejší. Zkrátka: Záměrem fotografa je informovat druhé a zapsat se svými fotografiemi navždycky do jejich paměti. Pro fotografa jsou při fotografování hlavní věci jeho vlastní pojmy (a představy, které jsou těmito pojmy označovány), a těm má sloužit program aparátu.

Fotograf kóduje své pojmy do fotografických obrazů, aby nabídl druhým informace, vytvořil pro ně modely a stal se tak v jejich paměti nesmrtelným. Aparát kóduje pojmy, které jsou do něj naprogramovány, do obrazů, aby zpětnou vazbou naprogramoval chování společnosti za účelem postupného zlepšování aparátu. Kdyby se fotografické kritice podařilo tyto záměry z fotografie rozluštit, pak by byla fotografická sdělení dešifrována. Pokud se to nepodaří, zůstanou fotografie nedešifrovány a jeví se jako zobrazení věčných konfigurací ve světě „tam venku“, které se na ploše zobrazily jakoby „samy od sebe“. Nazíráno takto nekriticky, splňují svoji úlohu výborně. Programují chování společnosti magicky v zájmu aparátů.

Téměř každý má dnes kameru a fotí. Tak jako se téměř každý naučil psát a je schopen vytvářet texty. Kdo umí psát, umí i číst. Kdo ale umí fotit, nemusí bezpodmínečně umět dešifrovat fotografii. Abychom pochopili, proč fotoamatér může být fotografickým analfabetem, musíme vzít v úvahu demokratizaci fotografování.

Fotografie se považuje za automaticky zobrazený svět. Což vede k paradoxnímu závěru, že dešifrovat fotografie je tím obtížnější, čím více lidí fotografuje. Každý věří, že není nutné fotografie dešifrovat, protože každý se domnívá, že ví, jak se fotografie dělají a co znamenají.

Jakožto obyvatelé fotografického universa jsme na fotografie zvyklí: staly se nám zvyklostí. Většinu fotografií už vůbec nevnímáme, protože jsou přikryty zvykem, tak jako přehlídíme ve svém okolí všechno, na co jsme zvyklí, a vnímáme jen to, co se v něm mění. Změna je informativní, to, nač jsme zvyklí, je redundantní.

Jsme zvyklí na vizuální znečištění svého životního prostředí, které nám vniká do očí a do vědomí, aniž bychom je vnímali. Vniká do podprahových oblastí, aby tam fungovalo a programovalo naše chování.

Když jsme se zde pokoušeli pochopit, co je na fotografii podstatného, objevilo se několik základních pojmů: obraz – přístroj – program – informace. Jsou to nezbytné základní kameny každé filosofie fotografie, a dovolují fotografii definovat takto: Fotografie je obraz, který je dle programu vyráběn a distribuován aparáty, a jehož údajnou funkcí je šířit informace. Každý ze základních pojmů obsahuje však další pojmy. Obraz obsahuje magii, aparát obsahuje automatizaci a hru, program obsahuje náhodu a nutnost, informace obsahuje symbol a nepravděpodobnost. To vede k rozšíření definice fotografie: Fotografie je obraz magické konfigurace, jejíž během náhodné hry zcela automaticky, ale nutně vyrábějí a distribuují programované aparáty, a jehož symboly informují adresáta k nepravděpodobnému chování.

Všude můžeme pozorovat, jak aparáty všeho druhu začínají v tupé automatizaci programovat náš život; jak je lidská práce přesouvána na automaty a jak většina společnosti začíná být zaměstnána v „terciálním sektoru“ hrou s prázdnými symboly; jak je existenciální zájem obrací ze světa věcí do univers symbolů a jak se hodnoty přesouvají z věcí na informace. Jak se naše myšlenky, city, přání a jednání robotizují; jak „žít“ znamená programovat aparáty a být jimi programován. Zkrátka: jak se všechno stává absurdním. Kde je tu ještě prostor pro lidskou svobodu?

Filosofie fotografie je nezbytná k tomu, aby fotografickou praxi uvedla ve vědomí; a nezbytná proto, že se v této praxi projevuje model svobody v postindustriálním kontextu vůbec. Filosofie fotografie musí odhalit, že v oblasti automatických, programovaných a programujících přístrojů lidská svoboda nemá místo, a musí to učinit proto, aby nakonec ukázala, jak je přesto možné otevřít svobodě prostor. Filosofie fotografie má za úkol přemýšlet o této možnosti svobody – a tedy o tom, jak dát smysl světu, který je ovládán aparáty; přemýšlet o tom, jak člověk může tvářit v tvář nahodilé, ale nutné smrti dát přese všechno svému životu smysl. Taková filosofie je nutná, protože je jedinou formou revoluce, která je nám ještě otevřena.

Antoine Wiertz: „Před několika lety se nám, ke slávě naší doby, narodil stroj, jenž jest dennodenně k údivu našeho myšlení a k úděsu našich očí. Dříve než uplyne století, bude tento stroj štětcem, paletou, barvami, dovedností, zkušeností, trpělivostí, agilností, neomylností, barvitostí, lazurou, vzorem, završením, extraktem

malířství (...) Nemyslíme si, že daguerrotypie umění zabíjí (...) Jakmile daguerrotypie, toto olbřímí dítě, vyroste, až se rozvinou všechny její dovednosti a síly, pak ji ruka génia naráz chytne za šíji a nahlas vykřikne: Ty tam, teď mě poslouchej! Budeme pracovat společně!“ (in.: Karel Císař ed.: Co je to fotografie?)

Co určuje smysl fotografie jako takové? Co způsobuje, že její minimální sdělení – Rozhodl jsem se, že to, co vidím, je hodno zaznamenání – je závažné a působivé?

Opravdový obsah fotografie je neviditelný, protože je odvozen od hry – nikoli s formou nýbrž s časem. Mohli bychom dokazovat, že fotografie má stejně blízko k hudbě jako k malířství. Již jsem řekl, že fotografie vypovídá o uskutečnění lidské volby. Nejde o volbu, zda vyfotografovat x, nebo y, ale o to, zda fotografovat v okamžiku x, nebo y. Objekty zaznamenané a jakékoli fotografii (od těch nejpůsobivějších až po ty nejobyčejnější) mají přibližně stejnou váhu a působí zhruba stejně přesvědčivě. Rozdíl je v intenzitě, s níž si díky fotografii uvědomujeme polaritu absence a přítomnosti. Mezi těmito dvěma póly nachází fotografie svůj pravý význam. (Co je to fotografie?, John Berger: Pochopení fotografického obrazu)

Fotografická „gramotnost“ je naučená. Ve skutečném světě se však samotný obraz jeví „přirozeně“ a přiměřeně, zdánlivě manifestuje iluzorní nezávislost na matici předpokladů, jež determinuje jeho čitelnost. Nemůže být nic přirozenějšího než novinová fotografie nebo situace, kdy muž vyndá z peněženky fotku a řekne: „Tohle je můj pes.“ Nežřídka se dozvídáme, že fotografie „má svůj vlastní jazyk“, „sděluje nevyslovitelné“, je univerzálně platným“ sdělením – stručně řečeno, že fotografie je univerzální a nezávislý jazyk či znakový systém.

Žhavým problémem je objevení znaků; pouze tehdy, když historicky porozumíme objevení fotografických znakových systémů, dokážeme pochopit opravdu konvenční povahu fotografické komunikace. (Allan Sekula: O vynalezení fotografického významu, in.: Co je to fotografie?)

Povídání s fotografem/umělcem

O zimní cestě k moři

Rozhovor Mileny Slavické s fotografem a malířem Janem Jedličkou

(in.: Vilém Flusser, Moc obrazu)

Vaše „Zimní cesta k moři“ v únoru v roce 1995 byla inspirována četbou Viléma Flussera. Autor v knize Za filosofii fotografie provedl osobitou analýzu a kritiku fotografie a upozornil na naši novou životní situaci – na globální vizualizaci světa, na nový civilizační prostor, který je vyplněn nebo přeplněn „technickými obrazy“, máme-li použít jeho termín. Jak se k takovému popisu a hodnocení fotografie stavíte vy?

Podle mého názoru je Vilém Flusser jedním z mála soudobých filosofů, který se pokusil o komplexní pohled na naši současnou situaci. Pokusil se propojit výsledky vědy, techniky a vývoje vůbec a konfrontovat to s věčnými filosofickými otázkami. A myslím, že u Flussera jsou důležité právě otázky, které klade. Že odpovědi, které na ně dává, jakkoli zajímavé, nejsou konečné, a ani Flusser je za takové nepovažuje. Nechce nabízet definitivní vysvětlení naší nové situace, chce vybízet k přemýšlení o ni. Pro mě je neobyčejně cenné, jak se Flusser ptá.

Dále je nutné si uvědomit, že tzv. kritika fotografie je pouze součástí jeho celkového pohledu na vývoj společnosti. Vynález fotografie chápe jako první symptom, první fázi nového technického a kulturního vývoje, započatého v osmnáctém století jako důsledek karteziánského myšlení. Hledá v ní znaky nové doby. Ale chci odpovědět na vaši otázku jednoduše: pro mne je to, co Flusser říká, přesněji to, jak se ptá, důležité a inspirativní. Klade otázky provokativně, budí zájem, protest, odezvu.

Ano, Flusser považuje fotografii za počátek určitého procesu, nebo řekněme za jeho první projev. Procesu, který vytvořil naši, jak sám říká, „posthistorickou situaci“, která je jistě dost problematičtá. Proč vlatně vy fotografujete?

Moje první fotografie byly záznamy rodinnou Flexaretou na mé první cestě do Polska. Později pro mne fotografie začala být důležitá jako dokumentace – předmětů, krajin, prvních akcí – a byla také zkouškou únosnosti témat, hledáním určitých úhlů pohledu pro pozdější práci. Byla tím druhým okem, které vidí věci jinak; byla mým

partnerem v dialogu. Ovšem pro různé pohledy potřebuji různě naprogramovaný fotoaparát, často jsem pracoval zároveň s polaroidem i černobíle, se dvěma aparáty s různou optikou. Zkrátka, jak už jsem řekl, fotografie je pro mě především jakási pomůcka. Ale nikdy jsem nebyl profesionálním fotografem. Mě zajímá nezápolí mezi malířstvím a fotografií.

Mohli bychom se ještě vrátit k životnímu prostoru, který je vytvářen technickými obrazy, do nichž samozřejmě patří především fotografie? Technické obrazy jsou produkty nejen fotografů, ale i aparátů, a my jako recipienti technických obrazů jsme pod jejich vlivem. A to je důvod, proč se Vilém Flusser zabývá i aparáty – popisuje je, analyzuje, ukazuje, jakou roli mají ve společnosti. Řekl jste, že pro různé pohledy potřebujete různě programované fotoaparáty. Jak pracujete s jejich programy.

Každý fotoaparát má svůj program a podle toho svou vlastní charakteristiku. Té se dá buď podlehnout, nebo ji využít. Program a volba optiky a materiálu ovlivňují způsob práce. Mohu jimi dosáhnout různých výsledků, od změny atmosféry až po rozdílnou asociační kvalitu. Důležité je zkusit věc z jiného konce a nenechat se svést jen technickými možnostmi aparátu. Často si vybírám fotoaparát podle výsledku, kterého chci docílit. Svůj starý polaroid jsem se časem naučil obelstít, svést ho na falešnou stopu tím, že ho zaměřím na jiný objekt, na šedou plochu. Vyšli při tom velmi zajímavé věci, které jsem použil při další práci. Tato osobní zkušenost mi potvrzuje, co říká Flusser: je třeba pracovat s aparáty i proti jejich vlastnímu programu, zachovat si svou svobodu. K tomu ale musíte povahu aparátu znát. Uvědomit si ji.

Teď jste se dotkl důležité věci. Flusser netvrdí, že jsme dnes víc nesvobodní než dřív, ale že jsme nesvobodní jinak. Lidé byli i dřív různě determinováni, názory, podmínkami nebo konvencemi, aniž by si to uvědomovali. To dnes vidíme zřetelně, ale za to nevidíme svou novou determinaci. Když se díváme na technický obraz – obraz, na němž se podílel nejen člověk, ale i aparát –, naše vnímání obrazu je jiné. Jde o to, abychom si uvědomili, že technický obraz není tímtéž co třeba obraz namalovaný štětcem. Každá z „reflexí světa“ – obrazová, textová, technoobrazová – má za sebou jiný druh vědomí a jiný typ vědomí vytváří.

Vynález fotografie byl radostnou událostí. Mnozí se domnívali, ba ještě domnívají, že nyní může být „realita“ zachycena daleko přesněji, pravdivěji než dřív, a právě z tohoto omylu nás Flusser velmi rázně vyvádí.

To neříká jen on. I Walter Benjamin a Susan Sontag se ve svých statích dotýkají sociální a etické dvojznačnosti fotografie. Jistě, ta nás zavádí, je to iluze, díky které jsou naše představy o realitě a naše znalost reality chatrnější než dřív. Již „úhel pohledu“ na realitu, ke kterému nás fotografie nutí, představuje jistou dezinformaci. Přitom v životě nejde o to, oč jde ve fotografii – krátce osvětlit a navždy podržet okamžik, který je zároveň antikvován a sugestivně podroben minulosti. Výsek skutečnosti, který každá fotografie představuje, je však jednou z miliard možností. Sontag definuje fotografii jako specifický, nenasytný a nezaměnitelný způsob vidění. Jako nekonečný proud obrazů.

Ale elektromagnetické fotografie, filmy a televizní obrazy podléhají emotivní, asociativní a sociální manipulaci v ještě větší míře než fotografie klasická. Jsme jim také ve větší míře vystaveni v denních zprávách, televizních dokumentárních filmech a reklamách. Z vlastní praxe ovšem vím, jak se dají fotografií různě interpretovat a situace či události. Proto velmi často kombinuji média; do jisté míry to koriguje konečný výsledek. Ostatně i skutečnost, že zároveň kreslím, mi při fotografování umožňuje dostatečný odstup.

Ráda bych se vrátila k vašemu projektu „Zimní cesta k moři“, který zde alespoň částečně reprodukuje. Záměrně jste se rozhodl nechat „vše na fotoaparátu“. Záměrně jste se choval jako fotograf, kterého Flusser občas popisuje. Jel jste vlakem a z vlaku fotografoval automatem – mačkal jste spoušť, jak vás právě napadlo, tedy intuitivně. Pak jste nedělal žádný výběr, takže do vašeho projektu se dostaly všechny záběry. Takříkajíc jste chtěl Flusserovi zcela vyhovět, prostě jste si to chtěl vyzkoušet. Výsledek je neobyčejně zajímavý: vznikla série fotografií, která je neobyčejně krásná! Ty fotografie jsou ve smyslu uměleckého díla velmi dobré. A teď vzniká otázka: kdybych tím vlakem jela dejme tomu já a měla naprosto stejný fotoaparát a fotografovala, více méně „automaticky“ tiskla spoušť, nejenže by vznikla zcela jiná série – to bychom mluvili zase o jiném problému –, ale ty fotografie, myslím jako umění, by za moc nestály. A to je to, co nás zajímá. Proč? Programování bychom byly aparátem úplně stejně.

Jste si tak jistá?

Znám své fotografické schopnosti, ale to teď není důležité, klidně mohu hovořit o nějakém jiném nešikovném člověku. Jde o otázku se zřetelem k celé flusserovské literatuře o fotografii, protože se zdá, jako by Flusser nebral dostatečně v potaz právě věc uměleckého nadání, které může mnoho změnit.

Tato zvláštní věc, které se říká talent, ta iracionální záležitost, o které není, pokud je mi známo, ve Flusserových esejích řeč, může silně a podstatně změnit konečný výsledek fotografování, i v případě, kdy takový „Bohem nadaný „mačkač“ vůbec nic netuší o nebezpečí a povaze fotografických přístrojů.

Obecně, člověk ovlivňuje program aparátu poprvé ve chvíli, kdy mačká spoušť, a podruhé, když třídí, když se rozhoduje pro některé záběry. Tento druhý moment jsem záměrně vyloučil. Když mačkám spoušť, uplatňuji svou vůli, svůj záměr – vybírám. Tento výběr může být čistě intuitivní, tj. asociativní, ten pochod probíhá rychle v podvědomí; tam vzniká impuls ke stisknutí spouště.

To ale stále neřeší problém talentované a netaalentované fotografie.

Právě tento svět asociací, pocitů, jejich intenzita, hloubka a především komplexnost vnímání, schopnost pojmout realitu co nejšířěji, právě tato schopnost má vliv na to, kdy při nějakém podráždění, vjemu, vznikne impuls stisknout. Ona je tím, co pak ovlivní kvalitu výsledku. Je to ale jen zdánlivě proti Flusserovi: i on říká, že vidění je daleko komplexnější než optika aparátu, protože nepředstavuje jen fyziologický akt, který „napodobuje aparát“.

Mluvíme teď o zvláštním nezápolí, o fotografii používané umělci a o snaze mnoha fotografů zrušit hranici mezi fotografií a výtvarným uměním. Je tu ale jedna zvláštní věc, která je základní vlastností fotografie. Povrch papíru je pokryt citlivou vrstvou, na níž se vytváří obraz. Tato vrstva ovšem působí imateriálně: zplošťuje. Pro mne fotografie působí vždy jako abstraktní plocha zbavená tělesnosti: je to vyabstrahovaný svět. Snad proto říká Susan Sontag, že ve fotografii není možná transcendence. Toto zploštění věcí se mnozí fotografové, kteří to třeba jen intuitivně cítí, snaží přemoci. Z poslední doby je zajímavý pokus Hanse Danusera s tzv.

mapografií. Sám si ale myslím, že není možné postupovat proti základní vlastnosti určitého média.

Říkal jste zajímavé věci o imaterialitě fotografie, o strategii vůči aparátu, o používání dalších médií. Jak se díváte například na „přemalování“ fotografií zpět do rukodělného obrazu?

Fotografie se stává obrazem a získává tělo.

Je to tedy jakési záškodnictví vůči převládajícímu světu technických obrazů?

Dá se to tak říci. Je to využití fotografie, ale tak, že ji to vlastně retarduje. Na rozdíl od technického obrazu vzniká originální, neopakovatelné dílo, je to integrace fotografie. Soudobém umění tuto strategii úspěšně používají Bernard Richter a Sigmar Polke.

Na závěr bych se vás ráda zeptala, na čem v současné době pracujete.

Jednak na kartografických kresbách, které vznikají při chůzi krajinou. Druhá práce se týká baziliky sv. Jiří, kde se pokouším aplikovat na architekturu metodu, kterou jsem použil při mapování krajiny.

1.4 Znak ve fotografii: Sémiotika – teorie znaku

(in.: Jiří Kulka, *Psychologie umění*):

Budeme-li více uvažovat o „významech“ než o „informacích“, neměli bychom zapomenout na jejich vnitřní souvislost. Umělecké informace jsou neseny uměleckými znaky.

Zpráva je tvořena znaky, jejichž výběr a uspořádání, tj. text, je určen tím, co chce expedient sdělit a jaký použije kód (tj. uspořádání znaků podle určitých pravidel, řádu). Na základě kódování se tedy formují znakové struktury, zprávy, které nesou sdělení obsahující informaci.

Znak je něco (většinou hmotného, není to však podmínkou), co zastupuje ve vědomí alespoň jednoho subjektu něco jiného než pouze sebe sama. Každý znak má dvě stránky: nositele znaku a význam. Přiřazení nositele znaku k významu může vyplývat z přirozené souvislosti nebo může být zavedeno konvencí, dohodou. První typ nazýváme přirozené znaky (příznaky), druhý znaky umělé (vytvořené). Existence přirozených znaků vyplývá z všeobecné souvislosti věcí. Sníh je například znakem chladného počasí, vrásky na tváři jsou znakem stárnutí, slzy v očích jsou znakem smutku, rozkvetlé stromy jsou znakem jara. Zmíněné znaky či příznaky nejsou ovšem znaky samy o sobě. Příznaky se stávají teprve tehdy, když je vnímají lidé, kteří je současně chápou. Aby mohly být uvedené přírodní jevy pochopeny jako znaky, musí být takto interpretovány. Příznaky poukazují na souvislosti a přispívají k pochopení podstaty jevů kolem nás.

(...) Umělé znaky jsou společenskými produkty a vznikají na základě dohod. Zatím co mezi nositelem příznaku a jeho významem (nakupení mračen na obloze – blíží se bouře) existuje vnitřní podstatná souvislost, mezi nositelem a významem umělého znaku nemusí být souvislost naprosto žádná, i když ji vyloučit nelze (např. medvěd – znak síly).

Hlavní funkcí znaku je přenášení významů, informování, zaměření mysli k něčemu. Znakem se tedy může stát jakýkoli materiální předmět, jeho vlastnosti nebo i událost, jestliže slouží při dorozumívání jako prostředek přenosu nějakého obsahu lidského vědomí. Jako význam vystupují tedy myšlenky, city, postoje, představy a jiné psychické obsahy.

Množství informací, které vnímatel získá z konzumace uměleckého díla, je předurčeno poznatky, prožitky a zkušenostmi, které má s předmětem zobrazení.

(...) Velmi známým a oblíbeným vysvětlením podstaty znaku se stal trojúhelník reference. Jeho autoři umístili na vrcholy trojúhelníku myšlenku, znak a objekt (v jejich terminologii referenci, symbol a referent). Znak je podle Ogdena a Richardse symbolickou jednotkou, která se vztahuje jednak k myšlence (tj. významu) a jednak k objektu. Symbol (znak) symbolizuje myšlenku a zastupuje objekt. Myšlenka se vztahuje k objektu. Tito angličtí sémiotikové zdůrazňují nutnost trojčlenného chápání znakové situace.

Pouhé spojení „symbol – myšlenka“, tj. nositel znaku a význam, je podle nich nedostatečné, neboť nepřihlíží k objektivní existenci věcí mimo vědomí člověka. Problém však lze snadno vyřešit tím, že „myšlenku“ nepovažujeme za duševní jev, jenž nemá s realitou nic společného, nýbrž právě za odraz objektivní skutečnosti. Pak je pojetí znaku jako bilaterální (tj. dvoustranné) jednotky uspokojivé.

(...) Vzrůstající míru transparentnosti jednotlivých typů znaků lze vyjádřit schematicky: ikon (podobnost) < index (souvislost) < symbol (domluva).

Uvedené schéma má psychologický smysl v tom, že je nutno počítat směrem od ikon k symbolům se vzrůstající úlohou subjektivních složek uměleckého obrazu. (Jestliže tedy například malířské dílo vidí diváci shodně, hrdinu románu „vidí“ každý jinak. Uvedené konstatování se týká smyslově názorných složek obrazu.

Je třeba upozornit na principiálně rozdílný způsob dekódování probíraných znaků. Ikonické znaky jsou chápány jako obrazy, smyslově názorné obsahy, jejichž míra abstrakce nebývá vysoká. Jsou to obrazy něčeho. Každé zobrazení – dokonce i fotografické – je částečně abstrahující, neboť do zobrazení nelze pojmout všechny reálné stránky materiálních předmětů.

(...) Jestliže u ikonického znaku postačí poznání a identifikace nějakého předmětu, u indexu je dekódování navíc závislé na zkušenosti příjemce s informací prezentovanou indexovým nositelem. (Kdyby neměl příjemce žádnou zkušenost s ohněm, mohl by kouř považovat za index vlhkosti, protože by měl za to, že jde o mlhu). Dekódování indexu vyžaduje usuzování a postižení souvislostí.

Symbols jsou dekódovány na základě znalostí. Příjemce musí jednoduše vědět, že daný znakový nositel vyjadřuje určitou myšlenku nebo označuje určitý předmět. Protože jde o dohodu, může daná znaková konvence působit na nejrůznějších úrovních prezentace od neabstraktnějších (viz. Matematické symboly, až po zcela

konkrétní – viz. „ikonické symboly“, například holubice: symbol míru, kotva: symbol naděje, kříž: symbol křesťanství atd.).

Dekódování jednotlivých znaků je přirozeně mnohem jednodušší než dekodování celých textů, v nichž vstupují do interakce často i nestejně druhy znaků, čímž se vytvářejí nové významy, k nimž může recipient dospět jedině za podmínky aktivní intelektuální spolupráce s tvůrcem díla.

Znak v pojetí Jarmily Doubravové

Stopy z kamene a dřeva na papíru, otisky, představují i důležitou součást umělecké aktivity zvané grafika. Graphein (řec.) znamenalo pohřbívat, jak připomíná Vilém Flusser. Scribe (lat.) znamenalo rýt. Podíváme-li se však po první definici znaku, najdeme ji u Platona v dialogu Kratylos (v překladu Fr. Novotného z r. 1935) takto: „Někteří tvrdí, že to (jméno) je hrob (séma) duše, jako by v přítomné době byla pohřbena: ale také proto, že duše jím projevuje (sémanei) své projevy, i tak, že se správně nazývá séma = znamení.“ Souvislosti grafiky, psaní a sémiotiky jako by byla takto předznamenána, tušena, naznačena, předjímana a předvídána.

Piktogramy, jak je známe z doby před 6-7 tisíci lety, se podobají v dnešní době komunikaci sdělování beze slov pomocí značek, symbolů nebo emblémů, i v podobě komiksů. Ideografická písma už měla znaky pro jednotlivá slova. Složitě ideografické znaky představují hieroglyfy, které známe v podobě písma egyptského, staročínského, chetitského a mayského. Slabičná písma využívala zvukovou podobu jazyka: známe je v podobě písma fénického i sumerského, babylonsko-asyrského klínopisu, písem drávidských a indických, japonské katakany a hiragany. Hláskové písmo, které obsahuje znaky pro všechny fenomény jazyka – ABECEDA – , už je vysoce analytickým vynálezem. Řekové provedli tuto revoluci ve znamení, když kolem 10. století před Kristem přebírali a upravili fénické písmo. Tvrdí se, že téměř všechny abecední systémy vycházejí z něj. Hebrejské a arabské písmo, řada písem indických, arménské a gruzínské písmo, hlaholice a cyrilice, germánské runy, latinské písmo – to je vynález uchování řeči, ovšem také jejího omezení na čistě verbální či verbální a grafické prostředky (jako jsou např. velká písmena, otazník,

vykřičník, tři tečky apod.). Celá nonverbální oblast řeči – tj. mimika, gesta a pohyby těla, jakož i melodie, tempo, rytmus či dynamika nebo barva hlasu – přicházejí vniveč. Naše levá hemisféra, zpracovávající slova a věty, slabiky a melodii řeči, se pak sytí méně než hemisféra pravá, zpracovávající izolované hlásky a ovšem také signály v podobě přírodních zvuků či hluku prostředí.

Na podobné polaritě je založeno bohatství a tajemství grafického, především uměleckého projevu. S jistou dávkou nepřesnosti můžeme říci, že tu jde o polaritu písma jako jednotlivých znaků a obrazu nebo o rozdílnost indexu (příznaku) a ikonu (obrazu), respektive symbolu. Vasilij Kandinskij zřejmě cítil polaritu jako výzvu k objevu mnohoznačnosti, neurčitosti a neostrosti toho, čemu říkáme symbol, na cestě od čehosi jednoznačnějšího, určitějšího a ostřejšího, čemu můžeme říkat znak. Různé semiotické školy však používají oba pojmy – jak znak, tak symbol – jako kategorie střechové: např. Ch. S. Peirce na straně jedné – symbol je mu druhem konvenčního, přiřazeného znaku, či E. Cassirer na straně druhé – člověk je pro něj tvorem užívajícím symboly.

Sémiotika

V Evropě, zejména ve školách strukturalistických, je sémiotika, ovšem pod názvem sémiologie, spojována především se jménem F. de Saussura (1857-1913), K. Böhlera (Buhler 1934) nebo E. Cassiera (Filosofie symbolických forem, E. Cassier 1923).

Podle Peirce je znakem něco, co zastupuje něco jiného vzhledem k něčemu dalšímu, což je formulace, která obsahuje tři body a dva vztahy. Dosazením do uvedené formulace získáme: A zastupuje B vzhledem k C, nebo také Z (a, b, c), přičemž Z je znak, vehikulum zastupuje objekt vzhledem k interpretans.

Podle Saussura je znak psychická jednotka o dvou stranách. Oba prvky znaku (tj. akustický obraz a pojem) ... jsou úzce spjaty a jeden vyvolává druhý, X označuje Y.

Klasifikace znaků

Peirce díky ucelenému filosofickému systému vybudoval obsáhlou a promyšlenou klasifikaci znaků. Saussure se omezil v podstatě pouze na symboly; obecné výrazy jsou pak symboly, tj. symboly jsou slova; náznaky ikonických znaků (onomatopoeia) a

zvolání, snad znaky indexální, byly pouze vyjmenovány bez souvislosti se schématem. Saussure slova zařadil do třídy symbolů (všechny příklady tomu nasvědčují).

Potřeba pojmu „hodnoty“, která má smysl pouze v kontaktu s ostatními znaky, je tak nutná, protože se podílí na vytvoření uceleného obrazu o fungování jednotek v jazyce.

Interpretant

Pojem interpretant tvoří jednu z nejkomplicovanějších částí Peircova učení. Také mu je v peircologických studiích věnována největší pozornost. Interpretant patří do významové oblasti jazyka, je to to, co znak vyvolává v interpretovi, rozuměj uživateli. Výraz interpret (interpreter) se u Peirce objevuje zřídka. Domnívám se, že Peirce chtěl pracovat s interpretem jako položkou nespecifikovanou, jako něčím, co je mlčky přítomno, ale nemá žádné rysy, nebo kvality (to není v rozporu s Peircovou pragmatikou, protože Spekulativní gramatika se týká znaků, zatímco pragmatika se týká forem přesvědčování, viry).

Peircova definice znaku – „znak je... cokoli, co vztahuje něco jiného (jeho interpretans) k nějakému objektu, k němuž se samo vztahuje (svému objektu) tímž způsobem, přičemž interpretans se stává postupně znakem, a tak se opakuje ad infinitum.“ Analogická definice je uvedena takto: „Znak je cokoli, co je vztaženo k druhé věci, svému objektu, vzhledem k nějaké kvalitě tak, jako je zavedena třetí věc, jeho interpretant, do relace k témuž objektu, a toto je provedeno tak, jak je zavedeno Čtvrté do relace k tomuto objektu touž formou, ad infinitum.“

Druhé vymezení je poněkud složitější, předchází historicky prvnímu. Podstatné je, že interpretans postupně může nabývat jisté formy a tím se stát novým znakem; řečeno jinak, jistý znak se může díky interpretantu stát zdrojem jiného znaku. Ve své obecnosti tato pozdní Peircova idea nebyla Peircem rozvedena. Uvedené vymezení je však důležité pro pochopení vztahu mezi znaky v textu: autor textu se po volbě jistého lexikálního výrazu A při volbě výrazu dalšího B rozhoduje na základě působení (interpretantu) A a volbu B tímto interpretantem ovlivňuje. Znaků, které v textu jsou užity nezávisle na znacích jiných, je minimálně (využití definice znaku ad infinitum je proto významné pro analýzu textu).

1.5 Vybrané kapitoly z dějin fotografie podstatné pro pochopení pojmu znak ve fotografii

(in.: Vladimír Birgus, Jan Mlčoch: Česká fotografie 20. století. Průvodce)

Od piktorialismu k moderní fotografii

Několik výrazných představitelů impresionistického a secesního piktorialismu se po první světové válce vydalo směrem k moderní fotografii, aniž by však vždy došli až k fotografické avantgardě. František Drtikol navázal na svou předchozí secesně a symbolisticky orientovanou tvorbu, ale obohatil ji (nepochybně i pod vlivem kontaktů se svým asistentem Jaroslavem Rösslerem) o vlivy futurismu, expresionismu a kubismu. Postupně tak vytvořil svůj osobitý styl, typický pro díla z jeho vrcholného tvůrčího období, zařazovaného někdy do stylu art deco. Zbavil se dosavadních malovaných pozadí a ve svých aktech a portrétech od roku 1923 začal modelky a modely konfrontovat s různými geometrickými dekoracemi i s vrženými stíny. Stále větší roly v jeho fotografiích měl pohyb, zvýrazňovaný dynamickými pózami. Mnohé Drtikolovy akty byly na svou dobu velmi odvážné a ukazovali nahé tělo v přirozenosti a kráse. Drtikol se však i v těchto moderních aktech, majících například ve způsobu využití vržených stínů řadu styčných bodů s avantgardními díly Rösslera nebo Funkeho, nevzdával se symbolických významů a kladl důraz na obsah, jak o tom sám napsal: „Dílo pravého umělce má v sobě něco více než materiál a techniku. A to něco je výtvarná síla umělcovy duše. S jakou láskou a porozuměním je vytvořené a kolik umělec do svého díla vložil své duše, sama sebe.“ Drtikolova účast na pařížské Výstavě dekorativních a průmyslových umění roku 1925 znamenala světové uznání, které autor v následujících letech korunoval řadou zahraničních výstav. Počátkem dvacátých let nalezneme kubisticko-futuristické tvarosloví i v rané tvorbě Jaroslava Rösslera, který byl Drtikolovým žákem a přejal od něho zájem o bromolejotisk a další tvárné procesy. Ve stejné době však vytvářel i první díla ovlivněná abstraktním uměním a konstruktivismem.

Velkým vývojem prošlo dílo Karla Nováka, zahrnující portréty, akty nebo zátiší. Jeho hlavním příspěvkem české fotografii ale bylo vedení ateliéru fotografie na nově zřízené Státní grafické škole v Praze (jehož žákem byl mj. i Josef Sudek), kde uplatňoval své předchozí dlouholeté pedagogické zkušenosti z Vídně. Ve velkém

stylu pracoval i vyhledávaný portrétista celebrit Jindřich Vaněk, který se stal členem Britské královské fotografické společnosti. Roku 1934 vydal portfolio originálních fotografií aktů Apotheosy, doprovázené textem historika umění Antonína Matějčka. Zdánlivě mimo kontext české fotografie pracoval od druhé poloviny dvacátých let v Paříži Rudolf Schneider-Rohan. Podobně jako Rössler pracoval i on v ateliéru bratří Manuelů a ve studiu Luciena Lorella, později si otevřel vlastní fotoateliér. Vytvořil řadu velmi odvážných mužských i ženských aktů a současně portrétoval řadu vynikajících osobností české i francouzské kultury.

Devětsil, poetismus a obrazové básně

Umělecký svaz Devětsil byl založen v říjnu 1920 jako sdružení usilující o revoluční proměnu umění i společnosti. Po postupném odklonu od proletářského umění měla jeho umělecká orientace dva póly: konstruktivismus a především poetismus, první avantgardní směr, který vznikl v českých zemích, o němž hlavní teoretik Devětsilu Karel Teige napsal, že je „v nejkrásnějším smyslu slova uměním žítí, zmodernizovaným epikureismem.“ Členy Devětsilu, jenž měl i brněnskou pobočku, byli většinou velmi mladí výtvarníci, básníci, spisovatelé, architekti, divadelníci, hudebníci i teoretici. Devětsil usiloval o propojení české avantgardy s nejvýznamnějšími centry Evropy, především s Paříží, Moskvou a Berlínem. Jeho členové oslavovali moderní civilizaci a považovali film a fotografii za média, která mají nahradit tradiční druhy umění. Už na výstavě Bazar moderního umění roku 1923 byly vystaveny fotografie z filmů a snímků ohňostrojů a také fotogramy z alba *Líbezná pole* od Man Raye. Ve stejném roce byl do Devětsilu přijat Jaroslav Rössler jakožto jediný profesionální fotograf. Fotografie měli také významnou roli v tzv. obrazových básních, specifických poetických kolážích, které naplňovali Teigův požadavek na fúzi poezie a výtvarného umění. Většinou šlo o vystřižené fragmenty fotografií letadel, lodí, mrakodrapů, exotických zemí či různých sportů, konfrontované s písmeny i celými slovy, kresbami, pohlednicemi, jízdenkami nebo poštovními obálkami, a začleněné do jednoduchých geometrických kompozic. Obrazové básně a progresivní fotografie se uplatnily i v tiskovinách Devětsilu, často v propojení s novou typografií (sborník *Život II – Sborník nové krásy* z r. 1922, časopisy *ReD*, *DISK*, sborník *Fronta* z r. 1927). Vynikající díla vytvořili Jindřich Štyrský, Toyen, Karel Teige, Josef Šíma, Jaroslav Rössler, Evžen Markolukus, Jiří Voskovec ad. Nejčastěji

se obrazové básně uplatňovali na obálkách knih nakladatelství Odeon, Václav Petr, František Borový ad. Syntézou dobových snah se stala sbírka básní Vítězslava Nezvala Abeceda z roku 1926 a s tanečními kreacemi Milči Mayerové, zachycenými fotografem a filmařem Karlem M. Paspou. Výjimečnost tohoto multimediálního díla podtrhla grafická úprava Karla Teigehe, pracujícího v duchu progresivních myšlenek typo-fota. Poetika Devětsilu měla velký inspirativní vliv, v jejím duchu vznikala výrazná díla i mimo okruh jeho členů.

Počátky abstraktní fotografie

Termín abstraktní fotografie býval dříve některými teoretiky zpochybňován, protože fotografie se prý na rozdíl od malířství či sochařství nemůže zcela odpoutat zobrazení reality. Tento výraz však programově použil už americký fotograf Alvin Langdon Coburn v roce 1916 a dnes je stále běžnější. Čeští fotografové reagovali na podněty abstraktního umění velmi brzy. Jaroslavu Rösslerovi patří mezi průkopníky abstraktní fotografie jedno z nejvýznamnějších míst vedle Erwina Quedenfeldta, Paula Stranda, Alvina Langdona Coburna, Francise Josepha Bruguiéra a Man Raye. Už v roce 1923 při dlouhých expozicích fotografoval záměrně rozostřeným objektivem Tessar světlo z pohybuujících se reflektorů. Vznikly tak snímky neostrých kruhů, čočkovitých těles, křivek a světelných kuželů, které mohou iterovat představu hořečnatých vizí i světelné prahmoty. Jako jeden z prvních fotografů tak postavil do centra zájmu světlo, které má ve fotografii primární roli. Jeho práce připomínají fotogramy Christiana Schada, Man Raye či Lászla Moholy-Nagye, ale jsou to klasické fotografie vytvořené fotoaparátem. Souběžně s těmito díly v letech 1923 – 1925 vytvářel kompozice s jednoduchými předměty na pozadí z černých a bílých lepenek vystřižených do výrazných geometrických tvarů. V některých snímcích zachytil i stíny, které při bočním osvětlení vrhaly kolmo umístěné fragmenty kartonů a lepenek, jindy zase použil fotomontáže dvou překrývajících se stejných negativů nebo fotografie kombinoval s nalepenými pruhy černého papíru. V těchto dílech jakoby vizualizoval Platónovu teorii forem, podle které se za tvarovou mnohostí světa skrývají elementární geometrické tvary, jež jsou také stavebními elementy kosmu.

Ve druhé Polovině dvacátých let vznikly snímky Jaromíra Funkeho ze souboru Abstraktní fota – Kompozice, v nichž konfigurace přímých i odražených světél a vržených stínů postupně nahrazovaly drobné figurativní motivy či detaily skleněných

objektů. Funke se tak snažil tradiční fotografickou technikou vytvořit imaginativní fotografické obrazy, srovnatelné a Man Rayovými fotogramy, jež sám považoval za slepou uličku fotografie.

Abstraktní kompozice se objevovaly i v tvorbě Františka Drtikola. Pro Drtikola však světla s stíny byly především duchovními symboly. Sám Drtikol byl podobně jako například ruský průkopník abstraktní malby Vasilij Kandinskij ovlivněn myšlenkami rakouského filosofa, mystika a zakladatele antroposofie Rudolfa Steinera, později u něj převážil vliv buddhismu a dalších východních filosofických a náboženských systémů.

Nová fotografie – konstruktivismus, funkcionalismus a nová věcnost

V letech 1923–24, nedlouho po nástupu puristického piktorialismu, začali získávat stále důležitější místo různé projevy nové fotografie. Její představitelé z řad mladé generace českých fotografů akcentovali přísné zachování specifických rysů fotografie. Byli ovlivněni ruským konstruktivismem i funkcionalismem z Bauhausu, využívali dynamických kompozic do diagonály, nezvyklých úhlů pohledů z ptačí nebo žabí perspektivy, neotřelé obrazové skladby. Styl nové věcnosti, uplatňující se obzvláště intenzivně v sousedním německu, zdůrazňoval maximální ostrost a tonální bohatství fotografií, velké detaily i změny měřítka a co nejlepší fotografické vyjádření podstatných rysů zobrazených objektů. Jeho představitelé se stavěli proti romantismu, sentimentalitě, vyumělkovanosti impresionistického a secesního piktorialismu a kladli důraz na realismus. Co nejpreciznější zobrazení různých objektů, často i průmyslového a technického charakteru, se přitom alespoň v dílech některých tvůrců nevyhýbalo metaforickým významům, tvarovým analogům a zdůrazňování magičnosti reality. První snímky v duchu konstruktivismu u nás začal vytvářet Jaroslav Rössler. Určitou anticipaci najdeme už v jeho Opusu I z roku 1919, první české avantgardní fotografii. Rössler uplatnil úhlopříčné kompozice a odvážné podhledy v řadě fotografií a fotomontáží s motivy Petřínské rozhledny v Praze a Eiffelovky věže v Paříži, vlivy nové fotografie však najdeme i v mnoha jeho reklamních snímcích. Jaromír Funke vytvářel zátiší s elementárními tvary a liniemi, snímky objevující estetické hodnoty průmyslových předmětů stejně jako fotografie komponované do diagonály (Kompozice a Po karnevalu z roku 1924, také portréty a akty). Principy nové fotografie se v druhé polovině třicátých let výrazně uplatňovali

pod Funkeho a Ehmovým pedagogickým vedením v pracích žáků Státní grafické školy v Praze, především ve cvičeních s tématem geometrického předmětu v prostoru a v reklamních záběrech. Na této škole v roce 1935 vyšla v redakci Jaromíra Funkeho a ředitele Ladislava Sutnara publikace Fotografie vidí Povrch, která přinesla řadu příkladů technicky dokonalého zobrazení různých materiálů. K nejoriginálnějším a nejradikálnějším projevům české nové fotografie patří díla Rubena Wiškovského. Jeho mimořádně promyšlené komponované snímky extrahují z železných tyčí, turbín, kovových a betonových rour, elektrických izolátorů, gramofonových desek a dalších obyčejných předmětů s výtvarně působivými tvary. Nápadité výřezy, zvětšením některých detailů a jejich vytržením ze souvislostí, převodem barevné skutečnosti v černobílou fotografii nebo rytmickým opakováním některých motivů dokázal změnit konvenční vnímání určitých objektů a nezřídka i objevit jejich nečekané symbolické významy. Realizoval tak své přesvědčení, že „čím méně nevšední obsah, tím nevšednější musí být způsob jeho předvedení“ (Fotografický obzor č.1/1941).

Významnými představiteli nové fotografie byli i Alexandr Hackenschmied, Ladislav Emil Berka a Jiří Lehovec, tvořící neformální Aventinské trio, stejně jako mnozí další tvůrci Josef Sudek, Jindřich Koch, Rudolf Skopec, Vladimír Hipman, Karel Kašpařík aj. včetně některých německých fotografů žijících v Československu, např. Henricha Wicpalka, Ferryho Kleina či Greta Popletové. Nová fotografie našla důležité uplatnění i v moderní reklamní fotografii z meziválečného období, stejně jako v dílech progresivních fotoamatérů, výrazné snímky nejobyčejnějších předmětů ovšem vytvořil i slavný spisovatel a novinář Karel Čapek. Ostatně prvním kolektivním vystoupením představitelů nové fotografie byly dvě výstavy, uspořádané v letech 1928 a 1929 Klubem fotografů amatérů v Mladé Boleslavi, kde se Josef Dašek, Josef Slánský, Josef Hejda, Josef Jarský a další členové představili snímky v duchu konstruktivismu a nové věcnosti (jejich práce známe jen z časopiseckých reprodukcí).

Reklamní fotografie 20. a 30. léta

Využití fotografie pro propagační a reklamní účely má v českých zemích starší tradici, po první světové válce se někteří fotografové na tuto práci specializovali. Stimulem pro její rozvoj byl nejenom hospodářský růst, ale i stále větší množství

časopisů, které zveřejňovali reklamní snímky. Josef Sudek fotografoval od poloviny dvacátých let pro Družstevní práci reklamní snímky knih, užitých předmětů i výstavních a prodejních akcí. Spolupracoval s Ladislavem Sutnarem, který utvářel grafický profil tohoto životního stylu, včetně periodik Panoráma DP a Žijeme. Sudek se zaměřoval především na snímky skleněných, porcelánových a kovových předmětů, které nezdědka pořizoval v diagonálních kompozicích. V Paříži se ve stejné době na reklamní fotografii specializoval Jaroslav Rössler, jenž ve svých dílech často invenčně využíval postupy ze své avantgardní tvorby: strmé pohledy, velké detaily, fotomontáže, netradiční obrazovou skladbu i propojení s novou typografií. Ve francouzské metropoli vznikaly i kvalitní reklamní záběry od Rudolfa Schneidera-Rohana. Reklamní fotografie se brzy uplatnila v komerčních kruzích a byla jí roku 1933 věnována řada teoretických textů i samostatná publikace Fotografie v reklamě a Neubertův hlubotisk, obsahující ukázky prací Bohumila Šťastného, Josefa Sudka, Jaromíra Funkeho, Karla Hájka, Alexandra Hackenschmieda a dalších významných autorů. Další důležitou publikací byla kniha Písmo a fotografie v reklamě z roku 1938, kterou vydal bývalý student Bauhausu Zdeněk Rossman. V Bauhausu studovala i jeho manželka Marie Rossmannová a v Německu působící Jindřich Koch, ovšem vliv této školy je možno najít i v reklamních pracích řady dalších autorů. Reklama se vyučovala na Státní grafické škole v Praze v období profesorů Karla Nováka a později Jaromíra Funkeho a Josefa Ehma a v ateliéru pro reklamu a aranžérství Emanuela Hrbka brněnské Školy uměleckých řemesel, jejímž absolventem byl Hugo Táborský. Také další představitelé mimopražské fotografické avantgardy, např. Otakar Lenhart v Olomouci či Josef Bartuška v Českých Budějovicích, se vedle volné tvorby zabývali i moderní reklamní fotografií. Propagační oddělení na světové úrovni měla zlínská firma Baťa, která vedle fotografie využívala i filmu. V meziválečné době žil a pracoval v Berlíně Hanuš Frankl.

Imaginativní a surrealistická fotografie a koláž 30.let

Surrealismus byl přijat českou avantgardou se značným zpožděním, zato se stal jedním z nejsilnějších uměleckých směrů. Praha byla od poloviny třicátých let jedním z hlavních center surrealismu i v mezinárodním měřítku a čeští surrealisté udržovali intenzivní kontakty se zahraničními kolegy. Mnozí z nich také strávili delší dobu v Paříži. Surrealistické vlivy je možno vidět už v dílech Jaromíra Funkeho. Ten jako

první český fotograf reagoval na práce mezi surrealisty oblíbeného francouzského fotografa Eugéna Atgeta v cyklu Reflexy (1929), zachycující fantaskní konfrontace reality a jejich odrazů ve sklech. V cyklu Čas trvá (1930-34) zase vyhledával neobvyklá setkání různých objektů v duchu Bretonovi teze, že nadrealita není mimo realitu, ale je v ní obsažena. Skupina Surrealistů v ČSR byla založena roku 1934. Studium snů, podvědomí, erotismu a psychického automatismu usilovali její členové o revoluční změnu společnosti.

Objekty své vášně pro fotografii nalézal malíř, grafik a scénograf Jindřich Štyrský ve výlohách a na vývěsních štítech obchodů, na hřbitovech, v pouťových atrakcích i na oprýskaných a počmáraných zdech. Tak v letech 1934-35 vznikly cykly nemanipulovaných fotografií Žabí muž, Muž s klapkami na očích a Pařížské odpoledne, zachycující náhodná setkání banálních předmětů v konstelacích, v nichž se často objevuje motiv prolínání sexu a smrti. Již roku 1932 vydal soukromým nákladem publikaci Emilie přichází ke mně ve snu s odvážnými erotickými kolážemi, v nichž uplatnil fragmenty ze starých pornografických snímků v nových kontextech a významech s motivy erotiky, smrti a zmaru. V té době bychom s výjimkou děl Hanse Bellmera a Georgese Hugneta našli jenom málo tak odvážných a originálních využití sexuálních motivů v surrealistických kolážích a fotografiích. Erotické prvky se uplatnily, byť ne tak vyhraněně, i v dalším souboru Štyrského koláží Stěhovací kabinet. Jiným členem surrealistické skupiny byl básník Vítězslav Nezval, jehož snímky zázračných setkání, v mnohém podobné Štyrského fotografiím, zůstaly téměř neznámé až do poslední doby. Všestranný výtvarník a teoretik Karel Teige tvořil od roku 1935 rozsáhlý soubor koláží s častým erotickým podtextem, v nichž neřídka využíval i detaily fotografií známých tvůrců Karla Bloosfeldta, Man Raye, Lászla Moholy-Nagye, Jaromíra Funkeho či Miroslava Háka. Objevíme v nich nejenom paralely s francouzskými surrealistickými kolážemi, ale v některých případech s protifašistickými fotomontážemi Němce Johna Heartfielda, který žil v Československu v emigraci. Podobné práce Teige využíval ve své práci knižního úpravce. Mimo surrealistickou skupinu pracoval malíř František Vobecký, využívající ve fotografických kompozicích techniky materiálové asambláže. Jednalo se o dočasné sestavy, které byly po fotografování zlikvidovány a jejichž výslednou podobou byla fotografie. Pozdější člen Skupiny 42 Miroslav Hák v polovině třicátých let udělal několik „strukáží“, expresivních experimentů s fotografickými materiály. V Praze spolupracoval s divadlem D režiséra E. F. Buriana a vytvořil několik aktů a figurálních

studií, dnes považovaných za klasická díla. Poetika děl Eugena Wiškovského ze závěru třicátých let pracuje s tvarovou metaforou, předznamenávající válečnou katastrofu.

Vliv surrealismu se uplatňoval i v tvorbě členů mimopražských avantgardních skupin, například v dílech moravských avantgardních fotografů Viléma Reichmanna, Huga Táboorského, Otakara Lenharta, Bohumila Němce či spoluzakladatele skupiny Ra Václava Zikmunda a dalších.

Časopis světozor, vydávaný Pavlem Altschulem, vydal roku 1935 v předvečer návštěvy Andrého Bretona v Praze speciální číslo nazvané Po vítězství surrealismu. Černým humorem vydavatele a kolážemi Marie Stachové glosoval realistické aktivity, které jinak časopis bedlivě sledoval.

Susan Sontag k surrealismu:

„Chybou radikálních surrealistů bylo představovat surreálné jako cosi univerzálního, tedy jako záležitost psychologie – ve skutečnosti je nanejvýš lokální, etnické, třídně a časově ohraničené. Nejstarší surreálné fotografie tak pocházejí z padesátých let devatenáctého století, kdy si fotografové poprvé vyšli na toulku ulicemi Londýna, Paříže a New Yorku, hledající nestrojený výřez života. Tyto fotografie, konkrétní, zacílené, anekdotické (až na to, že anekdota se dávno vytratila) – útržky ztraceného času, zaniklých obyčejů – se nám dnes zdají daleko surreálnější než kterýkoli snímek, jehož abstraktní a poetický ráz je dílem vrstvení, podexponování, solarizace a podobně. Ve víře, že obrazy, které hledají, přicházejí z nevědomí, jehož obsah pokládali jako oddaní freudisté za věčný a neměnný, nepochopili surrealisté, co je nejkрутější způsobem proměnlivé, iracionální, nejméně přizpůsobitelné, nejtajemnější – totiž sám čas. To, co činí fotografii surreálnou, je její nezvratný patos jako poselství minulých časů a konkrétnost jejich sociálních sdělení.

Abstrakce, informel, op-art a fotografie

Tradice abstraktní fotografie byla v českých zemích poměrně hluboká, ale druhá světová válka a následná stalinská epocha vyvolal tlak, v němž se do fotografické i výtvarné tvorby generace druhé poloviny padesátých let promítla nejrůznější existenciální napětí. Izolace vyvolávala u nastupujících umělců potřebu vyjadřovat

své niterné pocity syrovým výtvarným jazykem, opírajícím se o odkaz surrealismu, studium bible, Kafky a existenciálně orientovaných literárních a filosofických děl. V návaznosti na experimenty Miroslava Háka, členů skupiny Ra, Jiřího Severa či Emily Medkové pokračovali Jiří Putta, Jiří Hampl, Alois Nožička a další autoři v imaginativní linii tvorby, nalézají v destruovaných detailech světa odezvu svých vlastních pocitů. V obdobném duchu pracovala i řada mladých výtvarníků, nejznámější jsou grafik Vladimír Boudník (také experimentující s fotografií) a malíř Mikuláš Medek.

Civilismus a strukturální abstrakce je zřetelná i v časném díle Jana Svobody. Avantgardní fotograf Jaroslav Rössler se po několikaleté tvůrčí odluce vrátil k tvorbě s obnovenou silou a mladistvou invencí. Písmo také bylo tématem výtvarných i fotografických prací Eduarda Ovčáčka.

Reakcí na vyhraněný subjektivismus okruhu kolem Konfrontací byly „objektivní tendence“ skupiny autorů, které zajímal svět současné vědy, techniky a civilizace. Chladný, někdy až laboratorní přístup k tvorbě odpovídal nové realitě atomového a kosmického věku. V první polovině šedesátých let patřila k tomuto okruhu Běla Kolářová, vytvářející v kontaktu s nejaktuálnějšími evropskými tendencemi fotografované asambláže a jedinečné luminogramy (kresby světlem). Obnovený zájem o geometrii, světlo a pohyb v umění se promítl i do děl Jaroslava Vávry a v nejčistší podobě do op-artových kompozic Zdeňka Vírta. V druhé polovině šedesátých let se vyhranila i tvorba krajináře Miloslava Spurného a architekta Adolfa Vrhela, který navrhoval do architektonických interiérů monumentální fotografické montáže, ale křehké subjektivní kompozice, převedené do rozměrů stěn, už zcela pozbyly niternosti a přesvědčivosti.

Happening, land art, konceptuální umění, body art ve spojení s fotografií

Již byly připomenuty nejrůznější netradiční fotografické aktivity, například skupiny Ra, dále práce Jindřicha Heislera a později Emily Medkové z konce čtyřicátých let. Všechny zcela vybočovaly z dobových fotografických konvencí, nejčastěji je zcela ignorovaly. V mnoha případech se jednalo o ilegální aktivity, ať už za okupace, nebo v éře českého stalinismu. Jiří Toman bývá připomínán jako krystalicky čistá osobnost a podobný charakter mají i jeho drobná novoroční přání a fotografické hry, vznikající jakoby na okraj jeho fotografické a filmové práce. Ve skutečnosti se jednalo o

průzkum zcela nových výtvarných a fotografických forem, které se rozvinuly až v následujících desetiletích. Provokativní a inspirativní Milan Knížák využíval od první poloviny šedesátých let médium fotografie jinak, jako záznam happeningů, instalací a aktivit, usilujících cestou aktuálního uměleckého gesta o změnu a nápravu společnosti. Fotografie byly využívány i k propagování aktivit hnutí Aktuál, založeného Knížákem s okruhem přátel. Autorizovaná fotografická dokumentace (vlastní fotograf většinou zůstal v anonymitě) se později stala druhotným uměleckým artefaktem. Podobně pracoval i další autor happeningů Eugen Brikcius, využívající (a zneužívající) v duchu své poetiky „reálných mystifikací“. Svobodnější duch roku 1968 a umělecký vedoucí pražské Galerie Václav Špály Jindřich Chalupecký umožnili Zorce Ságlové realizovat instalaci Seno – sláma, známou dnes podobně jako několik jejích land artových prací, za spolupráce manžela Jana Ságla. Krajina byla také místem poetických aktivit Jana Stehlíka a jeho Křížovnické školy, Olafa Hanela, Miloše Šejna a Ladislava Nováka. Následovaly je pozdější práce sochaře a autora instalací Ivana Kafky.

„Nejryzeji bychom mohli konceptuální umění (koncept art) definovat tak, že je průzkumem základů ideje umění“, napsal roku 1969 jeden z jeho zakladatelů Američan Joseph Kosuth (dílo: Jedna a tři židle). Bylo výsledkem „dematerializace umění“, popírající samotný umělecký artefakt a sledující hlavně jeho ideu. Fotografie se zdála být přístupným a vhodně využitelným médiem. Jiří Valoch zkoumal charakter fotografické práce v řadě fotosekvencí, podobně pracoval i Jiří. H. Kocman. Dalibor Chatrný, pracoval s fotografickým záznamem netradičních sochařských realizací v krajině, ale i s převzatými fotografiemi, které autorsky přetvářel. Dalšími autory, kteří používaly fotografii podobnými způsoby byli Jaroslav Richter, Milan Langer, Ladislav Plíva. Jaroslav Anděl v tvorbě z poloviny sedmdesátých let zkoumal souvislosti idejí a fotografického média. Podobně vyhraněný postoj k médiu fotografie zastával i Karel Miler. Nejvyhraněnější osobností českého body artu sedmdesátých let byl Petr Šembera, který vedle svých četných a leckdy drsných tělových akcí vytvořil i několik děl, jejichž tématem byla masová média. V práci Jiřího Kovandy byl tento posun zřetelný hlavně při vzniku nenápadných pouličních instalací, které si autor fotograficky zaznamenal a nechal je na místě, aby nerozpoznané časem podlehly zkáze. V těchto dílech se již ohlašoval nástup postmoderny.

Ve světovém umění se už ve velké míře pracovalo s audio-vizuálními médii (televize, později i video, zvuk, kombinace fotografií a videa, instalace z médií aj.),

známými autory jsou Nam June Paik s díly Video oblouk (sestava 106 monitorů), Passage, Megatron; Steina a Woody Vasulka s instalací Matrix I; a asi nejnámější z nich Joseph Beyus se zaznamenanou akcí nazvanou Kojot: Mám rád Ameriku a Amerika má ráda mne, presentovanou i v podobě diapozitivů.

Inscenovaná fotografie 90. let

Zajímavými autory tohoto období zabývajícími se symbolem a symbolismem byla skupina Bratrstvo a Ivan Pinkava. Fotografové ze skupiny Bratrstvo Václav Jirásek, Roman Muselík, Zdeněk Sokol, Martin Findejs a Petr Krejček na přelomu osmdesátých a devadesátých let exploatovali styl socialistického realismu, později však hledali inspirační zdroje především v mnohem vzdálenější minulosti – gotice, manýrismu, romantismu, symbolismu nebo dekadenci. Jejich melancholicky vyznívající mysteriozní fotografie zkoumaly ve složitých alegorických výjevech a exaltovaných portrétech hlubiny času, nadosobního řádu, věčných hodnot i lidské duše. Spolu s fotografiemi Ivana Pinkavy se vracely k duchovní atmosféře a uměleckým projevům konce 19. století. Fotografie Václava Jiráska mají řadu styčných bodů s tvorbou Ivana Pinkavy, která svým důrazem na existenciální témata smyslu života a smrti tvoří nejvýraznější protipól k lehkosti a bezstarostnosti inscenovaných fotografií Tona Stana nebo rudy Prekopa i ke snaze mnoha tvůrců zařadit se do neaktuálnější uměleckých trendů. Pinkava naopak přiznává svůj tradicionalismus, inspirační zdroje často hledá v mytických a biblických tématech. Dalšími zajímavými fotografy jsou Michal Macků, Jan Pohribný a Pavel Mára.

1.6 Současnost: Fotografové versus umělci

Článek *Martiny Pachmanové: Fotografie?? Fotografie!!*

Časopis Fotograf, číslo 4/ 2004/ roč. 3.

Když jsem před několika lety dělala rozhovor (M. Pachmanová) s Lukášem Jasanským a Martinem Polákem, dotkli jsme se i bariéry mezi zastánci „čisté“ a „nečisté“ fotografie, která na české umělecké scéně již bezmála celé desetiletí panuje. Na mou otázku, v jaké roli se na pozadí těchto sporů cítí být, Jasanský s Polákem odpověděli: „Na jedné straně nepatříme ani k jedněm, na straně druhé jsme přece evidentně příznivci kategorie „čisté“ fotografie! Pro nás je fotografie zástupcem skutečnosti. Fotografie je dokladem toho, že zachycená situace skutečně existovala. Co se týče nelibosti nad naší přítomností mezi malíři, sochaři nebo konceptualisty, tu vyjadřují především ti, kteří se označují za teoretiky a historiky fotografie. (...) Nelíbíme se jim proto, že postupy, kritéria a hodnoty, které se většinou snaží fotograf ovládnout, my záměrně ignorujeme. Od začátku jsme navíc byli velmi dobře přijímáni „nefotografy“, zatímco tzv. fotografická komunita se o nás vůbec nezajímala, což ještě umocnilo naše přesvědčení, že jakékoli oborové společenství je vlastně ideologický nesmysl a člověka velmi omezuje. Fotografický řád, desatero, prostě fotografismus „án gró“ stíráme.“

U této umělecké dvojice je obtížné říci, kde končí věcnost a začíná mystifikace a do jaké míry oba autoři opravdu – jak hlásají – odmítají tradiční fotografický kánon. (...) Svou břitkou ironií směřovanou k obrazovým klišé a především pak kritickou reflexí samotného média fotografie (a jeho formalistické odnoži, kterému s dávkou sarkasmu přezdívají „fotografismus“) se ale Japanský s Polákem ocitají na druhém břehu: mezi umělci, kteří fotografii využívají ale neuctívají, a kteří ji chápou jako konceptuální prostředek k narušování pevně daných hranic mezi skutečností a iluzí i vžitého názoru, že fotografie je této skutečnosti otiskem. Práce dvojice J+P dobře ukazuje, že oddělovat tzv. „čistou“ fotografii od fotografie „odvozené“, nebo fotografy od umělců, kteří s fotografií nakládají „nefotograficky“ (a tudíž ji – alespoň v očích

prvních diskreditují), je v současném multimediálním světě nejen nesmyslné, ale i přežilé.

Ačkoli od zmiňovaného rozhovoru uběhlo již pět let, nedostatek komunikace (a často i animozita) mezi oběma komunitami – fotografickou a uměleckou – trvá. Navzdory tomu, že se tu a tam objeví snaha tento rozkol překonat, (...), o přímé srovnání se dosud nikdo nepokusil, natož aby problém postavil historicky – tedy aby se pokusil nalézt paralely nejen v soudobém vizuálním jazyku, ale i mezi vizuální řečí přítomnosti a minulosti.

Článek Vladimíra Birguse: V hledáčku Vladimíra Birguse

Reflex, 30/05

Myslím, že nikde jinde není propast mezi fotografií a výtvarným uměním využívajícím média fotografie tak hluboká jako u nás. Pravda, v Americe nebo v Německu se taky rozlišuje, zda je někdo fotograf, nebo „umělec pracující s fotografií“, ale toto rozlišení se uplatňuje hlavně u galerií, jež určité tvůrce zastupují, a u cen, které za jejich tvorbu požadují. Válečné reportáže Jamese Nachtweye nebo ironické dokumenty Martina Parra se tam běžně vystavují v muzejních expozicích i v přehledových výstavách vedle aranžovaných autoportrétů Cindy Shermanové a nikoho nenapadne se nad tím pozastavovat. I proto jsme se s Janem Mlčochem rozhodli na výstavě Česká fotografie 20. století, která až do podzimu probíhala v Praze, ukázat celé spektrum fotografické tvorby a zařadit tam jak čisté fotografie, tak poetistické a surrealistické koláže, snímky z oblasti konceptuálního umění či intermediální díla, kde fotografie hraje významnou roli. Ani jeden z oslovených současných výtvarníků neměl sebemenší problém s účastí na fotografické výstavě a všichni nám vyšli ochotně vstříc. Problém s tak širokým pojetím přehledové expozice naší fotografie minulého století, první svého druhu, však mají někteří teoretici, pro něž není stravitelné, že českou fotografii na jedné výstavě zastupují jejich oblíbenci – Othová, Jasanký s Polákem, Pěchouček a Kotzmannová –, tak jimi opovrhovaný fotoreportér Jan Šibík, dokumentaristka Dana Kyndrová nebo krajinář Jan Pohribný. Tento elitářský postoj nepomáhá nikomu a jenom upevňuje zákopové pozice mezi příznivci klasické fotografie, kteří se mnohdy nenamáhají vidět za pracemi mnohých fotografujících výtvarníků něco více než technicky mizerné snímky banalit, a jejich

protivníky, již apriorně považují tradiční fotografii za něco archaického a píše její nekrology.

proměny symbolu: Milena Slavická

Časopis Fotograf, č. 3, 2003, 2. roč.

...Možná je užitečné připomenout Cassirerův výrok, že člověk je „animal symbolicum“. Jinými slovy veškeré chování a jednání člověka je symbolické. Naším východiskem při přemýšlení o dnešním symbolickém jednání na poli umění může být klasické „jungovské“ chápání symbolu jako odkazu k těžko či zcela neuchopitelným obsahům individuálního a kolektivního nevědomí. Je ovšem zároveň vhodné připomenout i Jungovo tvrzení, že významy symbolu nejsou jednoznačné, ale naopak ambivalentní a při jejich interpretacích je nutné přihlížet k historickým, sociálním i osobním kontextům. Možná je dobré zmínit i Ricoeurovu kategorizaci rozlišující symboliku americkou, sakrální, poetickou a sociální, protože poukazuje na to, že symbol má vždy více rovin.

Vraťme se však k umělecké praxi. 80. a 90. léta představují podstatnou redukci symbolu. Zvláště pro 80. léta (když pomineme relativně krátké období neoexpresionismu a jiných neo návratům k obraznosti) je charakteristická sebereflexe – analýza a kritika uměleckého jazyka. Prohlášení Wittgensteina, že „pravda je gramaticky správně postavená věta“ by mohlo jako velký neónový nápis zářit nad celými 80. i 90. lety, jako důkaz toho, že jazyk je jediná instituce, která konstituuje a dává smysl i pravdu uměleckému dílu. Je to stále ještě doba skupiny Art and Language, Kosuth, Jeffa Koonse, newyorské nemarkistické estetické školy.

Se symbolem je tedy zacházeno spíše jako s prvkem v jazykové struktuře díla. Pro neokonceptualismus 80. let předmětem zájmu nikoli „to skryté“, k němuž symbol může poukázat, ale realita jazyka, v níž symbol je pouze jednou ze součástí jeho struktury. Neodkazuje k ničemu, co by se nacházelo za hranicemi jazyka, referuje pouze opět k jazyku samotnému. Symbol je v nekonceptuálním diskurzu zkoumán jako jakýkoli jiný komponent uměleckého textu a je analyzován a dekonstruován spolu s ostatním jazykovým aparátem. Dostává se mu vlastně určité „výsady“, je desakralizován a ironizován daleko více než ostatní prvky. Umělec, podoban spíše chirurgovi, rozřezává na operačním stole skalpelem své tvorby samo tělo symbolu,

zkoumá jeho povrch, strukturu a především možnosti jeho strategického využití. Symbol doslova prochází jakousi očištnou anabází. Předmětem zvýšeného zájmu se stávají právě politické a sociální významové roviny symbolu (Komar a Melami, Irwin, Kráter), se sociální symbolikou pracují například Cindy Sherman, Bermingham, Nan Goldin, v českém umění Jiří David, Jiří Černický a mnoho dalších.

Umělecké dílo je konstituované především jako sociální a politický produkt a z umělců je vymítána sakrální, omerická či mytická imaginace, která je ovšem důležitou obsahovou rovinou symbolu. A tak symbol, při nejmenším ve smyslu, který mu přisoudil Ricoeur nebo Jung, se stává jen jakýmsi „pajdavým kormoránem vhodným leda pro posměch lodníků“, nebo „korábem, kterému seřizli ponor a uvízl v písku sociální a politické reality“.

Symbol je v současném umění tedy spíše sociálním či politickým znakem, je spíše atributem navozujícím atmosféru určitého prostředí a doby (Blume, Hubbard, Birchler, Lucas). Velmi častá je také nezávazná hra se symboly či parafráze především sakrálních symbolů a poukazy na jejich vyprázdnění (Morrimura, Serrano). Umělci velmi často využívají tzv. „symboliky“ reklamního jazyka (Kulik, Lopot, Černický). Pracují se znaky z oblasti reklamy a obchodních strategií, či ze světa imagemakerů, kteří uměle konstruují ideální lidi, ráje, vizualitu i charaktery pop hvězd atd. Je ovšem nutné říci, že symboly popkultury mají svá specifika, referují k zbanalizovaným obsahům našeho kolektivního vědomí. Johanka z Arku stejně jako Kristus v muzikálových vydáních neukazují k archetypům svatosti a nevinné oběti. Z hlediska Junga se jedná spíše o pseudosymboly odkazující nikoli k archetypům nevědomí, ale k stereotypům našeho současného vědomí.

Existují ovšem také umělci, kteří používají symbol v jeho původní šíři a usilují o reaktivizaci mimojazykových významů symbolu. Například jeho sakrálních obsahů (Bili Viola) nebo mytických (David Lynch), snových (Matthew Barney, Peter Greenway), přesněji tito umělci pracují s úplnou škálou symbolu. Využívají všech jeho možností, které naznačil Jung nebo Ricoeur. V současné české fotografii jsou to například Ivan Pinkava, skupina Bratrstvo nebo Václav Jirásek, který do jisté míry v odkazu Bratrstva svou vlastní tvorbou pokračuje. Ze současného českého umění je třeba jmenovat v této souvislosti také Petra Nikla, který však svou mistrnou práci s celým arzenálem symbolických významů provádí v médiích obrazu, performance a divadla daleko více nežli ve fotografii. Pro všechny jmenované umělce je charakteristické, že používají symbol na jedné straně vlastně tradičně (Ivan Pinkava

například navazuje přímo na tradiční užití symbolu, tak jak ho známe z přelomu 19. a 20. století, ale také z baroku), avšak na straně druhé jakoby v „nezvyklých tóninách“. Umožňují tak nové kódování a nové čtení symbolického textu. Matthew Barney například nepoužívá stejné symboly jako surrealisté, ačkoli jeho chápání umění je surrealismu velmi blízké, ale tvoří aktuální a soudobou vizualitu svých jinak veskrze symbolických filmů a fotografií. Totéž platí i pro Davida Lynche a Greenwaye. Využívají vlastních vizí, často představ vycházející ze snové imaginace, formulují velmi osobní symbolický jazyk odkazující k individuálním traumatům, ale zároveň tvoří silné obrazy soudobé kolektivní psychadeliky.

Fotografická skupina plná malířů

Časopis Fotograf: č. 2, 2003, 2. roč.

Skupina Bratrstvo

Skupina Bratrstvo vznikla na sklonku 80. let. Na veřejnost vystoupila doslova v předvečer sametové revoluce. Dva dny před demonstrací studentů v ulicích Prahy se konala jejich výstava v nevelké místnosti jednoho pražského klubu. Bratrstvo vtisklo vernisáži ráz jakéhosi zasedání či sjezdu komunistické strany. U vstupu do místnosti vlály rudé prapory se zlatým znakem Bratrstva – tři srpy v kruhu – a také další rekvizity připomínaly symboliku československého státu. Vystavené fotografie využívaly estetiku socialistického realismu v jejích patetických a zároveň idylicko-pastorálních aspektech. Znaky a symboly byly na první pohled velmi známé, avšak při bližším zkoumání se vždy ukázalo, že v sobě skrývají cosi podivného.

„Hra“, kterou s komunistickými emblémy, symboly a mýty Bratrstvo hrálo, byla hazardní a nebezpečná v mnoha ohledech. Leč umělci se ukázali být vynikajícími hazardními hráči. „Magická moc“ symbolů tkví nikoli v nich samých, ale v celistvosti znakové soustavy a kanonizovaném způsobu jejich užití. Již na začátku 70. let využívali komunistické symboly ruští umělci socartu. Narušovali závazný způsob používání těchto znaků parodií a ironizováním. V 80. letech vystoupila na veřejnost slovinská skupina Irwin, která pracovala nejen s komunistickými, ale i fašistickými emblémy a narušovala jejich fungování metodami simulace.

Znaková gestikulace Bratrstva v roce 1989 a 1990 měla ke všem těmto strategiím blízko, ale zároveň byla ještě jiná. Nebylo možné určit, zda jde o postmoderní

ironizující posun v sémantice totalitních symbolů nebo o vážně míněnou touhu obnovit jejich romantický patos. Bratrstvo jednalo podobně jako „chytrá horákyně.“ A co víc, Bratrstvo si s emblémy, symboly a mýty nenuceně pohrávalo, pracovalo s nimi přibližně jako mladý, hravý a bezstarostný čaroděj.

Za každou kulturou, tedy i komunistickou, se nachází tajná mozaika znaků a symbolů, která je určitým způsobem strukturována, má svou celistvost a závazný repertoár. Bratrstvo podobně jako mladý Dionýsos, který si hrál na trůně Persefony se zrcadlem a rozbil je, si pohrávalo s kamínky této mozaiky a spíše hravou invencí, nežli postmoderní dekonstrukcí, ji rozbíjeli a měnili její významy. A tak se ve chvíli vzplanutí sametové revoluce symbolika fotografií Bratrstva ukázala být neobyčejně nosná. Fotografie Bratrstva se staly součástí estetiky sametové revoluce. Například fotografie s názvem Naše zraky již nikdy nebudou zářit jako v roce 1951 se pod novým názvem Pravda zvítězí stala známým populárním politickým plakátem těchto dní. A stejně tak další fotografie Bratrstva se staly živou součástí revoluce. V této době Bratrstvo pracovalo vědomě na hraně pop-kultury a mnohdy se přibližovalo až k reklamní estetice a jejich fotografie plnily v této chvíli jakousi úlohu „designu revoluce“.

Po sametové revoluci opustilo Bratrstvo estetiku socialistického realismu a nechávalo se okouzlovat romantismem a symbolismem. Je zajímavé, že nepoužívalo konkrétní symboly ze známých romantických nebo symbolistních obrazů. Jakoby jim samy romantické múzy a dekadentní démoni i andělé našeptávali, jak mají jejich fotografie vypadat. Bratrstvo si vytvořilo svůj vlastní arzenál symbolické řeči. Hojně využívalo i katolické symboly. Tentokrát se Bratrstvo dotýkalo těch nejhlubších kolektivních obsahů českého národního nevědomí. V původních českých pohádkách, literárně ještě nezpracovaných, se nachází dobro a zlo v těsné blízkosti. Často se zlá bytost, například „český vodník“, může proměnit v bytost zcela bezbrannou, politováníhodnou nebo dokonce dobráčkou, a stejně tak „česká víla“ může k smrti utancovat poutníka, a jindy mu zase nezištně pomáhat. I na fotografiích Bratrstva se symbolika dobra a zla prolínají, a to dokonce v případě katolických symbolů. Symbolika Madony, ecce homo, trnové koruny, bodláčí, vína, ryb není významově nikdy jasně vymezena. Mnohdy upomíná na španělské baroko, ale jejich provenience je ve skutečnosti ryze domácí. Jestliže si sametová revoluce v roce 1989 vybrala Bratrstvo, aby promluvila jeho ústy, aby přijala od Bratrstva svou vizuální, symbolickou a estetickou podobu, pak moravská krajina požádala Bratrstvo

o dva roky o totéž. Z Moravy pocházejí všichni tři její členové. Jakoby cítila, že nadchází její proměna. Proměna prastaré mýtické krajiny do krajiny turistických vkusů. Bratrstvo její urgentní žádosti naštěstí vyhovělo. Zachytilo její nejhlubší podobu dříve než se promění. Zachytilo její nejhlubší podobu dříve než se promění. Do fotografií Bratrstva se tato krajina otiskla i se svou duší, přešly do nich její prastaré příběhy i její dávná tvář.

Rozhovor Bratrstva s Milenou Slavickou

Vybraná pasáž: (in.: Fotograf 6/2002)

Dělali jste aranžovanou fotografii, která má přibližně stejný význam a obsah jako obraz. Tím jste se dostali do situace, že jste začali pracovat s obsahy, které jsou v nevědomí, se symboly a možná i archetypy, hlavně kolektivního nevědomí. Myslíte si, že při společné práci jste se mohli těchto věcí lépe dotknout?

V. J.: Vstupovali jsme do společné práce jako lidé, který mají každý jiný naturel, a každý do ní vnášel určitý vlastní prvek, a ono to spolu dobře rezonovalo. To, že ideje oscillovaly mezi námi „různými světy“, určitě dokázalo výsledek posunout dále. Jestli více ke kolektivnímu vědomí, nevím, po tom jsme upřímně nikdy netoužili. Více nás v té chvíli zajímal bizardní podtext: temný stín ve slunečném dni a krása tlení. Zazněla dvě slova, která byla pro nás velmi důležitá, a to symbol a archetyp. Zpočátku to byl právě symbol, který nás velmi zajímal. To bylo pro nás opravdu velmi důležité, myslím, že je to ve fotkách z konce 80. let dobře vidět. Chtěli jsme vytvořit cosi jako fotografický symbol, dát významům, co možná nejkonzentrovanejší vizuální fotografickou podobu. To je například fotka Pod rozžhavenou oblohou třešňový letěl jejich smích. Prováděli jsme záměrnou hru se symboly, zneužívali jsme jejich moci. Později jsme se dopracovali k práci s archetypy a k symbolům zmaru a nudy.

P. K.: Co je to aranžovaná fotografie? Pokud před sebou vidíte kánon daný tzv. slovenskou školou na FAMU, kterou provozovali Stano, Stanko, Švolík na konci 80. let, asi bychom do této škatulky tak lehce nezapadli. To byl koncept, intelektuální manipulace a hra. Nás navíc ovlivnila velmi podstatně popová kultura, ať už to byly fotografické agitky 50. let nebo Corbijnovy krajinné portréty námi oblíbených kapel jako Depeche Mode nebo U2. V rámci „kolektivně sdíleného vědomí“, v němž probíhali naše rozhovory, korespondence a focení jsme de facto realizovali fotografické vize, symboly a znaky, které byly na pomezí popu a undergroundu.

1.7 Současné umění a fotografie a jejich propojení

Rozpouštění znaků/Portfolio/Jiří David

Martin Dostál/ časopis Fotograf: č. 3, 2003, 2. roč

Malíř, fotograf a vizuální umělec Jiří David patří k nejvýraznějším a zároveň nejsvébytnějším představitelům české scény. Pohybuje se na ni dobrých dvacet let, překvapuje ji svou činorodostí, překračuje její lokální kontext, a tím jako jeden z mála, přispívá k jejímu faktickému zapojení do mezinárodních souvislostí.

Projdeme-li fotografickým dílem Jiřího Davida, objevíme vedle vypíchnutých „jednoduchých“ poloh také cykly, které pracují s vizuální narací blízkou „obvyklým davidovským“ obrazům a instalacím. Dochází v nich k využití znakové hry v jejich prvotních i ikonograficky zapeklitějších konotacích. Charakteristickým v tomto směru je cyklus *Moji rukojmí* z roku 1998, tematizující dětské násilí a manipulaci, vystavený v témže roce v Praze a v Galerii Anita Neugebauer v Basileji. Ještě větší mezinárodní úspěch však pro Davida a jeho fotografie znamenala aplikace „jednoduchého“ modu tvorby postaveného na krystalicky průhledném nápadu, který najdeme jak u cyklu *Skrytých podob* z let 1991 až 1995, tak u série *plačících politiků*, nazvané *Bez soucitu*, z roku 2002. U prvně zmíněného souboru se jedná o dvojici fotografických černobílých portrétů uměleckých, vědeckých, politických i sportovních celebrit, zrcadlově složených z rozpůlených přísně frontálních záběrů a opětovně složených do pravoprávných a levolevých podobizen. Zkoumání tváře jako znaku, jako viditelného nositele biologicko-psychických daností, zjevujících výlučnost jedinců, přivítal jeden ze zachycených, francouzský filosof Jacques Derrida, jako možnost odhalit „jiné já sám, dvakrát já, já, které se poznává, aniž by se poznalo“. David nechává tvář jako fragment osobnosti využít přirozených asymetrických vlastností, aby metodu „artifciální“ symetrie rekonstruoval skryté, ale určující vazby. Soubor, vznikající pět let, přinesl víc než stovku „podobizen“, tváře se však nerozplynou v množině obrazů, ale každá pravoprávná a levolevá dvojice si nárokuje svoji vizuální i mentální působivost. Podobně se děje politicky korektními a diplomaticky reprezentativními (až ikonicky symbolickými) portréty světově činných politiků či

státníků z kladného (dalajláma, papež, Havel), problematického (Putin, Bush) nebo záporného spektra (Astro, Rafat, Bin Ladin). Cyklus Bez soucitu jednoduše manipuloval s ready madem fotky, dostupné v každé tiskové agentuře, do které David vgeneroval jednoduchý citový znak, totiž vlastní slzy, a to bez rozdílu všem vybraným politickým figurám. Smyslem však nebylo pouze upozornit na nepatřičný atribut pláče, ale překvapivým obratem znejistit viděnou (ne)skutečnost a zkušenost.

Vedle konceptuálních fotografických řad stále intenzivněji pracuje David, zhruba od 90. let, i s „vlastním“ fotoaparátem, kdy zdánlivě nekonečné smyčce generuje několik sérií. Výsledkem byla fotografická monografie David-David, vydaná na konci roku 2002 pražským nakladatelstvím Kant. Barevné snímky, balancující na hraně mezi lehce aranžovaným konceptem a momentkou dokumentárností s „malířskou“ kompozicí barev a světla umožnily Davidovi zviditelnit svůj intimní vztah k bezprostřední realitě a rozehrát jemně narativně-vizuální hry s řadou možných významových podtextů. Mimořádnou sugestivností vyniká zejména série Daniel (vznikající od roku 1995), zachycující v postupu času Davidova dorůstajícího a dospívajícího syna. Uhrančivá fotogeničnost a tvárnost rodinného modelu, „nekonečný“ čas, který umožňuje práci ve vhodném světle, náladě a prostředí, a „malířská“ zkušenost s barvami, prostorem a také rekvizitami, přinesla výsledek, kdy jednotlivé fotografie, ale i celý cyklus, mohou nabývat povahy symbolické reprezentace, aniž by to bylo jejich záměrem. V Danielovi se rozpustila Davidova zkušenost s fragmentární narací a z práce se znaky i symbolickými významy v přitažlivé a srozumitelné formě, která zřetelně funguje svou přímostí, a přesto si zachovává vrstevnatou potenci vnímání.

Davidova ovšem dráždí, asi jako dynamická protiváha, i komplikovanost fotografického obrazu s jeho počítačově virtuální existencí, jak dokazují explicitně stříbrní lidé. Zde si dopřává symbolických rekvizit (beránek) nebo určujících detailů (ženské a mužské pohlaví v Adamovi a Evě) v provokativní míře, která osvěžuje tento přístup od únavy, které by se mohl leckdo právem obávat. Davidův postup, v němž je cítit suverenita zkušenosti, jak naložit s nebezpečným nákladem významových konotací jednotlivých znaků a symbolů, je vedena oprávněným předpokladem o jejich věčnosti i věčnosti, pokud je použije překvapivě, jinak a mnohdy v tom čase umění, kdy pro ostatní představují jen odložený balast. Davidova tento stav vzrušuje. Také rád zapojuje do svých prací (nejen fotografických) masku – vedle již zmíněného zinscenovaného konceptu Moji rukojmí má své místo v civilním

cyklu Jeden den (z roku 2001), kde se mimochodem pod kuklou skrývá syn Daniel. Masky však spíše než znak, nesoucí určitý význam, prezentuje u Davida zpochybnění identity, případně esteticky dráždivou hru s relativizováním vjemů.

Působivost přesně akcentované nepatřičnosti, za níž ovšem cítíme jak biologickou, tak symbolickou danost, rozpuštěnou v kompaktních obrazech a fotografiích, očekáváme u Jiřího Davida i nadále. Puzzle jeho obrazotvornosti se skládá z jednoduchých i složitých struktur vizualisty, které v sobě skrývají naši touhu zahlédnout ve šťastném souznění emoce i rozum v nebezpečných závanech stále jiné „davidovské“ estetiky.

Fotografie nejprve bojovala, aby se mohla stát součástí umění, nyní když už je dlouhou dobu ve škatulce umění, vyskytují se spory a dlouhé diskuse mezi kurátory, kritiky umění a samotnými umělci o to co jsou „pouze fotografie“ a co je fotografie v současném umění (contemporary art). Fotografie původně figurovala jako jedna z technik a oborů jako malba, kresba, socha. V současném světě umění, kde se hranice už zcela setřely a všechny techniky prošly vzájemnými kombinacemi, které byly i nebyly vždy zdařilé, se spory týkající se fotografie mohou zdát nesmyslnými.

Pokud slyším termín současný umělec, napadne mě spíše výtvarník, který pracuje především s tématem, myšlenkou, konceptem a až potom s technikou nebo médiem. Současné umění by mohlo být synonymem konceptuálního umění. Ale ani tato formulace a zjednodušení nás nemohou uspokojit. Myslím, že velmi důležité je tématické zařazení; to co je foceno, co je malováno, vymodelováno. Důraz je kladen především na obsahovou než na formální stránku uměleckého díla. Velkým problémem se zdá právě ta formální – technická stránka. Často je, zdá se opomíjena. Ano, někdy je to opravdu záměrem, že máme pocit, že něco není tak jak má být. Fotografie je prostě „špatně nafocena“, ale má to svůj smysl. Problematické je to ovšem u děl, která nás nenadchnou a ani nepřesvědčí, že myšlenka, která je v nich obsažena je hodnotná a hodna zamyšlení, hledání a dekodování.

Oslovují nás věci, které v sobě mají „to něco“, co funguje a co nás oslovuje. Roland Barthes píše o „punctum“ ve fotografii, myslí tím to nevysvětlitelné, co můžeme opsát slovy, ale samotnou podstatu věci nevystihneme. Ta funguje sama o sobě.

1.8 Úskalí současné fotografie

Převážně posledních pět až deset let se objevuje ve fotografii velké téma fotografických souborů, které přináší různé výsledky. Tvoří tak jak fotografové tak nefotografové současného umění. Tento způsob práce s fotografiemi vyplynul z vývoje fotografie, jejího tématického osvobození a ze zakořenění mezi média, která jsou schopni ovládat v podstatě všichni umělci. Naskýtá se tím úžasný volný prostor pro fotografii a svoboda pro umělce, kteří prostě sáhnou po technice, která jim k danému tématu vyhovuje. Vznikají tak velmi zajímavé soubory (Jiří David, M. Thelenová, Veronika Bromová, Jiří Černický, Michal Pěchouček ad.), které nejsou na první pohled „jen“ fotografické, ale je v nich něco nového, co jim dodávají právě neškolení fotografové-umělci. Vladimír Birgus a Martina Pachmanová ve svých článcích nastiňují téma, které se kolem fotografie řeší; tím je spor o uznání statutu současné fotografie jako takové, která by se nedělila na to, zda ji vytvořil fotograf anebo umělec pracující s fotografií. Fotografie už dávno přestala být výsadou fotografů profesionálů. A otázka spíše zní tak, zda stále ještě funguje měřítko kvality, které by vytřídilo nekvalitní od kvalitního. Osobně si myslím, že je stále přínosem „cokoli co vznikne“, neboť se tím rozšiřují hranice možného a výtvarné dílo ověří svou kvalitou stejně samo. Jistě fungují určité strategie kurátorů, kritiků umění a galeristů, kteří podporují své vyvolené. Ale samovolně nafouknutá bublina stejně splaskne. Je na každého úsudku, jak se s novými „trendy“ v umění vypořádá.

1.9 Obrazová část: přílohy 1 – 8

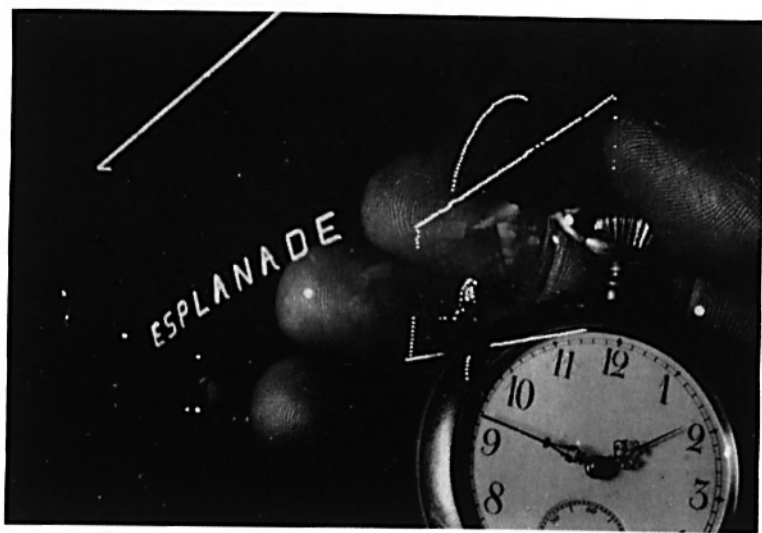
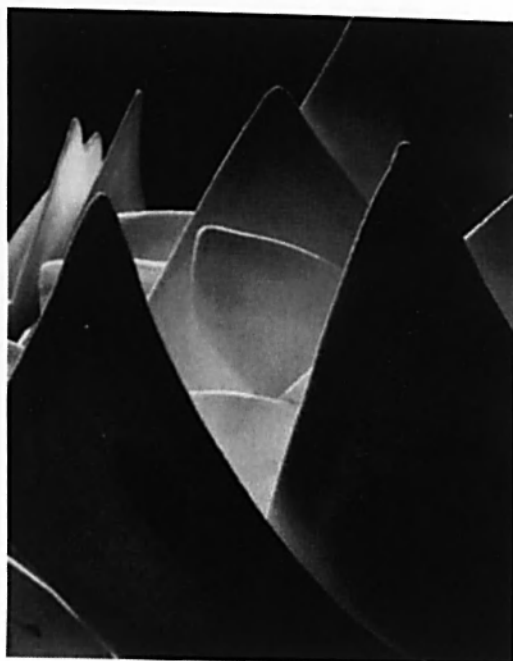




Karel M. Paspá
Písmeno W pro abecedu
Vítězslava Nezvala
1926

Karel Teige
Pozdrav z cesty (obrazová báseň)
1923

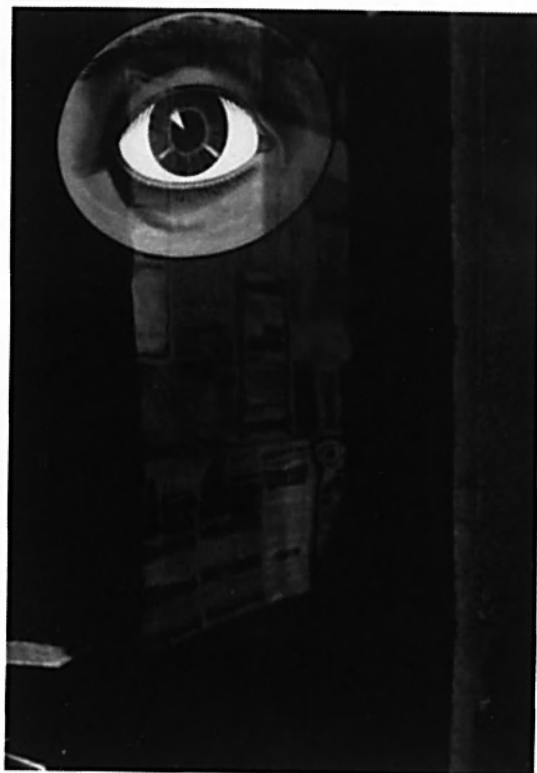
Jaroslav Rössler
Bez názvu
1923



Jaromír Funke
Exotické zátiší
1928-29

Eugen Wiškovský
Viesiční krajina (jindy Límce)
1929

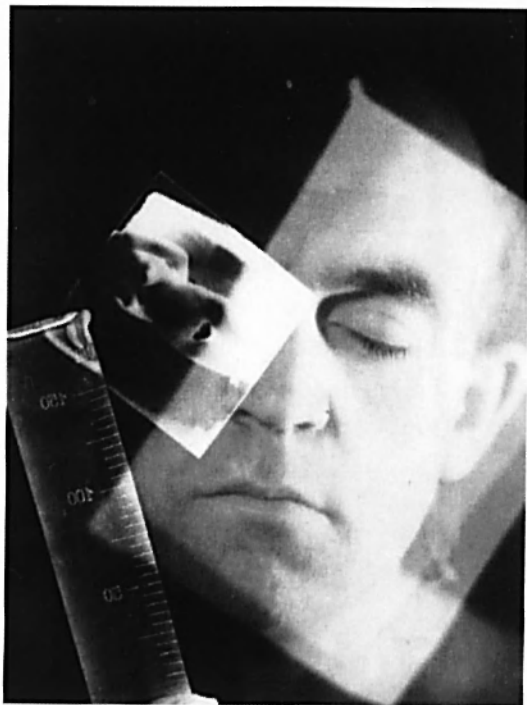
Ladislav Emil Berka
Bez názvu (Esplanade)
1929-30



Jaroslav Rossler
Reklamní fotografie
1931

Jaromír Funke
Z cyklu Čas trvá
1930-34

Marie Stachová
Ze souboru Surrealistický snář pro aprílové číslo časopisu Světozor
na téma Po vítězné revoluci surrealismu
1935

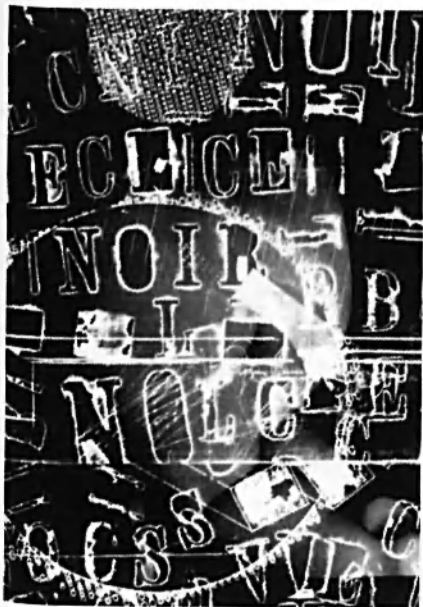


Otakar Lenhart
Autopotrét
1935

Emila Medková
Vodopád vlasů
1950

Josef Sudek
Poslední růže
1956





Eduard Ovčáček
Bez názvu
1964–65

Karel Miler
Sledování
1972

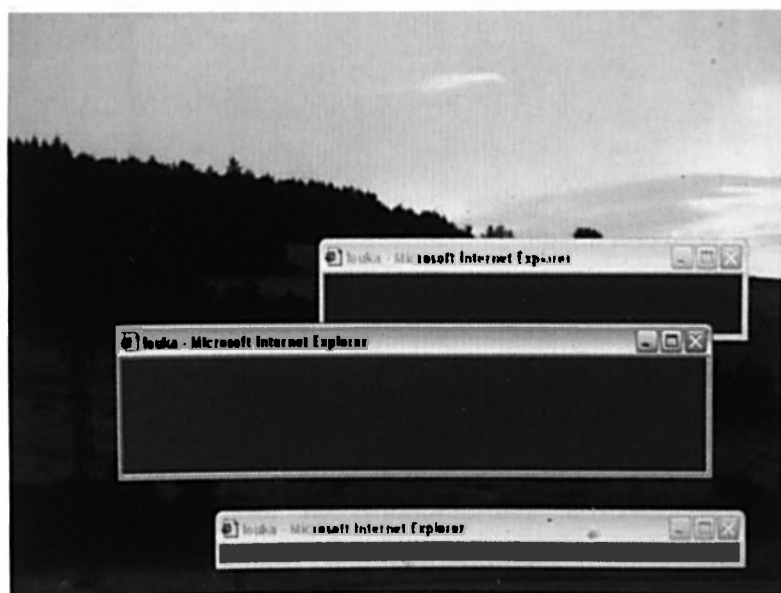
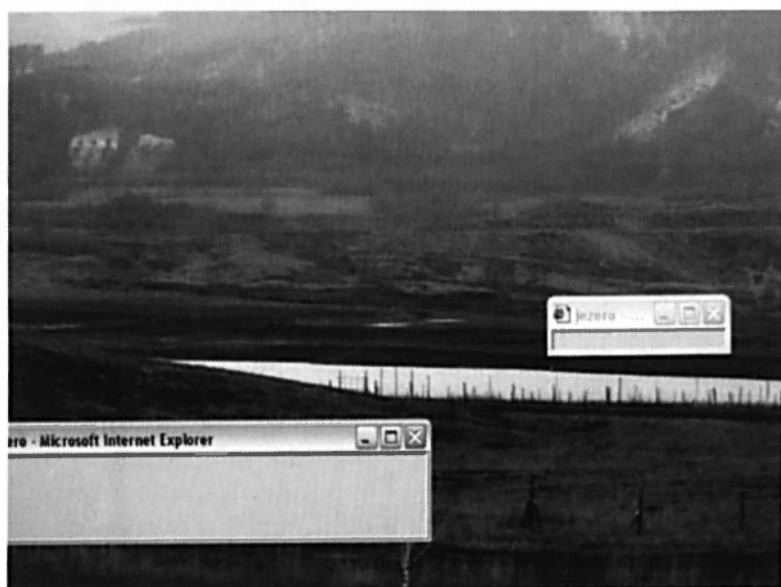
Zdeněk Lhoták
Ze souboru Spartakiáda
1985



Jiří David
Z cyklu Skryté podoby (Václav Klaus)
1991

Jiří Černický
Od srdce I
1995

Alena Kotzmannová
Body Copy, ze série Dočasná osoba
1998



Michaela Thelenová
2000-03

Z cyklu Newfashion

Z cyklu Krajiny



Jiří David
Pátá pečeť
2005

Ivan Pinkava
Narcis
2001

2. Výtvarná část

2.1 Obhajoba

Fotografický soubor: „Zátiší“

Téma Zátiší jsem pojala spíše jako mapování určitého prostoru, v kterém se objevují předměty, které jsou použity téměř jako znaky, symboly, jež tam zdánlivě mohou a nemusí patřit. Často je předmětu ponechán jen jeho tvar.

Předměty samy o sobě něco znamenají a vyvolávají, v tomto použití je jejich každodenní hodnota zpochybněna. Přestávají být jen předměty a jejich zjednodušením tvarovým a obsahovým vymezením se částečně mění ve znaky, přičemž stále mohou plnit svou funkci předmětu.

Tyto předměty mohou pro každého znamenat něco jiného, má na ně jiné vzpomínky nebo je jinak používá. Jejich podstata je někde zakryta jen částečně, jinde musíme předmět odhalit a hledat, co znamená. Nezobrazují realitu, reálné zátiší, které někde existuje, ale vytvářím zátiší nereálné, imaginativní, které existuje pouze v mé představě a já se jí snažím realizovat.

Přičemž je možné, že mnou vytvořené zátiší může někdo objevit sám, když se zahledí na nějaké místo a uvolní svou fantazii, může vidět svět kolem sebe jinak, v jiných souvislostech. Má zátiší by mohla připomínat sny – snové krajiny, kterými se procházíme. Zátiší v nás mohou vyvolávat vzpomínky a příběhy. Předměty které jsou v nich použity, jsou nositeli určitých významů a mohou nám příběh podhalit, dokreslit nebo ho naopak vytvořit tajemným, nedosažitelným. Výklad těchto zátiší – příběhů je velmi subjektivní.

Fotografie fungují jako jeden celek, ale některé z nich se doplňují a jiné by mohly fungovat i zcela samostatně. Jejich řazení není náhodné a má „příběhovou“ linii, která je významová a dává celému celku smysl, který je spíše pocitový.

Snažila jsem se u každé fotografie vytvořit nějakou atmosféru. Nasvícením jsem někde dosáhla až jakoby divadelní atmosféry, která vynikne hlavně na fotografiích, kde jsou předměty skryty pod látkou.

Foceno na Zenit (kinofilm), digitální fotoaparát Canon, vše digitální lesklé tisky, Fuji, formát 20/30 cm.

Fotografický soubor: „Koleje, Jižní město“

Fotografie kolejí na Jižním městě vznikly v období, kdy jsem na koleji bydlela a zároveň se začala trochu více zabývat fotografií. Fotoaparát byl pro mě záchranou, která mi proměňovala kolejní pokoj v něco zajímavějšího a útulnějšího. A díky němu jsem si ho mohla více přivlastnit. Myslím, že tyto fotografie vystihují částečně mé pocity ze života na koleji.

Když se člověk dívá do oken druhého paneláku skrz svůj pokoj, vidí v podstatě to samé na druhé straně. Jakoby to byl odraz v zrcadle. Díváte se skrz, ale jste tam zase vy.

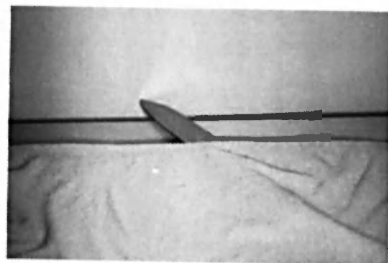
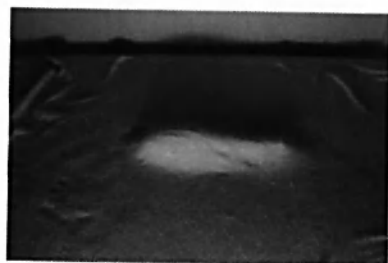
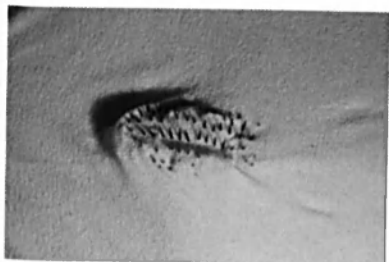
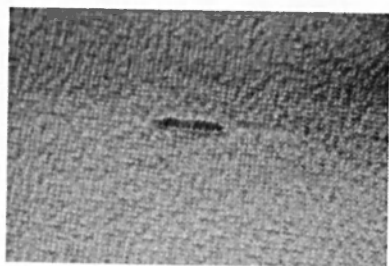
Člověk si hledá své soukromí mezi tisíci jiných prostorů, které jsou naprosto stejné. Vnímá tu unifikovanost a snaží se jí všemi možnými způsoby zbavit.

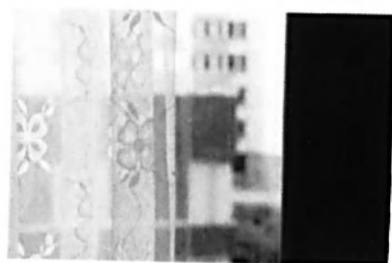
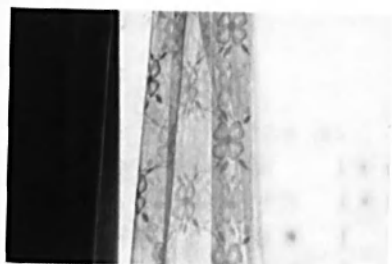
Koleje jsou na jedné straně zajímavým a zábavným místem, na druhé však nepříjemnou obtížností, z které se chce utéct. Pocity a emoce, jež ve mně vyvolávají jsou v těchto fotografiích.

Foceno na Zenit (kinofilm), digitální tisk, Fuji, formát 20/30 cm

2.2 Vlastní fotografické soubory: přílohy 9 – 10







3. Didaktická část

3.1 Jak pojmout fotografii v současné škole

Didaktická část: výtvarný projekt pro ZUŠ

Zaměřeno pro starší děti 12 – 15 let (15 – 18let podle zájmu), realizace v rámci lekcí výtvarného kroužku v rozmezí půl roku nebo během celého roku. Účast maximálně osmi až deseti dětí, větší počet už by ubíral kvalitě výuky.

Setkání s fotografií a fotografováním

Práce s fotografií se na Základních uměleckých školách v podstatě neobjevuje a pokud ano, týká se především koláží s fotografiemi z časopisů, různých přeměn fotografie a jejích destrukcí. Dále pak je fotografie využívána jako dokumentace výtvarných prací nebo výtvarných akcí. Ale najdou se mezi školami i výjimky; a to jsou školy, které buď nabízejí přímo fotografický kroužek, který funguje samostatně vedle výtvarných aktivit, nebo jsou to učitelé, kteří se fotografií zabývají a mají tu vůli, schopnost a možnosti ve škole žákům a studentům setkání s fotografií zprostředkovat.

Mít fotografický ateliér nebo alespoň místo, kde by se dalo fotografovat, dále pak vyvolávat negativy, fotografie a dále s nimi pracovat a experimentovat je velký problém a někde jistě neřešitelný. Fotografie je závislá na technickém zázemí. Snad každý začínající „fotograf“ vyvolával své první fotografie v koupelně nebo ve sklepě. Ve škole je však problém najít vyhovující místnost, která by se mohla stále využívat jako fotografický ateliér. Pokud takové možnosti nejsou, dalo by se snad v rámci možností přeměnit stálý výtvarný ateliér na nějakou dobu v ateliér fotografický. Byla by to trochu složitá přeměna, ale dejme tomu, že by ta možnost na několik hodin a dní byla. Zatemnit okna, připravit všechny pomůcky potřebné k práci s fotografií, zvětšovací přístroj, zelená a červená světla a především bezpečnostní zajištění při práci s dětmi. Nezní to možná moc složitě, ale v rámci každodenní výuky je to téměř nadlidský úkol. Jednodušší možností by bylo realizovat tento ateliér o víkendu, udělat

tzv. víkendový výtvarný ateliér a mít dostatek času na vše potřebné (od přípravy k úklidu).

Tento projekt není přímo návodem, jak přesně takovou výtvarnou dílnu realizovat a vést. Je spíše návodem a hledáním témat ve fotografii, které by se daly uskutečnit během výuky nebo i rozšířené výuky o víkendu.

Hledala jsem témata, která by děti a dospívající mládež zaujala a byla dostupná jak finančně, tak technicky a dala se realizovat (částečně) v rámci výuky.

A vzhledem k tomu, že každá rodina vlastní fotoaparát buď automatický nebo digitální, není pro děti problém je používat. Nebránila bych se používání focení z mobilního telefonu, protože i to je možnost jak s fotografií pracovat a jak ji přiblížit dětem. Dalším způsobem jsou i fotoaparáty na jedno použití, které by se daly nakoupit z peněz určených na projekty (financováno z rezerv ZUŠ nebo grantu).

Témata:

1. Domácí, rodinné a oblíbené fotografie
2. Fotografický deník
3. Poznávání svého města novými očima
4. Objevení magie fotografie

1. Domácí, rodinné a oblíbené fotografie

Předpokladem pro toto téma by byly vlastní nebo rodinou vytvořené fotografie, které schováváme doma v albech. Tématicky by nebyly vyhraněné, mohly by se týkat oslav, výletů, hrou s domácím miláčkem, v podstatě jakýchkoli zachycených okamžiků z našeho života nebo prostředí, které nás obklopuje. (Mohly by to být i fotografie staré, po rodičích a prarodičích).

Vlastník fotografií by udělal předvýběr dle svého úsudku. Měl by za úkol vybrat fotografie, jež ho nějakým způsobem zaujaly. Ať už tématem, dobrým zachycením toho správného momentu, gesta, atmosférou, světlem, barevností nebo tím, že ho ta určitá fotografie oslovuje. Počet vybraných fotografií by se pohyboval od 20 do 40 kusů.

Dalším bodem by bylo přemýšlení nad tím, proč jsem tyto fotografie vůbec vybral, co je na nich „to“ zajímavé, co mě přimělo k tomu, abych se jimi více zabýval. Tato

část už by se realizovala ve škole. Žák by volně zaznamenával, co ho k fotografiím napadá, jaký má na ně názor, co fotografie charakterizuje. Pozvolným zkoumáním by jistě určité fotografie zavrhl a jiné by mu přišli zajímavější. Nad fotografiemi by se vedl dialog mezi žáky a žáky a učitelem. Vlastník fotografií by měl svůj výběr prezentovat a být schopen o nich něco říci.

Dalším krokem by bylo vytvoření fotografického souboru podle určitého klíče, kterým by bylo téma, souvislosti, podobnosti, obsahová blízkost. Výsledkem by měl být soubor, který by byl zajímavý, ale zároveň by měl dávat smysl, mohla by se jím prolínat i příběhová nebo dějová linie.

Hlavním cílem celé hry a hledání je zamyslet se nad fotografií jinak než obvykle děláme. A to převážně nad rodinnými fotografiemi, které se nám „buď líbí nebo nelíbí“ a jejichž obsah už většinou dále neřešíme. Děti by se měli do fotografií ponořit a snažit se v nich číst a pokusit se je rozkódovat. Je to předpoklad pro to, jak porozumět fotografii a fotografování. A nad těmi vlastními je to určitě zábavnější a zajímavější. Člověk tak odhaluje sám sebe a své uvažování.

Na začátku by byl samozřejmě úvod týkající se tématu, který by byl zaměřen na fotografy, kteří se zabývali rodinnou tematikou a byly by předvedeny ukázky jejich prací: Kathrine Thurlow, Všechny šťastné rodiny jsou si podobny, každá nešťastná rodina je nešťastná po svém, Nevyzvednuto, 2003 (Fotograf, 6/ 2005); předmětem tohoto cyklu je recyklace nevyzvednutých rodinných fotografií ve Fotoalbech, které autorka utřídila nejen podle témat. Výběr z tvorby Nan Goldin, těch méně šokujících fotografií, které by byly vhodné. A fotografie spíše rodinně dokumentární Bohdana Holomíčka. Na těchto autorech by bylo možné nastínit a vysvětlit téma rodina ve fotografii.

2. Fotografický deník

Žáci by si v průběhu pololetí nebo i celého roku vytvářeli deník, který by byl zaměřený na kombinaci fotografií a textu (kombinovaný podle potřeby s kresbou, malbou, koláží aj.). Fotografie by měly být buď vlastní nebo např. z časopisů i novin (xerox kopie i originály) a doplňovány podle osobní potřeby titulky, obsahově zajímavými a spřízněnými texty, které by autor považoval za podstatné. Jednalo by se o malé „výtvarné dílko“, které by si autor vytvářel sám pro sebe. Deník je velmi osobní a citlivá věc. Záleželo by na autorovi, zda by jej chtěl prezentovat a podělit se o své postřehy.

Inspirací by mohly být deníky Františka Skály (výstava: Skála v Rudolfinu, 2005), které jsou zpracovány kombinovanými technikami.

Cílem by byla dlouhodobá práce s fotografií a textem. Uvědomění si obsahového propojení těchto dvou médií. A také osobní zkušenost s výběrem fotografií a povšimnutí si toho, jak nás fotografie obklopuje.

Žáci by si deník tvořili ve volných či zbylých chvílích v hodinách, ve chvílích kdy potřebují změnit činnost nebo i doma, pokud by měli zájem. Protože by byl deník dlouhodobou záležitostí, byly by vidět změny v přístupu k jeho obsahu. Domnívám se, že by to děti vedlo k citlivějšímu vnímání vizuálního světa kolem nás a k přehodnocování jeho hodnot.

Mohlo by se zdát, že deník je „holčičí záležitostí“, ale jak se mi potvrdilo ve výuce na ZUŠ, potřebu neustálého zaznamenávání čehokoli a konfrontace s denními zážitky mají holky i kluci. Proč tedy nemít sešit, který je plný vlastních zajímavých postřehů a úvah. Deník má vysokou hodnotu především pro svého autora a nikomu jinému by se vlastně neměl dostat do rukou. Žák by měl právo svůj deník neukazovat anebo zprostředkovat jen pasáže určené i cizím očím.

3. Poznávání města novými očima

Svým městem procházíme většinou se samozřejmostí, která jde ruku v ruce s nevšimavostí. Když už něco známe velmi dobře a dlouho, nevšimáme si zajímavostí a podivností, které v něm jsou. Z apatie nás vytrhne pouze velká změna.

Podstatou této práce by bylo zaznamenat a zdokumentovat svoje oblíbená místa ve městě nebo na vesnici, v oblasti kterou dobře známe a máme tam svá oblíbená místa.

Výsledkem by měl být vybraný soubor fotografií míst, ke kterým máme osobní vztah nebo je máme prostě rádi. Nešlo by o zachycení známých míst nebo dominant, ale o zprostředkování zážitku a pohledu na známá i neznámá místa jiným způsobem. Také by šlo o srovnání různých pohledů žáků na podobná místa a jejich vnímavosti prostředí, kde se nejvíce pohybují. Určitě by stálo za to představit projekt i veřejnosti na výstavě a konfrontovat ji tak s pohledem dětí na město, ve kterém žijí.

4. Objevení magie fotografie

V této části by se uplatnila již dříve zmíněná fotografická dílna. Došlo by na objevení fotografie v její podstatě. Učitel – fotograf by děti zasvětil do toho, co je to

vůbec negativ a pozitiv ve fotografii a jak výsledná fotografie vzniká. Fotografická laboratoř je plná tajemství, experimentu a pro děti plná magických překvapení. Společně by vyvolali fotografie z připraveného negativu.

Dalším vzrušujícím krokem by byla hra ve fotokomoře. Každý by si měl vyzkoušet jak reaguje citlivá vrstva fotopapíru na světlo. To nejpodstatnější, čím je fotografie tvořena. Technika fotogramu a kreslení světlem je fascinující podívaná, která nemůže nikoho nechat chladným. Nahlédli bychom do světa imaginativních a snových představ. Inspirovali bychom se surrealismem, informelem, op-artem a jinými experimentativními obdobími ve vývoji fotografie. Není nic úžasnějšího než si hrát se světlem a dát vzniknout nehmotnému.

Technické možnosti ve fotografii byly a stále jsou velkým tématem. Je důležité do nich proniknout, protože jen tak může člověk fotografii pochopit.

V příštím roce bych měla opět učit na ZUŠ – Výtvarném studiu, kde se minulý rok za grantové podpory Nadace Phare německo-českého přátelství realizoval víkendový projekt zaměřený na různé výtvarné techniky (sklo, keramika, malba na látku). Tento projekt by se měl znovu opakovat a já bych na něm chtěla zrealizovat ve zkrácené podobě některá mnou navržená témata týkající se setkání s fotografií.

Literatura:

- Barthes, Roland: Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii, Archa, 1994
- Birgus, Vladimír; Mlčoch, Jan: Česká fotografie 20. století, u(p)m, Kant, 2005
- Borecký, Vladimír: Porozumění symbolu, Triton, 2003
- Císař, Karel ed.: Co je to fotografie?, Herrmann & synové, 2004
- Časopis Fotograf: Proměny symbolu, 3/2003
- Časopis Fotograf: Recyklace, 6/2005
- Časopis Labyrint revue: Móda a umění, č. 13-14/2003
- Časopis Labyrint revue: Společnost a kultura, č. 3-4/1998
- Doubravová, Jarmila: Sémiotika v teorii a praxi, Portál, 2002
- Flusser, Vilém: Moc obrazu, OSVU, 1996
- Flusser, Vilém: Za filosofii fotografie, Hynek s.r.o., 1994
- Sontag, Susan: O fotografii, Paseka, 2002

Webové stránky:

www.fotografnet.com

www.futuraprojekt.com

www.dumb.cz

www.fcca.cz

www.phaidon.com

www.reedexpo.com

www.portfoliocatalogue.com

www.source.ie

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

pro KATEŘINA PAVELKOVÁ

obor studia: učitelství výtvarné výchovy pro SŠ, 2.st ZŠ a ZUŠ
typ studia: prezenční

adresa:

tel.:

V souladu s §11 Studijního a zkušebního řádu UK v Praze – Pedagogické fakulty
zadávám Vám diplomovou práci na téma

SYMBOLY, KÓDY A ZNAMENÍ

Pokyny pro zpracování:

V teoretické části – se diplomantka zaměří na problematiku komunikace symbolů, znaku, kódu a znamení v životě současného člověka a jejich využití ve výtvarném umění.

Ve výtvarné části – vytvoří vlastní fotografický cyklus na dané téma

V didaktické části – bude reflektovat získané poznatky a částečně v praxi ověří výtvarně výchovný projekt, ověření zdokumentuje a vyhodnotí.

Rozsah textu (NS): 50 stran strojopisu

Rozsah výtvarných prací: foto, dia, xerox, tisky, reprodukce atd.

Seznam odborné literatury:

- Doubravová J.: Semiotika obecná, uměnovědná a hudební. Bratislava 1992
Ogden C.K.: Sémiotika, Praha 1997
Panofsky E.: Význam ve výtvarném umění
Barthes R.: Základy semiologie 64
Zvěřina J.: Výtvarné dílo jako znak, Praha 1971
Flusser W.: Za filozofii fotografie, Praha 1994
Kandinsky V.: Bod, linie, plocha
Neubaer Z.: Příměluva postmoderny, Praha 1994
Benoist L.: Znaky, symboly a mýty, Praha 1995
Hawkes T.: Strukturalismus a semiotika
Eco U.: Mysl a smysl, Praha 2000
Cassirer E.: Filozofie symbolických forem, Praha 1996
Mucha I.: Symboly v jednání, Praha 2000
Patočka J.: Osobnost a komunikace
Monografie výtvarných umělcu

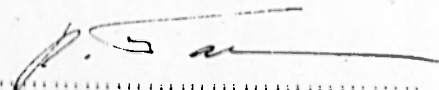
Vedoucí diplomové práce: Doc., ak. mal. Miloslav Polcar

Konzultant – ka: PhDr. Marie Fulková, PhD.

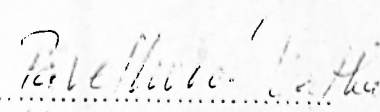
Datum zadání diplomové práce: 15.11.2002

Termín odevzdání diplomové práce: březen 2004

V Praze dne 22. listopadu 2002


Doc. PaedDr. Pavel Šamšula, CSc.
vedoucí katedry

Převzal –a zadání diplomové práce:


podpis studenta-studentky

12.12.2002
datum

Ústřední knih.Pef UK



2592061468