
TEORIE FOTOGRAFIE

Výběr z teoretických textů k dějinám fotografie

Výběr textů: Doc. Mgr. Aleš Kuneš, MgA. Tomáš Pospěch

Typografická úprava: Vojtěch Bartek

Pro vlastní potřebu doplnění výuky teoretických předmětů vydala
Slezská univerzita v Opavě Filozoficko-přírodovědecká fakulta Institut tvůrčí fotografie
Tisk vlastní
Opava 2003

ISBN XX - XXXXX - X - X

Úvod

Texty jsou vybírány z hlediska základní „čítanky“ pro předmět Teorie fotografie a posluchačům slouží k doplňujícímu studiu mnohdy obtížně dostupného materiálu z historie názorů na posuzování média fotografie. Odpovídají struktuře čtyř bloků přednášek, (jak je přesněji specifikována v sylabech), a výběr není proto vybaven dalšími komentáři, které jsou součástí výkladu pedagoga.

Teorie fotografie samozřejmě předpokládá elementární znalosti z jiných oblastí, kterými se zabývají i některé další předměty studijního programu. Kromě historie a specializované historie fotografie a obecných dějin výtvarného umění se zde uplatňují témata z filozofie, estetiky, etiky, psychologie a sociologie. Výběr textů klade důraz na širší nejrůznějších hledisek, které předpokládají především obšírné samostatné studium v odborných fotografických a výtvarných časopisech, katalogích a knihách. Soupis potřebné literatury nalezne posluchač v sylabech.

Výběr byl dále podřízen podstatným dobovým názorům na fotografii, jak se vyvíjely (nebo byly přijímány) v českých zemích. Objevují se zde i důležité ukázky teoretických prací evropských a amerických autorů, které měly v publikovaných překladech širší vliv na domácí scénu. V této souvislosti je nutné poznamenat, že řada stěžejních statí (důležitých pro celosvětové myšlení o fotografii) v překladech doposud chybí nebo byla publikována ve zkreslujících torzech. Na druhou stranu je však nutné československé fotografické teorii přiznat dosti pestrou škálu impulsů i v období totality, kdy především v sedumdesátých letech mohla být (na okraji zájmů strážců marxisticko-leninského pojetí teorie výtvarného umění) relativně svobodně rozvíjena. Pro řadu autorů byla práce v oblasti teorie fotografie únikovou možností z normalizační šedi tehdejšího výtvarného umění. Je paradoxem let devadesátých, že kontakt se soudobým světovým myšlením v časopiseckých překladech (a tím i jeho širší dopad u veřejnosti) je podstatně nižší. Je to dáno samozřejmě minimální ochotou institucí a soukromých nakladatelů podporovat málo lukrativní a u nás bohužel společensky nepřilíš prestižní výzkum.

Význam fotografie jako oboru v oblasti reportáže, dokumentu, reklamy a výtvarného umění je dnes také v České republice mimořádný, nezanedbatelný a má nesporně i komerční přínos. V těchto kontextech je pak obtížně pochopitelné, že téměř chybí soudobá soustavná myšlenková reflexe současné tvorby.

Aleš Kuneš

Obsah

Úvod	3
1839 - 1918	6
Charles Baudelaire.	6
Henry Peach Robinson: Paradoxy umění, vědy a fotografie.	6
František X. Harlas: Fotografie a umění.	7
Otakar Hostinský: Fotografie a malířství. (1905).	8
Jaroslav Petrák: Problém fotografie umělecké	9
1918 - 1948	10
Josef Čapek: Nejskromnější umění.	10
František Drtikol: Oči široce otevřené.	10
Karel Teige: Film.	11
O. M. (Otakar Mrkvička): Fotografie nemá chtít být malířstvím.	11
O. M. (Otakar Mrkvička): Fotografie jako nové umění.	12
Rudolf Pađouk: Proti proudu.	14
Jan Lauschmann: Po proudu.	14
Josef Šubr: Po proudu a proti proudu.	15
Jaromír Funke: Man Ray.	15
Alexandr Rodčenko: Výstraha.	16
László Moholy-Nagy: Malířství, fotografie, film.	17
László Moholy-Nagy: Fotografie, objektivní forma vidění naší doby.	17
Josef Slánský: Nové cíle. (K výstavě Klubu amatérů v Ml. Boleslavi).	18
Alexandr Hackenschmied: Fotografie ve Stuttgartě.	19
Alexandr Hackenschmied: K výstavě nové české fotografie v Aventinské mansardě.	19
Eugen Wiřkovský: O obrazové fotografii.	20
Edward Weston.	20
Edward Weston.	20
Walter Benjamin: Stručná historie fotografie. (1931).	26
Walter Benjamin: Umelecké dílo v epoche svoje technickej reprodukovateľnosti.	27
Antonín Matějček: Apotheózy.	27
Bohumil Markalous: Fotožurnalismus.	28
Lubomír Linhart: Sociální fotografie.	29
Bohumil Markalous: Fotografie - umění?	30
(Bohumil Markalous): Je fotografie umění?	31
Josef Čapek: ...a přišel Michal a všechno to rozmíchal...	32
Jindřich Chaloupecký	32
V. V. Štech: Estetika fotografie.	33
Jaromír Funke: Od fotogramu k emoci.	34
Jaromír Funke: Fotografujte domov.	34
Eugen Wiřkovský: Tvar a motiv.	35
Eugen Wiřkovský: K psychologii fotografického účinu.	36
Jiří Jeníček: Fotografie jako zření světa a života.	37
Karel Teige: Cesty československé fotografie.	38
Max Bill: Je Fotografie uměním?	38
1948 - 1968	39
František Doležal: Thema v nové fotografii.	39
František Čihák: Kupředu k socialistické fotografii!	40
Václav Jírů: O základních otázkách tvůrčí práce ve fotografii.	40
Lubomír Linhart: Umění je život a tvorba.	41
Ján Šmok: Konec strašidel.	41
Jaroslav Boček: ANTI-ŠMOK - čili něco o estetice fotografie.	42
Dorothea Langeová - Daniel Dixon: Fotografování věcí známých.	42
Henri Cartier - Bresson: Svět Henri Cartier-Bressona.	43
Henri Cartier - Bresson.	44
Aaron Siskind: Krédo.	44
Karel Dvořák: Kde končí fotografie.	45

Petr Tausk: Názory o fotografii.	45
Václav Zykmund: Umění, které mohou dělat všichni?	46
Siegfried Kracauer: Teorie filmu.	47
Gillo Dorfles: Film, fotografie a změny zrakového vnímání. (1967).	48
1968 - 2000	48
Alain Robbe-Grillet: Za nový román.	48
Miroslav Bílek: Mohou ve fotografii vznikat umělecká díla?	50
Susan Sontagová: Svět obrazů.	50
Antonín Dufek: Susan Sontag - Fotografie.	51
Václav Zykmund: Jednota tvorby a vnímání.	53
Anna Fárová: Sebeuvědomovací proces fotografie a její vztahy k malířství.	54
Jaroslav Anděl: Proměny názoru na fotografii.	54
Martin Matějů: Fotografie a sociologie.	55
Petr Rezek: Tělo, věc a skutečnost v současném umění. (1977).	56
Antonín Dufek: Kamera.	58
Program fotoskupiny Oči. (Manifest všedního dňa).	58
Jerzy Olek: Fotografie jako moderní jazyk.	59
David Freedberg: Zobrazování a realita.	73
Roland Barthes: Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii.	59
David Freedberg: Zobrazování a realita.	73
Marshall McLuhan: Fotografie: Veřejný dům bez stěn.	60
Ludvík Baran: Fotografie - fenomén 20. století.	61
Ján Šmok: Skladba fotografického obrazu.	62
Bořek Sousedík: Fotografie versus divák - problém vnímání fotografického obrazu.	62
Vilém Flusser: Za filosofii fotografie.	63
Vilém Flusser: Moc obrazu.	64
Josef Moucha: Zážitek arény.	65
André Bazin: Ontologie fotografického obrazu.	66
Rudolf Arnheim: Dvojitá autenticita fotografického média.	67
Umberto Eco: Kritika obrazu.	68
A. D. Coleman: Fotografie na rozcestí?	69
Arthur Goldschmidt: Zpět k fotografickému obrazu.	70
Wright Morris: V našem obraze.	70
Bohuslav Blažek: Dokumentarismus ve filmu a ve fotografii.	71
Stefan Wojnecki: Fotografie a pojmání času.	72
Thomas Wimmer: Fabrikace fikce.	74

Výběr textů je určen výhradně pro účel doplnění výuky teoretických předmětů Institutu tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě. Texty byly ponechány v jejich původní stylistické a pravopisné formě.

1839 - 1918

Charles Baudelaire.

Le public moderne et la photographie. Paris 1859. (Česky: Charles Baudelaire: Salón 1859. Moderní obecnost a fotografie. V: *Úvahy o některých současnících.* Praha 1968).

(...) Je štěstím snít a je nádherné vyjádřit, o čem člověk snil; ale co to říkám, cožpak známe ještě toto štěstí? Bude snad poctivý pozorovatel tvrdit, že vpád fotografie a velké průmyslové šílenství nemají tak docela podíl na těchto politováníhodných výsledcích? Můžeme ještě také předpokládat, že dav, jehož oči uvykly pokládat výslednici hmotných výjevů za projevy krásna, neztratil po čase schopnost posuzovat a vnímat projevy éteričtější a nehmotnější?

(...) Jako jeden jediný Narcis vrhl se hnusný svět na pozorování svého triviálního obrazu, zachyceného na kov. Všechny nové obdivovatele slunce zachvátilo šílenství a zvláštní fanatismus ... Poněvadž fotografický průmysl se stal úkrytem všech nepovedených malířů, příliš málo nadaných nebo příliš lenivých, aby dokončili svá studia, neslo toto všeobecné zaujetí nejenom rysy zaslepení, nýbrž také zabarvení pomsty ... Jsem přesvědčen, že nesprávně použitý vývoj fotografie hodně přispěl, jako ostatně všechen hmotný vývoj vůbec, k ochuzení francouzského uměleckého génia, už tak dosti vzácného. Poesie a pokrok jsou davem ctížádostivců, kteří se nenávidí instinktivní nenávisť ... At se fotografie stane služkou věd a umění, avšak služkou velmi pokornou, tak jako tisk nebo tésnopis, které ani netvoří ani nenahrazují literaturu. Bude-li jí dovoleno ... zachvátit všechno co má hodnotu tím, že tomu člověk vdechuje duši, pak běda nám.

Henry Peach Robinson: Paradoxy umění, vědy a fotografie.

1892.

Existuje širší pohled na přírodu, zahrnující lidskou povahu a onen idealizující instinkt, přirozený pro člověka. Nebylo ještě ani zdaleka dokázáno, že naturalistický malíř je „věrnější přírodě“ než jiný malíř. Jedna věc je přírodu studovat a jiná předstírat, že studium je umělecké dílo. Žádný mistr ještě nepotvrdil, že příroda sama o sobě stačí.

Je tedy jasné, že metoda, která nepřipustí modifikace umělce, nemůže být uměním, což ^{U-}vádí fotografii do nebezpečného postavení, nemůžeme-li dokázat, že je schopna nepravdy. Ale ti, kdo se dívají jen na své omezené pokusy a tvrdí, že fotografie nedovede lhát, zaujmají velmi úzké stanovisko a značně podceňují schopnosti umění. Všechna umění mají svá omezení a připouštím, že omezení fotografie jsou dosti těsná, ale v dobrých rukou může fotografie lhát jako Trojan. K vytváření těch nejlepších lží je však zapotřebí pozoruhodné dovednosti. Jen v rukou prvotřídních fotografů - a možná také lhostejných - může fotografie lhát. V prvním případě ^{půvabně,} v druhém brutálně. Průměrní fotografové a ti, kteří se nám hrnou z institutu ne-umění, se zřídkakdy dostávají za obyčejnou, nahou, neozvláštněnou pravdu.

Není pochyb, že po této stránce a při tomto způsobu nazírání je malířství větší umění než fotografování. Ale přestože je fotografie jen nicotným lhářem, není tak bezelstně nevinná a dovede natolik lhát, aby směla zapsat své jméno mezi vznešená umění. Což není tím větší, čím je poníženější? Fotografie nám poskytuje prostředky napodobit přírodu věrněji než kterékoli jiné umění, a přesto je dost pružná, aby odhalila řídicí mysl; je tedy uměním nejdokonalejším.

František X. Harlas: Fotografie a umění.

Politik 1900, přetištěno v: *Doba a umění*, J. R. Vilímek, Praha 1901, s. 196 - 220.

Přirozenou jest však fotografie v každém směru, a že vůbec barvy u ní nepostrádáme, že na barvy sobě ani nevzpomeneme, o tom sluší uvažovati. Porozumění fotografického obrázku jest us-

nadněné, nevyžaduje nižádné „průpravy“, žádného „trainingu“ (totiž výcviku vkusu), příroda mluví zde bezprostředně k našim smyslům. To kryje se zcela se vznikem obrazů.

Fotochemický obrázek má s uměleckým dílem mnoho společného. Projektuje tělesový svět na plochu, malíř činí taktéž. Zmenšuje neb zvětšuje předměty, umělec rovněž tak. A přece, položíme kresbu, příkladně provedenou tušovou kresbu hlavy, a stejně velkou fotografii téhož modelu, z téže strany při témže osvětlení zhotovenou vedle sebe - jaký rozdíl!

Jestliže vykreslil umělec hlavu se všemi detailními rysy, vystihl podobu, osvětlení, modelaci do nejmenších podrobností, zůstává přece daleko za fotografií, na které každá vráska, každá vypuklina pokožky věrně zaznamenána, kde podobnost velmi dokonale podána jest. A naopak: o co oduševnělejší, zaokrouhlenější nezdá se kresba, jak jeví se u porovnání s fotografií samotným dílem - tato zůstává povždy fragmentem, zlomkem výrobku mechanicky vyvolaným. Mně aspoň zdá se každá fotografie pouhým ústřížkem z ohromného snímku - snímku veškerého viditelného horizontu.

Fotografie jest cynická, bezohledná, surová - vlastně nemá vůbec nějakých vlastností, než jedinou, že jest totiž „fotogrammem“, to jest „kresbou světa“. Jest takovou, jakou nutně býti musí. Obraz v přístroji vzniká tak, jako se mění voda v led, klesne-li teplota pod určitý bod, jako kámen k zemi padá, není-li podepřen nebo držen. A kresba? Obraz? Kde jsou meze jeho vzniku, kdo zná vlivy, jimiž se vývoj uměleckého díla řídí, které zákony předpisují člověku umělci způsob tvoření? Nikdo není tak neodvislým od světa a železných pout jeho, zákonů přírodních, jako malíř před svým s-tojanem. Podléhá jim jako organism, ale povznáší se nad ně jako tvořící duch.

„Umělecké fotografie“ zůstanou vždy a stále více méně pečlivě připravované lučebné výrobky, člověku přináležející toliko zásluha volby fotografovaného předmětu. Tou ovšem lze umělecký vkus uplatnit, také při předmětech a přírodních zjevech, jež nemožno „aranžovati“, úpravou, volbou směru osvětlení, silou osvětlení atd. Lze umělecké snahy prokazovati. Ale vždy jest člověk pouhým „hlídačem“ stroje a od stroje zcela odvislý. Opravuje-li výrobky, děje se tak velmi nedokonale a vždy na úkor snímků. Retušování neprovádí se nyní tak vydatně jako dříve, ano vůbec se ho nepoužívá, a tj. zásluhou fotografů amatérů, kteří svými nedotknutými obrazy dokázali, že při moudrém vypočtení všech příznivých podmínek snímky velice umělecky působí, aniž by se dodatečně „pracovávaly“.

Kdyby se fotografování přírodních barev podařilo a v tmavé komoře by veškeré barvy, jaké naše oko rozeznává, zachycovány, reprodukovány byly, pak by nastala nejen nová epocha grafických, ale také „tvořících“ uměn, tedy hlavně malířství. Neboť pak by pojem „umění“ v očích světa, lépe bych řekl dítek tohoto světa, na novo „přehodnocení“ doznal, pak by se rozvířily tiché, ale hluboce do našeho kulturního žití zasahující boje, a pak by přívrženci, knězi a adeпти výtvarného umění znovu ve zbrani stáli.

Ovšem, umění neutrpí ani tímto ani jiným lidským vynálezem. Velebné umění není v tomto smyslu dílem lidským, neboť není od světa a času odvislým. Umění trvá, kdežto ostatní se stále mění, a umění panuje, kdežto lidské vynálezy povždy posluhovati budou také božskému umění. A třeba by kdysi lidstvo ze samých vědců sestávalo, umělec bude také tenkrát na vyšším stupni postaven, jako za našich časů.

Otakar Hostinský: Fotografie a malířství. (1905).

Československý spisovatel, Praha 1956, s. 528 - 533.

Vznikala dokonce i obava, že fotografové budoucnosti netoliko soutěží svou hmotně ublíží umělcům, nýbrž že přímo podetnou kořeny všeho umění malířského, zvláště podaří-li se jim jednou fotografovati barevně; neboť již tenkrát i tato možnost byla živě přetřásána, z těch pak, kteří nebyli pochybovači, jedni v ni doufali, druzí se jí báli. Dnes mohlo by se zdáti, že takový s-trach o božské umění byl jen naivním projevem laickým; avšak nesoudilo tak snad jen nejširší obecnstvo, nýbrž i mnoho vážných lidí umění dosti blízkých, ano i sami malíři někteří nehrubě vlídně vítali vítězný postup nového vynálezu, nadmíru přísně jen posuzující a odsuzující. (s. 528 - 529)

Jsou to ovšem dvě stanoviska stejně oprávněná, ale přece různá, ba leckomu zdá se

dokonce, že i protichůdná, onen zájem čistě věcný a pak zase interes ryze umělecký, ale fotografie bez odporu přispěla k jejich zřetelnějšímu odlišování a tím, alespoň nepřímo, pomáhala s-tavěti umění do pravého světla. To, co fotografie má společné s malířstvím, je vlastně jen volba předmětu, ovšem i s vhodným stanoviskem, osvětlením atd.; vlastní zobrazení děje se cestou mechanickou, všechna péče pak o zdárný výsledek, ač dozajista velmi důležitá a někdy dosti nesnadná, je přece jenom negativní, zabraňujíc kazům a chybám, ale neměnic ničeho na podstatě obrazu samotného. (s. 530)

Důležitější jest, že fotografie se svým mechanismem opticko-chemickým neúprosně zaznamenává a neodčitelně ustaluje všechno, cokoliv se v době expozice děje; každá sebemenší změna ve výrazu tváře; každý sebemenší pohyb osoby fotografované ruší při podobizně právě tak, jako při krajině větrem se klátící větve nebo přecházející lidé. Proto fotografie nejvlastnější svou dokonalost hledati musí v zachycení jediného okamžiku: „momentka“ ony rušivé vlivy uvádí na míru tak nepatrnou, že možno je pokládati téměř za vyloučené. (s. 531)

Podaří se sice někdy fotografovi zachytiti nepozorovaně výjev, jenž plným právem slouží může roztomilým obrázkem genrovým; ale - nehledě k ostatním rozdílům, o nichž byla učiněna zmínka již při krajině a při podobizně - zdar ten je závislý více méně na čiré náhodě, ne na úmyslu a tvůrčím duchu fotografově. (s. 531)

Nesmírně prospívá fotografie nejen malíři a rytcí, ale i sochaři a staviteli, sloužíc k umělecké výchově nejširších kruhů. Ne snad proto, že by malířství nebo ryctví chtěla vytlačit z jejich práv a sídel, nýbrž naopak tím, že rozšiřuje díla jejich způsobem nejvydatnějším a nejpříznivějším, pomáhá buditi smysl pro ně a usnadňuje pochopení jejich jak historické, tak estetické. Co shora bylo řečeno obrázkových časopisech populárních, to platí měrou ještě větší o nejvážnějších vědeckých knihách umělecko-historických. I zde nenáhle fotografie vítězně obdržela pole, a to vším právem. Při rytině dle obrazu malovaného historik umění musí odlišovat účast osobní povahy rytcovy a jeho techniky od skutečného zjevu originálu, a to tím více, čím umělečtější je právě rytina; fotografie je však spolehlivější, poněvadž objektivnější. (s. 533)

Jaroslav Petrák: Problém fotografie umělecké.

Žeň světla a stínu. B. Kočí, Praha 1910.

Umělecká fotografie jest dnes již tak vyspělá, že vším právem může požadovati, aby byla pokládána ze neodvislý odbor umění výtvarných a uměleckou kritikou nebyla umlčována.

(...) I v mezích čisté fotografie lze uměleckému problému propůjčiti svérázný charakter, působením, u porovnání použitých prostředků v oborech jiných, zcela zvláštních technických prostředků.

(...) Podmínkou umělecké fotografie jest v prvé řadě úloha přivésti v soulad svéráznost uměleckého nazírání a onen absol. realismus použitých prostředků. K tomu nám mohou sloužiti dvě cesty.

1. Objektivní, záležející v částečném překonání realismu prostředků a vyrovnání fotografického dojmu s dojmem umělecko-optickým, k čemuž nám slouží různé prostředky povahy ponejvíce technické (filtry, povaha použitého papíru a pod.)
2. Druhá cesta vychází od subjektu a spočívá v modifikaci použitých prostředků; umělec

při volbě motivu musí se řídit povahou prostředků, které mu připouštějí nejlepší možnost motiv tento esteticky zachytiti.

(...) Fotografie jedinež vystižnou charakteristickou zobrazeného nabývá umělecko-esthetických hodnot, čehož dosáhne zjemněním tonu, potlačení detailů a zjemněním přechodů škály černo-bílé.

Nesmí se nikdy zapomenouti, že fotografii nelze přirovnávat snad k malbě, nýbrž, že jest zůstává ve všech fásích a způsobech jen jakousi studií, zaujímajíc as místo vedle skiz malířských.

Uvědomíme-li si, co malíř do svého skizáře zachycuje, (jsou to ponejvíce detaily určitého celku, kus plotu, skupina stromů a pod.), poznáme ihned úkol umělecké fotografie, která v první řadě i povahou svou k tomu povolána jest, zobrazovat zajímavé charakteristické detaily a výseky krajinné; není tedy jejím úkolem hromadit detaily na obraze, nýbrž naopak: učiniti charakteristický detail osou obrazu. Látka v tomto oboru jest nevyčerpatelná a jest omezena pouze schopností estetického nazírání.

1918 - 1948

Josef Čapek: Nejskromnější umění.

Praha 1920. (Další vydání: František Borový, Praha 1948, Praha 1962 aj.).

Že fotografie je holou nudou a mechanickou ohavností ve srovnání s dobrou malbou, o tom dnes nikdo nepochybuje. Proto se někteří malíři vyhýbají kresbě, všelijak přebarvují a všelijak své obrazy idealisují, aby se nepodobaly fotografiím. Fotografie je pouhý dokumentární výčet, a tu malíř přichází k poznání, že by buď neměl býti dokumentárním, nebo že má své dokumentární výčty výtvarnický přelovat.

Fotografie je opravdu bezohledným konkurentem dnešního běžného umění, protivného bařtipánského domácího Voříška, vzniklého mnohým nenáležitým křížem realismu, naturalismu a impresionismu, nebo salonního chřta akademismu, aristokratického, ale také už mnohonásob kříženého v zvadlých útrokách uplynulého století. Ano, fotografie sedí běžnému umění zle v týle a přinucuje je takto k mnohým krajnostem, k nimž by jinak asi to fotograf lépe nedovedl a ponížoval své zákazníky obecným materialismem, jemuž sám ochotně sloužil mizérií svého řemesla. Materialismu, jenž nevěřil v nehmotné a do hmoty sestoupiti se bál; jemu stačil povrch, ba povrch povrchu, každý šmejd.

Dnes tedy se do pustoty a mechanismu fotografie vkládá samo umění, zajímavost a výrazné ladění. Mezi fyzické a chemické zákony přichází fotograf s uměleckými nápady, s novou ctižádostí, aby docílil výsledků nevšedních. Řeknu ihned, že to vše je málo a že to nestačí. Je to půl cesty

sotva a to nejen proto, že tu je mnoho obdobného se souvěkými uměleckými krísemi, totiž šilháni mimo vlastní statky, mnoho falešné imitace, stylové maškarády a výpůjček z galerií. Nejlepších a nesporných výsledků se docílilo tam, kde obnova se brala poctivě snahou za zušlechtěním techniky, kde mechaničnost fotografie vytrýbila srdečným úsilím o samu krásu a dokonalost práce.

František Drtikol: Oči široce otevřené.

(Původně: Rozhovory o fotografickém umění). *Listy o fotografii*, Institut tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě, červen 1994, s. 36 - 43.

Je fotograf umělec?

Ano, vyspěje-li v něj vlastní prací a vlastním životem. Výuční list nebo vysvědčení je jen jakousi zárukou jeho vyspělosti řemeslné, jež je podmínkou činnosti umělecké.

Fotograf je komponentem světla, hledá melodie, jež by potěšily duši, jež by daly výraz našemu citění.

Fotograf opravuje, schvaluje, zavrhuje - v hlavě. Pro dozrálou myšlenku vyčkává - tu s větší, tu s menší pasivností - vhodný okamžik a pak se ve vteřině myšlenka stává dílem.

Jak vzniká?

Zvolna, zvolna, třeba kolik měsíců, třeba kolik let. Rozvíjím svou myšlenku, odkládám ji, nechám ji někdy docela zvadnout, ztrácím ji, když mne už omrzelo čekání. Neboť pro mou myšlenku není hmoty, do které bych ji mohl vložit tehdy, kdy se mi zamane. Proti mé myšlence, mému náčrtu, stojí skutečnost tvrdší než křemen, skutečnost nepřemožitelná - a proto musím čekat.

V čekání je kus mého umění. Čekám a jednoho dne - darem náhody má snad už polo zapomenutá myšlenka na mne přece zavolá z věci, člověka, ze hry světla ... Teď ji tedy zachytím a v několika minutách je práce hotova - ne, v několika minutách je předána cizím očím - pro mne byla hotova už dávno. Je skladištěm svých prací, jež mi náhoda dopomáhá položit na papír.

Karel Teige: Film.

Václav Petr, Praha 1925.

Fotografie lže, stává-li se „uměleckou“. Je to faleš, přetvářka a konečně i kvalitativní úpadek se stanoviska vlastní, rodné krásy. Když malířství opustilo impressionismus, zdědila fotografie toto od panstva odložené šatstvo. Expressionismus už dnes doživořil, ale fotografie i film (např. nesmyslný pokus německý: Kabinet Dra Calighariho!) se oblékl do expressionistického hávu. Umělecká fotografie, totéž co umělecký průmysl, je věc nedůstojná, odpadková, kalná a nezdravá: v polovičitosti whistlerovského estetismu se utopila její fotoplatistická síla. Pustota, nuda; nemístný, falešný artismus. Oč krásnější jasná, ostrá foto, již vidíme v angloamerických obrázkových listech či na kinoplátně při wild-westovém filmu! V nich je pravá poesie a hymnická krása básní Whitmanových.

Ano, v realnosti a pravdivosti je morálnost fotografie, ostatně pravdomluvnost platí vždy za čistost a shoduje se s účelem, pro nějž byla fotografie vynalezena. Fotografie je vysvobozením malířství z naturalismu, této páchnoucí plísně, jež rozežírala jeho pevné a konstruktivní výtvarné zákony: intervencí fotografie precisovalo si malířství svou estetiku napříště protinaturalistickou a uvědomí si nad své nové poslání, nové konkrétní úkoly a novou funkci v moderním životě. Tato zásluha fotografie o uzdravení malířství z impressionismu je nesmírná, ale malířství se fotografii zle odvděčilo: nakazilo ji impressionismem, učinivši z ní uměleckou fotografii, cosi jako umělecký průmysl, lžiumění...

Krása fotografie, právě tak, jako krásu děl moderní techniky, je dána prostou a naprostou dokonalostí a podmíněna účelností: krásu fotografie je z téhož rodu, jako krásu aeroplánu nebo transatlantického korábu či elektrické žárovky: je dílem stroje a zároveň prací lidských rukou, lid-

ského mozku a, chcete-li, i lidského srdce; fysickochemický proces výrobní vývojky, lázně, ex-
posice etc., to vše je dirigováno člověkem, jeho schopnostmi a dovednostmi: fotografie není proto
méně lidským uměním, že schopnosti fotoařovy jsou ještě násobeny a kontrolovány mecha-
nickým, bezvadně fungujícím mozkiem fotoaparátu, jenž nerad se dává znásilňovati proměnlivým
vkusem salonním a jenž naopak chce krásu, estetiku a řád fotografie standardisovati. Zdokonalení fo-
tografie násobí její krásu, stupňujíc jasnost, realističnost, dokumentárnost, vlastnosti, které jsou rod-
ným smyslem fotografie a které zrazuje běžná "umělecká" fotografie evropská.

O. M. (Otakar Mrkvička): Fotografie nemá chtít být malířstvím.

Přítomnost, 29. dubna 1926, s. 89 - 90.

(...) Fotografie jest naturalistická a dokumentární, avšak její naturalismus jest zcela jiný, než naturalistické postřehy lidského oka. Především fotografie vidí nebarevně. Vidí jen v černé a bílé. Vidí s matematicky přesnou perspektivou. To, co se nám zjevuje jako zkreslený snímek, jest logickou perspektivní pravdou. Dům fotografovaný z pohledu musí býti mnohem užší nahoře než dole, dolejší okna jsou mnohem širší než okna v hořejších patrech, vzdálenějších. Vertikály domů nebudou rovnoběžné, avšak sbíhavé, nebudou už vertikálními. Právě úhly jsou zkoseny v obou směrech. Tato perspektiva, jak ji nikdy před tím žádný člověk nepostihl, je logicky správná. Jest nesprávná psychologicky, protože člověk nesnese porušení rovnováhy. Vidíme-li z pohledu fotografovaný tovární komín, zdá se nám, že padá. Vidíme-li ho však z podhledu ve skutečnosti, nepřipustíme, aby na nás padl: vidíme komín stále vzpřímený.

(...) Fotografie přinesla nové perspektivy, které okouzly malíře. Perspektiva fotografie přinesla nové a mnohé zkratky a zkresleniny a moderní malíři v nich spatřili nové tvary moderního ducha. Přijali tyto deformace proto, aby se stali dokumentárnějšími, aby učinili malířství naturalističtější, neboť od dob impresionismu přenechali malíři dokumentárnost fotografickému přístroji, ale přijali je z výtvarného zájmu skutečně o tyto nové formy. Degas komponuje své obrazy tak pečlivě a přesně, jen aby nevypadaly jako komponované, chce, aby vyhlížely jako momentní fotografie. (...) Impresionistický obraz jakožto výsek ze skutečnosti jest právě výsekem, jak jej zachycuje na desce objektiv fotografického přístroje. Lze se domnívat, že i Picassovy figuríny z posledních let, které bývávají označovány jako Michel-Angelovské a u nichž se posměšně mluví o elephantiasis, figuríny s nepoměrně velikými tvary končetin v popředí, jsou užitím fotografické deformace.

Jestliže nastalo rozlišení úkolů a fotografii zůstalo věčně zobrazovati, informovati a reprodukovati a malířství nezbylo nic víc a konečně nic většího než je čistá výtvarná forma, nepřestaly přece jen vzájemné vlivy malířství a fotografie. Jaký byl vliv fotografie na malířství, to jsme tu již stručně řekli. Zbývá jen říci něco o vlivu opačném. V dobách svého velikého zdokonalení a technického rozvoje chtěla se fotografie vyhnout svému nelidskému naturalismu, své nelidské perspektivě, chtěla se zbaviti své nelidské ostrosti, vyhnouti se deformujícím momentkám. Chtěla se podobati obrazům, státi se uměním. Vypůjčila si tedy bez ostychu všechny efekty malířství. Cizopasila na něm, dobíhala je. Deset let po zániku impresionismu byla tak zvaná umělecká fotografie impresionistickou. Deset let po zániku expresionismu stala se fotografie expresionistickou. A v té době za malířskými efekty zcela už zapomenula na své úkoly a vlastní věčné hodnoty. (...) Teprve americká reportážská a filmová fotografie přinesla nápravu. A rovněž francouzské teorie o fotogenii. Nyní teprve začíná tu a tam chápati znovu vlastní své prvky, vlastní zákonitost, vlastní funkce. Nyní teprve a pomalu objevuje svou rodnou krásu. Už vidí svůj pokrok ne v opičení, ale ve zdokonalování techniky. Fotografie přestává býti uměleckým průmyslem - stává se něčím novým: průmyslovým uměním. Malířství může jednou opustiti barvy a štětky a nepřestane býti malířstvím. Vynalezne snad nové prostředky k vytváření barevných a tvarových harmonií, aby novým způsobem útočilo na citlivost divákovu a dojmalo jej. Avšak fotografii vždycky zůstane fotografický přístroj, temnice s objektivem.

O. M. (Otakar Mrkvička): Fotografie jako nové umění.

Přítomnost, 29. dubna 1926, s. 251 - 252.

(...) Jako základním živlem sochařství je *hmota*, jako základním živlem architektury je prostor a principem malířství barva, je základem tohoto nového umění *světlo*. Malířství dá se definovati jako

tvorba barevná. Přes to však zpronevěřilo se nejednou tomuto svému podstatnému charakteru a velmi často usilovalo zmocnit se hmoty a prostoru a zrovna tak chtělo se zmocnit i světla. Temnosvit, Leonardo de Vinci a zejména Rembrandt a posléze impressionismus a v zápětí neoimpressionismus. Ale byla-li barva sebe světlejší, ovládala-li sebe rafinovaněji jas a šero, byla přece příliš hmotná a těžká...

Ukutečnění tohoto nového umění světla, ve větším rozsahu a také zralejší dokonalosti, umožnila právě až fotografie. Vzpomeňme, jak praví Havlíček v jednom svém epigramu:

Lecos malíři vyvedli,

Jenom světlo nedovedli.

Teď se na ně světlo rozhněvalo

A samo se do malířství dalo.

Základem této světelné tvorby je tedy fotografie, ale ani ne tak ona běžná amatérská fotografie a zpravodajské kodakování světa, jako spíše vlastní elementární fotografie, totiž *citlivost vůči světlu chemicky preparované plochy* skla, kovu papíru, celuloidu atd. Toto je sám základ fotografie, kdežto perspektivistická temná komora je tu už věcí druhotnou. (Té se používá k reprodukčně zpravodajskému zachycení skutečnosti a i těch, které unikají oku a dají se učiniti viditelnými jen fotoaparátem.) A tento základ fotografie jest také základem nového básnictví světla.

Man Rayovy fotografie jsou onou čistou a světelnou tvorbou, fotografií bez aparátu, fotografií, v níž světlo stalo se novým výtvarným prvkem, takovým jakým je v malířství barva, jakým je hudbě tón. Básně, jež rodí se ze světla - *foto-genické umění*. To, co částečně naznačila již fotografie astronomická a roentgenová, která dala člověku uzříti věci podivuhodné krásy dosud nespátřené, je tu použito k uskutečnění hodnot básnických. Malířství před kubismem reprodukovalo s menší či větší svobodou skutečnost. Od Picassa jalo se básnití barvou a tvarem. Před Man Rayem byla fotografie svou praxí vlastně jen reprodukcí. Od Man Raye tvoří již uvědoměle světelné básně.

Práce se světlem, které jsme spoutali a které jsme donutili, aby se stalo naším štětcem, naším tvárným prostředkem, zdá se býti úchvatnější. Dokonce někteří po Man Rayovi prohlašují malířství za překonanou historii, když otevřené oči mohou býti zahrnuty bohatstvím nových optických zázraků. Malířství není fotografií, totiž není napodobením skutečnosti. Ale Man Rayova fotografie není také pouhopouhou fotografií, chápeme-li ji jako reprodukci a kopii jevů. Ale je pouhopouhou fotografií, můžeme-li ji charakterisovat jako *světelný zápis*.

Man Rayova iniciativa působí dvojím směrem: jednak v užší oblasti fotografie, kde ukazuje možnosti fotografie zbavené povinností reprodukčních k tomu cíli, aby se stala samostatným výtvozem a jako všechno umění organizovala skutečnost v skutečnost novou, vyššího, umělého a duchového řádu. Toho dosahuje se nejrozmanitějšími metodami. Ovšem za správné je považovati toliko metody *čisté práce*.

... primitivní divoch kreslil na stěnu jeskyně tímž způsobem, jakým pan Picasso kreslí na plátna své figury, z nichž my, průměrní diváci, jsme sotva 10% viděli v originále a z devadesáti procent je známe z mechanické reprodukce. Staré metody v moderní době nevyhovují prostě proto, že nestačí poptávce. Každý má právo slušně a důstojně bydleti. Byť by odpor umělců architektů proti industrialisovanému stavebnictví byl sebe větší, doba jej vyžaduje a bytová krize a povznesení úrovně bydlení se bez něj nevyřeší. Také má každý právo na umělecká díla. (...) Je třeba, aby i umění chopilo se strojů ne jako reprodukčního, ale jako *produkčního prostředku*. Například automobil je automobilem, mechanickým prostředkem, jenž není napodobeninou, ale útvarem samostatným.

Man Ray bývalý malíř, jenž opustil paletu a štětec, aby se chopil fotografie a jenž to učinil ne proto, aby fotograficky reprodukoval, nýbrž aby ji vytvořil na svých listech, je příkladem těm z moderních malířů, kteří hledají nové prostředky a nové materiály, dnešku lépe odpovídající. Ruský konstruktivista Tatlin definuje výtvarné umění jako práci s materiálem a v materiálu. Výtvarná kultura podle něho odpovídá kultuře materiálu a dokonalosti jeho obrábění. Nuže, pak zajisté není materiál renaissance malířů na výši doby. Barevné světlo elektrických žárovek či reflektorů je svítivější než pigmentová barva. Moderní oko, okouzlené třeba jen leskem automobilové karoserie, snadno sledá nános barev na plátně hrubým a neobratným. Dřevěné koule, které vyráběli soustružníci, byly jistě hotovými bramboroidy proti koulím ocelových ložisek, jež jsou vtělenou precizností; a bez preciznos-

ti se pracovat už dneska prostě vůbec nedá.

Rudolf Pařouk: Proti proudu.

Fotografický obzor, listopad - prosinec 1927.

Nemá-li naše česká fotografická tvorba zevšedněti a má-li dále ve světové konkurenci pokračovat, je nejvyšší na čase, aby se naši pracovníci věnovali bedlivě studiu nikdy nezevšednělé a pro tvorbu nevyčerpateľné přírody. Jen příroda sama může nám poskytnouti, co hledáme: cestu k pravému umění. Je třeba, abychom jedině z ní se učili a čerpali. Je třeba tvořiti osobitě, odmítati napodobování a vše, co je našemu citění a našemu tvoření cizí. Je však třeba pracovati s chutí, láskou a vytrvalostí. Nezdary nesmí odstrašiti. Nesmí ani odstrašiti vkus oceňovacích komisí, ježto je často jednostranný a libuje si rovněž v určité manýře, nebo dává jí přednost. Je nutno tvořiti bez ohledu na soudobou módu a oblibu tak, aby autor sám byl se svými obrazy uspokojen a prožíval onu čistou plnou radost z podařeného díla, i když přijímací jury nedala mu pečeť uznání.

Také se tvrdí, že výtvarní umělci fotografickou tvorbu prý proto podceňují, že netvoříme čistě fotograficky, nýbrž často také manuálně, a že tak fotografické práce znehodnocujeme. Tak tomu snad bývalo dříve, kdy skutečně prováděly se na fotografiích zásahy takového rázu, že často rušily fotografický původ díla. Dnes tomu tak, bohudíky, již není. Zvítězila určitá střízlivost a jistá ukázněnost ve všech fotografických procesech. Byl jsem často svědkem, kdy výstavy naše navštívili výtvarní umělci. S mnohými jsme v častém styku. Nikdy jsem však neslyšel, že by se tážali: Byl tento obraz tvořen jedině čistou cestou fotografickou? Není v něm manuálních zásahů? Vždy slyšel jsem jen posuzovati díla se zřetelem k jejich působivosti, dokonalosti, vystižení nálady apod.

Přes to vše jisto, že kdyby fotografický svět byl pouze v Československé republice, bylo by už téměř veta po všech ušlechtilých procesech fotografických, vlivem šířitelů nauky o čisté fotografii.

Je všeobecně známo, že s bromem nás hodně seznámila Amerika. (U nás velmi populární Dr. Růžička, který léta v Americe se zdržoval a tam se velmi činně zúčastnil fotografického života). Tak bychom se tedy domnívali, že na mezinárodních výstavách v Americe nevidíme takřka jiného, než jen a jen bromy. Ale není tomu tak. Brom je tam méně zastoupen, než bychom očekávali.

Mezinárodní výstava prvního řádu, pořádaná v New Yorku, obsahovala 475 obrazů. (Mnohé obrazy v katalogu nemají sice označení, v jakém procesu byly zpracovány, to však v celku na věci ničeho nemění). Ze všech 475 obrazů, zaslaných z celého světa, bylo bromů pouze 83, bromolejů 79, gum 36, atd. A jak byla obelána poslední mezinárodní výstava v San Francisku? Z celkového počtu 291 obrazů bylo 76 bromů, 45 bromolejů, 26 přetisků, 20 gum atd. Z evropských států dostal se mi do ruky katalog z poslední mezinárodní výstavy ve Stockholmu, kde ze 282 obrazů bylo pouze 87 bromů, 48 bromolejů atd.

Ponechte proto fotografickému tvůrci úplnou volnost způsobu tvorby, jeho názor, výběrem motivu začínaje a pozitivním procesem konče; nevažte mu rukou dogmatem o čisté fotografii!

Jan Lauschmann: Po proudu.

Fotografický obzor, 1928, s. 4 - 6.

Ve sportu již dávno pochopili nutnost mravní čistoty soutěžních podmínek, ve fotografii však, bohužel, ještě tak daleko nejsme. A tak musíme býti ještě dnes svědky, že králem evropských fotografií krajinářů je nazýván hotovitel olejotisků, pracující na svém pozitivu vším možným, jen ne světlem (jak potom foto-světlo?), který, cítí-li tolik kreslířského nadání, by učinil lépe, kdyby se vrhl na uměleckou grafiku a nemátl některým fotografům hlavu svým pseudouměním.

Neboť jen v jediném okamžiku může jiskra uměleckého citění a nadání fotografa býti spolutvůrkyní obrazu, a tj. moment snímku. Jedině při hotovení negativu jsme v živém kontaktu

s prostředím, náladou a vlastní podstatou fotografovaného předmětu, a pouze to umožní nám vložit do obrazu cit naší duše. Není pravým umělcem fotografem, kdo necítí posvátnost okamžiku, kdy světlo, spoutané naší vůlí, kreslí nám malý zázrak na citlivou emulsi, fotografický obraz krásna.

(...) Chceme-li tvořit ryzí fotografií, pak musí nám negativ býti svatým. Musíme mít stále na paměti, že účelem pozitivních procesů je pouze přeměnění krásu, ležící v negativu, v jistou formu konvenční, t. j. ve formu obrázku, které by bylo lze pohodlně pozorovati a našimi smysly vnímati. Je zde jistá obdoba mezi umělcem grafikem a umělcem fotografem. Grafík také např. nevystavuje svých leptaných desek, ač do nich právě vložil svou duši a umění, nýbrž teprve mechanickou cestou zhotovené lepty ...

(...) Vyloučí-li poctivý pracovník fotografický možnost manuálních zásahů do fotografie, pak bude na snadě, že účelem pozitivních procesů je pouze přeměnění krásu, ležící v negativu, v jistou formu konvenční, t. j. ve formu obrázku, které by bylo lze pohodlně pozorovati a našimi smysly vnímati. Je zde jistá obdoba mezi umělcem grafikem a umělcem fotografem. Grafík také např. nevystavuje svých leptaných desek, ač do nich právě vložil svou duši a umění, nýbrž teprve mechanickou cestou zhotovené lepty ...

Josef Šubr: Po proudu a proti proudu.

Fotografický obzor, 1928, s. 24 - 25.

...mohlo by nám býti celkem sympatické to tažení Dr. Lauschmanna proti namuelnímu zasahování do negativu, sympatické na první pohled jako vše, co nám svým krajním stanoviskem přináší zjednodušení.

(...) Přisáhá se vším zápalem na prapor ryzí fotografie, pje hymny na divy, kreslené pouze světlem a čočkou. A co dělá sám? Měkkou čočkou pozmění dráhu světelných paprsků ještě dříve, než dopadnou na desku.

Jisto jest, že ten zápal ho odvedl od sebekontroly a vložil mu do pera myšlenky a slova, která jsou těžkou křivdou na mnoha dobrých lidech. Nelze přece říci, že ti, kteří kdysi hráli, nebo ještě dnes hrají ve fotografickém koncertě prim, jsou pseudoumělci jen proto, že jim není negativ tak docela svatým a nedotknutelným!

(...) A ty nešťastné „manuelní zásahy“? Kolik jich musí udělat malíř umělec jen proto, aby n- abyl obraz většího účinu! Kolikrát vede jinak linii, vypustí předmět, změní tón barvy atd.? A ruku na srdce: jest málo obrazů, které Dr. L. zahodil jen proto, že „toho tam měl moc“, nebo že „linky dobře neběžely“?

(...) Ponechme Dr. Lauschmannovi jeho oltář ryzí fotografie a nesáhejme ani těm druhým na svátosti - rádi máme oboje. Ušlechtilé závodění a různost názorů mohou ve fotografii přivoditi jen pokrok, který jest jimí ostatně podmíněn. (...)

Jaromír Funke: Man Ray.

Fotografický obzor XXXV, 1927, s. 36 - 38. (Znovu publikováno v: *Jaromír Funke. Průkopník fotografické avantgardy*. Katalog k výstavě Moravské galerie Brno, 24. 10. - 24. 11. 1996, s. 30 - 32).

Pro fotografii zajímavý jedinec, tento Man Ray. Jde u něho vlastně o nápad, ovšem tento nápad je více méně vývojem od kubistického malíře přes dada a suprematické konstrukce k názoru, že mechanické konstrukce jsou krásnější byvše fotografovány, než konstrukce samy. (...)

(...) Fotografie stala se mu zde obdobou umění, nestala se však uměním, neboť, ačkoliv dosahuje určitých účínů a ačkoliv vzbuzuje požitek a údiv dosti podobný radosti z uměleckého výrazu, kotví přece v obtížných cestách svého metier je vždy jen věcí vkusu a názoru. Může se říci v širším slova smyslu, že aparát vidí okolní svět tak, jako jeho vlastník. Fotografie v případě Man Rayově stala se však svéprávnou a vlastní. Tvrdí se, že fotografie nemůže opustit skutečnost (což je správné), že však může se státi nadrealistickou, čili příkřeji řečeno abstraktní (což jest nesprávné). Tento nadrealismus jest vlastností moderního umění, ale nemůže býti vlastností fotografie, a Man Ray nemůže býti soupeřem postkubistického výtvarnictví. Zde také tkví jádro tragiky Man Rayovy. Fotografie ke své krásě nepotřebuje umění, ale může se mu jen v málo případech přiblížiti. (...)

Alexandr Rodčenko: Výstraha.

Nový Lef, 1928, č. 11.

Někteří soudruzi z Lefu, kteří považují za nejdůležitější ve fotografii to, „co“ se fotografuje a ne „jak“ se fotografuje, varují před experimentováním a před formalismem ve fotografii a právě tím zapadají do estetiky asketismu a měšťáctví. Je třeba soudruhy upozornit, že fetišizace faktu je pro fotografii nejen zbytečná, ale i škodlivá. Bojujeme proti malířství ne proto, že je estetické, ale proto, že je nesoučasné, že je těžkopádné, unikátní, a nemůže sloužit masám. Ostatně nebojujeme ani tak proti malířství, ale proti fotografii, která je „jako obraz“, která napodobuje olej, grafiku, rytinu, kresbu, akvarel.

Bojovat za to, „co“ zobrazovat je zbytečné, na to je prostě potřeba ukázat. A to také teď všichni dělají. Špatně a bez rozmyslu vyfotografovaný fakt není kulturním dílem ani kulturní hodnotou. V tom, že místo generálů začali fotografovat dělnické vůdce stejným způsobem jako za starého režimu nebo pod uměleckým vlivem Západu, není nic revolučního. Revoluce ve fotografii spočívá v tom, že fotografovaný fakt působí díky své kvalitě („jak“) a celou svou fotografickou specifikou natolik silně a překvapivě, že může nejen konkurovat malířství, ale je současně pro každého ukázkou nového, dokonalého způsobu odhalování světa vědy a techniky i způsobu života současného lidstva.

Lef jako avantgarda komunistické kultury je povinen ukazovat, jak a co je třeba fotografovat. Co fotografovat vědí v každém fotokroužku, ale jak fotografovat vědí nemnozí ... Krátce řečeno, musíme hledat; hledáme a najdeme novou estetiku, nadšení i patos pro fotografické vyjádření naší nové socialistické skutečnosti. Snímek nově vybudovaného závodu není pro nás prostě snímkem budovy. Nový závod na snímku není pouhým faktem, ale faktem hrdosti i radosti z industrializace země Sovětů, a proto je třeba nalézt „jak fotografovat“.

Jsme povinni experimentovat. Prostě ofotografovat fakta stejně jako je prostě popisovat, to není nic nového; ale prostě ofotografovaný fakt může být nahrazen obrazem a prostě popsáný fakt skrývá román. Lefovec není ten, kdo fotografuje fakta, ale ten, kdo je schopen fotografiemi vysoké kvality bojovat proti „uměleckým“ snímkům. Nevyučujte teorii, aniž jste se poradili s praktiky. Abstraktní teorie pro praktiky, vymyšlené pro estetiku asketismu, představují ohromné nebezpečí.

László Moholy-Nagy: Malířství, fotografie, film.

Mnichov 1952. (1. vydání: Bauhaus, Výmar 1925). Fotografové o fotografii, *Revue Fotografie* 18, 1974, č. 4, s. 56.

... žádný manuální tvárný prostředek (tužka, štětec atd.) nemůže zachytit podobně viděné výseky okolního světa; stejně nedokáže žádný manuální tvárný prostředek fixovat jádro pohybu; ani možnosti zkreslení objektivem - pohled, nadhled, božní pohled - nelze hodnotit jen negativně, protože nám, nabízejí nezaujatou optiku, která je nedostupná očím vázaným zákony asociace; a z jiného hlediska: jemné působení šedi nabízí sublimovanou hodnoty, jejíž diferencování mimo vlastní okruh užití může být prospěšné i barevné tvorbě. Ale tímto výčtem nejsou hranice možností na tomto poli ani zdaleka vytyčeny. Jsme teprve na začátku využití, protože teprve v posledních letech - třebaže fotografie je stará už přes sto let - dovolil vývoj stanovením speciky tvorby poznat i její důsledky. Tyto souvislosti si naše vidění osvojilo teprve před krátkou dobou ...

Lidé vynalézají nové nástroje, nové pracovní metody, které mají za následek změnu způsobu jejich práce. Často se však nové ještě dlouho nevyužívá správně; je starým brzděno; nová funkce se halí do tradiční formy. Tyto staré formy, staré nástroje a tvůrčí oblasti objevují tvořivé možnosti nového většinou pomalu, třebaže nalezením nastupujícího nového bychom je mohli vypěstovat k euforickému rozkvětu. Tak např. futuristické (statické) malířství přišlo s přesně formulovanou problematikou simultánnosti pohybu, tvorby časového úseku; a to v době, kdy film už byl znám, ale dávno ještě ne dost pochopen. Podobně malba konstruktivistů rází začínající dnes tvorbě, která pracuje se světelnými reflexy, cestu k vysoké úrovni. Stejně můžeme - s jistou opatrností - považovat něk-

teré z malířů pracujících dnes s předmětnými tvárnými prostředky (neoklasicisté a „nová věcnost“) za předchůdce nové optické tvorby, která bude záhy používat jen mechanicko-technické prostředky, pomineme-li ovšem, že právě v těchto pracích jsou obsaženy prvky svázané s tradicí a často přímo zpátečnické.

Fotografie dříve vůbec nedbala skutečnosti, že citlivost ke světlu, kterou plocha (sklo, kov, papír, celuloid atd.) získala chemickým preparováním, je jedním ze základních prvků fotografického procesu, a na tuto plochu se působilo vždy jen kamerou obskurní, aby svou schopností světlo buď odrazilo nebo absorbovat jednotlivé objekty uchovala (reprodukovala). Ani této kombinace se nevyužívalo dost uváženě.

Pochopením těchto možností jsme totiž přispěli k tomu, že lze pomocí fotografického přístroje učinit viditelnými existence, které svým optickým nástrojem, okem, nevnímáme nebo nezachycujeme; to znamená, že fotografický přístroj může náš optický nástroj zdokonalit či doplnit. (...)

László Moholy-Nagy: Fotografie, objektivní forma vidění naší doby.

Almanach Telehor, Brno 1936, s. 68 -79.

Vyšší výkon:

Fotografie nám tedy dává vystupňované vidění, popřípadě více vidění v (našem zraku daném) - v čase, v (našem zraku daném) - prostoru, postačí zde jednoduchý, suchý výpočet specifických fotografických - nikoliv uměleckých, nýbrž ryze technických - prvků, abychom pocítili v nich utajenou sílu a vytušili, kam povede cesta.

Osm způsobů fotografického vidění:

1. Abstraktní vidění přímo světelnou tvorbou, fotogram, jako nejjemnější odstupňování světelných hodnot (světlo - tma po případě barva).
2. Přesné vidění normální fixací skutečnosti, reportáž.
3. Rychlé vidění fixací pohybů v nejkratší době - momentka (snímek časosběrný).
4. Pomalé vidění fixací pohybů v delším časovém trvání, například světelné stopy vozů, projíždějících za noci (snímek časorozptylný).
5. Vystupňované vidění
 - a) mikrofotografii,
 - b) filtrofotografií, tím že chemické vlastnosti citlivé vrstvy se mění a tak se získává vystupňování výkonů, například vyjasnění velmi vzdálených, v mlze nebo parách ležících krajin, až k fotografování i v naprosté tmě (infračervená fotografie).
6. Vícevidění panorámovou kamerou, röntgenovou fotografií.
7. Simultánní vidění přecloněním, sem náleží budoucí způsob „automatické“ fotomontáže.
8. Jinakvidění, optický vtip, který se dá vytvořit automaticky:
 - a) při snímku objektivem, případně hranolem, zrcadlením,
 - b) po snímku mechanickým a chemickým porušením citlivé fotografické vrstvy.

K čemu nám slouží tento přehled?

Čemu nás učí?

Že jsou ve fotografické hmotě dosud skryté neobyčejné možnosti, poněvadž zevrubná analýsa každého bodu požaduje zde velký počet cenných odkazů vzhledem k jejich použití, záběru atd., obrací se naše výzkumy však jiným směrem. Chceme vědět: co je extraktem a

smyslem fotografie?

Nové vidění

Co jest optická kvalita?

Vývojem černo-bílé fotografie byly teprve správně objeveny světla a stíny a po teoretických poznátcích správně použity. (Impresionismus byl v malířství k tomu souběžnou akcí barevnou).

Vývojem vysoce hodnotným umělých, zejména elektrických světelných zdrojů, jejich říditel^{ností} dospělo se k vystupňovanému použití plynulého světla a bohaté odstupňovaných stínů a tím k oživení plochy, optickému zjemnění. Toto velké odstupňování hodnot je podstatným prostředkem optické tvůrčí práce i tehdy, určíme-li se uvažovati a pracovati nejen v hodnotách černo-bílo-šedých, ale i v hodnotách barevných. Čistá barva položená vedle čisté barvy, tón vedle tónu, vyvolává totiž zpravidla dekorativní, tvrdý a plakátový dojem. Tytéž barvy ve spojení se svými mezitóny uvolňují naproti tomu plakátové složení a vytvářejí jemnější skladbu barevných účínů; černo-bílo-šedým podáním všech barevných zjevů přivedla nás fotografie jak v šedé, tak v barevné škále - k poznávání nejjemnějších valérových rozdílů. To jest nová kvalita optického výrazu, převyšující dosavadní standart. To je ovšem pouze jeden bod z mnoha jiných. Je to bod, při němž můžeme počítati spíše s vnitřní schopností dopracovati se optických účínů, spíše s funkcí stránky výrazové, umělecké než se zobrazovací funkcí tvorby, prozatím aspoň.

Josef Slánský: Nové cíle.

(K výstavě Klubu amatérů v Ml. Boleslavi). *Fotografický obzor*, 1928, s. 84.

(...) Impresionistická fotografie, dnes hlásaná, nemá možnosti dalšího vývoje, stává se neužitečnou, neboť nesleduje, kromě líbivosti, žádného cíle. Je to dost paradoxní, že v dnešním shonu života, kdy nepokojný člověk hledá, jak by vystihl zevnější svět, jak by jej v sobě přetavil, jak by si přiblížil různé obory lidského snažení, jen fotografie se dnešku úplně odcizuje, ač přece je schopna objektivně podati zevnější svět. Chce-li se fotografie zařaditi do dnešního světa, musí začíti úplně od začátku.

Impresionistická fotografie pohled člověka do okolí úmyslně zastírá hlavně proto, že chce býti uměním.

Ve všednosti dne neuvědomujeme si krásu předmětů, nás obklopujících. A jsou přes to krásné. Dlouhou zkušeností nabyta láhev, sklenice, pohár, džbán atd. svého standardního tvaru, který se nebude nikdy měniti, neboť má účelný tvar. Ofotografujeme-li předmět tak, jak jej lidé denně vidí, zůstane dále nepovšimnut. Jeho působivá krása vynikne, dáme-li předmět do nezvyklé polohy nebo osvětlení a dáme-li mu prostorové umístění.

Tím vzniká fotografický obraz, který často vídáme ve filmu a kde také najdeme plno poučení. Každý fotograf má tak začínat, aby se naučil znáti bohatost tvarů, uvědomil si, jak tvar předmětů se jeví různě vlivem osvětlení, a tak došel k fotografickému myšlení a nazírání. My lidé vidíme svět vnitřním zrakem. V oku se sice tvoří obraz obdobně jako ve fotografickém aparátu, ale vlastní vidění nastává v mozku, kde se vjemy sdružují s představami již dříve nabytými, čímž se naše vidění stává relativním. Naproti tomu aparát vidí absolutně, a deska prostě registruje. Při fotografování musíme si uvědomovati, co je na předmětu absolutního, a co jsme svým vnitřním zrakem na něj vnesli, čili musíme se naučiti hleděti na předmět fotograficky. To je první krok k fotografickému umění, které je světem pro sebe a má jiné zákony, než jiná umění výtvarná. Dalším krokem jest ujasnění prostorového rytmu na základě dojmů odpozorovaných; rozličné assimilovaných a přejatých z výtvarného umění.

Představy věkem potvrzené mohou nám býti vodítkem. Představou statičnosti je kolmý čtýřstěn, lyrický prvek je v konstrukcích z vejčitých, vodorovných a rovnoběžných útvárů nebo z trojúhelníků, mírně skloněných. (...)

Alexandr Hackenschmied: Fotografie ve Stuttgartě.

Fotografický obzor 37, 1929, s. 115.

(...) Účel světí prostředky. Fotografická technika je mnohotvárná. Tvrdého zpracování, ostré i neostré (ne měkké!) kresby, obrazového a výškového úhlu, šikmého řezání obrazu, surimprese, ha-

lace, potlačené citlivosti k barvám atd. lze užití jako výrazu. Převládá detail, nadživotní zvětšeniny detailu. Měkké kresby nevidíme. Ostrost je vzrušující zázrak fotografie. (...)

Alexandr Hackenschmied: K výstavě nové české fotografie v Aventinské mansardě.

Pestrý týden, 1930, č. 5, s. 12.

Marco Polo dneška musil by být fotografem. A bylo by pak po jeho slávě, neměl by co vyprávěti. Poloměr obzoru roste, země je docela malá kulička. Naše oči jsou všude. Nezdála by se vám čínská zeď nějak povědomou, kdybyste před ní poprvé stanuli? - Tolikrát jste viděli celý svět na fotografiích! Potud fotografický dokument. Je tu však ještě básník. Má v ruce fotoaparát. Nemá vlající kravatu, zato však bystré oči. Neznámé pevniny nejsou jen za oceány, ten muž vidí je i kolem sebe, na tak všedních věcech - ani byste netušili. Básníci mají mnoho slov a jen si vymýšlí. Ten zde má jen světlo a stín a pak věci jak tu jsou, mnoho věcí, jimž nemůžeme ničeho přidat ani ubrat. Vše krásné jest již na zemi, není třeba dávat se unášet fantasií do pomyslných zahrad. Muž s fotoaparátem ani nestačí ukazovat prosté krásy světa. Fotografie zůstane vždy dokumentem. Někdy užitečným, někdy jenom krásným. Pouze sentimentální deformace a lež tu nemají místa. Fotoaparát je nebezpečnou zbraní jenom v rukou těch, kteří vidají západy slunce v pravé poledne.

Eugen Wiškovský: O obrazové fotografii.

Foto, 1929.

Na diváka má fotografie působiti dojmem zcela specifickým, jehož hlavní psychologickou složkou jest překvapení. Tato senzačnost fotografie leží v novém neobvyklém zrakovém chápání objektu. První překvapující dojem se u diváka vyrovnává s tou měrou, jak se divák s novým způsobem vidění motivu seznamuje. Tu se uplatní vnitřní kázeň obrazu, jeho kompozice, jež musí uspokojovat. Každá dobrá fotografie musí však přinést diváku něco nového (ať v názoru na věc či v kompozici) jinak nestojí za to, aby byla dělána. (...)

Edward Weston

Camera Craft, 1930, č. 7.

Možná, že tohle píšu jen pro malou skupinu lidí, možná jen pro jediného člověka. Víc také nečekám. Těm několika i tomu jednomu bych chtěl říci: Učte se myslet fotograficky a ne prostřednictvím jiného zobrazovacího prostředku. Pak budete mít co říci: něco, co ještě řečeno nebylo. Uvědomte si omezení, ale i možnosti fotografie. Umělec neomezený tvarem, do něhož musí vložit svůj původní cit, by nemohl tvořit. Fotograf musí vyřešit svůj problém a být přitom omezen formátem svého aparátu, ohniskovou vzdáleností objektivu, určitým stupněm citlivosti desky nebo filmu a procesem kopírování, kterého užívá. V rámci těchto hranic lze říci dost; víc než bylo dosud řečeno - neboť fotografie je mladá.

Nesnaží se obhájit svůj způsob. Argumentování prozrazuje ustrnulou mysl toho, kdo jej používá; jediný způsob jak růst je však neustrnout na místě a ochotně vítat každou změnu. Osobní růst je to nejdůležitější. Ne proto, aby člověk přerost někoho jiného, ale sama sebe; aby byl větší než loni nebo včera. Každý z nás je v určitém stadiu vývoje; jak jednotvárný by byl svět, kdybychom všichni mysleli stejně.

Někteří z vás se budou pamatovat na mé fotografie z období před patnácti lety a někomu se mé dřívější obrázky budou líbit lépe než ty dnešní. Těm nemám mnoho co říci; ještě neopustili svět, kde krásné poetické dojmy znamenají víc než estetická krása věci samé.

Edward Weston

The Art of Edward Weston, M. Armitage, New York, 1932.

Jenomže sebevyjádření je iluze, při níž si umělec namlouvá, že může vymýšlet a tvořit ne-existující formy. To nejabstraktnější umění je totiž odvozeno od tvarů nacházejících se v přírodě; a ty, jsou-li „vykládány“ zaujatě, mohou skončit v nesmyslných překrouceninách ... Fotografie může přibližně odpovídat realitě, ale nemůže dosáhnout naprostého realismu. Na druhé straně však extrémní oddálení od záznamu faktů je možné a důležité u takzvané přímé fotografie. Fotografický aparát nereprodukuje přírodu, alespoň ne tak přesně jako naše oči, které jsou pouhým prostředkem; dívají se stejně neosobně jako objektiv a musí být řízeny stejným rozumem a dovednostmi, jež ovládají aparát nebo jakýkoli jiný nástroj.

Mám jen jednu výhradu při určování fotografického objektu: Fotografie by nemělo být užíváno tam, kde je jasné, že mohlo být dosaženo srozumitelnější komunikace jinými způsoby. Jinak nemám žádné teorie, které by ovlivňovaly mou práci; teorie následuje praxi - nikdy není součástí tvořivého procesu. Logika s sebou přináší opakování a jednotvárnost stálosti, zatímco život je v neustálém pohybu a změně. Porozumění nelze dosáhnout získání informace, ale plně prožitým životem a prací.

Walter Benjamin: Stručná historie fotografie. (1931).

Dílo a jeho zdroj, Odeon, Praha 1979. (Nebo: Malé dejiny fotografie. V: *Iluminácie*, Kalligram, Bratislava 1999, s. 160 - 175).

Historické, nebo chcete-li, filosofické otázky, týkající se vzestupu a pádu fotografie, zůstávaly po celá desetiletí bez zvláštní pozornosti. A jestliže se jimi dnes začínáme zabývat, pak jsou k tomu velice dobré důvody. Nedávné studie vycházejí z udivující skutečnosti, že nejkrásnější květy fotografie, díle Hillova, Cameronové, Hugova a Nadarova, se objevují v prvním desetiletí existence fotografie - v desetiletí, které předcházelo jejímu zprůmyslnění. I v tomto období bylo plno trhovců a šarlatánů, kteří ovládli novou techniku kvůli zisku; to se jim opravdu podařilo v masovém měřítku. Ale tyto šarlatáni patřili spíše do tržní sféry s jejími tradičními praktikami, kde byla fotografie vždy jako doma, a nikoliv do sféry průmyslu. Průmysl dobyl tuto oblast vizitkovými fotografiemi, jejichž první výrobce se příznačně stal milionářem.

Nepřekvapuje, že fotografické praktiky, které dnes poprvé usměřňují náš pohled zpět na ten to rozkvět v předprůmyslovém období, se ukázaly být nepřímo spjaty s krizí kapitalismu. To však neznamená, že kouzlo těchto starších fotografií, které se objevují poslední dobou v úpravných svazích, nám může poskytnout zevrubný pohled na podstatu fotografie. Pokusy zvládnutí tohoto tématu po stránce teoretické byly až doposud velice zjednodušující. V minulém století nemohla žádná z četných debat na toto téma vybočit z postupného schématu, o němž si lze učinit představu ze způsobu, jakým se šovinistický plátek Leipzige Stadtnachrichten snaží paralyzovat francouzské umění: „Snaha zmocnit se pomíjivých odražených obrazů je nejenom nesmyslná, ale jak ostatně ukázalo zevrubně německé prošetření, samotná touha toto činit je rouháním. Člověk byl vytvořen k obrazu božímu a obraz Boha nemůže zachytit žádný lidmi sestrojený stroj. Pouze božský umělec, božsky inspirovaný, se smí odvážit ve slavnostních okamžicích, kdy z vyšší moci jej jeho duch k tomu vyzývá, reprodukovat božské - lidské rysy, ale nikdy pomocí mechanických pomůcek“. Zde vystupuje ve vší své těžkopádné hrubosti šosácké pojetí umění, odmítající jakoukoliv technickou úvahu, přesto však tušící svou záhubu s provokativním nástupem nové techniky. Nicméně bylo to právě toto fetišistické pojetí umění, s nímž zápasili teoretikové fotografie téměř celé jedno století, samozřejmě aniž by dosáhli sebemenšího výsledku, neboť jim nešlo o nic víc než získat pro svého fotografa „pověřující listiny“ od soudcovské stolice, kterou fotograf sám převrátil.

Dívejte se na takový obrázek dostatečně dlouho a uvědomte si, nakolik se znovu sešly praktiky: ta nejexaktnější technika je schopna dát svým výrobkům magickou hodnotu, kterou namalovaný obraz navždy postrádá. Ať je fotograf jakkoliv zručný, ať jakkoliv pečlivě vybírá pózu svého modelu, divák vždy pocítí neodolatelně nutkání, hledat droboučkou jiskřičku náhody, okamžiku, ve kterém skutečnost, taková jaká byla, vtiskla svůj charakter obrázku; najít ten nepatrný bod, v němž se v bezprostřednosti toho dávno minulého okamžiku uložila budoucnost tak přesvědčivě, že ji můžeme znovu objevit. Je skutečně rozdíl v povaze věcí, která promlouvá k fotoaparátu a kterou zachycuje náš zrak. Rozdíl je především v tom, že namísto prostoru proniknutého lidským vědomím se zde objevuje prostor, na nějž je působeno nevědomky. Je například možné ale spoň zhruba popsat způsob něčí chůze, ale je zřehla nemožné vypovědět cokoli o tom zlomku vteřiny, kdy osoba „právě začíná jít“. Fotografie se svými rozmanitými pomůckami (objektivy,

možností zvětšení) je schopna tento moment odhalit. Fotografie prvně odkrývá optické podvědomí, právě tak jako psychoanalýza odhaluje podvědomí instinktivní. Struktura hmoty nebo buněčné tkáně, kterými se přirozeně zabývá technika a lékařství, je mnohem těsněji spjata s fotoaparátem než s atmosférickou krajinou či s expresivním portrétem. Současně fotografie odhaluje v tomto materiálu fyziognomickou stránku, která se skrývá v těch nejmenších věcech: zvětšena fotografií je schopna formulování, a tak ukazuje, že rozdíl mezi technikou a magií je zcela záležitostí historické zaměnitelnosti.

Jednu věc však nepochopil ani Wiertz, ani Baudelaire - a to byly právě možnosti, které tkví v samotné autentičnosti fotografie. Tato autentičnosti nelze nikdy dosáhnout pomocí reportáže plné frází, které ve čtenáři vyvolávají pouze verbální asociace. Fotoaparát se stává stále menším, stále schopnějším zmocnit se prchavých a skrytých obrazů, které jsou s to šokovat asociativní mechanismus pozorovatele tak, že tento mechanismus zcela vyřadí z činnosti. V té chvíli musí vstoupit na scénu titulky a vytvořit tak fotografii, ve které se realizují životní vztahy a bez které by fotografický výtvarník uvažoval v příležitosti. Ne nadarmo byly Atgetovy fotografie srovnávány s fotografiemi znázorňujícími děj, Ale copak se v každém koutku našich měst neodehrává nějaký děj? Není snad každý kolemjdoucí hercem? Není snad úkolem fotografa, ... aby na svých fotografiích odhalil vinu a jmenoval viníka? „Analfabeta budoucnosti“, řekl kdosi, „nebude ten, který nezná abecedu, ale ten, který neumí fotografovat“....

Walter Benjamin:

Umelecké dílo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti.

Iluminácie, Kalligram, Bratislava 1999, s. 194 - 225. (Nebo: *Dílo a jeho zdroj*, Odeon, Praha 1979).

S fotografiou sa prvý raz v procese obrazovej reprodukcie odľahčila ruka od najdôležitejších umeleckých povinností, ktoré odteraz pripadli len oku hľadiacemu do objektívu. Keďže oko uchopuje rýchlejšie než kresliaca ruka, proces obrazovej reprodukcie sa tak úžasne urýchlil, že mohol držať krok s hovorením. (s. 196)

Okolo roku tisícdeväťsto dosiahla technická reprodukovateľnosť štandard, na ktorom nielen že si začala prisvojovať súbor tradovaných umeleckých diel jako svoj objekt a podrobovať ich pôsobenie najhlbším zmenám, no vydobyla si medzi umeleckými postupmi vlastné miesto. Nič nie je pre štúdiu tohoto štandardu poučnejšie než to, jako jeho dve rozličné manifestácie - reprodukcia umeleckého diela a filmové umenie - spätne pôsobia na umenie v jeho tradovanej podobe. (s. 196)

Aj při najdokonalejšej reprodukcii odpadáva jedna věc: Tu a Teraz umeleckého diela - jeho jedinečné bytie na mieste, kde sa nachádza. Na tomto jedinečnom bytí a na ničom inom sa odohrali dejiny, ktorým bolo umelecké dílo podrobené počas svojho jestvovania. ... Celá oblasť pravosti sa vymyká technickej - a prirodzene nielen technickej - reprodukovateľnosti. (s. 197)

Technika reprodukcie, dalo by sa všeobecne formulovať, uvoľňuje reprodukované z oblasti tradície. Tým, že reprodukciu rozmnožuje, nahrádza jej jedinečný výskyt výskytom masovým. A tým, že dovoľuje reprodukcii vyjsť v ústrety vnímajuúcemu v jeho momentálnej situácii, aktualizuje to, čo sa reprodukuje. (s. 198)

Antonín Matějček: Apotheózy.

Vladimír Žikeš, Praha 1932. (Přetištěno: *Listy o fotografii* 1994, č. 1, s. 30 - 33. ITF PPF SU, Opava 1994).

Od svého zrození je vázána fotografie estetikou malířského umění a sdílí s jeho vývojem, chtějí nechtíc, všechny proměny slohového citění a nazírání. Fotograf, pokud není pouhým řemeslníkem, byl a jest podnes žákem malíře, který mu rází cestu výtvarného nazírání na svět, který ho učí konstrukci obrazu...

Zdálo by se, že fotografie mohla sledovat na této cestě jen ten umělecký proud, jehož podstatou je realistické nazírání na uměleckou úlohu, ale vývoj fotografie posledních dvaceti let dokládá, že nechybí jí ani odvaha vniknouti za malířstvím do oblasti obrazotvornosti a tvořivosti od reality značně odpoutané. Přes tyto zajímavé výpady za hranici vlastních možností jet a zůs-

tane fotografie prostým interpretem skutečnosti a v tomto směru kynou jí umělecké možnosti tím větší, že moderní malířství samo vyklízí od let toto pole, ponechávajíc je fotografii jako její vlastní působiště.

Byl to fotograf amatér, který byl v tomto období dobyvatelem nových hodnot uměleckých...Své motivy nacházel fotograf impresionista jako jeho druh malíř, kudy šel. Nový fotograf neváhal zmocnit se motivu v jeho optické totalitě i za cenu znásilnění zdánlivě nezrušitelných zákonů obrazové optiky. Zdvíhal a dával klesati kameře, nevyhýbaje se nadhledu nebo podhledu na motiv, využíval hry lineární perspektivy k dosažení složitých a hybných pohledů na přírodu a svět.

Ve svém úhrnu jest fotografie jako umění ve své posední vývojové fázi plod impresionistického realismu, který se ve výtvarném umění samém ji přežil. Obrat malířství od realismu k umění abstraktnímu, který nastal okolo r. 1910, ponouká sice, aby se pokusila i fotografie o aplikaci nových výtvarných zásad, leč povaha fotografického procesu sama vzpírá se pokusům o rozluhu fotografie se skutečností.

Zkušenost tolika desetiletí učí, že i fotografickým objektivem viděný obraz jest trvalý zdrojem estetického požitku, jehož reprodukční cena tím více stoupá, čím více se vzdaluje malířství přepisu skutečnosti... Fotograf může do skutečnosti otvírati pohledy nové, obnažovati strukturu přírody v nejrůznějších optických souvislostech. Moderní optika dovoluje mu dále hledati umělecký výraz v čiré kráse obrysů, v dynamickém napětí objemů i ve světelném souboji tonových ploch a plánů. Fotograf umělec jest a zůstane spíše lovec námětů než jejich tvůrce, než jeho osobní založení bude vždy předurčovati volbu motivu. Vůdčí myšlenka, předem pojatý záměr bude řídit jeho výpravu za krásou a výrazem.

Jan Mukařovský: K estetice filmu.

(1933). In: *Studie I.* Host, Brno 2000, s. 442 - 454.

Není již nutno, jako bývalo ještě před několika málo lety, začínat studii o estetice filmu důkazem, že je film uměním. Ale otázka po poměru mezi estetikou a filmem nepozbyla dosud aktuálnosti, neboť v tomto mladém umění, jehož vývoj je ještě stále zneklidňován proměnami technické ("strojové") základny, se mnohem silněji než v uměních tradičních pocituje potřeba normy, o kterou by se bylo možno opřít ať ve smyslu kladném (tím, že se plní), ať ve smyslu záporném (tím, že se porušuje). Filmoví umělci mají při práci nevýhodu příliš širokých a nerozrůzněných možností.

...teprve objevení záběru způsobilo, že film přestal být oživeným obrazem. Technika záběru však působila zpětným vlivem i na samu techniku fotografování. Jednak bylo jí upozorněno na zajímavé možnosti pohledu zdola a shora při obcházení předmětu ze všech stran, jednak, a zejména, byla záběrem vytvořena technika detailu. Obrazová působivost detailu záleží v neobvyklém přiblížení věci ..., prostorová jeho působivost je pak dána dojmem částečnosti obrazu, který se nám jeví jako výsek z trojrozměrného prostoru, pocíťovaného před obrazem a po jeho stranách. Představme si např. ruku danou jako detail; - kde je osoba, ke které tato ruka náleží? V prostoru, mimo obraz.

Bohumil Markalous: Fotožurnalismus.

Propagační *leták Pestrého týdne*, 1928. (Citováno podle Jiřího Jeníčka: *Fotografie jako zření světa a života*, Praha 1947, s. 99).

(...) Chcete-li cokoliv zaslat redakci, zamyslete se a ptejte se sám sebe, z jakého titulu, z jakého širšího, obecnějšího důvodu by mohla redakce snímek otisknout. Těm, kteří jsou zaujati svou osobou, svým prostředím, dáváme recept. Podle americké statistiky čtou časopis, jako je náš, čtyři osoby. Můžeme tudíž počítat se 100.000 čtenářů. To je masa lidí, která zaplní Václavské náměstí. Představte si, že stojíte na muzejní rampě, tváří v tvář 100.000 lidí a držíte v ruce snímek, který nám chcete poslat s těmito řádky: „Očekáváme, že jistě uveřejníte a tak naši drahou tetinku potěšíte..." Redakce však nechce potěšit jen jednoho čtenáře, jednu rodinu, pět, deset, padesát, sto přátel, nýbrž co největší okruh - pokud lze všech 100.000 čtenářů.

Lubomír Linhart: Sociální fotografie.

Praha 1934, s. 8 - 9, 34 - 35, 69, 72.

(...) Pojem „sociální fotografie“ je vlastně velmi nejasný a málo výstižný, třebaže se mu již i na podkladě té poměrně krátké tradice, kterou u nás má, rozumí jakožto označení pro protiměšťáckou proletářskému umění se blížíci fotografii. Ve skutečnosti i měšťácká fotografie je sociální fotografií, i ona má svou sociálnost, svou sociální funkci, kterou ovšem ať vědomě nebo nevědomě slouží buržoasii, jak si uvedeme a dokážeme dále. Budeme si tu však nadále označovat pod pojmem sociální fotografie takovou fotografii, která si je jasně a vysloveně vědoma své sociální funkce a staví se jí při tom na stranu proletariátu. (...)

Chceme-li odpovědět na otázku, oč jde sociální fotografii, můžeme v podstatě říci:

O vyjadřování světa a skutečnosti v jejich úplnosti a protikladech pod zorným úhlem dialekticko-materialistického světového názoru, o zařazení fotografie jakožto aktivní zbraně, působící ve směrnicích tohoto světového názoru nejen uměleckou formou, nýbrž současně i novým, tříděně chápaným a tříděně vyjadřovaným obsahem, do fronty boje proletariátu za jeho tříděně osvobození. (...)

Dialektické rozřešení úkolů sociální fotografie pak vede ke třem možným způsobům fotografické práce:

1. K syntetické fotografii.
2. K fotomontáži.
3. K fotoserii (serii či cyklu fotografií). (...)

Fotografický aparát, čočka a citlivá plocha, je prostředkem fotografovi, jakožto tříděnému subjektu, k vyjádření určitého jevu tak, jak chce, abychom jev viděli. Fotografický objektiv ve skutečnosti nikdy nebyl sám o sobě objektivní. (...)

Jindřich Štyrský: Surrealistická fotografie.

České slovo 27, 30. 1. 1935, č. 25, s. 10. Přetištěno in: Jindřich Štyrský: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. (Ed. Karel Srp), Thyrsus, Praha 1996, s. 111 - 112.

Jediné, co mne dnes na fotografii přímo fanaticky láká a co mne zajímá, je hledání nadreality utajené v předmětech skutečného života. Tato snaha ovšem vylučuje jakýkoli estetický formalismus, který surrealistickou fotografii přímo ruší, a vylučuje jakýkoli zájem o abstraktní fotografii a fotografii bez objektivu. *Surrealistická fotografie není fotografií abstraktní*. Proto je v zásadě pochybené považovat - jak se to u nás z neinformovanosti stalo - práce brněnské fotokupiny pěti za surrealistickou fotografii. To, co tato fotokupina dělá, je prachobyčejná estétská fotografie, žijící z kouzel Man Raye, Moholy Nagyho atd.

Začátky surrealistické fotografie, tak jak my jí rozumíme a jak ji vidíte v Mánesu, jsou spjaty nerozlučně s předměty, jež jsou demodé, s předměty vzpomínkovými, bizarními, jako jsou na příklad holičské panny, ortopedické nohy atd. Tyto předměty ukrývají v sobě latentní symboliku, kterou obyčejný způsob záběru zdůrazňuje a činí je, jak praví V. Nezval „podobnými krajně hmotným a těžko uchopitelným obyvatelům snů“. Celý problém fotografování je v tom, býti sám předem překvapen při nálezu určitého předmětu a domyslet tento nálezy ve smyslu surrealismu. Náhoda a naladění na jisté předměty hraje tu ovšem velikou úlohu.

Také my ovšem nezůstaneme v tomto světě holičských panen a automatů - který jsme objevili a který jak už pozorujeme, se stává potravou fotoamatérů - ale naše nové objevy jsou prozatím naším tajemstvím. Co se týče technických věcí, pracujeme tak, abychom docílili co možno nejmenšího zkreslení syžetu, ať už zkreslení světlem nebo záběrem - syžetu, jenž měl sílu sám se přihlásit.

Bohumil Markalous: Fotografie - umění?

(Světozor uspořádal anketu "Je fotografie umění?"), *Přítomnost* XIII, 1936, č. 38.

Z ankety je vidět chaos v mínění těch, již jsou fotografii intimně blízko. Jak potom veřejnost? Přece však se dají mínění účastníků rozdělit ve dvě skupiny. Prvá soudí, že fotografie může být uměleckým dílem. Druhá, že nikoliv.

Záleží všechno na výtvoru a nic na pochodu, jímž výtvor vznikl, právě jako nezáleží na čase, jehož bylo třeba. Dílo, na němž dvacet let bylo v potu tváře pracováno, může a nemusí být dílem uměleckým, právě jako náčrt tužkou na mramoru kavárenského stolku, jenž trval několik vteřin a který buď zaslouží, aby byl pečlivě vyřiznut, zarámován a vystaven, galerií zakoupen, nebo smazán utěrkou pikolínkovou. Řekneme-li tedy, že fotografie vzniká převážně technickým procesem, neříkáme tím ještě naprosto nic o tom, je-li takový výtvor umělecký nebo není. Jaképak je to dělítko, jež je jednou menší, po druhé větší? Řídit se výhradní či žádnou účastí techniky je asi tak, jako bych uznával za dílo umělecké jen takové, při němž by tvůrci při práci mrzly prsty. Kdybych věděl, že malíř měl v atelieru zatopeno, neuznal bych za umělecké nic, co by tvořil za těchto nepohodlných okolností. Takovými a podobnými normami přesvědčují malíři-diletanti obcházející kanceláře a byty příslušníků těch stavů, které lze u nás pokládati za mecenáše umění. To jsou lékárníci, zubní lékaři a technici, ředitelé založen a dirigenti venkovských filiálek bank. Ti podporovatelé umění dají se snadno přesvědčit, že dílo jen opravdu umělecké, protože tvůrce jejich má špatné boty, protože má pět dětí a protože přijel a táhl se s balíkem umění zdaleka a nemá už na dráhu.

Nelze zaměňovat, srovnávat různé umělecké obory, jež jsou autonomní světy, nelze ani různé druhy obrazového výrazu mísit, když přece víme, co jich je, ať na zdi, plátně či papíru, od mosaiky, fresky až po náčrt tužkou. Konec konců každý jednotlivý obraz je svéprávný, ideově uzavřený celek, který žádá, aby byl posuzován sám pro sebe.

Je tedy možno stavět vedle sebe Rembrandta a fotografii amatérova a říci - tam to je umění, dílo s velkým D - a tohle tady? - je paskvil na všechno, co se jmenuje umělecký obraz a nadto věc, kterou udělal pan Zeiss se svými precisními čočkami.

Vzpomeňme na hádky o filmu, zda je uměním či nikoliv. Dnes už nikdo nemukne. Nesmíme se ani ptát, zda je výhodné snažit se rozšiřovat beztak úzkou oblast hmotné výraznosti, až v budoucnosti vznikne cokoliv, co může být záměrně řízeno, vystavěno, vytvořeno, co dovede mluvit tak či onak o člověku. A je-li to zprvu přízemní, pracné, imitující, propracuje se záhy k okrajům umění nebo i do jeho středu. Tak ostatně vznikla umění všechna, bez výjimky. Musíme proto vítat každý hmotný i nehmotný prostředek, musíme se svým viděním propracovat do jeho způsobu, do jeho zvláštního světa, musíme se naučit brát, co dává a myslit, co dát může.

Už proto si veřejnost fotografie neváží, že to není ruční malba, ač se to někdy podobá. Co je uděláno rukou, bez jakékoliv technické pomůcky (i kdyby to bylo pouhé pravítko) - tomu patří úcta. Pěkná, rovná čára od ruky - klobouk dolů před takovou dovedností, čára podle pravítka - pohrdání pro snadnost. Tam vyšší dovednost, tady mechaničnost, technika. V našem případě: dělat obrázky měchatou skříňkou plnou koleček a páček? Nařídíš, stiskneš - a je to. Umění? Vyloučeno!

S takovýmto pohodlným, starobylým tříděním umění a neumění už nevystačíme, protože statická fotografie, tímže právem jako pohybová (s velmi složitou mašinérií), je dnes s to pronikat za konvenční pravdu, nad vulgární realitu, za kruh zkušenosti.

Je věcí času, aby několik párů očí, žasnoucích nad výtvary moderní fotografie, mohlo sugerovat svá vidění širšímu okruhu, těm, ještě ne dost vidoucím, nebo nevidoucím.

Jak už je historický běh věcí. Otázka upravená podle analogie módy: "Co se letos nosí", vyzněla: „Co se nově vidí očima?" Ale až bude většina „vidět", bude zase nová hrstka citlivých nepochopitelně žasnout nad novými hodnotami, jichž se veřejnost při nejlepší vůli nemůže dopátrat. Nakonec zas uvěří, jako tolikrát, v tom staletém, ba tisíciletém vývoji lidského vnímání, a tím okamžikem jejich oči prozřou. Tak tomu bylo vždycky, protože oči umělců predběhají vývoji. V novém, obecněji rozšířeném vidění je vždy porce autoritativnosti, sugesce a násilí.

(Bohumil Markalous): Je fotografie umění?

Světlozor XXXVI, 16. července 1936.

Fotografie - umění ? Názorně: Představme si trh a v každé boudě jinou míru, sáhy, palce, české lokty, vědra, mázy, žejdlíky, galony, aršíny. Zmatek. Není jednotné míry. Takový zmatek je s pojmem umění. Buď za umělecká považujeme jen těch nemnoho děl, která jsou nejvyšším vypjetím, vrcholem dějinně lidských snah po přiblížení transcendentna pomocí slova, kresby, malby hudby, nebo za uměleckou máme každou vyšší, inteligentní, mimořádnou dovednost, tedy také díla technická a třeba i akrobacii, kuchařství a umělecké válcové mlýny. Co je mezi těmito dvěma póly, je nepozoruhodných výbojů vyplň promyšlených výrazů, vkusných sdělností, pozoruhodných výbojů vyjádřit nepoznatelné: nesčíslné děl literárních, hudebních, výtvarných, technických, výtvorů osamoceny, naprostých, komorních, či zase poloužitkových nebo zcela užitkových. Můj osobní názor jest, aby se slovem umění co nejvíce šetřilo. Aby se tento pojem dával zas na své místo, tam, odkud se odloučil, historicky, od náboženství, řekněme obecně: od oblasti metafysična. Můžeme míti tedy míru: hodnoty iracionelní. Dává mi je můj oblek, židle? Krejčovství, truhlářství, není umění. Dává ji vtipně, vkusně postavený dělnický domek, vila? Stavitelství, architektura, není umění. Kostel, monumentální pomník. Architektura může se blížit umění. Reportážní fotografie? Nikoliv. Ale veškeré snímky Man Rayovy, Moholy Nagyho, našeho Hackenschmieda, Funkeho? Ano, blíží se tomu, co tvoří smysl díla uměleckého. Indukují iracionálně. Samy. Impulsivně, jakožto objekty. Jiná situace bude, jestliže těžiště impulsů iracionality je ve mně jako nazírajícím subjektu. Pak mohu umělecky vnímat prostě všecko, i své duševní stavy, vlastní tělo, oblek, restaurační oběd, barvotiskový kýč, lidi, domy a třeba i vzduch. Surrealismus např. vyžaduje hodnou míru těchto subjektivních schopností.

Josef Čapek: ...a přišel Michal a všechno to rozmíchal...

Přítomnost, 1936, s. 635 - 637.

Čtenáře, kterého by to zajímalo, prosím, aby si přečetl článek B. Markalouse „Fotografie - umění?“ v 38. čísle *Přítomnosti*. Byla anketa na toto téma v „Světlozoru“ a Markalous k ní vyslovuje své mínění a poznámky. S velkým potěšením jsem si kdysi přečetl jeho „Večery na slavníku“, ale - bez urážky - už dávno jsem nezažil tak zadržaný galimatyáš, jako je ten jeho článek.

Připomínám, co Markalous na začátku praví: „abych označil nějaký výtvor za umělecký, musím přece vycházet z podstaty a touto podstatou v našem případě jest: dává-li dílo hodnoty duchovní, nebo nedává.“ - Nenacházím však v celém jeho článku ani jediného řádku o tom, jaké a které hodnoty duchovní fotografie poskytují.

Snad to tedy míní Markalous s umělečkostí fotografie nějak tak: píše-li se báseň perem a inkoustem, maluje-li se zinkovou bělí a rumělkou, proč by nebylo možno básnit i malovat také i fotografickým aparátem? - I ovšemže; v tom smyslu je možno dokonce básnit i malovat, přetvářeti svět i moderním inženýrským pokrokem, malovat kolejnicemi, technikou, pětiletkami i válečnou strategii. To všechno dává nám nové zkušenosti a ovšem příležitost žasnouti. Ale sotva žasneme tu zrovna nad tímtéž, čím jímá nás k úžasu umění.

A vezměme i co nejvýtečnější fotografii, dejme tomu třeba Michelangelova Mojžíše, vytvořenou všemi kouzly moderního fotografického umu, který jistě není malý, s finessami, které je co nejvíce osvědčují na snímcích struktur, záběrů, podhledů i nadhledů, kavárenských židlí, drátěných sít, skleněných koulí a tyčinek, paprsků i třpytivých rotací, fotografii, která skladbou světla, zvýrazněním, zjevením tvaru, struktury i vznosu je hotovým zázrakem fotografického umu, vždy tu zůstane mezi výtvozem té sochy a výtvozem té fotografie hodně podstatný a důsažný rozdíl. Hlouposti, namítne se mi, to je jen fotografie služebná; mluvíte o fotografii autonomní, která je výtvozem, dílem sama pro sebe a o sobě! Dobře, přiznávám, fotograf může být ve vysoké míře obdařen smyslem pro dramatickost, jakým chcete, smyslem poetickým, monumentálním, letorou tendenciosní či zase velice malířskou. Ale mezi ním a vnějším světem vždy je ten aparát se svou celou technikou, se svým vlastním vztahem k tomu zevnímu světu; ať jakkoliv poslušen záměrů fotografovaných, je to vždy stroj, stroj, který si vyhrazuje velmi značný podíl výkonu, díla, sám pro sebe. Jestli si někdo umane nazývávat tento výkon raději uměleckým, je skoro lépe s ním o tom už ani nedebatovat.

Jsem toho dalek podceňovati jakkoliv fotografii. Přiřadil jsem ji, jakož i film, už před dvaceti lety k obvodu umění, kterému se svými účiny mnohdy přibližuje a přiznal jsem už tehdy, že dělá mnohé věci mnohem lépe než akademičtí malíři - hlavně tam, kde je co nejvíce svou vlastní technikou, a ti malíři ničím než technikou a dál už ne duchem. Ale nevidím zhola žádné užitečné příčiny proč nenechati div svého druhu divem a proč mu, bez jakýchkoliv rozumných důvodů, nasazovati štítek umění.

Jindřich Chalupský

Světozor, 1936, č. 36, s. 491.

Divný to pokrok. A zřejmě, nikdo o něj nestojí. Prostě, pokrok se neuskutečňuje. Je to už hezká řádka let, co uviděl „nově“, „nezvykle“, „nevidané“ třeba lidské tělo - a celý svět - Praxiteles a Tintoretto a Cranach a jmenujte si kteréhokoli umělce z kterékoli doby a místa, a my, tvrdošíjní zastalci, si na to jeho nové vidění pořád ještě nezvykli a když se díváme znovu a znovu na ty staré obrazy a sochy, cítíme pořád stejně prudký rozdíl mezi naším viděním obvyklým takového předmětu a tím dávným jeho viděním-zobrazením, jako když se díváme na nejnovější obraz Picassův.

Vidění ne lepší, ne nové, ale jinaké - jinaké ne časově, ale jinaké svým způsobem - vidění, které vždy bylo, jest a bude ... „jinaké“, „docela zvláštní“.

A mně se zdá, že pokusím-li se trochu určit, jakou má pro člověka cenu a jaký smysl, odkud pochází a kam míří toto „jinaké“, „docela zvláštní“ vidění, slyšení, vnímání, ucitování, ... žití, že se dostanete blíže k tomu, abychom si mohli říci: co to je umění?

Otázka po fotografii-umění je pak otázkou, zda a pokud může fotografie záměrně přispívat k tomu, aby člověk uskutečňoval onen život jinaký, svůj život druhý.

V. V. Štech: Estetika fotografie.

V: Pod povrchem tvarů. Václav Petr, Praha 1941, s. 65.

O to, je-li fotografie umění či není, veden byl mnohokrát spor, a není bez užítka, pokusiti se znova o řešení otázky, podrobíme-li ji zkoumání zásadnímu.

Jako první předpoklad nutno aspoň povšechně vymeziti, co jest umění a jak vzniká. Nejstručněji odpověď zněla by asi, že je umění tvořením nové přírody, a že je umělecké vyjadřování podmíněno člověku vrozeným pudem, právě tak základním, jako hlad, bojechtivost nebo láska. Z tvůrčího vyrovnání vnitřního napětí člověka s obklopující jej přírodou vznikají nové věci, na existujícím světě nezávislé. Proti tomu fotografie netvoří sama nové přírody, nýbrž popisuje tu, která leží v dosahu černé komory. Také všechny sebe složitější procesy negativní a pozitivní nezvrátí okolnosti, že na počátku fotografie nestojí niterná tvůrčí práce, ale mechanické, optické a chemické zachycení vnějšího objektu. Fotografie nevzniká tedy vyjádřením sebe, stvořením nového prostoru jako u umělce, jemuž je vnější svět pouhou pomůckou výrazu, ale u ní je podání vnějšího světla přímo jejím účelem. Neboť fotografii vládne účel a námět - věc mimo a bez fotografie již existující - a ty určují formu jeho podání. Aspoň ve fotografii vědecké, reprodukční, portrétní, tedy všude tam, kde fotografie vskutku slouží životu a odkud vzala svoje existenční oprávnění.

Fotografie se snaží zjednodušit složitý přírodní zjev v dekorativní tónovou plochu jasně přehlednou, dobře uzavřenou a lineárně vyváženou, kde veliké světelné kontrasty určují výsledek dojem názakového obrazu, jehož může užítí divákova fantazie za podklad volného snění. Předmět mizí v takových fotografiích a z nápodědí nálady, a všechny podrobnosti, které určují charakter objektu, jsou zjednodušovány v dekorativní náznak nebo se ztrácejí v jednosměrně zesílené reprodukci atmosféry.

Jistě nelze upírati mnohým z těchto obrazů účinnost, vkus, aranžmá, hudební ladění, poetičnost pojetí a technickou zajímavost, ale zkoumáme-li příčiny jejich efektivnosti, vidíme, že vždy počítají s asociacemi divákovými, apeluji na jeho fantazii a že nepůsobí tím, co podávají, ale tím, co naznačují a sugerují. Vezmeme si ke srovnání s takovou mlhavou fotografií nějaký soumrak Rembrandtův, třeba nějaký jeho interieur a vidíme, že je jakoby vystavěn z barvy, že postupně roste, že tma jej prolíná nestejně, má kouty a střed, kde se pohybují, ba vskutku žijí. Lépe fotografovaná

forma se nepohybuje, nýbrž ustrnula v momentu expozice, a proto také fotografie nemá skutečně hloubky, ale prostor je rozprostřen do nepohyblivé, stejnoměrné husté a tvarově omezené plochy, která ovšem nemá vnitřní gradace, ale operuje nanejvýše stejně plochými kontrasty světla a stínu.

Jaromír Funke: Od fotogramu k emoci.

Fotografický obzor XLVIII, 1940, s. 121 - 123. (Znovu publikováno v: Jaromír Funke: Průkopník fotografické avantgardy. Katalog k výstavě Moravské galerie Brno, 24. 10. - 24. 11. 1996, s. 46 - 50).

(...) Fotografie hledá a ve svém hledání experimentuje. Zde jest prapůvod fotogramu. Snaha nových vývojových možnostech jde i pěšinkami dávno zapomenutého promítání předmětů na citlivou emulsi. Ukázalo se najednou, že prosté okopírování má v sobě překvapivost a novou krásu. Zhutnělý var jest podán konturou, bohatá krajovina rýsuje se v černobílém podání jako exotická kráska, sklo má příjemné nuance, obyčejné drobnůstky všelijak skombinované evokují nové dojmy a podoby záhad všedního života i apokalypsy. (...) Nelze zachytiti perem všechny možnosti, které jsou ještě zaklety v tomto oboru fotografie. Neboť tj. záležitostí výkonné fotografie. Nelze také dávat žádné rady pro tento druh fotografie. Neboť není-li vlastní představitost, vlastní fantasmie a vlastního programu, zbývá jen plagiát, který hodnotnou věc ředí a zabíjí. A to rozhodně není účelem, vždyť život sám přináší stále nové a nové situace i možnosti a záleží jen na fotografu, aby si svůj cíl nalezl sám a dělal jen to, co umí a může. Vždyť i prostá figurína postavená pod širým nebem se vztaženými rukama a vlající rozsochatinou místo hlavy se hlásí vlastním projevem, který fotografie svojí pravdivostí jen groteskně zdůrazňuje.

Ovšem samotný život přináší různé situace a záleží na fotografu, aby si uvědomil, jako možnosti mu přináší skutečnost sama, je-li výběrem výrazně izolována od nežádoucích elementů a je-li vzájemně konfrontována. Prostor a objekt mají vlastní rytmus a vlastní řád. Záleží na fotografu, aby obě podřídil svému účelu. Václav Navrátil to definoval takto: „Každá realita má svoji melodii. Umění fotografa znamená zaposlouchati se do melodie pro nás nejnaléhavější a darovati tuto melodii zakletou do ireální dvojrozměrné plochy. Ve fotografii nejde tudíž jen o pouhou technickou zdatnost, nýbrž také a hlavně o básnickou předtuchu básnického efektu.“ A zde jest právě jádro emoční fotografie, kterou prozatím vývoj vrcholí. Všední skutečnost oproštěná od prosté popisnosti, přechází fotografickým umocněním do světa, kdy osmnácté století, představované omšelou sochou, korunuje se vši vážností tovární komín dneška, kdy divák se zamyslí nad hřbitovem na ulici, kdy naše secenesní dětství jest vzkříšeno před vchodem do vily, kde trůní bujná sfinga se skromným nápisem „Vlasta“, kdy schyluje se na hodinách ke dvanácté, kdy nastává plnost času a kdy vždy a všude „Čas trvá“ od anno domini, až na věky věkův! (...)

Jaromír Funke: Fotografujte domov.

Česká fotografie 1940, s. 8, 9.

(...) Proto jest fotografie dokumentem nejen o okolním světě, ale také dokumentem o svém autoru. Neboť právě tak - jako dnes vidíme citový poměr fotografa k jeho námětu na těchto starých snímcích - právě tak jest viděti poměr autora k jeho práci i dnes, na dnešní fotografii.

Nutno také uvážiti, že každý člověk má rád svůj domov, svůj kraj, své město, svou vesnici. A tím spíše měl by každý pracovník míti svůj citový poměr ke svému domovu. A mělo by být pýchou každého fotografa, i každého začátečníka, aby si fotograficky zachytil své nejbližší okolí, které dobře zná, ty ulice, kudy chodívá, kraj, kde se prochází. Vznikla by tak veliká série fotografických snímků, které by dokumentárně zaznamenávaly všechny události i změny, jimž tvář okolí stále podléhá. Soustavnou práci dal by se shromáždit ohromně cenný materiál, který by

cílevědomá práce proměnila v hodnotný odkaz.

Dnešek zná již velmi dobře tuto regionální fotografii a potřebuje ji. Její program vznikl právě z této touhy člověka po zachycení jeho kraje, neboť její podstata záleží právě ve fotografování kraje, měst, vesnic, staveb, událostí i života. Záleží však také na tom, aby výsledná fotografie nebyla jen dokumentem, ale současně i hodnotnou fotografií. A o tuto fotogenickou hodnotu jde také - neboť fotografie je vždy dokumentem i o fotografech.

Jde o to, aby daný námět byl fotograficky vyjádřen v účinné intenzitě, aby měl plastické osvětlení, kompoziční vyvážení, organické začlenění - prostě, aby vynikla rovnováha mezi fotogenickými možnostmi námětu a mezi fotografickým viděním i zpracováním.

Jest tedy nutno, aby každý objekt byl zkoumán i kritickým pohledem, aby námět byl prostudován. Jen proto, aby z něho bylo po stránce fotografické vytěženo co nejvíce. V regionální fotografii se musí pracovat systematicky podle povahy námětu, ale současně i fotograficky - individuálním zhodnocením námětu, umocnit a povýšit jej na zajímavou, dokonalou a hodnotnou fotografii. Nespokojujati se s běžnými nebo fádními snímky, ale hledati nové pohledy na objekt, objevovati námět neobvyklými záběry, vychutnávat možnosti osvětlení, vyčkávat nejpříhodnější situace - prostě hledati a objevovati. (...)

Eugen Wiškovský: Tvar a motiv.

Fotografický obzor, 1940, č. 10.

Fotografie má v sobě ukryto velké bohatství výrazových možností, z nichž dnešní běžná praxe čerpá velmi povrchně a neúplně. Příčinou je neznalost těchto vyjadřovacích možností a pohodlnost, která udržuje přesudek, že fotografie má poslání vyhradně popisné. ... Viděné náměty nejsou totiž voleny náhodně nebo povrchně, ale tak, aby vyjadřovaly vlastní citové zaměření fotografa. Pak námět dává impuls k fotografickému fixování, neboť poskytuje možnost konkrétně vyjádřit obecnou představu fotografování - motiv.

Chceme-li tedy proniknout k podstatným znakům a k funkci motivu, vyjděme od nepopíratelně a všeobecně uznávané zásady, že dobrá fotografie musí být jednotným celkem. Použijeme-li tu nazírání a terminologie tzv. psychologie celků, řekneme, že musí být útvarem (tvarem), tj. mnohotným členěným celkem, jehož jednotlivé části, sami o sobě nesamostatně jsou vzájemně spojeny pevnou vnitřní vazbou...

Jdeme-li na kořen věci, musíme říci obecně, že smyslem každé fotografie, pokud dobrovolně nezůstává v mezích prosté reprodukce, to je fixace a sdělení vjemu, je uspokojit biologickou potřebu zdravého oka: vidět nově, mít nové zrakové dojmy. Starý dojem není dojmem, jde o novou, nezvyklou kombinaci popudů, dráždicích sítnici. ... Okolnost, že nový dojem nevyhází ze skutečnosti, nýbrž že je pouze zprostředkovan vyobrazením a že je tedy vlastně jenom fikcí, vytváří zprvu nedůvěru ve skutečnost zobrazeného; ta je však v zámětu vyvrácena přesvědčivostí realistického podání fotografickou technikou, kterou umožňuje dokonale vyjádřená struktura.

...emoční kvality lze jen tenkrát nejlépe fotograficky vyjádřiti, jestliže vyplývají z tvarové skutečnosti, ... a pozná také, že jak intenzita, tak i sama kvalita těchto emocí se při jedné a téže krajině může vlivem různých činitelů měnit.

Ke konci bych ještě rád uvedl dva způsoby vytvoření motivu v této tzv. emoční fotografii. První bych nazval metaforickou fotografií. Záleží v tom, že záběrem je zdůrazněna podobnost zobrazeného objektu s objektem jiným, který je však typickým pramenem citu, jež fotografie má vyvolat. Zdůrazněním této podobnosti se evokační síla námětu zvyšuje.

Druhý způsob vytvoření motivu záleží v postavení vedle sebe (konfrontaci) takových dvou prvků, že z jejich spojení vyplyne smysl, v němž si nějak odporují. Jeden se stává pozadím druhému a oba, postaveny vedle sebe dávají útvar, jehož symbolický smysl se názorně vnucuje. Jsou jakoby uvedeny na společného jmenovatele.

...poněvadž se obraz spokojil s nejrůznějšími výrazovými prostředky, z nichž však každý ideálně plní funkci zaměřenou na celkový výraz, vystupuje z něho myšlenka, s přesvědčivostí matematické formule a s názorností diagramu. Byla integrálně proměněna v tvar.

A toto proměnění je vlastní podstatnou estetické fotografie. Transfigurace, ne však defigurace skutečnosti. Transfigurace, tj. oproštění, očištění skutečnosti od všeho zbytečného a nevhodného, co by defigurovalo obraz naší myšlenky - motivu - který se má jasně odrazit v zrcadle fotografie.

Neboť koneckonců motivy neexistují mimo nás. A tajemné kouzlo práce fotografovy neleží v červeném přísvitu tajemné komory, nýbrž právě v tomto „proměnění“, které jsme dovedli vyvolat na tváři skutečnosti.

Eugen Wiškovský: K psychologii fotografického účinu.

Fotografie IV, 1948, č. 1, s. 1.

Jako mnozí lidé, prohlížejí-li malířskou výstavu, posuzují vystavená díla podle toho, zda by si ten či onen obraz chtěli pověsit do svého bytu, mohli bychom i my posuzovat fotografie otištěné v ročenkách tím, že bychom hledali odpověď na otázku: kde by se ten nebo onen obrázek mohl otisknout mimo toto odborné fotografické centrum? A pak by nám vybyla řada fotografií, u kterých bychom tuto odpověď marně hledali.

Máme snad proto říci, že jsou bezcenné, protože bezúčelné nebo spíš samoučelné?

Účinek, dojem z fotografie není v ní, je v nás: jsou to citové náboje našich obdobných zážitků, rozptýlených v různých vrstvách našeho podvědomí - funkcí fotografie pak je vyvolat je a spojit v jeden silný účín. Čím lépe se jí to podaří, tj. čím více takových jednotlivých vzpomínek, respektive jejich citových nábojů, dovedeme zmobilizovat, tím silnější bude dojem z takové fotografie.

Poznáním tohoto duševního mechanismu se nám začíná vysvětlovat podstata toho, co dělá dobrou fotografii. Rozdíl mezi ní a špatnou fotografií je tedy vlastně kvantitativní jak v příčině, tak v následku. To, co na ní vidíme, jsme již někdy a někde viděli, ve skutečnosti nebo na obraze, ať je to strom, krajina, lidská tvář, stroj či zvíře, práce nebo hra, slavnost nebo pohřeb. O všech těchto předmětech nebo dějích máme spousty záznamů uložených v paměti. Jsou to stopy našich zrakových vjemů některého z těchto předmětů, stopy, jež se mezi sebou shodují - ale také liší - různými znaky podstatnými nebo náhodnými, momenty tvarovými nebo citovými. Má-li fotografie, která nutně přináší pouze jeden konkrétní případ takového předmětu, být působivá, musí onen moment, který na svém námětu zdůrazňuje, ať již tvarový či citový, být jedním z těch, které jsou společné všem nebo aspoň větší skupině našich vzpomínek. Musí být pro ně nějak typický, jinak se jí nepodaří aktivovat větší počet našich pamětních záznamů, vyvolat rezonanci u většího množství našich vzpomínek.

A vracejíce se od iluze ke skutečnosti fotografie, budeme mít pocit jakési vyšší pravdivosti tohoto zobrazení, jeho naprosté přesvědčivosti a zároveň definitivnosti, budeme mít uspokojující vědomí, že se autoru fotografie dokonale podařilo uskutečnit svůj záměr.

Co z fotografie vychází, je pouhé podráždění našeho zrakového čidla, podráždění, které iradiuje do mozkové kůry a vzrušuje tam místa, odpovídající našim obdobným zážitkům, aktivuje z nich však jen elementy, odpovídající motivu, hlavně však jemu odpovídající citový přízvuk. Fotografie tu těží z psychologické skutečnosti, že totiž z našich zapomenutých dojmů se obnovují s neobyčejnou snadností jejich citové kvality, zatímco jejich zrakový obraz odolává i velkému vzpomínacímu úsilí. Máme „dojem“, že jsme něco takového již viděli nebo zažili, nevzpomínáme si však kdy a kde to bylo. Citová stránka takových pohledů na večerní krajinu v zapadajícím slunci, ona zvláštní fascinace světla, které po ní klouže, se v nás okamžitě obnoví, zatímco všechny zrakové obrazy k ní příslušející zůstanou dále v nevědomí, jestliže obraz na fotografii mluví dost jasně za ně.

Ale tak jako dítě neporozumí politické karikatuře, tak také nepochopí divák fotografii, která třeba seberafinovanějšími prostředky chce vyvolat citovou tonalitu, kterou nikdy nepocítil. A proto stojí lidé často před fotografiemi a marně pátrají, jaký byl záměr fotografův.

Jiří Jeníček: Fotografie jako zření světa a života.

Československé filmové nakladatelství, Praha 1947.

(...) Někdo si však vezme na pomoc naučný slovník. Tam se mu dostane také odpovědi. Dočte

se tam, že fotografie je hotovení obrazů cestou optickochemickou.

Kolik různých názorů je obsaženo v různých tvrzeních. Ta říkají: fotografie není vědou, je aplikací věd, je i není uměním, je řemeslem, je malou památkou na malou nebo velkou událost, je bezpečnou pomůckou optického poznávání světa, je to přesný objektivně informující zpravodaj, je to hotovení obrazů cestou optickochemickou, je to obraz.

Buď jak buď, na tom, že fotografie je hotovení obrazů cestou optickochemickou, se shodnou všichni lidé dobré i zlé vůle. Také tvrzení, že pojem fotografie lze ztotožňovat s pojmem obraz, přijme za své značná část lidí. Slovo obraz je však prožluklý pojem. Vyslovíme-li to slovo, ocitáme se mnohdy tváří v tvář zranitelnosti fotografie. Proto mladší theoretikové fotografie, odpovídající na otázku, co je fotografie, táží se, co je to moderní fotografie, a říkají, že moderní fotografie je součin estetické hodnoty, nového nekonvenčního obsahu a technické vynalézavosti a dokonalosti.

Tuto definici každý nepřijme, poněvadž jsou mnozí, kdož se před předávaným jménem „moderní“ bezděčně křijí.

Co je to tedy fotografie?

Odpovídám:

Fotografie je výtvarně osobitý tvůrčí čin, jímž chemii za pomoci optickochemických prostředků převádíme dění světa, tj. skutečnou skutečnost ve skutečnost novou, ve skutečnost fotografickou.

Fotografická skutečnost!

Co o ní řekneme?

Je to skutečnost dvojrozměrná, má přesné příslovečné určení místa, času a děje, kolorit skutečné předlohy je v ní buď vyjádřen barevně, anebo je ve fotografickou skutečnost abstrahován do šedobílé barevné stupnice.

Tato skutečnost se nápadně odlišuje od skutečností jiných.

Jestliže skutečnou skutečnost vnímáme všemi smysly, tedy pěti smysly, dramatickou v některých případech až čtyřmi smysly, slovesnou a filmovou dvěma smysly, výtvarnou dvěma, ale i jedním smyslem, fotografickou skutečnost vnímáme toliko jedním smyslem, zrakem.

Ač se dosud nenašel, kdo by říkal, fotografie je sochařství, fotografie je hudba, fotografie je divadlo, přece někteří říkají:

fotografie je věčný otisk přírody,

fotografie je literární představa,

fotografie a malířský obraz - jedno jsou!

Fotografická skutečnost je svébytná, autonomní. Kdo ji neuznává, kdo ji zaměňuje nebo mísí se skutečnostmi jinými, prohřešuje se na fotografii!

Převádíme skutečnou skutečnost ve fotografickou skutečnost, hotovíme se zhotovit fotografický obraz předmětu, jenž je, jenž trvá ve skutečné skutečnosti. (...)

Karel Teige: Cesty československé fotografie.

*Blok II, 1948, č. 6, příloha P, s. 77 - 82. (Znovu publikováno v *Československé fotografii* v průběhu roku 1968 a v: Karel Teige, *Osvobozování života a poezie*, studie ze 40. let, Aurora, Praha 1994).*

(...) Dnes, uznávající foto a nový druh umění, jsme nuceni k dalekosáhlé revisi pojmu umění. Kvantitativní změny, nová fakta a nové způsoby výrazu myšlenky na poli umění nebo v jeho blízkosti navozují v jistém okamžiku kvalitativní proměnu celé sféry, která byla až dosud zvána uměním. Vznikají nové techniky a nové formy produkce konsumu uměleckého díla, které modifikují vztah mezi dílem společností. Z uznání fotografie za umění vyplývá nutnost zřici se dosavadních představ, že hodnota uměleckého díla je podmíněna co nejabsolutnější jedinečností výtvoru i tvůrce; rovněž je třeba zbavit se předsudků vyžadujících rukodělné originály a unikáty. Tato kriteria převzala měšťácká společnost od feudalismu: klasicistní estetika chtěla kodifikovat pevné normy a kategorie, rozlišit umělecké druhy podle materiálu a pracovních method, aby se hodnocení díla, jež bylo v této společnosti konec konců nejpřesněji vyjádřeno jeho peněžní cenou, mohli opřít o kontrolovatelná, téměř hmatatelná a co nejméně proměnlivá fakta. Funkce obrazu a jeho sociální hodnocení se podstatně nezměnily od renesance do poloviny 19. století; pak zastává dramatický a převratný vývoj, který uvádí umění a společnost do trvalého, bez ustání se prohlubujícího konfliktu, v němž by

posléze musela zvítězit společnost a její vládnoucí třída, která se může, třebaš posmrtně, zmocnit svými penězi děl, inspirovaných opozicí a revoltou, uskladnit je v museích své kultury a především určit jejich hodnotu směnnou, kdyby se tomuto básnickému odboji, této nonkonformistické avantgardě nedostávalo ustavičného přílivu nových energií. Novorozené umění fotografie přišlo prohloubit tuto trvalou krizi tím, že demokraticky otevřelo dokořán bránu obecné laické tvořivosti, že oprostilo schopnost více a obrazu, vrozenou všem, od cechovních zábran malířského mistrovství a řemesla; dovoluje malovat bezrukým Raffaelům a dříve či později postaví nás před nový fakt nesmírné kulturní a sociální závažnosti, že totiž spojí dva sobě tragicky odcizené světy, svět lidu a svět umění, nikoliv bludnými stezkami lidovými a tzv. umělecké osvěty, nýbrž živoucím, tvořivým činem: a stane se jednou z předzvěstí nového, lidového umění, lidové a lidem vytvářené obrazné poesie.

Max Bill: Je Fotografie uměním?

Blok II, 1948, s. 189 - 190.

Někteří lidé tvrdí, že fotografie vůbec nemůže být uměním, protože vzniká mechanickou cestou. To ovšem nesouhlasí. Fotografie mechanicky nevzniká, fotograf může různými procesy materiálů dalekosáhle ovlivňovat a podle své vůle jej v mnohém směru měnit. ... Přesto by bylo možno říci, že fotografie je z valné části podmíněna mechanickými procesy a nikoli „vytvořena rukou umělce“.

...čím je lidský produkt nezávislejší na vnějším zobrazení přírody, tím spíše může být tento výsledek uměním. Takové maximální umělecké vystupňování je tedy možné v malířství, v sochařství a v hudbě, protože tyto druhy umění mohou vznikat bez jakékoli opory na předlohách přírody. ... Protože „žije z předmětů“, protože jejími nejpodstatnějšími vyjadřovacími prostředky jsou právě světlo a stín v obsahu i materiálu, musí počítat s předměty a je s nemnohými výjimkami, jako jsou např. fotogramy- na těchto předmětech nezávislá.

1948 - 1968

František Doležal: Thema v nové fotografii.

Osvěta, Praha 1952.

Socialistické pojetí thematic

Ať slouží jakýmkoliv zájmům a ať směřuje za jakýmkoliv cílem, vždy se musí fotografie opírat o reálnou skutečnost, o konkrétní jevy, které lze fotografickou cestou vyjádřit. Reálná, hmotná, fotografickým procesem postižitelná skutečnost je jediným živým zdrojem fotografických látek, jediným pramenem, z něhož může fotografie čerpat tvůrčí podněty.

Říkáme-li, že reálná skutečnost je jediným zdrojem fotografických látek, neznamená to ještě, že by musela být cílem tvůrčího zobrazení. Ze zkušenosti víme, že skutečnost nebo její úsek, motiv zvolený k fotografickému zpracování, mohou sloužit nejrůznějším záměrům. Mohou být zámkou k zachycování zcela povrchních efektů nebo prostředkem k záměrnému deformování a skreslování skutečnosti. Mohou být zpracovány tak, že výsledek, fotografický snímek, směřuje proti skutečnosti, proti jejímu charakteru, proti jejímu přirozenému smyslu.

Tyto rysy jsou příznačné pro úpadkovou éru měšťácké fotografie. V její povrchnosti, v jejím negativním poměru k reálné skutečnosti, v jejích rozkladných tendencích, v jejím hračkářství, v její dekadenci, pesimismu a bezvýhodnosti se obrází rozklad buržoasní společnosti, otrávené ve svých mocenských pozicích a trácející ve svém vývoji jakékoliv další perspektivy. Její nezájem o thema a o jeho reálné zpracování je výrazem jejího prudkého sestupu a neodvratného úpadku. (...)

(...) Se zcela jiným poměrem ke skutečnosti se setkáváme u pracujícího lidu a u dělnické třídy, která rozvíjí svůj revoluční boj a buduje základy nové společnosti v optimistické víře v její velkolepou budoucnost. Její kladný a optimistický poměr ke skutečnosti, k lidem, společnosti a přírodě, nalézá plný ohlas v jejím kulturním snažení, v jeho teorii a praxi.

Pro kulturu socialistické a k socialismu směřující společnosti není skutečnost zámkou ani k

planým efektům, ani k samoučelným formalistickým experimentům, nýbrž předmětem vážné a cílevědomé tvůrčí práce, usilující o její obsažné, hluboce upřímné, pravdivé a umělecky hodnotné vyjádření.

Je proto třeba, aby každý, kdo hájí zájmy nové fotografie, přistupoval k fotografické práci věcně, politicky a odborně poučen, aby věděl, co sledujeme v našem hospodářském, politickém, sociálním a kulturním životě, aby viděl typické rysy nového, aby uměl rozpoznávat mezi novým a starým, aby postřehl, co roste a co odumírá, co je již přežitkem, co je odsouzeno k zániku a co musí být v zájmu pokrokového vývoje odklizeny s cesty.

Tato příprava je základním předpokladem k dobré fotografické práci a jejím hodnotným výsledkům.

František Čihák: Kupředu k socialistické fotografii!

Československá fotografie IV, 1953, č. 2, s. 37.

Pro fotografické pracovníky bude 1. máj významným a čestným úkolem zachytit to vše ve fotografii a také využít této fotografie v agitační a propagandistické práci. Stane se prověrkou, do jaké míry je rovnítko mezi našim občanstvím a fotografickou tvorbou.

Odhodme stranou zvetšelé názory, že májovou přehlídku lze vyjádřit pouze celkovými pohledy na průvody, shromáždění lidu a takovými záběry, že ne lidé, ale hesla jsou v nich hlavními. Pokusme se vedle těchto snímků vyjádřit nejrůznějšími dílčími záběry význam letošní oslavy v celé bohaté rozmanitosti jejich projevů. Objevme konkrétní lidi májové manifestace, ukažme přední budovatele v řadách s ostatními pracujícími, dokumentujme, jak Svátek práce je opravdu svátkem všech pracujících mužů, žen mládeže; zachyťme především v jejich tvářích a pohybech, čím pro ně je 1. máj, vytvořme fotografické reportáže, tak živé a strhující, jako je sama jednota lidu, srdcí a odhodlání! Vnesme do svých obrázků poesii a opusťme staré dokumentaristické formy fotografické reportáže, pouhé suché líčení událostí! (...)

(...) Při pohřbu soudruha Stalina a soudruha Gottwalda jsme všichni přísahali věrnost jejich odkazu. Jaké konkrétní úkoly z této přísahy pro nás občany vyplývají, víme všichni. Pro fotografické pracovníky v současném vývoji československé fotografie to znamená:

1. Učit se nikoliv dogmaticky, ale tvořivě z velkého příkladu sovětské fotografie;
2. Vytvořit z fotografie mocný agitační a propagandistický prostředek, mobilisující všechny lid do každodenního nadšeného boje za výstavbu socialismu a nyní bezprostředně za splnění první Gottwaldovy pětiletky.

(...) Fotografie má být pravdivá. Mohou být u nás snímky, na nichž je člověk podružně nebo ledabyle zobrazen? To dělá a může dělat - zcela ve shodě se společenským zřízením - fotografie v kapitalistické zemi... Pravý opak je však v zemi socialismu nebo v zemi spějící k socialismu, kde ekonomickým zákonem je "zabezpečení maximálního uspokojování neustále rostoucích hmotných a kulturních potřeb celé společnosti nepřetržitým růstem a zdokonalováním socialistické výroby na základě nejvyšší techniky" (Stalin). A kde tedy vše rozhoduje pracující člověk a vše k jeho blahu směřuje. *Fotografie u nás, která projevuje přezíravý poměr k člověku, ztrácí na své pravdivosti nebo je vůbec lživá.* (...)

Václav Jírů:

O základních otázkách tvůrčí práce ve fotografii.

Orbis, Praha 1954, s. 16.

Nemůže být věru pochyb o tom, že fotografie už vrostla svými nehlubšími kořeny přímo do hloubi širokých pracujících mas; po pravdě je dnes už jedním z nejlidovějších a lidem nejoblíbenějších tvůrčích projevů. Pro svou srozumitelnost a pochopitelnost je také schopna sjednocovat cit, myšlení a vůli nejširších mas a povznášet je; při tom má ještě jednu zvlášť cennou vlastnost: Dovede demokratizovat umění, dovede v lidu probouzet umělce a rozvíjet je. Tyto vlastnosti a schopnosti fotografie může ovšem plně využít jen tvůrčí pracovník, který umí lidsky prostě zobrazovat život, protože ho dobře zná, který dovede zobrazovat skutečnost bez falše a licoměrnosti, bez snahy po

levné nebo náročné líbivosti, ale přitom umělecky účinnou formou, který dokáže i fotografickému dílu vtisknout punc své osobnosti. Pomáhá-li takový fotograf svými díly životu vpřed tj. vyjadřuje-li fotograficky své pokrokové smýšlení a šíří je ve svých dílech, neboť - jak říká Černyševskij - není s to přestat být člověkem a nemůže, i kdyby chtěl, nevyslovit svůj úsudek o jevech, které líčí, je fotografem výtvarníkem a jeho činnost fotografickým uměním.

Lubomír Linhart: Umění je život a tvorba.

Československý spisovatel, Praha 1959

Ve fotografii probíhá ve světovém rozsahu zdravá, vývojová vlna, projevující se i u nás. Vidíme zřetelný a výrazný odklon od fotografie statické k fotografii dramatické a dynamické, která si bohatstvím způsobů pojetí a růzností výrazových forem všímá člověka, života a současnosti. Místo statických motivů je v popředí tematického zájmu událost, výjev, příběh, děj, drama ze života současného člověka. Místo všedního záznamu bez vnitřní účasti fotografa - zřetelný projev jeho niterného, ideového a emocionálního vztahu k objektu, který chrání před nebezpečím popisnosti nebo žánrovitosti. Místo uměle a připraveně osvětleného naaranžovaného záběru - vybraný okamžik života, vyjadřující vnitřní napětí v obsahu. Místo vypekulované formy - prostota a jednoduchost. Místo bezobsažnosti - obsažnost. Místo věci - člověk.

Život dnes vtrhl do fotografie a fotografie vtrhla do života! Živý obsah se prosazuje proti mrtvým tématům. (r. 1979).

(...) Nový, živý obsah působí přirozeně na objevování nových vyjadřovacích prostředků a zákonitě si vytváří nové formy, které vyrůstají z požadavků obsahu, aby byl vyjádřen co nejúčinněji a nejvýstižněji. Přitom tento vývoj výrazových prostředků a forem probíhá ve fotografii v prohlubované realistickém stylu, ve stále zjemňovaném realismu, který vyrůstá i ze specifických tvůrčích možností samé fotografie, v níž má realismus ze všech umění nejpevnější pozice.

Je to - a právě u těch, kdož dnes ve světě něco ve fotografii znamenají - vývoj bez formálních i obsahových výstředností a násilností. Tito fotografové nepropadají snaze po vnější, nepravdivé a zkreslující deformaci, nýbrž jsou z tvůrčího přesvědčení vedeni úsilím o vnitřní transformaci skutečnosti do prosté, ale emocionálně účinné, svébytné vyjadřovací fotografické řeči. Charakteristické je právě to, že vyjadřovací prostředky a formy skutečně moderní fotografie jsou obvykle zcela prosté a jednoduché. Jsou vnitřní, a ne vnější. Jsou ideové a emocionální.

Specifické vyjadřovací možnosti fotografie se vyhraňují. Okamžitost záběru umožňuje a tím i určuje bezprostřednost pojetí, a živá tematika si vytváří nové kompoziční, výrazové a formální zákony. Celý charakter živé fotografie směřuje k objevování vlastní specifčnosti fotografie a k odklonu od posledních zbytků snahy podobat se jakkoli malířství, k čemuž tak snadno svádí fotografie statická. Vidíme, jak starý, mrtvý obsah s náměty zdánlivě efektních světelných her na mrtvých věcech odporuje nejen životnímu pocitu soudobého člověka i pohotovému možnostem techniky. (...)

Ján Šmok: Konec strašidel.

Československá fotografie IV, 1953, č. 6, s. 63 - 64.

Dvě plošky různého fotografického účinku vytvářejí v zorném poli přístroje fotograficky rozlišitelný detail, který se projeví na hotovém fotografickém snímku jako okem rozlišitelný detail černobilé nebo barevné škvály. (...)

Rozlišitelný detail je tvořen vždy třemi prvky: 1. Vlastnostmi hmoty v zorném poli přístroje (tvar, struktura povrchu, barva, odrazivost atp.). 2. Vlastnostmi světelného toku vytvářejícího osvětlení hmoty v zorném poli (intenzita, barevné složení, celkový směr, charakter chodu paprsků). 3. Vlastnostmi fotografického procesu (způsob vytváření centrálního průmětu a závislost mezi fo-

tograficky rozlišitelným detailem v zorném poli a okem rozlišitelným detailem na hotovém snímku).

...Soustava takových rozlišitelných detailů v zorném poli přístroje vytváří kresbu snímku. Takovou soustavu rozlišitelných detailů nazveme fotografickým videm.

Protože každý jev má nekonečný počet možných fotografických vidů, a protože je současně zřejmé, že vybráním toho nebo onoho fotografického vidu světa můžeme vytvořit fotografické vyjádření podoby (tj. zdůraznit ten či onen rys jevu, což je podstata tvorby podoby v lidské hlavě), je nutno pokládat fotografický vid za základní výrazový prostředek fotografického umění. Podstatu fotografické umělecké tvorby tvoří tedy uvědomělá volba jediného fotografického vidu z nekonečného počtu možných, a to volba zákonitá, podmíněná vztahem autora k zobrazovanému jevu, volba provedená navíc podle estetické míry člověku vlastní, podle zákonů krásy.

Jaroslav Boček: ANTI-ŠMOK - čili něco o estetice fotografie.

Československá fotografie, č. 6, 1963, s. 204.

Předmětem sporu je vztah fotografie ke skutečnosti. ... Ján Šmok tvrdí, že vztah fotografujícího k realitě se uskutečňuje ve třech stupních:

1. Fotograf dokumentuje jakoukoliv skutečnost.
2. Fotograf dokumentuje krásnou skutečnost.
3. Fotograf vytváří „krásné vyjádření skutečnosti“.

Považují toto schéma za umělé a vykonstruované; neopírá se o rozbor faktů jak realitních, tak fotografických.

...slavný Man Rayův portrét Pabla Picassa. Nevím, považuje-li Šmok tento portrét za dokument krásné skutečnosti, nebo za krásné vyjádření skutečnosti. Ale je to celkem jedno. Tak či onak tu totiž vyvstává otázka, byla-li Picassova tvář v době, kdy ji Man Ray fotografoval, krásná či ne. Základní potíž tkví v tom, že ani tentokrát nelze mezi oběma Šmokovými škatulkami stanovit objektivní hranici. Jakákoliv i náhodně volená fotografie ji popře. A je příznačné, že Šmok dokládá své vývody vždy jen obecnými předpoklady a nikdy nevychází z analýzy konkrétního fotografického díla.

Dorothea Langeová - Daniel Dixon: Fotografování věcí známých.

1952.

Zdá se, jakoby dnes fotografie byla na útěku... Ale proč na útěku? Od čeho a kam? A co proti tomu dělat?

Je třeba si uvědomit, že fotografie je stále ještě velmi mladým oborem - oborem, který svou sílu a výraz našel ve zvládnutí vlastních mechanických základů. To platí o všech mladých oborech; totéž co o fotografickém aparátu lze říci i o parním stroji. Zpočátku byli všichni fotografové tak trochu vynálezci. Fotografie jako obor je stále ještě natolik nezralá, že plně nerozvinula všechny objevené vlastnosti. Například barva se začíná prosazovat jako fotografická hodnota, mnoho se hovoří o nové dimenzi ve filmu. V době, která klade na techniku větší důraz než kdykoli předtím, představuje věda pro fotografa-technika důležitější výzvu, než jaké kdy čelil.

Nicméně pryč jsou časy, kdy fotograf mohl nalézt ve vývoji svého vybavení výraz, který hledal. Nové tempo technického rozvoje fotografovi umožnilo dohnat náskok. Technické problémy byly vyřešeny. Tato etapa vývoje skončila a fotograf musí hledat jiné cesty.

Fotograf se stává fotografem asi tak náhodně jako krotitel lvů krotitelem. Tak jako k jednomu povolání nutně patří rizikový prvek, k druhému náleží prvek mechanický. Ať už v dobrém či ve zlém,

osud fotografa je spjat s osudem přístroje. Toto spojení představuje zvláštní problém. Dnešní doba je dobou strojů, jejichž využití musí být zaměřeno k tvořivému lidskému úsilí. Nestane-li se tak, stroj je schopen nás zničit. V silách fotografa je pomoci zabránit tomuto zničení a učinit ze stroje nástroj dobra, nikoli zla. Ač není básníkem, malířem, ani skladatelem, ale přesto umělcem, bere na sebe - jako umělec - nejen riziko, ale i odpovědnost. A s odpovědností musí fotograf i jeho přístroj překročit k vrcholným zkouškám.

Henri Cartier-Bresson: Svět Henri Cartier-Bressona.

1968.

Fotograf nemůže být pasivním divákem; opravdu správný pohled může mít jen tehdy, je-li událostí citově a myšlenkově zasažen. Důležitá je paměť. Je nutné pamatovat si každý exponovaný snímek a přitom držet krok s vývojem situace. Fotograf si už během akce musí být jist, že nic nevynechává, že vyjadřuje všechny aspekty události, protože bude příliš pozdě něco napravovat, až děj skončí; posunout čas zpět nebude možné.

Vždy stojíme před dvěma fázemi výběru... Ta první a závažnější nastává, když událost sledujeme hledáčkem kamery; ta druhá probíhá, když všechny záběry vyvoláme, vykopírujeme a máme vyloučit ty méně důležité. A tehdy přichází chvíle - příliš pozdě! - kdy přesně vidíme, v čem jsme chybili. Když jsme v akci, jakékoli momentální zaváhání nebo fyzické odpoutání nás olupuje o některé podrobnosti. Příliš často necháváme své oko bloudit, příliš často ztrácíme soustředění...

Ze všech výrazových prostředků je fotografie jediná, která se zmocňuje okamžiku v jeho průběhu. Zachycujeme pomíjivost, nenávratnost. To je důvod našeho ustavičného soustředění a rovněž jeden z rysů naší dovednosti. Nemůžeme nic opravovat. Všechno, co lze dělat, je vybírat mezi záběry, které máme, a představovat skutečnost tak, jak jsme ji pochopili. Spisovatel má možnost formulovat věty dřív, než je zaznamená na papír; může dokonce pracovat nanečisto a vybírat z různých formulací ty nejhodnější, zatímco my, když už jsme jednou doma, nemůžeme pro svoji reportáž udělat vůbec nic. Naší prací je vidět události klinickým okem a zaznamenávat je; ale nezakreslovat je žádnými triky - ani při fotografování samém, ani v temné komoře...

My fotoreportéři zaplavujeme svět informacemi ve velkých kvantech a ve spěchu a - chtě nechtě - i marasmu tiskovin. Tato činnost, která je jazykem fotografie, je mocná; vpravdě vyjadřujeme soud o tom, co vidíme, a to vyžaduje inteligenci a poctivost. Pracujeme v intencích reality, nikoli fikce, a proto musíme „objevovat“ nikoli vyrábět. Mezi námi a veřejností stojí tištěná stránka... Jsme řemeslníky, kteří dodávají surový materiál... Přiznám se, že jsem byl dojat, když jsem prodal svou první fotografii (časopisu VU); byl to počátek dlouhého sepětí s obrázkovými časopisy. A jsou to ony, které tlumočí to, co se my fotoreportéři pokoušíme říci; i když pravda, naši formulaci leckdy zkreslují. Co dělat! Fotograf je bohužel vystaven také nebezpečí, že bude ovlivněn vkusem a požadavky magazínů...

Důležitou vlastností dobrého grafika je schopnost vybrat si mezi dodanými fotografiemi ty, které si zaslouží celostranu nebo dvoustranu, a vědět, jak uplatnit malý záběr tvořící spojovací článek... Je to grafik, kdo prezentuje naši práci. Jen jemu můžeme být vděční za to, že respektoval naši kompozici, že layout každé strany, rytmus a vyváženost celku reportáže vyjadřuje ty myšlenky a pocity, které jsme zamýšleli. Fotografovo konečné vzrušení přichází, když listuje časopisem, vidí svůj příběh jako celek a objevuje, jak bylo jeho vidění interpretováno.

Henri Cartier-Bresson.

Popular Photography, 1974, č. 5.

S názvem „rozhodující okamžik“ nemám nic společného. V pamětech kardinála de Retz jsem jednou našel větu: „Všechno na tomto světě má svůj rozhodující okamžik“ ... a když jsme (s vydavatelem) uvažovali o názvu mé knihy, on najednou povídá: „Proč ne třeba Rozhodující okamžik?“ Sedělo to, a tak je teď ze mne takřikající plagiátor...

Ten „okamžik“ je otázka soustředění. Je třeba se soustředit, myslet, dívat se, a to je všechno ... Rozdíl mezi dobrým a průměrným snímkem je otázka milimetrů - tedy velice nepatrný rozdíl. Ale podstatný ... Fotografování je pro mne požítkem. Být u toho. Je to, jako bych říkal: „Ano! Ano!

Ano!... Žádné „možná“, „snad“... „Ano“ je chvilka. Okamžik. Přítomnost. Znamená to být u toho. A jak nádherné je moci vyslovit to „Ano“, ... je to prohlášení.

Aaron Siskind: Krédo.

Spektrum 6, 1956. Nebo: *Fotografové o fotografii. Revue fotografie* 18, 1974, č. 3, s. 56.

Když fotografuji, chci, aby můj snímek byl zcela novým předmětem, hotovým a dokončeným, vyznačujícím se především řádek (na rozdíl od světa událostí a akcí, podmíněného změnou a nepřítomností řádu).

Celý postup vytvoření fotografie se skládá ze tří složek: objektivního světa (který se neustále mění a postrádá řád), listu papíru, na kterém bude obrázek realizován, a ze zážitku, který spojí. Nejprve - a na to kladu důraz - budu chápat plochu obrázku jako jeho prvotní, zařazující rámec. Zážitek sám může být popsán jako naprosté zaujetí předmětem. Ale předmět slouží pouze jako osobní potřeba a předpoklad snímku. Skály jsou tedy vysochanými tvary; kousek obyčejného, ozdobného kování se změní na vlnité, rytmické tvary; útržky papíru nalepení na stěnu, lákají oko svou neobvyklostí. A tyto tvary, masky, obrazce, podoby musí nalézt svá místa v obrazové ploše a přizpůsobit se prostoru. Předmět vstupuje do obrazu... Ale často není k poznání, protože byl vyňat ze svého obvyklého prostředí, vzdálen od svých každodenních sousedů a byly mu vnuceny nové vztahy.

Co je námětem tohoto zdánlivě velmi osobního světa? Někteří tvrdí, že jde o podsvětní obrazy sídlící v oné nesmírné říši vzpomínek, ponořených pod hladinou podvědomí. Možná že mají pravdu. Stupeň citového zaujetí a rozsah volných spojitostí s fotografovanými předměty na to poukazují. Musím však zdůraznit, že můj vlastní zájem je bezprostřední a zaměřený na obraz. Předmětem mého vědomí a mých pocitů je snímek, který dělám, jeho vztah k těm, které jsem už udělal, respektive k těm, které jsem prožil.

Karel Dvořák: Kde končí fotografie.

Československá fotografie, 1966, č. 4, s. 126 - 128.

...chladná, mechanická, příliš poslušná dokumentárnost začne posléze unavovat ducha fotografické tvorby... Fotograf hledá - zatím stále ještě pomocí fotografického objektivu, ale nejednou už cestou fotogramů... Posléze následuje experimentální cesta bez fotografického objektivu. Nezáleží totiž tolik na technice postupů jako na tom, že experimentálními exkurzemi se fotografická tvorba ocitá v neprobádané oblasti a pouští se do pátrání do dalších a dalších možností; a tady se ve výsledních setkává nejednou s nefigurativní malbou, vytváří imaginativní obrazy ... snaží se vyprávět o nejniternějších autorových představách, hrubými prostředky opakované reality nesdílitelných. Tam, kde přestává být důležité, jestli ještě malíř použil barev a štětců, nebo vystřihovánek či jakýchkoli reálií, vhodných pro skladbu zamýšleného díla, může koneckonců popustit uzdu i mimovolnosti a svěřit kus té práce také chemickým procesům. S fotografováním to ovšem už nemá nic společného, což naproti tomu neznamená žádnou „degradaci“ činnosti.

V ochotnickém pojetí tohoto druhu umění se nám však naneštěstí příliš objevují „eprimenty“ V tom smyslu, že teprve výsledek, většinou zcela nepředpokládaný anebo i předpokládaný, ale takřka neovlivnitelný... se dodatečně vydává za koncepci. A to i když autor ještě pracuje s objektivem. Z povrchně náhodné podobnosti konstruuje dodatečně cílevědomý obraz. ... Fotograf z náhodné podobnosti v olejové skvrně, okenní námrazy, překrytých skel a skrumáže ve struktuře hmoty odvozuje pak své „Tanečnice“, „Měsíční krajiny“, „Portréty“ ... V mnoha případech takovému autorovi stačí,

že uviděl některou fotografii třeba Emily Medkové a odvodil si z ní prostoduchou devizu: Proč to nedělat také, když už to jednou někdo začal?

Petr Tausk: Názory o fotografii.

Československá fotografie, 1967, č. 2, s. 44 - 45, č. 3, s. 96.

Jeden z nejvšestrannějších znalců téměř všech oborů tvory, Karel Teige, díval se na umělecké dílo především jako na výraz básnické myšlenky. Fotografii, světelný zápis, pak považoval za nový druh obrazového písma, kterým můžeme psát buď zpravodajské sdělení, soukromý záznam, popis vědeckého výzkumu nebo básnickou myšlenku. Ta část fotografie, která je uměním, staví se do služeb básnické imaginace.

Definice fotografie jako nového druhu obrazového písma stojí za povšimnutí, neboť naznačuje, že dobrý snímek je ve své podstatě něco zcela jiného, než malířský obraz. Již před lety upozorňoval Coburn, jak velké jsou rozdíly v cestě vedoucí ke zrodu díla, které však nepozůstávají ani tak v tom, že místo plátna, štětců a tub s barvami používá fotograf objektivitu a citlivého materiálu, ale jsou spíše v duševních pochodech. Místo pomalé, postupné výstavby obrazu je třeba ve fotografii reagovat s okamžitou koncentrací na náhlý duševní vzruch, který má vyústit v rychlé tvůrčí zpracování.

Dosti zajímavé jsou také některé myšlenky v rozboru klasika naší estetiky Otakara Hostinského, který uvádí, že péče o zdárný výsledek fotografického zobrazení se soustřeďuje ve značném měřítku na zabránění kazům a chybám, a to jak pokud jde o technickou stránku pochodu, tak i vzhledem k nenadálým změnám v uspořádání vybraného motivu. Proto fotografie má hledat svou dokonalost v zachycení takového okamžiku, kdy ony rušivé vlivy jsou sníženy na nepatrnou míru.

Václav Zykmund: Umění, které mohou dělat všichni?

Orbis, Praha 1964, II. vydání“ Praha 1968.

Teorie umění

Teorie umění zobecňuje materiál, který skýtají současná umělecká praxe a dějiny umění. Má-li teorie být skutečnou teorií, tj. vědou, musí ke svému předmětu přistupovat bez jakýchkoli apriorních předsudků; jediné, oč se musí opírat, aby zůstala na úrovni aktivní vědy, jsou nejširší zobecnění, která vyplývají z úhrnných společenských dějin. Kdybychom se neopírali o taková zobecnění, především však o konkrétní způsob, jak dospívat k těmto nejobecnějším zákonitostem pohybu a změn ve společnosti, byli bychom až příliš často nuceni „objevovat Ameriku“ a současně bychom zbytečně ztráceli z rukou významnou zbraň, nutnou pro společenskou přeměnu.

Rozhodujícím předpokladem teorie umění musí být potřeba objevovat pravdu na základě přesného zkoumání autentických faktů. Je proto třeba znát rozsáhlý materiál, abychom mohli dospívat k užitečným a platným zobecněním, a nadto i mnohé „přílehlé“ vědy, jako jsou - v našem případě - psychologie, sémantika a sémiotika, teorie informací, antropologie, etnografie atp.

Teorie a praxe tvoří i zde nedílnou jednotu. Aby se kterýkoli umělec dovedl orientovat ve s-pletitostech svého oboru, měl by být seznámen se základy teorie svého oboru. Bez teorie není a nemůže být umělecké praxe - celé dějiny umění nám o tom podávají pádne důkazy.

Antika si vytvářela své estetické kánony, jimiž se řídila sochařská praxe antických sochařů; gotika měla své zákony, kterými se řídili gotičtí umělci a které odpovídaly jejich umělecké praxi. Za renesance se teorie umění rychle rozvíjela a byla i tehdy nejmúspěšnější, byla-li úzce spojena s praxí. Na základě této jednoty si můžeme vysvětlit úspěch i hloubku Leonardových Traktátů o umění. Od devatenáctého století pak teorie umění pokročila mílovými kroky dopředu.

Každý druh umění má svou teorii. Má ji i fotografie, i když toto umění, jako umění mladé, má teorii tak mladou, že mnohdy ještě dnes pochybujeme o její plnoletosti, o její schopnosti „stát na vlastních nohou“. Každá teorie - a tedy i teorie fotografie - tvoří více či méně samostatnou oblast do té míry, jak samostatný je umělecký druh, který má za předmět svého zájmu.

Postavení kritika ve společnosti je nepochybně odpovědné. Jeho úkolem je jednak hodnotit dílo

vzhledem k umělci, jednak je hodnotit vůči vnímatelům díla. Tato dvojí stránka by měla být základním motivem jeho práce. Na druhé straně si však kritik musí být vědom toho, že se může mýlit a že leckdy nemusí svou kritikou přímo pomáhat umělci, ba naopak. Bylo již příliš mnoho umělců, kteří tvořili „navzdory“ kritice - a bylo to jejich štěstí. Současná kritika by ovšem měla být dál než kritika minulosti, a to proto, že kritik má dnes možnost opírat se o teorie daleko vědecktější, než tomu bylo kdykoli předtím, a nadto má možnost ovládnout daleko bohatší faktický materiál, který mu může poskytnout dostatek jistoty.

Kritik by ovšem neměl být znalcem jen v oblasti umělecké teorie, ale také v oblasti estetiky - věd o krásnu - a v oblasti historie umění.

Teorie, historie a kritika fotografie jsou oblasti, které zdaleka ještě nejsou tak propracovány, jak bychom si přáli. Je proto zcela samozřejmé, že každý teoretik fotografie, který chce vůči ní zaujmout aspoň trochu seriózní stanovisko, musí vycházet z té oblasti umění, z níž se zrodila umělecká fotografie, tj. z oblasti výtvarného projevu či projevu malířského a grafického. To naprosto není minus soudobé teorie fotografie. Bez prozkoumání výchozího bodu, odkud fotografie pronikala do života jako samostatný specifický projev, nepochopili bychom ani fotografii dnešní, ani dobu jejích historických počátků. Proto se dosud teoretik fotografie neobejde bez značně obsáhlých úvah o problémech výtvarného umění vůbec i o problémech obecně filosofických i historických.

Siegfried Kracauer: Teorie filmu.

(Překlad Eva Turková), Studijní materiály dramaturgie - II. AMU, Praha 1968, s. 39 - 55.

Tato studie je založena na předpokladu, že každé medium má svůj specifický charakter, který se hodí pro určitý způsob sdělování zatím co jiný způsob zcela vylučuje. (...) Jestliže myšlenky pionýrů a moderních fotografů a kritiků se soustřeďují na přibližně stejné problémy, na stejné zásady, dokazuje to pouze, že fotografie má specifické vlastnosti a podtrhuje předpoklad, že každé medium má svou vlastní zvláštní povahu.

(...) S příchodem daguerrotypu si moudří lidé velice uvědomovali to, co pokládali za specifickou vlastnost tohoto media, tj. jedinečnou schopnost kamery zaznamenávat i odkrývat viditelnou, nebo potenciálně viditelnou fyzickou realitu.

Positivistická mentalita usiluje pouze o věrné, zcela neosobní zpodobení skutečnosti ve smyslu Tainova radikálního prohlášení: „Chci reprodukovat předměty tak, jak jsou, nebo tak jak by byly i kdybych já nebyl.“

Když se zabývají touto starou otázkou, jsou i moderní realisté nerozhodní. Ve snaze vyzdvihnout umělecký potenciál svého media, upozorňují obvykle na fotografovu selektivitu, která může vysvětlit, proč mnoho fotografií vyjadřuje jeho osobní dojmy, a proč jsou esteticky tak cenné.

Žádné takové pochybnosti neexistují mezi experimentálními fotografy. Vyřešili problém tím, že prohlásili, že zpodobování náhodné reality, ať již sebekrásnější, nelze považovat za umění. Tvrdí, že umění začíná tam, kde končí závislost na nekontrolovatelných podmínkách. Feininger a ostatní úmyslně ignorují úlohu kamery zaznamenávat a přeměňují fotografii na umělecké medium.

(...) Celý vývoj fotografie doprovází na jedné straně realistická tendence, která dosáhla svého vrcholu v záznamech o přírodě, a na druhé straně výtvarná tendence, která si klade za cíl umělecká díla. Velmi často se dostanou výtvarné snahy do rozporu s přáním zobrazit skutečnost.

Fotografie je tedy arénou dvou tendencí, které si často odporují.

Proust vychází z předpokladu, že láska nás oslepuje a zabraňuje nám vidět změny, kterými milovaná osoba prochází. Je proto logické, že zdůrazňuje emocionální nestrannost jako hlavní čtost fotografa. Podtrhuje tento bod tím, že porovnává fotografa ke svědkovi, pozorovateli, cizinci - tři typy, které nemají být vtaženy do děje, který pozorují. Mohou vidět cokoliv, protože nic z toho co vidí, není ovlivněno vzpomínkami, které by mohly omezit jejich vizi. Ideální fotograf je protějškem slepého milence. Připomíná nám nerozlišující zrcadlo; je totožný s čočkou kamery. Proust tvrdí, že fotografie je produktem úplného odcizení.

Jednostrannost této definice je jasná. Ale celý kontext ukazuje, že Proust se především zabýval popisem duševního stavu, ve kterém dopad nedobrovolných vzpomínek zastírá vnější jevy, které tyto vzpomínky vyvolaly. A jeho touha po kontrastu v zájmu jasnosti ho mohla vést k tomu, aby přijal kredo extrémních realistů devatenáctého století, podle kterého fotograf - a celkem vzato každý umělec

- nastavuje zrcadlo přírodě.

Ale ve skutečnosti neexistuje žádné zrcadlo. Fotografie nejsou pouze kopiemi přírody, ale metamorfosou přírody, tím, že přesunují tři rozměrné jevy do roviny, přetrhávají pouto s okolím, a nahrazují barvy černou, šedou a bílou. Ale jestli vůbec něco mluví proti koncepci zrcadla, nejsou to tyto nevyhnutelné transformace - které lze přehlédnout, protože fotografie přesto si ponechává charakter povinné reprodukce - ale způsob, jakým přijímáme viditelnou realitu. Dokonce Proustův odcizený fotograf spontánně sestavuje své dojmy; současné vjemy jeho ostatních smyslů, určité formy vnímání vrozené v jeho nervovém systému, a v neposlední řadě jeho celková dispozice ho nutí zorganizovat vizuelní srovinu, kterou vidí. A činnost, kterou takto nevědomky provádí, nutně ovlivňuje obrazy, které vyrábí.

Ale co se pak děje s momentkami, o kterých jsem se zmínil výše - fotografiemi, které jsou pořizovány téměř automaticky? V tom případě je to divák, který si jejich obsah musí uspořádat... Objektivitu ve smyslu manifestu realistů nelze dosáhnout. Je-li tomu tak, není naprosto důvodu, proč by fotograf měl potlačit své tvořivé schopnosti v zájmu nutně neplodných pokusů dosáhnout objektivitu. Je-li jeho výběr ovlivněn jeho rozhodnutím zaznamenávat a zobrazovat přírodu, má plné právo vybrat si motiv, rámeček, čočku, filtr, emulsi, zrno podle svého citu. Nebo řečeno jinými slovy, musí vybírat, aby překročil minimální požadavek. Příroda se mu nevydá, kdy ji nebude vstřebávat všemi smysly a nebude-li celá jeho osobnost součástí tohoto procesu. Tvořivá tendence proto nemusí být v rozporu s realistickou tendencí. Naopak může pomoci dodat realistické tendenci náplň a podstatu - interakce, kterou si realisté devatenáctého století nemohli naprosto uvědomit. Konkrétně s tím, co tvrdil Proust, vidí fotograf svojí „vlastní duši“.

Gillo Dorfles: Film, fotografie a změny zrakového vnímání. (1967).

Proměny umění. Odeon, Praha 1976, s. 178 - 179.

Pozitivní je bezpochyby historický a sociální význam fotografie jako dokumentu, který vypráví, ilustruje a vykládá zvyky, vkus, módu určitého období. Fotografie však také dokázala, a to prostřednictvím umělého nástroje, dvě důležité věci: mimořádnou změnu ve vnímání, kterou prodělává člověk, a rozšíření světa tvarů, z něhož člověk čerpá své náměty a svou zrakovou látku.

Neboť i fotografie, kterou jsme považovali za výsledek pouhé mechanické manipulace, je naopak plodem „mechanického posunu“ určité naší vjemové schopnosti, mohu-li se tak vyjádřit. Kdo listuje v rodinném albu a pozoruje staré zažloutlé kopie fotografií dědečka a babičky, nebo dokonce pradědečka, prapradědečka a praprababičky, snadno v těchto fotografiích postřehne určitou slohovou složku, která jistě není jen v tom, že jsou zažloutlé. Je v nich sloh - nebo jen vkus? - doby, a to nejen vlivem rozmístění postav nebo vlivem rázu jejich odění, ale vlivem celého souhrnu okolností týkajících se jak záběru, tak „montáže“, jak střihu, tak expozice filmu.

Skutečnost, že se pomocí mechanického prostředku podařilo zachytit obrazy vnějšího světa (obrazy, jež nám dnes připadají více nebo méně důvěrné, podle toho, jak vzdálená je doba, v níž byly zachyceny), nám navíc připomíná bystrý postřeh Francastelův: „V této souvislosti nebude nikdy dost často citován překvapivý text Léona de Laborde, který ve své Zprávě o první velké světové výstavě z r. 1851 konstatuje, že jeho současníci nepoznávali na fotografických deskách spontánně místa a bytosti, které je obklopovaly.“ (s. 179 - 180).

1968 - 2000

Alain Robbe-Grillet: Za nový román.

(Přeložil Petr Pujman), Odeon, Praha 1970.

Všechno nasvědčuje tomu, jakoby konvence fotografie (dva rozměry, černá a bílá, velikost záběru, perspektivní dynamika) nám pomáhalo osvobodit se z našich vlastních konvencí.

Poněkud nezvyklý vzhled tohoto reprodukováného světa nám zároveň odhaluje nezvyklý charakter světa, který nás obklopuje: nezvyklý potud, pokud odmítá podřídit se našemu navyklému způsobu chápání a našemu pořádku.

Bylo by tedy třeba, abychom se pokusili vybudovat na místě tohoto světa „významů“ (psycho-

logických, společenských, funkčních) solidnější a bezprostřednější svět. Necht se proto předměty a gesta prosadí nejprve svou přítomností a ať poté tato přítomnost nadále vládne nad veškerým teoretickým vysvětlováním, které by se snažilo uzavřít je do jakéhokoliv systému odkazů citového, sociologického, freudistického, metafyzického nebo jiného.

Fotografie jsou nejzdařilejší, mohou-li způsobit stejný počet výkladů (a také omylů) jako model sám.

Ze slova „objektivita“ nelze dělat zaklínadlo. Jen Bůh může být „tvůrce“ - v našich dílech je to člověk, který vidí, cítí, představuje si.

Dílo není svědectvím o vnější skutečnosti, je samo o sobě svou vlastní skutečností.

V budoucích tvůrčích konstrukcích gesta a předměty budou zde, dříve než budou něčím: a ; potom budou zde, tvrdé, neproměnné, navždy přítomné a jakoby se vysmívající vlastnímu smyslu, tomu smyslu, který marně usilují, aby je srazil do úlohy pomíjivých nástrojů, provizorního a zahanbujícího tkaniva, jemuž propůjčila tvar jen a jen - a to zcela záměrně - nadřazená lidská pravda, jež se v nich vyjádřila a jež vzápětí odmrští tohoto trapného pomocníka do zapomenutí, do temnot. Naopak - napříště budou předměty pozvolna ztrácet svou nestálost a svá tajemství, zřeknou se svého falešného mystéria, oné podezřelé interiority, kterou jeden esejista nazval „romantickým srdcem věcí“. Věci už nebudou matným odrazem matné duše hrdinovy, obrazem jeho trýzně, stínem jeho tužeb a nebo přesněji - i tehdy, budou-li věci ještě okamžik sloužit jako podpěra lidských vášní, bude tomu tak jen přechodně a tyranii významů jen na oko - jakoby na výsměch, aby pak lépe mohly předvést jak zůstávají člověku cizí.

Slovo „avantgarda“ - přes svůj zdánlivě nestranný tón - slouží nejčastěji k tomu, aby se bylo možno zbavit (jakoby s pokrčením ramen) každého díla, jež by snad, nedej bože, mohlo probudit špatné svědomí v umění pro široký konzum. V podstatě neznamená nic víc, než že autor trošku předběhl svou epochu, a že jeho nápady využije zítra většina kohorty.

Kritik je postaven do paradoxní situace, je nucen soudit současná díla a užívat k tomu kritérií, která se jich v nejlepších případech netýkají.

Realita už by nebyla ustavičně umísťována kamsi jina, nýbrž sem a nyní, bez dvojnácnosti. Svět už by nenacházel své oprávnění v nějakém skrytém smyslu, ať už jakémkoliv, jeho existence by spočívala v jeho konkrétní, solidní, materiální přítomnosti: Za hranicemi toho, co vidíme (co vnímáme smysly) by už napříště nebylo vůbec nic.

OKO se upírá na věci neodbytné a bez shovívavosti. Vidí je, ale odmítá si je přivlastňovat, odmítá s nimi uzavřít jakoukoliv podezřelou dohodu, nezná slitování, nic po nich nepožaduje, ani se s nimi neshoduje, ani se s nimi nerozchází. Může si je případně povolat ku podpoře svých vášní, stejně jako svůj pohled. Pohled se však spokojí s tím, že si je změní, a jeho vášeň utkví na jejich povrchu, aniž se je snaží proniknout, protože uvnitř není nic - aniž sebe méně předstírá, že je vyzývá, protože věci by beztak neodpověděly.

Pod záminkou, že člověk je schopen jen subjektivního poznání světa, rozhodl se humanismus zvolit člověka za kritérium oprávněnosti všeho na světě. Pohled humanismu je tedy opravdovým duševním mostem vysunutým mezi lidi a věci, je především zárukou solidarity. Člověk a věci budou očištěny od jejich systematického romantismu (Lukács) a nakonec by mohli být jen tím, čím jsou.

A tak specialisté (tvůrci, kritici, nebo nadměru přičinliví diváci) se budou asi ze všech nejsvízelněji vyprošťovat ze zajetých kolejí.

V každém okamžiku se lepší na věci trásné kultury (psychologie, morálky, metafyziky, atd.) a propůjčují jim méně cizí vzhled, srozumitelnější, více uklidňující. Svět totiž ani nemá význam, ani není absurdní. Prostě je. Každý z našich činů se vrací k sobě a je nabyt otázkami. V naší moderní společnosti nic už není „přirozené“. A není vlastně důvodu, proč bychom se nad tím měli rmoutit. Docela dobře můžeme být veselí, mluvit, milovat se, dělat obchody, vést války, psát romány, ale nic z toho už nebudeme moci dělat, aniž bychom o tom přemýšleli - jako třeba dýcháme bez přemýšlení.

Miroslav Bílek: Mohou ve fotografii vznikat umělecká díla?

Československá fotografie, 1974, č. 7, s. 296. Ze seriálu *Obecná teorie umění a fotografie*.

...na převážné většině fotografií snadno rozeznáme vizuální podobnost s předlohou. V naší terminologii je tedy fotografie obrazem. Porovnáme-li fotografii s předlohou, nalezneme rozdíly a stejně jako u dříve diskutovaného malířství je rozdělíme do tří druhů. Prvními jsou rozdíly plynoucí z fotografického postupu - objem předlohy je převeden na plochu, barevnost do černobílé stupnice ... Další druh odlišností je způsoben neschopností fotografa využít všech možností fotografie - nezvládnutím řemeslné dokonalosti (neúmyslná neostrost, plochá tónová stupnice). Posledním - pro nás nejdůležitějším druhem - jsou odchylky záměrné a zdůvodněné. Tento třetí druh odchylek si můžeme ukázat tak, že dva řemeslně stejně schopní fotografové se stejným technickým vybavením vyfotografují tutéž předlohu. Výsledek jejich práce může být téměř shodný, ale může se i velmi podstatně lišit. ... Nebude tedy cílem co nejpřesnější zobrazení vnějšího vzhledu předlohy, ale autor bude chtít divákovi sdělit, jaké myšlenky v něm skutečnost vyvolává, jaké v němž vzbuzuje city, jak na něj působí, pokusí se třeba vyjádřit i myšlenky obecnější, širšího společenského významu.

Někomu se může zdát, ...že fotografie tyto možnosti nemá, není dostatečně tvárná, její možnosti jsou příliš omezené, že nediktuje fotograf, el výhradně snímaná objektivní realita a fotografický postup jemu. Nemyslím si, že je to zcela pravda. Přesvědčují mě o tom zkušenosti z děl některých fotografů - na první pohled rozeznáme třeba od sebe typické snímky Josefa Sudka a Viléma Reichmanna...

Nalezli jsme na některých fotografiích v principu vše, co jsme označili za specifika umění, to je předmět tvořený jednotou reality objektivní a subjektivní. Přejít od sdělení mimouměleckého k uměleckému je dán, jak bylo zdůrazněno, mírou účasti těchto dvou složek na předmětu. Sdělení se stává uměním, jsou-li subjekt i objektivní realita v díle dostatečně zastoupeny.

(...) Fotografie ovšem nelze hodnotit do detailu stejnými kritérii jako malířství, má však zase předností jiné. Myslím, si, že přes jistá omezení zůstává v ní dost místa pro skutečně tvořivou práci, pro vyjádření subjektu autora.

Susan Sontagová: Svět obrazů.

Československá fotografie 1990, č. 6 a 7. Vybráno a přeloženo z eseje: *O fotografii*, New York 1973. (Susan Sontagová: *O fotografiích*. Paseka a Barrister&Principal, Praha a Litomyšl, 2002).

...obrazy, které mají v moderní společnosti skutečně neomezenou autoritu, jsou většinou obrazy fotografickými, a rozsah této autority vyplývá z vlastností, které jsou pro fotografii typické.

Fotografické obrazy jsou opravdu schopné zmocnit se reality, protože fotografie není jen pouhým zobrazením (jako malířský obraz); není jen interpretací skutečnosti, ale je také jejím otiskem, tak jako šlápota nebo posmrtná maska. Zatímco malířský obraz, i když je téměř fotograficky přesným přepisem reality, není nikdy víc, než pouhou interpretací, fotografie je vždycky zachycením světelných vln přímo odrážených předměty - hmotnou stopou po předmětu, kterou žádná malba být nemůže. Kdyby Holbein mladší žil tak dlouho, aby mohl namalovat Shakespeara, a kdyby byl prototyp fotoaparátu vynalezen tak brzy, tak aby mohl Shakespeara vyfotografovat, většina Shakespeareových obdivovatelů by dala přednost fotografii. Nejenom proto, že by ukazovala skutečnou podobu Shakespeara. Kdyby totiž ta hypotetická fotografie byla i vybledlá, sotva rozeznatelná, kdyby byla i stínem, pravděpodobně bychom jí stejně dali přednost před malovaným obrazem. Mít fotografii Shakespeara by bylo jako mít hřebík z Kristova kříže...

Náš nutkavý pocit, že fotografický proces je něco magického, má své opodstatnění. Malířský obraz není nikým považován za součást toho, co zpodobuje. Malířský obraz objekt pouze reprezentuje nebo na něj odkazuje. Avšak fotografie není svému objektu jen podobná a nevzdává mu jen hold. Je jeho součástí. Je prodloužením jeho existence a je také mocným prostředkem k jeho získání a ovládnutí. Fotografie je přivlastněním v několika formách. Ve své nejjednodušší formě fotografie nahrazuje vlastnictví milované osoby nebo věci, což jí dává povahu unikátního předmětu. Prostřednictvím fotografií rovněž získáváme majetnický vztah k událostem, a to jak k těm, které jsou součástí naší zkušenosti, tak k těm, které jí nejsou - rozdíl mezi různými typy zkušeností je tímto návykovým majetnictvím zastírán. Třetí forma přivlastňování spočívá v tom že prostřednictvím fotografie

získáváme informaci, (spíše než zkušenost)...

(...) Je obecně známa bázeň primitivních lidí, že fotoaparát jim odejme část jejich bytosti. Nadar píše ve svých pamětech, vdaných na konci svého dlouhého života v roce 1900, že Balzac měl podobný nejasný strach z fotografování. Podle Nadara je Balzac vysvětluje takto: „Každé tělo je ve svém přirozeném stavu tvořené sérií duchovních obrazů, naskládaných v nekonečných vrstvách a obalených v jakýchkoli minifilmech. Člověk nebyl nikdy schopen udělat něco hmotného, z něčeho nehmotného, a nebo udělat z ničeho předmět. Každá daguerrotypie se tedy zmocňuje jedné vrstvy těla, na kterou se zaměřil, odtrhává ji a využívá.“ Zdá se, že pro Balzaca je tato úzkost příznačná. „Byly Balzacovy obavy z daguerrotypie skutečné nebo předstírané?“, ptá se Nadar. „Byly skutečné, protože fotografie znamená zhmotňování toho, co bylo nejoriginálnější na Balzacově literární metodě. Balzacův postup spočíval ve zvětšování malých detailů jako na fotografické zvětšenině, v juxtapozici nesourodých rysů nebo jednotlivostí jako na fotografickém plánu - takto mohla být jakákoliv věc spojena s čímkoli jiným. Pro Balzaca mohla být atmosféra celého prostředí odhalena v jediném hmotném detailu, jakkoli nepatrném. Celý život může být zahrnut v jednom krátkém jevu.“ Balzacova tajemná teorie o tom, že tělo je tvořeno nekonečnou sérií duchovních obrazů je paralelou k realistické teorii vyjádřené v jeho románech. Podle ní je člověk souhrnem jevů, které mohou, při správném zaměření, poskytovat nekonečné vrstvy významů. Vidět skutečnost jako nekonečný sled situací, které se v sobě zrcadlí, nacházet analogie v nejrozdílnějších věcech - to je typická forma vnímání navozeného fotografickými obrazy. Realita začala být chápána jako druh literatury, která musí být rozluštěna a fotografické obrazy byly z počátku také přirovnávány k psaní: Niépce nazval proces vytváření obrazů na fotografické desce heliografií, tedy psaním sluncem; Fox Talbot nazývá fotoaparát „tužkou přírody“ ...

Antonín Dufek: Susan Sontag - Fotografie.

(Parafrázovaný esej Susan Sontagové).

Susan Sontagová v úvodu svého eseje srovnává vztah člověka k fotografii se známým Platónovým obrazem světa jako jeskyně, v níž jsou lidé obklopeni pouhými odrazy věcí. Fotografie však není pasivním odrazem. „Tím, jak nás učí novému vizuálnímu kódu, fotografie mění a rozšiřuje naše představy o tom, co je hodno vidění...“ „Nejvelkolepějším výsledkem fotografické činnosti je fakt, že nám dává pocit možnosti uchopit celý svět do svých rukou - jako soubor obrazů.“

Fotografie se tedy svojí předmětovostí liší od nehmotného filmového a televizního obrazu. Liší se však i od slovní komunikace a starších druhů plošného zobrazování (malby, kresby). Ačkoliv „fotografie je stejně tak interpretací světa jako kterékoliv jiné umělecké dílo...“, zdá se, že spíše než výpovědí o světě je jeho částí: je miniaturou reality... Fotografie uvádí člověka do zvláštního vztahu ke světu: Fotografovat znamená přivlastňovat si fotografovanou věc.“

Fotografie poskytují důkazy. Pochybujeme-li o něčem, co jen slyšíme, uvěříme tomu, když to vidíme na fotografii. Záznamu fotografického přístroje lze použít k obžalobě. „Od doby, co fotografií poprvé využila pařížská policie při stíhání komunistů v červnu 1871, stala se fotografie jedním z prostředků státního dohledu nad stále mobilnějším obyvatelstvem.“

Zdá se, že fotografie má prostší a tedy přesnější vztah k viditelné realitě, než mají ostatní mimetické objekty. Slavní i sváteční fotografové se nakonec shodují v tom, že jejich první pohnutkou je zobrazit něco prostorově situovaného ve vnější realitě.

„Vzdor předpokladu věrohodnosti, dodávajícímu všem fotografiím autoritu,... je však práce fotografů částí obvykle pochybného sepětí umění a pravdy. I tehdy, když se fotografové pokoušejí sloužit realitě, jsou stále pronásledováni tichými imperativy vkusu a svědomí. Členové fotografického projektu pozdních 30. let Farm Security Administration (zejména Walker Evans, Dorothea Langeová, Ben Shahn, Russell Lee) dělávali tučty frontálních záběrů každého námětu s nájemnými zemědělci, než se ujistili, že zobrazili na filmu přesně to, co chtěli - přesně ten výraz ve tváři zobrazeného subjektu, který dokládá jejich vlastní představy o chudobě, zoufalství, vykořisťování, důstojnosti...“

„Neméně poučné jsou však i ty případy, kdy je fotografování relativně nekritické, nevybíravé nebo sebezpopírající... Právě tato pasivita a všudypřítomnost fotografického záznamu je poselstvím fotografie, její agresí.“ Neboť „agrese je implicitní každému použití kamery.“ Od samého počátku šlo fotografií o „dobyť co možná největšího počtu námětů... o rozšíření oné mentality, která nahlíží svět jako řadu

potenciálních fotografií." Ve vynálezu fotografie vězel příslib „demokratizace všech zkušeností prostřednictvím jejich překladu do zrcadlových obrazů."

W. Benjamin litoval, že došlo k „industrializaci" fotografie. Avšak právě díky tomuto procesu širokého zpřístupnění se fotografie stala uměním. V prvním desetiletí své existence „nemělo fotografování žádné sociální využití: bylo bezdůvodnou, to znamená uměleckou, aktivitou, aniž by již bylo uměním... Jakmile však 'industrializace' zajistila sociální využití fotografie, pak současně reakce proti těmto upotřebením inspirovala sebevědomí a chuť ke stylistickým experimentům fotografie jako umění."

„Od nedávna má fotografie tak široké uplatnění, ... že ji jako každou jinou formu masového umění ... většina lidí neprovozuje jako umění. Je hlavně společenským ritem, obranou před úzkostí a prostředkem moci."

Pokud jde o společenský rituál, nejpobulárnější je od počátku rodinná fotografie. „Kamery jsou součástí rodinného života... Nejméně jedno století je svatební fotografie právě tak částí ceremonie jako předepsané slovní formule... Pomocí fotografie si každá rodina vytváří portrét sebe samé... svědectví své sounáležitosti." Fotografie tak zároveň napomáhá k vytvoření pocitu integrity minulosti a přítomnosti; mírní úzkost nad ztrátou minulosti, k níž vede industrializovaná společnost. Integrující a obrannou funkci plní fotografie nejen v čase, ale i v prostoru.

Jako obrana proti úzkosti funguje fotografie podle S. Sontagové tak, že „pomáhá lidem přivlastňovat si prostor, v němž jsou nejistí." Tak je spojena s turistikou. „Zmatenému a trochu nejistému turistovi se ve fotografii nabízí důkaz, že se výlet uskutečnil, že legrace byla." Fotografie však není jen „způsobem potvrzování zkušeností", nýbrž také „způsobem jejího popírání - převáděním zkušeností na obraz, suvenýr. Cestování se stává strategií pro hromadění fotografií... Turisté se většinou cítí donuceni vsunout kameru mezi sebe a vše pozoruhodné, s čím se setkávají. Protože nejsou schopni reagovat jinak, dělají snímky." Turistika tak dostává podobu „...zastavit se, fotografovat a jít dál. Tato metoda je zvláště přitažlivá pro lidi handicapované nemilosrdnou etikou práce - Němce, Japonce a Američany. Mohou dělat něco, co je příjemnou imitací práce: mohou dělat snímky."

Pokud jde o fotografii jako prostředek moci, dotýká se Sontagová složitých, převážně psychologických problémů: „Osoba, která zasahuje, nemůže zaznamenávat; osoba která zaznamenává, nemůže zasahovat." Má-li tedy fotograf volbu mezi fotografií a životem, volí fotografii. Událost skončí, ale snímek bude existovat dál. „Tak je události propůjčen druh nesmrtnosti (a důležitosti), který by ji jinak nikdy neprovázal..."

Po exkursu do sexuální patologie fotografování (podpořeného jedním z výroků D. Arbusové a příkladem fotografování Veruschky z Antonioniho Zvětšeniny) Sontagová říká: „Mezi fotografem a námětem musí být odstup. Kamera neznásilňuje, dokonce ani nepřivlastňuje, ačkoliv může zneužívat, prohřešovat se, překrucovat, vykořisťovat a v nejzazším smyslu metafory může i zavraždit; jsou to všechno aktivity, které... mohou být prováděny z jisté vzdálenosti a s jistým odstupem."

Následuje připomínka filmu M. Powella Voyeur (Peeping Tom, 1958), jehož hrdina vraždil ženy zbraní ukrytou v kameře a zároveň své oběti fotografoval. Tak se Sontagová dostává k metafoře kamera - puška. V běžné řeči se mluví o „nabitě" a „namířené" kameře, o „vystřeleném" filmu. Současný inzerát například propaguje Yashicu Electro - 35 GT kromě jiného také slovy, že stačí „pouze zacílit, zaostřit a spustit". Stejně jako pušky a auta jsou kamery fantazijními stroji dneška. Výrobci je prodávají jako loupeživé zbraně, jako automaty s neviditelnou technologií, připravené kdykoli spustit. Kamera má být vševědoucím strojem, reagujícím na sebenepatrnější tlak vůle. Fotografování má být "tak jednoduché jako otočení klíčkem zapalování u auta nebo jako stisk spouště." Ve fotografování je zřejmě přece jen něco loupeživého a násilného. „Fotografovat lidi znamená znásilňovat je viděním a poznáním, které se liší od toho, jak se vidí a znají oni sami. Fotografovat znamená proměňovat lidi v objekty, které si člověk může symbolicky přivlastnit. Vyfotografování někoho je sublimací vraždy, stejně jako je kamera sublimací pušky. Fotografování je něžnou vraždou, odpovídající smutné, ustrašené době."

Václav Zykmond (pseudonym Libuše Kovářová): Jednota tvorby a vnímání.

Československá fotografie, č. 6, s. 246 - 247.

Fotografie, vědoma si od začátku skutečnosti, že není ztotožnitelná s realitou, kterou zobrazuje, dospívá během svých vývojových proměn pozvolna k vlastním svébytným zákonitostem tvorby a vnímání. Tuto situaci lze - alespoň vzdáleně - přirovnat k tomu, co kdysi řekl Henri Matisse, když mu diváci vytýkali anatomické deformace na obraze představujících ženu. Řekl: „Nemaluji ženu, ale obraz.“

Fotograf rovněž neimituje realitu, ale tvoří fotografii na základě všech zákonitostí (jak tvůrčích, tak technických), kterým fotografický tvůrčí proces podléhá. Nicméně fotograf je ve většině případů daleko více než malíř bezprostředně odkázán na opticky vnímatelnou realitu, v níž pomocí prostředků, jež jsou fotografii vlastní, nahrazuje chybějící údaje o skutečnosti; činí tak metodami, které jsou jednak odpovídající celému výtvarnému umění, jednak jsou vlastní jen a jen fotografii. Jednou z obecných metod je metoda "vžívání se" do zobrazovaného dění. (...)

Proces vžívání se je u citlivého vnímatele zmnohonásobován pocity vcitování a naopak: vcitovací proces zmnožuje proces vžívání se.

Jsme-li takového vnímání schopni a umožňuje-li nám to fotografický snímek, poto hovoříme o umělecké fotografii, jejíž dominantní funkcí je uměleckost. Je-li vnímání snímku omezeno...na vnímání, jež jsme označili jako vcitování, pak hovoříme o snímku výtvarném. Toto omezení není samozřejmě

nikdy absolutní; dílo vždy nějakým způsobem přesahuje své hranice, vždy pece jen skýtá jakési možnosti vžití se do zobrazené reality.

Oscilace mezi věrohodným zpodobováním reality a zásahem expresivních forem do díla vyvolává hodnotová kritéria, která jsou podmínkou pro oceňování snímků.

Anna Fárová: Sebeuvědomovací proces fotografie a její vztahy k malířství (1839 - 1890).

Fotografie dnes. Teoretické a kritické přístupy. Sborník z pracovního setkání teoretiků, kritiků, historiků a fotografů. Moravská galerie v Brně, 15. 1. - 16. 1. 1974, s. 24 - 33.

Baudelaire neměl pravdu pokud napadal realismus (viz. soudobé hledání malířů - třeba Courbetovo) nebo pokrok, ale nemýlil se, když kritizoval fotografii, která se vyhlává ze své podstaty a vycházejíce z podoby oficiálního akademického malířství a z pocitu své vlastní méněcennosti, přizpůsobuje jí neupřímně svou tvářnost a plagiuje vnější podobu tohoto umění. Vyslovení negace z úst Baudelairových dvacet let po zveřejnění vynálezu fotografie, umožnilo uzrání některých daností a charakteristik fotografie již v jejich časných počátcích. Fotografie vrátila Baudelairovi jeho útok, když k němu obrátila svou schopnost, kterou jí nejvíce upíral - vdechnout dílu duši. Baudelairův portrét od Etienna Carjata je dokonalým amalgamem nitra modelu a duši fotografa, zatímco jeho malířský portrét od Gustava Courbeta zdůrazňuje víc tvary, kompozici a malířský rukopis než duši básníkovu. Carjat byl právě jedním z oněch nepodařených malířů, proti kterým se Baudelaire obrací a obžalovává je z toho, že se věnují své zločinné činnosti, aby se pomstili umění za svůj nedostatek talentu.

Charles Baudelaire odsuzoval fotografii jako úkryt pro rádoby umělce, naproti tomu Eugéne Delacroix byl tak uchvácen novým médiem, že se stal dokonce členem francouzské fotografické společnosti, jejímiž členy byli mezi jinými rovněž Edgar Degas, spisovatel Théophile Gautier, Emile Zola a Honoré de Balzac. Delacroixovi to přitom nebránilo v tvrzení, že fotografie proměňuje umělce ve stroj, zapřažený do stroje dalšího.

Jaroslav Anděl: Proměny názoru na fotografii.

Fotografie dnes, teoretické a kritické přístupy. Sborník z pracovního setkání teoretiků, kritiků, historiků a fotografů. Moravská galerie v Brně, 15. 1. - 16. 1. 1974, s. 3 - 12.

Na rozdíl od výtvarného umění nepředstavuje fotografie samostatnou stabilizovanou instituci, ale otevřený multifunkční systém, zapojený do různých společenských struktur. Ve fotografii se setkává věda, technika, umění, průmysl, reklama, politika, využití volného času a další oblasti sociálních aktivit.

Fotografie je založena na dvou principech, perspektivního iluzionismu a multiplikace, které sehrály v kulturních dějinách důležitou roli. Fotografie by nevznikla bez myšlenky perspektivy ani bez reprodukčních technik od dřevořezy až k litografii. Prehistorie fotografie je tedy součástí dvou nezávislých vývojových linií, vývoje perspektivního iluzionismu a mimetické tradice na jedné straně a vývoje reprodukčních, multiplikačních technik na straně druhé. Tento dvojitý rodokmen fotografie jakoby se ztělesnil v obou vynálezcích fotografie, L. M. Daguerrovi a N. Niépceovi. Činnost prvního z nich, L. M. Daguerra byla po celý život těsně spjata s principem iluzionismu. Vyučil se jako malíř divadelních dekorací, později pracoval na iluzivních panoramatických malbách, které se staly ve druhé čtvrtině minulého století velmi oblíbené. Iluzivní působení panoramat zdokonalil vynálezem diorámy, od níž vedla cesta přímo k vynálezu daguerrotypie. Je příznačné, že daguerrotypie neměla multiplikační charakter, každý snímek byl unikátní. ...druhý princip fotografie na rozdíl od Daguerra sledoval od počátku svých pokusů Niépce. K myšlence fotografie jej přivedly experimenty s litografií. Zajímala ho otázka multiplikace, nikoli iluze.

Do vynálezu fotografie, kdy rukodělná technologie zobrazování byla jediná možná, nerozlišovalo se mezi tím, co bylo zobrazováno a mezi způsobem, jakým bylo zobrazováno, mezi vizuálním zpravodajstvím a vizuálním výrazem. Fotografie, u níž zhotovování obrazu je konstantní a opakovatelné, ukázala, že stejný proces v malířství je individuální a neopakovatelný, a proto že může být v

rozporu s pravděpodobností vizuálního sdělení. Fotografie učinila patrným rozdíl mezi vizuálním zpravodajstvím a vizuálním výrazem. Jak napsal Ivens, s fotografií se stal poprvé viditelný, ve zprávě zobrazení magický tanec tvůrčí ruky. O této proměně se obvykle mluví pozitivně v tom smyslu, že fotografie osvobodila malířství od vnější reality a otevřela mu svět imaginace. Zapomíná se, že zproštění mimetické funkce, které mělo jistě pozitivní rysy, zahrnuje i určité negativní aspekty. Jestliže fotografie osvobodila malířství vnější reality, zbavila ho současně s ní autenticity a naléhavosti, která je s touto realitou spjata. Malířství se zdůrazněním individuálních emocí a individuálního vyjádření ztratilo nárok na objektivní závaznost a pravděpodobnost, jež se staly právě charakteristickými vlastnostmi fotografie.

Mechanické zhotovování fotografického obrazu má za následek, že divák si nevšimá způsobu, jakým je zobrazení provedeno a celá jeho pozornost je soustředěna na vizuální právu. Fotografie se stává průhledem do skutečného prostoru. Zobrazující je zde ztotožněno se zobrazovaným, zobrazení reality za samotnou realitu. Jestliže si u tradičních zobrazení divák i přes jejich iluzi uvědomoval, že jejich skutečnost je jiného řádu než sama realita, o fotografii se mluví jako o samotné realitě.

Jak ukázal Erwin Panofsky, princip napodobení přírody je zde vždy doprovázen principem překonání přírody, podle něž umělec z přírody vybírá její části a skládá je do ideálního celku, který v přírodě neexistuje. S tímto principem electio a harmonie se fotografie octla v rozporu a na jeho základě byla vykazována z hájemství umění. Druhým zdrojem negativního hodnocení fotografie bylo rozlišení výrazu a sdělení, které fotografie sama pomáhala vytvořit. S fotografií vznikají pojmové a hodnotící polarity tvůrčí - mechanický, individuální - neosobní, vnitřní - vnější, imaginace - popisnost, výraz - sdělení, emoce - informace, které se staly a často vlastně dodnes jsou pro hodnocení fotografie rozhodující.

Martin Matějů: Fotografie a sociologie.

Revue fotografie, 1975, č. 2, (přetištěno v: *Listy o fotografii* 3, ITF FPF SU, Opava 2001).

(...) Význam fotografie pro sociologii spočívá především v její dokumentační schopnosti. Umožňuje zachytit jevy, které přestanou existovat a které se v důsledku posunu kulturních a životních standardů a podmínek stanou brzy minulostí. Schopnost obrazově fixovat objekty a chování lidí je tedy východiskem pro aplikaci fotografie v sociologii. Fotografie spojené určitou tematikou mohou sloužit jako podklad pro dvě velmi náročné metodologické operace: typologizaci sledovaných jevů a objektů a stanovení indikátorů. Kromě orientace v terénu fotografie umožňuje překlenout i rozpor mezi nezbytnou abstraktností a obecností vědeckého jazyka a smyslovou bezprostředností života samého. Fotografie umožňuje sociologii nejen sondáž zkoumaného prostředí, ale upozorňuje i na jinak přehlédnutelné detaily a navozuje a vytváří pocit osobního prožitku. Je samozřejmé, že všechny obrazové materiály je nutno velmi pečlivě a dlouho zpracovávat, než dojdeme k nějakému konkrétnímu závěru. Fotografie ve službách sociologie má vyjádřit pocit, s nímž fotograf v úzké spolupráci se sociologem přistupoval k problému. Pocit přerůstá v poznání, nicméně si zachovává některé prvky subjektivního vidění skutečnosti. Tím, že fotografie tento pocit zveřejňuje, umožňuje jeho analýzu a tím i kritiku.

Jan Kříž: K etickým otázkám fotografie.

Ve fotografii obvykle hledáme a většinou také nalézáme obsah označovaný jako krása. Běžné hodnocení fotografií nakonec vždy míří k odpovědi na otázku: Je ta fotografie krásná? Kdo se však fotografií zabývá hlouběji - ví, že pojem krásy roli fotografie zdaleka nenaplnuje. Oceňujeme, že přináší a zprostředkovává informaci, vizuálně přibližuje vzdálené věci, zastavuje čas a jako živé svědectví nás vrací zpět k dávno minulým událostem. Je schopna tlumočit naše vnitřní zaujetí světem, vyjadřovat společenské postoje, aktivně se angažovat na politické scéně a sloužit silám pokroku, jako obecně srozumitelný sdělovací prostředek usnadňovat mezinárodní pochopení a spolupráci. To všechno v tomto případě označujeme jako dobro ve smyslu všestranné společenské služby a angažovanosti

fotografie. To ale není všechno. Od fotografie můžeme žádat, aby kromě prosté výpovědi o faktech zároveň zprostředkovávala, odhalovala a vytvářela (a to výběrem, prezentací a interpretací faktů) ještě vyšší formu poznání, poznání, které překonává problematickou rozpornost danosti a nad svárem pro-
tíkladů buduje stavbu vyšší hodnotové kvality - svět pravdy. Také fotografie jako tvůrčí čin i jako objekt teoretického poznání představuje jednu z cest k pravdě.

Kdybychom u většiny lidí zjišťovali, co v kterém případě míní pod pojmem "krása", dověděli bychom se, že mají často na mysli spíše ty dva další souvztažné pojmy, totiž pravdu a dobro. Pouze nevědí, jak jich vědomě a přesně užívat. Trojice našich základních etických pojmů - pravda, dobro a krása, to není jen abstraktní téma filosofických nebo estetických úvah, ale jsou to pojmy, které obecně označují ideální formy lidského bytí ve světě. Jsou to hodnotové regulativy, jež jsou zároveň motivy i perspektivními horizonty lidského bytí v jeho specificky sebevědomém, humánním smyslu.

Chceme-li pochopit fotografii jako součást skutečnosti, musíme zkoumat obojí v tom, co je jim společné.. A tomu dobře slouží uvedené tři kategorie. V procesu jejich uplatňování navíc zjistíme, že už nepůjde jen o to, jak umění měřit skutečností, ale i o to, jak skutečnost měřit uměním. Obojí se totiž stýká v hodnotovém úběžníku rozhodování o tvůrčích perspektívách, určujících směry zájmu a činnosti člověka ve světě.

Petr Rezek: Tělo, věc a skutečnost v současném umění.

(1977). Vydala Jazzová sekce, Praha, prosinec 1982.

Rozhodl jsem se, že se pokusím o autoportrét. Na vypůjčeném fotoaparátu jsem podle své nejlepší vůle nastavil všechny parametry a kameru nasměroval na místo, kam jsem se chtěl posadit během působení samospouště. Avšak ihned poté, jakmile jsem uvedl samospoušť do chodu, cvakla uzávěrka a snímek byl hotov. Uvědomil jsem si chybu přípravě samospouště, ale místo abych ji „napravil“, to znamená znovu natáhl a vyfotografoval se, stál jsem překvapený vedle fotoaparátu, oslovený chvílí, která říkala: „Právě toto je tvůj autoportrét!“

Pokud by měl portrét vystihnout člověka v tom jedinečném, co ho činí konkrétní osobou, měl by předvést to, co propůjčuje zvláštní ráz všemu, co k němu patří, co cítíme „okolo“ něho jako fluidum či atmosféru. Jestliže by smyslem portrétu bylo vystižení tohoto atmosférična, byla by podobizna pouze jednou z cest, jak je předvést, a je potom pochopitelné, proč Gertruda Steinová ve svých portrétech vystihovala portrétovaného např. určitými variacemi jedné věty, která se ho obsahově přímo netýkala. Tím sice nebyla osoba zobrazena, spodobněna, ale zato předvedena atmosféra, kterou osoba jest.

(...) Avšak dokument nikdy nezaručuje pevnost a jistotu; nezachycuje totiž pouze fakt toho, že se něco událo, ale také ustrojení toho, co se událo, a toho, „co“ není dáno jednou provždy. Smysl dokumentu nebo faktu není mrtvý doklad, ale právě dění smyslu, který se konstituuje proměnami porozumění. A tak vidíme. Místo aby dokument pouze dokládal, že se nějaká akce konala, sám se podílí na konstituci smyslu této akce a tím sám je něčím dějícím se, co jenom zdánlivě připomíná pevnost věci. Není proto záchrany v dokumentu. Konečná bytost nemůže z absolutního dění uniknout - leda svými jednotlivými akcemi celkovému dění na konkrétním místě odpovědět, a tak se do něho zapojit. Takové konkrétní zapojení nelze provést jednou provždy, protože situace výzvy se opakuje. Jsme znovu a znovu nárokováni celkem světa, totálním děním smyslu, abychom dali odpověď týkající se celku. A tu se objevuje rozdíl: již neběží jenom o to, abychom stáli v totálním dění smyslu, ale máme možnost mu konečně, tj. jako konečné bytosti, odpovědět. Umění performativní a dematerializované je toho v dnešním světě totální strukturace dokladem - „dokumentem“. A na každém z nás pak je, jak se k této „dokumentované“ možnosti zachováme.

Vladimír Birgus: Nerozhodující okamžik.

Československá fotografie, 1978, č. 3, s. 110 - 111, (přetištěno: *Listy o fotografii 3*, ITF FPF SU, Opava 2001).

Nejvýznamnější reakcí na určitý akademismus bressonovské fotografie je styl, který bychom pro naše potřeby mohli s jistou tolerancí a rezignací na přesnost označit za styl nerozhodujících okamžiků.

Ve skutečnosti nejde o žádný vyhraněný umělecký směr, který by se řídil určitými pevně stanovenými pravidly; jde spíše o jistou tendenci, která se v praxi realizuje velmi různorodě. Základem je popření Cartier-Bressonem propagovaného starého Lessingova pravidla nejpregnantnějších dramatických okamžiků, určujícího, že obrazy mají být pořízeny v kulminálním momentu zobrazovaného děje, z něhož nejlépe vyplývá jak to, co předcházelo, tak to, co bude následovat.

Fotografie ve stylu nerozhodujících okamžiků vědomě zdůrazňují nedramatičnost, postavy zachycují v postavení en face s pohledy většinou soustředěně upřenými do objektivu. Rezignace na záběry „přistihující při činu“ je vyvážena mimořádně silným kontaktem mezi vyfotografovaným člověkem a divákem, pohledem přímo z očí do očí. Proti všem snahám o zdůrazňování artistických prvků, o sblížení fotografie s malířstvím, akcentuje styl nerozhodujících okamžiků autenticitu, konkrétnost a deskriptivnost fotografie. Fotografové nepřistupují ke člověku před kamerou jako k modelu, ale jako ke konkrétní bytosti s konkrétními znaky doby i osobního charakteru. Proti Bressonově „pevné výstavbě opticky prožitých tvarů“ se zde objevuje snaha o úplné popření tradiční výtvarné kompozice, která odvádí pozornost od obsahové stránky. Diane Arbusová příznačně prohlašuje: „Nenávidím pojem kompozice. Nevím, co to dobrá kompozice je.“ Tato slova ovšem nesmíme chápat doslovně, protože jak Arbusová, tak i další autoři stylu nerozhodujících okamžiků přece jen zachovávají určitá kompoziční pravidla, zjevně inspirovaná fascinující jednoduchostí starých fotografií či amatérských snímků. Je to však jednoduchost záměrná, plně korespondující s Nezvalovou myšlenkou, že skutečně moderní projev je ve své podstatě jednoduchý, ale že tato jednoduchost v současné komplikované době předpokládá složitost autora.

Antonín Dufek: Kamera.

Špecifikum fotografie. (Ed. T. Fassati), sborník PKO Banská Bystrica, Banská Bystrica 1984, s. 29 - 31.

Dosavadní historie fotografické tvorby je vlastně historií snad - většinou úspěšných - o zhodnocení fotografického obrazu, o překročení pouhé pragmatické funkčnosti fotografie, o využití fotografické zobrazovací techniky k cílům, jaké si klade umění. Domnívám se, že je účelné vytknout z množství dosud realizovaných skupinových i osobních estetik tři možné způsoby, které mají obecnější charakter než jen dobovou platnost. První ze tří zmíněných cest je nejběžnější spjata s existencí fotografické zobrazovací techniky jakožto výtvarného oboru. Má svůj počátek již v době, kdy se malířské portrétní ateliéry začaly přebudovávat na fotografické. Fotografie je nakonec stejně tak zobrazením - ať již jakkoli odlišným - jako třeba malířství, takže v počátcích ateliérového portrétu se za pomoci aranžmá uplatnily stejné výtvarné principy, jako v tehdejších malířském portrétu. Později, za éry tzv. ušlechtilých tvárných procesů, byly vyvinuty nejrůznější speciální techniky... Smysl těchto zásahů byl jasný: narušila se tendence kamery ke ztotožnění zobrazeného se zobrazením a fotografie nabyla stejně jako obraz charakteru vytvořené skutečnosti, podléhající autonomním estetickým zákonitostem.

Druhá cesta...spočívá v obdivuhodném zhodnocení specifčnosti fotografického zobrazení. Kamera tu ztrácí svoji bezduchou zrcadlovost a stává se dokonalým nástrojem oka, uchovávajícím osobitost vidění, jeho spjatost s významovostí dimenzí smyslovosti a člověk vůbec. Kamera je takto schopna upozornit, že virtuální podoba smyslového světa přece není nic samostatně existujícího, nýbrž je pevně spjata s bytím. Fotografie nám pak nemusí připomínat nic životně konkrétního, aby pro nás měla smysl. Za klasika tohoto pojetí smyslu fotografického zobrazení je možno považovat A. Stieglitze. (...)

Třetí cesta je fotografií obecně známa snad až od meziválečné doby... Veristický surrealismus na jedné straně, reportáž na druhé straně a případně i Nová věcnost se shodují alespoň ve dvou bodech: jednak většinou vystačí se zrcadlovostí kamery, jednak pracují s abstraktní významovostí. Fotografie zde ožívá teprve poukazem, vřazením zobrazené skutečnosti do významového kontextu. Může to být stejně dobře metaforický kontext imaginace, jako syntax prostého sdělení.

Program fotokupiny Oči. (Manifest všedního dňa).

Žilina, leden 1979, (přetištěno: *Listy o fotografii 3*, ITF FPF SU, Opava 2001).

Chceme íst' po svete a „Mapovat“ ho, mapovat ho našimi fotografiami, tak ako svet vidíme svojimi očami, chápeme svojím myslením, tj. bude to náš svet, ktorý budeme zobrazovať, svet optimistický, činorodý, reálny a krásny.

Svojimi prácami chceme zachytiť život obyčajných ľudí dnešných dní v prostredí, v ktorom žijú. Nebude to prostredie nejako atraktívne a exotické, nejde nám o extrémny, mimoriadny a netypický os. Na našich obrazoch budú obyčajní ľudia, tak ako sa s nimi stretávame v normálnom živote, za obyčajných dní, v prostredí im vlastnom a nám dobre známom.

Naším vyjadrovacím prostriedkom je fotografia, formou reportážny súbor, časom všedný deň, názorom náš pohľad.

Naše práce chceme prezentovať fotografickými výstavami, teoreticky i technicky dobre zvládnutými a pritom zrozumiteľnými.

Chceme sa vyhnúť extrémnym situáciám a svojimi fotografiami ukázať, že bežný „Všedný deň“, obyčajný život obyvateľov našej zeme je zaujímavý, rozmanitý a plný krás. Veď je to viacmenej aj náš deň a náš život... Jeho premeny sú také bohaté, obsah taký pestrý, že nie sme ničím obmedzení.

Nebudeme len dokumentovať, ale taktiež upozorňovať, ukazovať, naša výpoveď bude pravdivá.

Nechceme kopírovať, napodobňovať, chceme byť sami sebou. Chceme byť FOTOSKUPI^{NOU} OČI !

Jerzy Olek: Fotografie jako moderní jazyk.

Československá fotografie 1979, č. 10, s. 446.

Na rozdíl od významného historika fotografie Beaumonta Newhalla, který navrhuje tříditi oblast fotografie podle přístupu na věcnou, formální, dokumentární a ekvivalentní, rozdělil bych já jednotlivé směry na vyprávěcí, vytvářející, fot-art a fotomedium.

Směr vyprávěcí obsahuje fotografii dokumentární, reportážní, fotografii „nové skutečnosti“, fotografii literární i upomínkovou. Směr vytvářející zahrnuje všechny druhy tvorby, kde dochází k procesu tvoření uvnitř fotografického obrazu - např. fotografii subjektivní, surrealistickou, abstraktní, fantastickou apod. Dalším, třetím směrem, je spojení výtvarného umění s fotografií - mám na mysli např. fotorealistické serigrafie a hyperrealistické obrazy nebo kresba a sochy inspirované fotografiemi či obsahující ve svých tvarech fotografie apod. Čtvrtý směr zahrnuje fotografii, jejíž role je zjednodušena na „průsvitný“ sdělovací prostředek zachycované skutečnosti (např. v konceptualismu) anebo fotografii, která je pokládána za mimořádně přesný a věrohodný dokumentární záznam jak činností tak i událostí, jevů či stavů.

(...) Bohatství fotografie je to, co na ní není, ale co si my do ní promítáme. Z toho plyne její magická síla, to dělá z fotografie tak dokonalou náhradu skutečnosti. Náhradu, která na nás působí silněji než skutečnost sama. Vlastně lze říci, že jsme se my sami stali filmovým plátnem, na něž se stále promítá lavinovitá projekce foto-faktů, proudící ze stránek novin, televizních obrazovek, filmových pláten a vývěsek. (...)

Roland Barthes: Světla komora. Vysvětlivka k fotografii.

Archa, Bratislava 1994.

Jisté detaily se do mne dokáží „vbodnout“. Nestane-li se to, je to určitě proto, že je sem fotograf zasadil záměrně ... Detail provokující můj zájem ... není (anebo přinejmenším není v přísném smyslu) záměrný a pravděpodobně ani není třeba, aby takový byl; nachází se v poli fotografované věci jako cosi, co je tu nevyhnutelně a přitom z milosti navíc nemusí dosvědčovat fo-

tografovo umění; říká pouze (velice dobře říká), že fotograf tam byl, anebo - řečeno hůře, že nemohl nevyfotografovat onen dílčí předmět, když fotografoval celek... Fotografova jasnozřivost nezáleží v tom, že „vidí“, nýbrž že se tam nachází. A především v tom, že napodobuje Orfea, protože se neobrácí zpátky za tím, co přivádí a co mi dává! (s. 46)

Každá fotografie je certifikát přítomnosti: ...Zjevně máme nepřemožitelný sklon věřit v minulost, v Dějiny pouze formou mýtu. Fotografie poprvé s tímto sklonem skoncovala, minulé je napříště právě tak jisté jako přítomné, co vidíme na papíře, je právě tak jisté jako to, čeho se dotýkáme.

Mezi komentátory Fotografie (sociology a sémiology) 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*, nikoli *fysis*; 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 dvourozměrné vyobrazení. Tento spor je zbytečný; nic nemůže Fotografií zabránit, aby byla analogická; přitom však její noema naprosto netkví v 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 - z fenomenologické perspektivy - ve Fotografií moc reprezentace. (s. 78 - 79)

...Měl jsem za to, že dokážu odlišit pole kulturního zájmu (*studium*) od onoho nečekaného prokmitnutí, jež toto pole někdy rozvlíni a jež jsem nazval *punctum*. Teď již vím, že etuje jiné *punctum* (jiné „stigma“), než je „detail“. Toto nové *punctum*, které nesouvisí s formou, nýbrž s intenzitou, je Čas, rozryvná emfáze noematu („*toto bylo*“), jeho čistá reprezentace.

V roce 1865 se mladý Lewis Payne pokusil zavraždit amerického státního sekretáře W. H. Stewarda. Alexander Gardner jej vyfotografoval v jeho cele; čeká, až bude pověšen. Snímek je pěkný, mladík rovněž: to je *studium*. Ale je tu *punctum*: *zemře*. Současně tu tedy čtu: *toto bude a toto bylo*; s hrůzou pozoruji předbudoucí čas, v němž jde o smrt. Předváděje mi absolutní minulost pózy (aorist), říkám mi tento snímek o smrti v budoucnosti. Co mne zasahuje, je právě objev této ekvivalence. Před snímkem mé matky jako dítěte si říkám „blíží se smrti“.....(s. 84)

Marshall McLuhan: Fotografie: veřejný dům beze stěn.

Jak rozumět médiím. Odeon, Praha 1991, s. 177 - 190.

Monokl i kamera mění lidi ve věci a fotografie rozšiřuje a zmnožuje obraz člověka tak, že se začíná podobat masově vyráběnému zboží. Filmové hvězdy a modly odpoledních představení se díky fotografii stávají veřejným majetkem. Stávají se z nich sny, které si můžeme koupit za peníze. Je možné si je koupit, objímat je a ohmatat snadněji než prostitutky. (s. 177)

Je-li vskutku ve fotografii a v náhradě substance stíny strašlivý nihilismus, pak nám zajisté neuškodí, budeme-li to vědět. Technologie fotografie je extenzí našeho bytí. Dospějeme-li k názoru, že je virulentní, lze ji stáhnout z oběhu stejně jako každou jinou technologii. Avšak amputace takovýchto extenzí našeho fyzického bytí si vyžaduje stejné množství znalostí a dovedností jako každá jiná fyzická amputace.

Zatímco fonetická abeceda byla technickým prostředkem odtržení mluveného slova od jeho zvuku a gesta, fotografie a její rozvinutí filmem gesto v lidské technologii záznamu obnovily. Fotografické momentky nehybných lidských pozic vedly k většímu zájmu o fyzické a psychické pozice než kdy dříve. Věk fotografie se na rozdíl ode všech ostatních stal věkem gesta, pantomimy a tance. Freud a Jung stavěli na interpretaci jazyků individuálních i kolektivních pozic a gest ve vztahu ke snům a obyčejným aktům každodenního života. Fyzické a psychické útvary, „nehybné“ záběry, s nimiž pracovali, vděčily za mnohé pozicím odhaleným fotografií. Fotografie je použitelná pro kolektivní a individuální pozice a gesta, zatímco psaný i tištěný jazyk se spíše kloní k pozici soukromé a individuální. (s. 181)

Je nepochopením, kdy někdo nařká nad tím, že zájezdy s cestovní kanceláří, stejně jako fo-

tografie, vulgarizují a degradují svět, protože umožňují snadný přístup kamkoli. Kdo takto uvažuje, upíná své hodnotové soudy na fragmentární perspektivu literární kultury. Stejně hledisko nadřazuje literární krajinkářství cestopisnému filmu. Veškerá četba, filmy i cestování jsou pro nevycvičené vědomí stejně banální a prázdné jako každodenní život. Obtížný přístup ještě nevede k adekvátnosti vnímání, i když v něm může být předmět zahalen do svatozáře pseudohodnot stejně jako drahokam, filmová hvězda nebo dílo starého mistra. Tím se dostáváme k faktickému jádru „pseudoudálosti“. Tato nálepka se dává novým médiím obecně, protože mají schopnost dávat našemu životu nový model tím, že zrychlují modely starší. Je nutné se zamyslet nad tím, že táž zákeřná schopnost byla kdysi pocíťována u starých médií, včetně jazyků. Všechna média existují proto, aby dala našemu životu umělé vnímání a libovolně stanovené hodnoty. (s. 186)

Ludvík Baran: Fotografie - fenomén 20. století.

Příběh fotografie, Mladá fronta, Praha 1986, s. 257 - 259.

Umělecké myšlení je vždy celostní a komplexní. Absolutizace racionální nebo emotivní složky zbavuje tvůrce možnosti řešení menšího i většího životního problému, o který vlastně v každém uměleckém díle jde. Ona emotivně racionální komplexnost zasahuje všechny vrstvy vědomí člověka a zprostředkovává mu zážitek tvůrce. V žádném uměleckém díle, ani ve fotografii, nelze zredukovat ocenění díla pouze na hodnotu estetickou a ostatní funkce vytlačit na periférii systému. Estetická informace je totiž úzce spjata se sdělením sémantickým, a tak nelze oddělovat prosté sdělení od estetického. Estetická informace na sémantickém obsahu přímo vzniká, posilována dialektickou jednotou individuálního a obecného, což je vlastně výraz.

Fotografie tedy není ani sdělovací prostředek, který lze obohacovat prostě o určité estetické hodnoty a tím ho povyšovat, ani řeč s kodifikací pravidel všeobecné povahy, tedy gramatiky a syntaxe. Ve způsobu, jak se vyjadřuje svou poetickou řečí zvláštní struktury, je fotografie sama jako druh estetickou hodnotou. Záběr, ať fotografický, nebo filmový, není v ničem přirovnatelný ke slovu. Často zastupuje větu nebo celý souhrn vět, na jejichž způsobu vyjádření, zdůraznění i poetice výpovědi pak závisí účinek a působení obrazu. Fotografie jako zvláštní obrazová výpověď se tedy vymyká jakémkoliv kodifikaci generativního rázu. Každý obraz nese sémantický obsah, jehož významy jsou důsledkem celého souhrnu podmínek které nutno analyzovat především z hlediska výrazu, z hlediska zobrazujícího významu a z hlediska asociativní vazby a vztahů. Umělecká kreativita a recepce vnímatele v dané historické a společenské situaci jsou rozhodující pro kvalitu fotografického obrazu, ať už v době vzniku snímku, nebo v jeho trvání.

V umělecké fotografii je tedy nezbytné respektovat dokumentární specifičnost, neboť ta je pro ni neodmyslitelným druhovým znakem. Každá fotografie, ať už jakýmkoliv způsobem interpretuje skutečnost, opírá se o materiální základ a v obraze musí být tato část objektivní reality rozeznatelná. Mírou kvality fotografie je její objektivní pravdivost a kromě vizuálního zpodobení i vystižení podstaty a jedinečnosti zobrazeného jevu. Fotografie jako realistické umění spojuje dokumentární zobrazení reálného světa s jeho uměleckým povýšením, tj. maximálně sblízuje umění se skutečností. Tedy fotograf může být umělcem a fotografie je uměním.

Ján Šmok: Skladba fotografického obrazu.

Skriptum FAMU, SPN, Praha 1985.

Jakékoliv lidské dílo, tj. i umělecké, může být jen sdělením (báseň), nebo výrobkem (kostel) nebo předváděním (artistický výkon). Tzv. umělecká díla tedy netvoří jednotlivou kategorii a neřídí se stejnými zákony (román patří mezi sdělení, kostel mezi výrobky).

Kam patří fotografie? Každý fotografický snímek je autorem vytvořena divákem přijímán jako jev, jehož jediným cílem je vyvolat v divákově vědomí obsah. K ničemu jinému není snímek ani určen ani použitelný. Fotografický snímek tedy není ani výrobkem ani předváděním: je sdělením. Patří-li ovšem fotografie do oblastí sdělování, je teorie fotografie pouze speciální částí obecné teorie sdělování.

(...) Když přehlédneme velké množství sdělení, zjistíme snadno možnost dělení na část informativní a emotivní. Uvnitř těchto dvou základních oblastí zase zjistíme, že žádné sdělení není jedinečné.

... autor musí jednotlivé výrazové prvky v bázi výrazu obsahově uspořádat. Prakticky to zna-

mená: modulovat přiměřeně jednotlivé výrazové prvky a rozmístit je přiměřeně v bázi výrazu. Tuto činnost označujeme jako stavbu výrazu.

(...) Stavba musí být ovšem řízena, a to - jak jsme již naznačili, - obsahově. Nad stavbou výrazu proto vždy stojí skladba obsahu. Skladba má dvě fáze: skladebný záměr je formování díla v duchu autora, představy a úvahy o budoucím sdělení. Druhou (rozhodující) fází je vlastní skladba, při které složitým duševním procesem dochází k obsahově podmíněné stavbě výrazu, jeho zpětnému obsahovému hodnocení a opravování. Autor při tom funguje současně jako autor i jako první adresát. (s. 17 - 18)

(...) Minimální částici, ze které je složen výraz sdělení, jsme označili jako výrazový prvek (u hudby je to tón, u řeči artikulovaný zvuk atd.). Jak jsme právě ukázali, nejmenší částici fotografického snímku je transformovaný rozptylový kroužek, vytvořený objektivem. Ještě srozumitelněji: objektivem vytvořený rozptylový kroužek, jehož vlastnosti jsou transformovány nějakým dalším procesem. (s. 30)

Bořek Sousedík: Fotografie versus divák - problém vnímání fotografického obrazu.

Angelma, (ed. T. Fassati).

Fotografie jsou pro většinu diváků průhledné. Prohlížejí si svět fotografií jako oknem a v dané chvíli prohlížení, pozorované fotografické obrazy v tomto prohlíženém světě nejsou. (...) Pozorování každého fotografického obrazu má zásadně iluzivní povahu. ... Tvzení, že fotografie je iluze a nikoliv pravda skutečnosti, to uráží a vzbuzuje odpor. Není se čemu divit. Totiž tvrdit, že fotografie se uskutečňuje ve sféře zdání, neboli že pravda fotografie je něco jako sen v bdělém stavu - to je přece příliš. Trváme, musíme trvat na tom, že fotografie je epitómem pravdivosti a střízlivosti. Proč ten imperativ? Protože fotografie je jedním z nejdůležitějších mostů překlenujících propast mezi námi a světem kolem nás. ... Umožňuje nám, abychom svět kolem nás mohli vidět. ... Bez přesnosti fotografie jsme jako slepí a byli bychom slepí s fotografií, u níž bychom přijali, že není skutečná a pravdivá ve své průhlednosti, kdybychom přiznali, že se nám jenom průhledná jeví či zdá. Taková fotografie by nám zatarasila bezproblémový přístup ke světu kolem nás a znemožnila by nám jeho pravdivá poznání. ... Strach z temnoty nám káže abychom úzkostlivě trvali na pravdivosti iluzí.

Proč je vidění fotografií až tak bezproblémové a snadné, že vůbec ztrácíme kontakt s fotografií jako materiálem, že se nám ztrácí před očima, že zprůhledňuje? Asi proto, že neklade identifikační problém - že je dokonale známa. ... Fotografie je do té chvíle průhledná, dokud odráží naši představu či spíše koncepci světa. Dokud vyhovuje naším očekáváním.

To samo ale nestačí. Musí tu být u fotografie ještě něco více - musí tu být obsažen čas. Musí nás totiž současně fotografie přesvědčovat, že se nejedná o ikonografickou, popisnou koncepci světa, ale že se jedná o svět sám. Musí nás přesvědčovat, že se nejedná o naši koncepci, nýbrž že jde o něco co je nám nevyhnutelně dáno. ... Fotografie je nám do té doby průhledná, dokud nám umožňuje bezproblémovou projekci, jejíž děj je postaven mimo průběh prožívaného času. (...)

Věcná fotografie nás činí slepými ke skutečným hodnotám svého obrazu. Zbavuje nás schopnosti svobodně rozhodnout naše vnímání a udat jeho cenu.

Je užitečnější pěkná fotografie než fotografie bez kvality vzbuzující zdání užitečnosti.

Průhledná fotografie svádí k alibismu. Nikdo za nic nemůže, jen to zobrazené. Ale pohybovat se v prostoru průhledné fotografie vyjadřuje nejzazší nicotnost akční bezmocnosti. Fotografie není průhledná. Průhlednou se zdá.

Nemáme u fotografie možnost „objektivního“ přístupu. Fotografii můžeme jen vidět. Vše ostatní si domýšlíme, projektujeme. A když projektované nemá nic společného s viděním - a přesně takové jsou projekce věcné účelnosti - pak přestáváme vidět co je vskutku před námi, totiž kvalitu prohlížené fotografie. Nejsme zdánlivě slepí, jak si připadáme bez fenoménu průhledné fotografie, ale slepí vskutku, protože nevidíme to, k čemu je oko uzpůsobeno. Nevidíme formu a nemůžeme formulovat význam. Jen estetický vztah k fotografii setrvává u jejího optického vnímání, a tak se k ní

identicky vztahuje.

Vilém Flusser: Za filosofii fotografie.

Hynek, Praha 1994.

Spočívá-li všechno na náhodě a nevede-li tedy nutně nic k ničemu, kde je pak prostor pro lidskou svobodu? - Právě na tomto absurdním pozadí musí filosofie fotografie položit otázku svobody.

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 „terciárním sektoru“ hrou s prázdnými symboly; jak se 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?

A pak objevíme lidi, kteří snad znají na tuto otázku odpověď. Fotografy - míněno v onom výše uvedeném smyslu. Jsou to, v malém, už dnes lidé budoucnosti, která bude určována aparátovou sférou. Jejich gesta jsou programována fotoaparátem, hrají si se symboly, jsou činní v „terciárním sektoru“, zajímají se o informace, vyrábějí bezhodnotné věci. A přes to považují svou činnost za všechno, jen ne za absurdní, a jsou přesvědčeni, že jednají svobodně. Úlohou filosofie fotografie je ptát se fotografů na svobodu a kriticky posuzovat jejich praxi při hledání svobody.

Právě toto bylo cílem předchozího pokusu, a skutečně zaznělo několik odpovědí: Za prvé je možno aparát přelstít, poněvadž je tupý. Za druhé je možno propašovat do jeho programu lidské záměry, se kterými se v něm nepočítalo. Za třetí je možno aparát přinutit k tomu, aby vyráběl nepředvídané, nepravděpodobné, informativní věci a situace. Za čtvrté je možno pohrnout aparátem a jeho výrobky, přestat se zajímat o věc a soustředit se na informaci. Zkrátka: Svoboda je strategie, jak podřídit náhodu a nutnost lidskému záměru. Svoboda je hra proti aparátu.

Ale fotografové takto odpovídají, jen když je filosofická analýza podrobí křížovému výslechu. Spontánně říkají něco jiného. Tvrdí, že dělají tradiční obrazy - i když netradičními prostředky. Tvrdí, že vytvářejí umělecká díla nebo že rozšiřují vědomosti nebo že se politicky angažují. Čteme-li, co fotografové tvrdí ve standardních dílech o dějinách fotografie, narážíme na převládající názor, že vynález fotografie neznamenal nic skutečně světoborného a že v podstatě všechno pokračuje jako doposud; jenomže dnes prostě existují vedle mnoha jiných dějin i dějiny fotografie. Přestože fotografové v praxi už dávno žijí posthistoricky, jejich vědomí nezaznamenalo postindustriální revoluci, která se poprvé objevila ve fotoaparátu.

S jedinou výjimkou: A ta se týká takzvaných experimentálních fotografů - právě těch fotografů, o jejichž postoj tu jde. Oni si skutečně uvědomují, že „obraz“, „aparát“, „program“ a informace jsou základní problémy, se kterými se musí vypořádat. Skutečně se vědomě snaží vytvářet nepředvídané informace, to znamená dostat z aparátu a pak do obrazu něco, co v programu aparátu není. Vědí, že hrají proti aparátu. Ale ani oni si neuvědomují dosah své praxe: Nevědí, že se pokoušejí odpovědět na otázku svobody v kontextu aparátu.

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 ovládan 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(...)

Vilém Flusser: Moc obrazu.

Výtvarné umění, 1996, č. 3 - 4.

(...) Zdálo by se, že snímají zbylé veřejné prostory, aby je v dokumentaci zachovali budoucím generacím, které už žádnou veřejnost znát nebudou (podobně jako se v pustině snímají zvířecí druhy,

se kterými se tam setkáme). A hle: fotografové zúčastnění na této výstavě se naopak snaží veřejný prostor zachránit před politizováním a zabránit tomu, aby do něj pronikly kabely a média. Autor této úvahy sice vystavené práce nezná, ale jejich názvy (především „Člověk a štěstí“ Matthiase Wähnera) poukazují naznačeným směrem. Tito lidé fotografují proto, aby zabránili štěstí masové ztráty vědomí.

Tak se klade třetí a poslední otázka, týkající se angažovanosti těch, kdo tuto výstavu orga^{nizu-}jí: Jak se chtějí postavit bezúčelnosti každé takové politické angažovanosti a překonání veřejného prostoru, a zejména takovými metodami, jako je fotografie? Jistě nemohou chtít zabránit tomu, aby veřejný prostor postupně zmizel pod pokrývkou kabelových sítí. Zcela jistě nemohou chtít zachránit krtčí existenci tím, že přivábí krtky, aby vylezli z doupat a přišli na jejich výstavu. Kdo se nad tímto projektem hlouběji zamyslí, může přinejmenším vyušit záměr vystavujících.

Nejde jim o to uspořádat výstavu obrazů mezi mnoha výlohami a vitrínami charakteristickými pro odumírající města (mezi nimi Mnichov), jež se tím snaží skrýt svou přebytečnost. Jde jim naopak o to existující výlohy vitríny použít jako jakýsi podklad pro fotografie. To je záměr dvojnásob lživý. Na jednu stranu každá fotografie - počínaje už jejím procesem zhotovování - ukazuje, že překonala veřejné a politické, a pokud jako pozadí využívá veřejný prostor, ukazuje se, že má tento prostor za sebou. A na druhou stranu vystavené fotografie ukazují, jak lze snímat zbylé veřejné prostory - tedy přenášet z virtuálního do reálného -, a pokud takové fotografie jako pozadí využívají veřejný prostor, demonstrují současné zpochybnění všeho veřejného.

Josef Moucha: Zážitek arény.

luminace 9, 1997, č. 3, s. 73 - 87.

Vilém Flusser se fotografováním nezabýval jakožto činností, jejíž zkoumání by mu bylo cílem samým. Fotografii považoval za mezník svou převratností srovnatelný s vynálezem písma. A jestliže písmo po tisíciletí sloužilo za klíč k ovládnutí negramotných mas, Flusser se snažil varovat všechny, kdož s aparáty a s jejich produkty přijdou do styku. Nevzdělavcem dneška mu není jen ten, kdo je vlivu aparátů bez obrany vystaven, ale i ten, kdo jich užívá, aniž by se proti nim snažil prosadit. Flusser rozlišoval mezi lidmi jednajícími „ve funkci aparátu“ a uvědomělým fotografem, „který se snaží dosadit do obrazu informace, jež nebyly předvídaný v programu fotoaparátu“.

Profesor filosofie komunikace Vilém Flusser (1920 - 1991) byl - dle jeho vlastních analýz souzeno - typem historického člověka; říkal, že myšlení této - nedůsledně, ale přece jen již překonané - epochy utvářel lineární kód písma, pod jehož vlivem všechno vypadalo procesuálně: vše nové se ukazovalo s předznamenáním zákonitosti následku vyvozeného z příčiny ... Jeho vlastní texty ovšem prozrazují právě takovéto uhrnutí kauzalitou: vzory lidského chování přece shledával ve zpětném působení médií na myšlení ...

Vilém Flusser má jistě pravdu, když fotografii analyzuje co symbol a nikoli symptom... Je ale také pozoruhodné, že se vedle technických obrazů udržují obrazy tradiční - a to nejen zbytkově: zůstávají součástí praxe jakožto paralelní kód jiného řádu - tak jako to platí i o systémech písemném a číselném. Všechny kodifikace užíváme současně, abychom dali vyvstat ucelenější představě o světě.

Zkratky nastávají tam, kde se mechanicky dosazuje soubor zákonitostí z jedné oblasti za vzor výkladu kódu jiného řádu (příkladně teorie tradičních obrazů nekriticky aplikovaná na obrazy technické). Právě proti těmto záměnám Vilém Flusser vystupoval.

Flusserova kritika fotografie průběžně překračuje hranice vlastního média, aby výsledně sběhla na pole teorie sociální. „Fotoaparát funguje pro fotografický průmysl, ten funguje pro průmyslový celek, a ten opět pro socio-ekonomický aparát, a tak dále. Ptát se tedy na vlastníka přístroje nemá smysl. Není otázkou, kdo ho vlastní, ale kdo těží z jeho programu.“ Tento étos lze chápat. - Flusser v mnoha ohledech postihl hypertrofii zobrazování, stejně jako psaní; a také vliv médií je opravdu natolik silný, že v člověku rozrušuje přirozenou vazbu ke světu ... Se vztahem skutečnosti a jejího zobrazování to ale nemá přímo co dělat: je to druhotný problém ...

André Bazin: Ontologie fotografického obrazu.

Československá fotografie, 1990, č. 8, s. 348 - 349.

Psychoanalýza výtvarného umění by mohla považovat za základní fakt jeho zrodu balzamování. U zdrojů malířství i sochařství by našla „komplex“ mumie. V egyptském náboženství, zcela zaměřeném proti smrti, bylo uchování na životě závislé na hmotném zachování těla. Tím uspokojovalo jednu ze zásadních potřeb lidské psychologie: obranu proti času. Smrt je jen vítězstvím času. Zachovat uměle tělesné projevy bytosti znamená vyrvat tuto bytost z toku času, zachránit ji na břeh života. Bylo přirozené, že se tyto projevy zachraňovaly i přímo v realitě smrti, v smrti z kostí a masa. První egyptskou sochou byla mumie člověka, vyloučeného a ztuhlého v natronu. Jenomže pyramidy ani labyrint chodeb neposkytovaly dostatečnou záruku proti případnému zneuctění hrobu, a proto bylo nutné se zajistit proti náhodě ještě něčím navíc, zmnožit vyhlídky na uchování. A tak se spolu s pšenicí, aby měl mrtvý co jíst, kladly k sarkofágu též sošky z vypálené hlíny, jakési náhradní mumie, které by zaujaly místo těla, kdyby bylo náhodou zničeno. A tak se v náboženských pramenech sochařství objevuje jeho prvofadná funkce: zachránit bytost podobností. A za jiný aspekt téhož záměru lze nesporně považovat jeho obměnu, jak ji přinášely různé životní podmínky: hliněného medvídka pokrytého šípy v prehistorické jeskyni - čarodějnou náhražku, ztotožňující se živou šelmou a podporující zdar lovu.

Je samozřejmé, že souběžný vývoj umění a civilizace zbavil výtvarné umění těchto magických funkcí (Ludvík XIV. se nedal balzamovat, nýbrž se spokojil svým portrétem od Lebruna). Vývoj mohl nanejvýš onu nepotlačitelnou potřebu zažehnat, včas přizpůsobit požadavkům logického myšlení. Dnes již nevěříme na ontologickou totožnost modelu a portrétu, ale připouštíme, že portrét nám pomáhá rozpomenout se na model, tudíž jej zachránit před druhou - duševní smrtí. Výroba obrazů se dokonce oprostila od jakéhokoliv antropocentrického utilitarismu. Už nejde o to, aby byl člověk zachován naživu, nýbrž obecněji o vytváření ideálního světa k obrazu skutečna, obdařeného svébytným pozemským osudem.

Jestliže situujeme fotografii a kinematografii do těchto sociologických perspektiv, objasníme si tím velkou duchovní i technickou krizi moderního malířství, která začala v polovině minulého století.

André Malraux v článku *Vzlet* napsal, že „film je pouze nejvyvinutějším projevem výtvarného realismu, jehož princip se objevil v renesanci a našel svůj krajní výraz v barokním malířství“.

Spor o realismus v umění vyplývá z jeho nepochopení, ze záměny mezi estetickým a psychologickým, mezi pravým realismem - tedy potřebou vyjádřit svět v jeho konkrétnosti a podstatě - a mezi pseudorealismem, jehož cílem je oklamat oko člověka ... Perspektiva byla prvním hříchem západního malířství. Tento hřích byl vykopen Niepcem a Lumiérem. Fotografie dosáhla cíle barokního umění a osvobodila výtvarné umění od jeho posedlosti napodobováním. Malířství se totiž vlastně marně snažilo poskytnout nám iluzi. Tato iluze postačovala sice k umění, ale fotografie a kinematografie jsou objevy, jež uspokojují posedlost po realismu s konečnou platností a svou samotnou podstatou. Ať byl malíř jakkoliv zručný, jeho dílo bylo vždy podmíněno nevyhnutelným subjektivismem. Protože existoval živý člověk, byl obraz pochybný. A to do té míry, že v přechodu od barokního malířství k fotografii nespočívá podstatný jev v pouhém hmotném zdokonalení (fotografie bude ještě dlouho mít zpoždění za malířstvím v napodobování barev), nýbrž v psychologickém faktu: v naprostém uspokojení naší chuti po iluzi. (...)

Fotografie nevytváří věčnost tak jako umění, ale konzervuje čas a chrání ho před skutečnou zkázou.

Estetické vlastnosti fotografie je nutno hledat v její schopnosti odhalovat skutečnost. Pro mne je obtížné vyčlenit ze složitého objektivního světa odraz na mokřím chodníku nebo gesto dítěte. Pouze chladný objektiv je schopen zbavit předmět všech předsudků a způsobit vidění, kterými ho pokryl duchovní prach a špína mých očí, předvést ho v celé jeho čistotě a probudit tak ve mně pozornost a cit. Prostřednictvím fotografie, tohoto přirozeného obrazu světa, který neznáme a ani nemůžeme znát, příroda nejen napodobuje umění, ale především napodobuje umělce.

Rudolf Arnheim: Dvojitá autenticita fotografického média.

Listy o fotografii 2000, č. 3, (překlad Tomáš Dvořák, z: *The Split and the Structure*, 1996).

... figurativní umění vždy zacházejí s dvěma druhy autenticity. Jsou autentická do té míry, do jaké dobře vystihují skutečnost, a jsou autentická v ještě docela jiném smyslu tím, že vyjadřují povahu lidské zkušenosti jakýmkoli vhodnými prostředky. Tomuto druhému typu - estetické funkci zobrazování - výrazně vypomáhá typ první, který poskytuje rozeznatelné obrazy tvarů a předmětů. Druhý

typ však spíše překáží než nahrává prvnímu: fantazie a volnost lidské imaginace jsou jakékoli jen neautentické, pokud je pokládáme za dokumenty fyzické reality.

Toto dilema bylo ještě zostřeno příchodem fotografie. Mechanicky získané obrazy odhalovaly mnohem zřetelněji, než kdy dokázaly ručně vytvářené obrazy umělců, že důsledné imitování přírody nemohlo samo o sobě vyhovět požadavkům umění v jeho obvyklém smyslu. V „Salonu 1859“ uveřejnil Charles Baudelaire článek „Le Public Moderne et la Photographie“, ve kterém chválil schopnost nového média sloužit vědám a uměním, ale jen jako jejich „pokorný sluha“ bez žádných dalších nároků, stejně „jako knihtisk a písmo, které literaturu nevytvořily, ani ji nenahradily“. Varoval před třetěním po fotografii jako ideálním naplnění odvěkých aspirací malby: „Bůh mstítel vyslyšel přání davu. Daguerre se stal jeho Mesiášem.“

... Jakmile však jednou dokázala fotografie vzít tuto realističnost doslova, zřetelně odhalila podstatnou nedokonalost fyzického vzhledu. Náhodný tvar či podoba jednotlivých individuí a předmětů narazila na pátrání po harmonické dokonalosti a kráse; matoucí neuspořádanost pohledů vykreslených objektivem kamery vedla k nečitelnosti těchto obrazů. Čtení fotografií vyžaduje trénink, jak víme ze zmatených reakcí domorodců různých kmenů konfrontovaných s fotografiemi bez přípravy.

První dekády fotografického umění byly provázány snahou udržet standard tradičního malířství vhodným výběrem a aranžováním předmětů a technikami, jako jsou měkce kreslící objektivy. Talentovaní portrétní fotografové, jako byli David Octavius Hill a Robert Adamson dokázali využít dlouhých expozičních časů, jaké si vyžádaly první na světlo citlivé materiály. Prostou sumaci náhodných momentů zachytili trvalý charakter a nadindividuální krásu svých modelů.

Záliba v takových jakoby malířských fotografiích přežívá dodnes, přestože se také stalo zřejmým, že médium fotografie dosahuje svých nejvyšších cílů v dílech, která hájí a zdůrazňují specificky fotografické hodnoty mžikové expozice, okamžitého odhalení zachyceného fotografem - ostrážitým lovcem. Místo aby se soustředili na autenticitu v jejím druhém smyslu jakožto obrazovou kompozici, nejlepší fotografové nyní dosahovali svých nejskvělejších výsledků obezřelým předváděním pomíjivých chvil. Přesto ten nejnadanější představitel této tendence, Henri Cartier-Bresson, vždy dbal na to, co se naučil jako malíř: že totiž žádný obraz nevyjádří svůj smysl a výraz čitelně, aniž by byl obezřetně komponován. Tím, že se plně soustředil na to, co mohl zarámovat hledáčkem kamery, zdůrazňoval, že fotografův „postoj vyžaduje koncentraci, disciplínu mysli, citlivost a smysl pro geometrii“. Dovedné spojení dvou autenticit se stalo programem obou fotografických médií: fotografie i filmu. (...)

(...) Nyní se obrátíme k těm prostředkům, jimiž fotografická média usilují o čitelnost svých obrazů. Tímto se setkáváme s podmínkami jakékoli komunikace, ať estetické či pouze informační, jako kupříkladu vědecké. Aby byl obraz čitelný, srozumitelný, musí být omezen na to, co je požadováno tématem, musí být uspořádán a zorganizován takovým způsobem, aby vyjádřil zamýšlený význam. V případě vědy se tento význam vztahuje pouze k věcné informaci; cílem figurativních umění je prezentovat informaci tak, aby byl vyjádřen žádoucí výraz.

Tato podmínka nás přibližuje požadavkům toho, co jsem nazval autenticita druhého typu. Jak už bylo naznačeno, fotografická média jí mohou vyhovět jen zčásti. Přesněji řečeno je rozdíl v tom, jestli jsou prostředky zvolené fotografem či filmařem odvozené od samotného média, nebo zda jsou vypůjčené z malířských technik. První metoda funguje poměrně hladce, druhá je poněkud riskantnější. (...)

(...) Co však malířská technika - ať tradiční nebo digitální - nedokáže, je zopakovat vlastnosti fotografické "momentky": náhodné a prchavé rysy, jež uznáváme za výlučně fotografické. Snažil jsem se naznačit, jak v typických dílech dobrého fotografa, jakým byl Cartier-Bresson, se vědomě usiluje o autenticitu prvního typu, která přitom zůstává nedotčena formativními postupy druhého typu, sloužícími k dosažení příhodné kompozice. Kritičtí diváci také vědí, že v takovém obraze nemohou hledat naprostou formativní kontrolu, neboť jsou konfrontováni se společným dílem přírody a lidské mysli. Otázku má-li být tradiční definice umění rozšířena, aby zahrнула i takováto díla, nebo máme-li je nazývat uměním jen z části, nechejme klidně stranou. Na čem totiž skutečně záleží je, že rozdíl mezi oběma typy autenticity musí být respektován.

Umberto Eco: Kritika obrazu.

Listy o fotografii 2000, č. 3, (překlad Tomáš Dvořák).

Přirozené podobnosti obrazu s realitou, kterou reprezentuje, se dostává teoretického založení v pojmu *ikonického znaku*. Omezíme se zde jen na naznačení základních rysů této představy, která je v současné době soustavně revidována. Podrobnější materiály k tématu lze nalézt v svých dalších studiích.¹

(...) Při pamatování vnímaných věcí stejně jako při rozpoznávání známých objektů se uplatňuje jistý princip ekonomie, založený na tom, co zde budu nazývat *rozpoznávací kódy* (*codes of recognition*). Tyto kódy vybírají určité rysy předmětů jako nejvýznamnější pro účely zapamatování či budoucí komunikace: zebra kupříkladu rozeznám zdálky, aniž bych postřehl přesný tvar hlavy nebo vztah mezi nohama a tělem. Postačí, když rozpoznám dva patřičné rysy - čtyřnohost a pruhu.

Tyto stejné rozpoznávají kódy řídí výběr podmínek vnímání, které se rozhodneme přenést do ikonického znaku. Tak genericky reprezentujeme zebra jako pruhované čtyřnohé zvíře, zatímco v nějakém hypotetickém africkém kmeni, kde jedinými známými čtyřnohými zvířaty jsou zebra a hyena (obě s pruhovanou srstí) by musela jejich reprezentace klást důraz na jiné podmínky vnímání, aby bylo možné rozlišit obě ikony. Jsou-li stanoveny podmínky reprodukce, přepis je prováděn vzhledem k pravidlům grafického kódu, který je pravým ikonickým kódem - a užívám-li ho, mohu doplnit nohy, jak se mi líbí: tenkými linkami, tečkami barvy, apod.

Ve skutečnosti existuje bezpočet typů ikonických kódů.

(...) Teorie fotografie jako *analogonu* reality byla opuštěna, dokonce i těmi, kdo ji dříve zastávali - víme, že je nutné se naučit rozeznávat fotografický obraz. Víme, že obraz, který se ztvárňuje na celuloidu je analogický obrazu na sítnici, avšak nikoli tomu, co vnímáme. Víme, že smyslové fenomény jsou ve fotografické emulzi *přepsány* takovým způsobem, že dokonce i když mají kauzální vztah k fenoménům reálným, vytvořené grafické obrazy můžeme považovat s ohledem k těmto fenoménům za zcela arbitrární.

(...) Tak můžeme říci, že vše co se nám v obrazech stále jeví jako analogické, kontinuální, nekonkrétní, motivované, přirozené a tudíž "iracionální", je jednoduše něčím, co jsme při současném stavu a účinnosti našich znalostí a schopností *zatím ještě nedokázali* zredukovat na nespojité, digitální, čistě diferenční. Pokud se týče mysteriózního fenoménu obrazu jako toho, co se "podobá", snad si stačí prozítím uvědomit procesy kodifikace skryté v samotných mechanismech vnímání. Existuje-li na této bázi kodifikace, pak je stále více důvodů pro osvojení si syntagmat stylistické hodnoty, na úrovni větších syntagmatických skupin a ikonologických konvencí.

¹ Eco zastává názor, že všechny znaky včetně obrazů - tedy nejen verbální znaky - jsou arbitrární a konvenční a tudíž se je musíme učit interpretovat. Jsou kulturní spíše než přirozené. Přesto Eco připouští, že dívat se na fotografii zebry je v jistých ohledech líže dívání se na zebra skutečnou, než slyšet slovo "zebra". Trvá však na tom, že se sémiolog musí v první řadě zaměřit na zkoumání rozdílů mezi pozorováním obrazu a rozuměním mu na straně jedné a pozorování a rozumění předmětu skutečného světa jednání na straně druhé.

A. D. Coleman: Fotografie na rozcestí?

Československá fotografie, 1990, č. 9, s. 396 - 397.

Můj kolega, nazýváme ho B. O., nedávno vypracoval teorii "kryogenního zobrazování". Tvrdí, že dnešní fotografové si vytvořili rozsáhlý repertoár archetypálních obrazů, jejichž jakákoli variace je všeobecně považována za dobrý snímek. Podle jeho teorie tyto obrazy vstupují do fotoaparátu "kryogenně zmrazené". Fotograf hledáčkem kamery pouze přehlíží zorné pole a jakmile objektiv narazí na některý z těchto archetypů, "zmrazený" obraz je okamžitě oživen a zaznamenán na negativ.

(...) Fotografům na jakékoli úrovni, od běžných amatérů až po zkušené profesionály, se dnes nabízí něco, co bývá stále častěji označováno jako "rozhodnutí prostá" fotografie. ... Vypadá to, jako by vyhýbat se rozhodování bylo pozitivním životním cílem. Marshall McLuhan napsal v roce 1965: "Vzdělání je ideální civilní obranou proti důsledkům masmédií. Avšak západnímu člověku se dosud nedostalo takového vzdělání, aby ke kterémukoli z nových médií přistupoval z vlastního hlediska." ... Rozhodnutí, která do přístroje vloží jeho vynálezce, ve svém důsledku určují, jak bude jeho uživatel

přemýšlet, a to jak o přístroji samotném, tak o jeho využití.

...automatizace přístrojů ve své podstatě oslabuje důraz na materiálnost umění. Konečným hmatatelným produktem těchto jevů je standardní reprodukce na listu papíru, která je co by typ předmětu nerozlišitelná od reprodukcí, které může vytvořit kdokoli. ... Podporují tedy vztah k uměleckému dílu ne jako k vzácnému předmětu, ale jako k odhodnotnému obrazu nebo myšlence.

Eastmanův systém oslaboval snahu člověka poznat fotografický proces... Skutečnost, že uživatel fotoaparátu se nemusel fotografickým procesem zabývat, znovu zahalila toto médium určitým tajemstvím, učinila z něho znovu Cameru obscura, a to v době, kdy fotoaparát začalo používat stále více lidí.

...v kultuře, která produkuje miliardy fotografií ročně, většina obyvatel stále věří, že fotoaparát dělá snímky sám, že fotografie nelžou, a že vidět znamená uvěřit. Právě těchto scestných názorů by mohla být naše kultura zbavena výchovou k tomuto médiu.

Arthur Goldschmidt: Zpět k fotografickému obrazu.

Československá fotografie, 1990, č. 9, s. 398 - 399.

Fotografie zaznamenává realitu automaticky prostřednictvím světla a detailu. Je napodobením určité hmotné jsoucnosti, její přímou analogií - "sdělením bez kódu", jak ji nazval Roland Barthes. I když si uvědomujeme, že fotografie může lhát, při pohledu na ni většinou předpokládáme, že fotograf nebo alespoň fotoaparát byl na místě a zaznamenal něco, co skutečně existovalo. Avšak dnes už tento předpoklad nemůžeme považovat za samozřejmý. S nástupem digitálních obrazů může fotografie zobrazovat i to, co nikdy neexistovalo. (...)

Ve své nové knize *V našem obraze: Blížící se revoluce ve fotografii*, rozvíjí Fred Ritchin tezi, že fotografie je méně přesné a objektivní médium, než se předpokládá. Tvrdí, že jsme přecenili pravidlovitost fotografie a měli bychom ji více považovat za interpretační prostředek.

Fotograf, stejně jako spisovatel nebo reportér, události interpretuje a nezaučuje automaticky pravdivost. Ritchin vidí otázky spojené s elektronickou manipulací obrazem jako součást pokračujícího procesu. říká: "Jelikož se odkláníme od filmu a chemikálií k digitální fotografii, existuje možnost nového vidění věcí a přetváření tohoto média. Vznikají tím však také nové otázky. Je fotografie i nadále jakýmsi útržkem skutečnosti, anebo je jen určitou konstrukcí? A jak je fotografie využívána v žurnalistice - jako projekce našich představ, anebo jako reportáž o světě? (...)

Na fotografovi můžeme nejdříve požadovat, aby nám ukázal pravdu tak, jak ji sám vidí. Avšak fotoreportéři by měli rozlišovat mezi interpretací a výmyslem. Přiznání této subjektivity vůbec neoslazuje platnost slov Sira Francise Bacona, která si Dorothea Langeová připevnila na dveře své temné komory: "Přemýšlení o věcech tak jak jsou, bez náhražky nebo podvodu, bez nahrávky nebo výmyslu, je samo o sobě ušlechtlejší než veškeré výsledky invence." (...)

Wright Morris: V našem obraze.

Československá fotografie, 1992, č. 11, s. 14.

Představme si turistu z Říma, kterak na Golgotě fotografuje hlučící dav sledující ukřižování dvou zlodějů a buňiče. ... Světlo je špatné, pozadí rozmazané a kříže příliš vystupují do popředí, avšak čas se zastavil a vznikl obraz, který by mohl svěst fikci dějin jiným směrem. To je to, co všichni chceme: kus kříže. Ten okamžik zastaveného času, jakkoli vyledlý a pokřivený, je pro nás důkazem existence času. Nikoli trosky času, ale jeho věčné přítomnosti v každém okamžiku. Fotoaparát odstřihává živou tkáň z tohoto nepřerušovaného filmu času. Tak tomu bylo. Vzorek pravdy, spolu se zkrácením, iluzemi a lží.

(...) Jak máme rozpoznat skutečnost od napodobení? Pouze málo věcí, které pozorujeme jen z jednoho úhlu, můžeme skutečně vidět. Mnohoznačnost reality je známa od dob kubismu. Stejně však dál vidíme jen to, co chceme, a ne to, co skutečně existuje. Tvorba obrazů je výrazem toho, že

dáváme přednost svým představám před skutečností.

Bohuslav Blažek: Dokumentarismus ve filmu a ve fotografii.

Listy o fotografii, Institut tvůrčí fotografie PPF SU v Opavě, 2000, č. 3.

Kdysi měli doma obrazy příslušníků svého rodu a svého domova jen urození lidé. Fotoaparát s-liboval, že ze všech udělá šlechtice. Ve skutečnosti i ze šlechticů udělal plebejce. Čím víc bude po světě mých portrétů, tím silnější bude má bílá magie s nimi spojená - ale o to dostupnější budou mé portréty pro ty, kdo je chtějí v černé magii probodat, počárat, potřísnit, spálit nebo karikovat. Dokumenty tak mohou moc posilovat i ohrožovat.

Stát s jeho neustále se množícími registry vystupuje jako vtělení sociálního rozumu. Posedlost dokumentováním a úplnými, stále aktualizovanými kartotékami je však iracionálním pokusem o totalitární zmocnění se světa, přičemž to podstatné, tvořivý duch, státu zcela uniká mezi prsty. Neustále narůstající shromažďování dokumentů o každé osobě, instituci a aktivitě je přímo absurdním pokusem o zastavení času - o zachycení a zvěčnění úspěchů, mládí, krásy a síly uprostřed všežravé řeky času. Jakkoli se tváří jako čistě neutrální záznam, jsou dokumenty často také oslavnými pomníky, vítěznými oblouky a hagiografií. Všeregistrování, všezvěčnění, všeposvěcování... Jsme svědky pokusu o nahrazení mýtu a náboženského života čímsi "věcným", "objektivním", vymykajícím se jakékoli kritice, protože skutečnějším, trvalejším a vznešenějším než dokumentovaná věc sama.

(...) V systémové terminologii je tedy filmový a fotografický dokument mezním prvkem systému žánrů. Při posunu směrem k dokumentárnímu pólu mu nehrozí sklouznutí do jiného žánru, ale vyjadruje se ze systému a tím z umění.

Mezní prvky systému představují formu komunikace celého systému s jeho kontextem. Ve filmovém nebo fotografickém dokumentu si film nebo fotografie vyrovnávají účty s mimouměleckým okolím, a to tak, že je neoslovují "měkce", oklikou přes umělecký obraz, ale "tvrdě", přímo. Mezní prvek se staví do určité opozice i vůči všem systémovým prvkům, které jsou pouze vnitřní, jako by přenášel kritiku systému z jeho okolí do jeho nitra (dokument pak obvykle vytyká ostatnímu umění jeho neangažovanost, konvenční výraz, lartpourlartismus apod.). Náš exkurz do klubka pragmatických intencí, ze kterých se dokument jako žánr napájí, nám umožňuje pochopit, z čeho pramení tato jeho neklidná až polemická role. Cítí se být něčím ještě víc než jen uměleckým dílem a zároveň mu stále hrozí vyhazov ze světa umění.

Dokumentování je všechno jen ne nadčasové a nezúčastněné registrování. Jeho dramatický smysl se nejostřejji vyjevuje ve chvíli, kdy slouží jako důkazní prostředek ve sporu. Hraný film nebo aranžovaná fotografie mohou být velice autorské a v tomto smyslu osobní, bývají však zároveň o-dosobněné svou poplatností pomíjivé dobové mytologii, která má charakter módní vlny - a to i tehdy, když se tuto módní vlnu snaží vyvolat. Módní bývá samo téma i způsob jeho podání. Dokumentarista se tomuto koketování s dobovou ideologií pokouší postavit hráz a říci: zapomeňme na výklady jevů, byť by byly sebeobjevnější, opustme stylizaci, byť by byla sebedráždivější, a přibližme se k věcem samým.

Teprve dokument, který vyhání lidi z kin, od obrazovek a z výstavních síní a naplňuje je touhou sami vidět, dotýkat se a nasazovat se, překonává tento podíl žánru na klamání druhých a sebe. Je to dokument, který míří ven ze systému žánrů. Dokument, který je kritikou civilizační posedlosti dokumentováním, krokem ven ze společnosti olemené svými paměťovými záznamy a ztrácející pod jejich vrstvou obrysy a dech.

Stefan Wojnecki: Fotografie a pojmání času.

Listy o fotografii 2000, č. 3, (překlad Martin Štěrbá a Tomáš Pospěch).

Z dnešního pohledu se zdá být dělení času na rovnoměrně trvající fragmenty zákrokem neobyčejně sporným. Přirozeně jde o čas, chápaný jako psychologická kategorie, která je svázaná s citěním a způsobem prožívání světa. Mnogostranné transformace takto popsaného pojetí času začaly před 150 lety se samotným vznikem fotografie a její rychlou expanzí do role společenského fenoménu. Jestliže budeme souhlasit s Rolandem Barthesem, jenž píše, že "důležité je totiž to, že snímek má moc konstatování a tato moc fotografie se nevztahuje k předmětu, ale k času", tak v konfrontaci s

mnohamiliardovou přítomností snímků ve společenském oběhu civilizovaného světa je jednoduché vysvětlit fakt vlivu fotografie na způsob citění času. Jestliže se máme ještě jednou vrátit k Rolandu Barthesovi a přijmout, že *"...fotografie je miněnou skutečností"*, pak toto míchání různých takových skutečností, byť třeba na jedné stránce ilustrovaného časopisu, musí vést k rozechvění pocitu kontinuity času a jeho linearity. Tím spíše, že dnes snímky nejenom vytrhávají a arbitrárně umísťují torza času - stačí si připomenout *Teleexpres*. Člověku žijícímu a vymezenému současnou civilizací se jeví emocionální vzpomínání přirozeným. O jeho existenci rovněž svědčí příklady prostých lidí, kteří mívají výrazné problémy s rozlišováním událostí prožitých od událostí viděných na televizní obrazovce. Tito lidé přenášejí nechronologičnost přijímaných událostí, typickou pro televizní zprávy, také na vnímání běhu událostí vyskytujících se v jejich každodenním životě.

...Nemělo by nás udivovat, že tento nezvyklý vynález byl použit k rozpitvání konkrétní záhad^y, kterou bychom dnes nazvali problémem černých děr v malířství. Jeden novinový článek, popisující chování koně během běhu, vyvolal v roce 1872 ve Spojených státech spor, který byl rozřešen praktickým pokusem. Gubernátor státu California Leland Stanford se vsadil se svým přítelem o dvacet pět tisíc dolarů, že závodní kůň se během běhu odráží od země jen jednou nohou. Šlo o nevšední sázku a oba přátelé se rozhodli pozvat k jeho rozřešení fotografa Edwarda Jamese Muybridge. Jak víme z historie fotografie, Stanford měl pravdu. V roce 1884 se o práce Muybridge začal zajímat Thomas Eakins, jeden z nejslavnějších amerických malířů 19. století. Výsledkem této spolupráce bylo album s několika desítkami tisíc fotografií fází pohybu různých objektů, hojně využívaných při jejich malování v příliš rychlém pohybu na to, aby lidské oko stačilo tyto momenty bezchybně zachytit. Vyplnění těchto mezer Muybridgem umožňuje v našem vnímání hlouběji uvědomit, že námi prožívaný čas má nějaké přestávky, je jakoby zkvantovaný fyziologickými mírami. Pokrevný příbuzný fotografie - vynález filmu - potvrdil tuto nevnímanou nekontinuitu proudu času, a jeho "kvanty" se staly jednotlivá filmová políčka.

(...) Pokud jsme si zvykli, že nám fotografie vyplňuje černé díry mezi díly žitého času, musíme se konsekvantně smířit i s tím, že při dostatečně dlouhé expozici fotografie nepoukazuje na všechno, co vidíme holým okem a současně dovede zaznamenat to, co nemůžeme spatřit bez ní. Svědčí o tom například fotografie slabě svítících hvězd. Fotografie jedinečným způsobem poukazuje na fakt existující bariéry našich smyslů výrazně se odkrývající během zkoušky explorace světa. Projevujíc se více obrazově, řetizek času nemůže mít příliš malé ani příliš velké díly, ze kterých se skládá.

(...) Fotografie, a ruku v ruce s ní sdělovací elektronická média, se do jisté míry přičiňují k ještě jinému, než dosavadnímu, vnímání pojmu času a dotaženo do důsledku mění postoje vůči životu. Rozmytí hranic mezi současností, minulostí a budoucností doprovází zvýšení důrazu na právě probíhající moment, na kladení akcentu na bytí tady a teď. (...) Neustálá účast prakticky všech článků společnosti (v tomto směru patří Polsko ke světové špičce) při určitých rituálech souvisejících se zmáčknutím spouště fotografického aparátu, vědomí, že moment známého "cvak" rozhoduje o více či méně pro nás výhodném zafixování vzhledu situace, společenského postavení nebo stavu movitosti, aniž by to bylo postřehnuto, evokuje pocit důležitosti momentu tady a teď. Ještě jednou cituji Rolanda Barthesa, který se ptá: *"Proč žiji tady a teď, mohl jsem žít, když vznikla tato fotografie, proč fotografie mluví tak jednoznačně o skončenosti života? Jsou snad tyto otázky podsouvané nám fotografií hloupé?"*

David Freedberg: Zobrazování a realita.

V: Vizualní teorie. Ed. Ladislav Kesner, H a H, Jinočany 1997.

(...) Ztratili jsme cit pro bezprostřednost.

O jaké důsledky se jedná? Některé z těch nejdůležitějších popisuje Roland Barthes ve svém půvabném a strhujícím eseji o fotografii, kde přiznává, že začal hledat podstatu fotografie, jenže zjistil, že dokáže - respektive chce - mluvit jen o svých reakcích. Po mnoha sémiotických prohlášeních o těchto reakcích dospěl k závěru, že fotografii uvidí se všemi jejími důsledky a v celé její úplnosti, jen když zkombinuje dva pohledy, které nazval "hlasem banality (říkat to, co všichni vidí a vědí) a hlasem jedinečnosti (zaplnit tuto banalitu vším zápalom oné emoce, která patří pouze mně). ... jako bych hledal povahu nějakého slovesa, jemuž chybí infinitiv a s nímž se lze tedy setkávat jen v určitém čase a způsobu". (Roland Barthes, Světla komora - vysvětlivka k fotografii, Archa, Bratislava 1994, přel M. Petříček jr., s. 69. Zdá se mi, že pozoruhodný půvab Barthesova eseje kazí dva nedostatky: groteskní estetizace Koen Wessingových fotografií smrtelných scén v Nicarai a přeintelektualizo-

vanost jeho rozlišení mezi umělou a přirozenou krásou (s odkazem na Bruce Gildenovu fotografii řádových sester a transvestitů v New Orleansu; v tomtéž smyslu se také implicitně zmiňuje o fotografii dětí z newyorské čtvrti Little Italy, jejímž autorem je William Klein.)

Jsem téhož názoru a tvrdím, že není platný jen pro fotografii, ale pro všechny druhy zobrazování. Shromažďujeme banální a otřepané důkazy, důkazy, které všichni známe, a doplňujeme je - zhmotňujeme - niternějším pohledem. Vínou našeho naučeného potlačování reakcí to není nijak snadné. Ale přestože se tohoto návyku zřejmě nikdy úplně nezbatíme (neboť nedílnou součástí každého pozorování a všeho, co je na dívání se vzrušující), můžeme se o to alespoň pokusit. V jistém smyslu jde o to, zkusit zapomenout všechno, co jsme se naučili (byť s vědomím, že to nikdy nedokážeme bezzbytku), a stát se "primitivní" a "blázniví", jak navrhuje Barthes: "Je bláznivá anebo moudrá? Fotografie může být jedním i druhým: je moudrá, zůstává -li její realismus relativní, temperovaný estetickými či empirickými zvyklostmi (listovat ilustrovaným časopisem u holiče, u zubaře); bláznivá, je-li tento realismus absolutní, a lze-li to tak říci, originální. (...) Musím volit sám: buď podřídím to, co předvádí, civilizovanému kódu dokonalých iluzí, anebo v ní budu čelit procitání nepolapitelné reality." A je ještě konkrétnější: "Jiným prostředkem k tomu, jak přivést Fotografie ke zmoudření, je zevšeobecnit ji, zestádnit, zbanalizovat ji, aby již nemusela čelit žádnému jinému obrazu, vzhledem k němuž by se musela nějak vyznačovat, stvrzovat svou zvláštnost, svůj skandál, své bláznovství. To se děje v naší společnosti, v níž Fotografie svou tyranii likviduje jiné obrazy: nikde již nejsou rytiny anebo figurativní (neabstraktní) malby..."

Jsou to silná slova, ale dobře poslouží ke zdůraznění klíčové překážky, která nám brání pochopit reakci a poučit se z historie. Touto překážkou je naše neochota znovu učinit emoce jedním z prvků v našem kognitivním systému, jak energicky prosazuje například Nelson Goodman, máme-li zmínit jedno jméno za všechny. Tato neochota sahá velmi hluboko, ale nejsilnější bývá v případech, kdy hovoříme o umění. Vždy máme po ruce osvědčený prostředek: začneme se vyjadřovat ve vysokém stylu, anebo jsme přinejmenším okamžitě připraveni si jej osvojit. Tak se z těch z nás, kdož jsme výchovou a vzděláním předurčení k rezervovanému pozorování a chování, stávají přesvědčení formalisté, kteří se odvracejí od životadárného pramene síly uvnitř i kolem nás. Mimo to opomíjíme i ty aspekty citění a emocí, jež většinou zůstávají zcela mimo oblast poznávání a jsou považovány za tak jemnozrné a výjimečné, že se mohou vyskytnout jen v těch nejbezzvýznamnějších procesech v historii. Avšak i v jejich případě jsem přesvědčen - a to bez ohledu na nesouhlas akademických historiků a značné části esteticko-teoretické obce -, že by měly být opětně začleněny jak do poznávacího procesu, tak do historie.

"Fotografie mne vždy udiví a je to údiv, jenž trvá a obnovuje se nevyčerpatelným způsobem. Je možné, že tento údiv, toto zaražení sahá až k religiózní substanci, z níž jsem utvořen; málo platné, fotografie má cosi společného se vzkříšením: nedá se o ní říci totéž, co říkali Byzantinci o obraze Krista, otištěném v rouše Veroniky, totiž že nebyl udělán rukou člověka, acheiropoietos?" (Roland Barthes, Světlá komora - vysvětlivka k fotografii.)

Tolik k velkolepé plnosti fotografie. Fotografie transcenduje smrt a má prazvláštní schopnost dát život všemu, co pominulo: bytost či věc, které už neexistují nebo existují jinde, jsou najednou přítomné, ale my nevíme proč. Jakkmile se pokusíme tuto přítomnost naplno uchopit, buď neuspějeme, anebo jsme na nejlepší cestě učinit ji "moudrou" nebo ji zničit. Hledíme na postavu na fotografii a spolu s Barthesem v pohnutí zvoláme: "To je ona! To je opravdu ona! Konečně ona!" Ale na druhé straně papíru (nebo dokonce ve dřevě či kameni) nic není. "Béda!" říká Barthes, "... ať zkoumám jakkoli, neobjevuji bohužel nic: zvětšuji-li, nedostanu nic než zrno papíru." Myslíme si, že hovorem o umění nebo snad dokonce o zrnitosti média dokážeme uniknout zlým snům, jenže sny se vracejí a my se dál probouzíme hrůzou, protože jsme se nezabývali realitou, ale pouhou iluzí.

Možná nám nezbyvá než uznat, že právě na této transcendenci smrti zhmotněné formou je něco, co lidská ruka neměla být schopna vytvořit, co vytvářet neměla - že právě v tom spočívá ona spásná moc zobrazování. Dalo by se namítnout, že všechny mé argumenty prosazující moc obrazů lze vyvrátit faktem reprodukce, faktem, že obrazy v porovnání s minulostí svou moc naopak ztratily nebo přinejmenším zeslábly, protože se staly příliš všeobecným, stádním a banálním jevem. Ale došlo i jiné změně: jakkoli silně se může fotografie opotřebovat a vyblednout, jakkoli silně může být poškozena vlhkostí a světlem - těmi nemilosrdnými přírodními jevy, které napadají i zobrazení v bronzu a kameni -, je nesmrtelná. Je živá, přítomná a skutečná. Ano, fotografie je nesmrtelná, protože je reproduktivní a reprodukovatelná. To jsou také dva důvody, proč Barthesova pozorování neplatí jen pro

fotografii, ale pro naprosto všechny druhy vyobrazení, které známe a ještě můžeme poznat. Reprodukovatelnými se staly všechny obrazy - nejdříve v důsledku vynálezu dřevorytecké a tiskařské techniky, pak s rozvojem rytiny, a nakonec a nezvratně s příchodem fotografie. Pryč s kamennými sochami - už je nepotřebujeme! Vzhledem k faktu reprodukce se každý obraz stal realitou a je svědkem toho, co je a co bylo, a tedy i toho, co navždy zůstává. A i kdybychom obrazy, jež právě teď držíme v rukou, zase ztratili, technologie reprodukce čerpá a v potenciální obraz mění každou realitu, jak také neustále a bezprostředně zjišťujeme. Obraz je realita: není ani špatný, ani zavádějící či klamný, ani není slabou kopií. A neztratí svou auru, pokud si uvědomíme, že jeho poezie či neobratná próza nespočívají v rozdílu mezi ním a skutečností, ale v tom, jaké možnosti obraz nabízí pro spojení nespoutané tvořivosti oka, tvořivosti, která postrádá falešný stud, s otupělou vnímavostí smyslů. V tom okamžiku mohou dějiny reakce - které toto všechno berou v úvahu - začít plnit svůj úkol.

Thomas Wimmer: Fabrikace fikce.

Biograph, 1997, č. 1.

V Dictionnaire des idées reçues si Flaubert klade otázku, jak je možné, že se lidé vůbec zabývají uměním, a tvrdí, že umění vede "přímou cestou do chudobince". Flaubertův sarkastický výrok je kupodivu možné vztáhnout i na stroje, schopné realizovat umělecké úkony "rychleji a lépe".

Když vezmeme v úvahu počítačově generované obrazy a udivující výsledky mikroelektroniky, ukáže se, že Flaubertova formulace je stále přesvědčivá. Produkce digitálních obrazů totiž umožňuje tvorbu "čistých" fikcí v nejdoslovnějším smyslu, což pro filmy produkované konvenční metodou znamená zvláštní výzvu, která zpochybňuje samotné možnosti další existence tradiční kinematografie. V krátké rozpravě nelze důsledně objasnit otázky, zda tak radikální zpochybnění pozice filmu je závazně platné nebo jaký vzniká vztah mezi filmovou kamerou a počítačem. Rád bych svou úvahu omezil na dva obzvláště důležité problémy: co vyvolává fascinaci digitálními fikcemi a jak na to může film adekvátně odpovědět.

1. Technologie.
2. Binarita. Jak vzniká digitální obraz. Počítač absorbuje zákony optiky.

Umělecké možnosti jiných médií nejsou tak úzce spjaty s technickými předpoklady, jako je tomu u počítače. Proto v úvodu krátce představím technické podmínky tvorby digitálních obrazů a předvídatelné výsledky této produkce. Rozhodující vliv na průnik počítačů do všech oblastí života mělo určitě to, že se v nich snoubí obrovské schopnosti hromadit a velmi rychle zpracovávat údaje. Tyto vlastnosti vyplývají z faktu, že v případě počítače - na rozdíl od tradičního (analogového) shromažďování a zpracovávání informací - je možné údaje rozložit na malé, kdykoliv přivolatelné jednotky (angl. digits), které se též dají překládat do jiných programovacích jazyků. Charakteristika elektronického procesoru jako "numbercrunchera" je příhodná, protože procesor převádí všechny do něj vložené informace na číselné schéma 1 a 0. Díky takové formě zpracování dat není počítač odkázán výlučně na písemné nebo slovní - v neširším slova smyslu - vkládání údajů. Podle principu binarity může své vědomosti reprodukovat nejen pomocí písma nebo slova, ale rovněž prostřednictvím obrazu. Z toho vyplývá, že náležitě naprogramovaný počítač je schopen vytvořit obraz bez kamery. A samozřejmě lze také procesor napojit na kameru. Počítač nevyžaduje informace zachycené písmem a proto je schopen shromažďovat i obrazy původně natočené na kameru. Odtud pochází tzv. "procedura skenování", která umožňuje na počítači tvořit jednotlivé obrazy i celé sekvence. Podobně jako u samplingu při digitálním zápisu zvuku lze v paměti uchované obrazy libovolně často opakovat a vzájemně spojovat. K tvorbě digitálních obrazů jsou využívány rovněž počítačové programy (software). V současné době vznikají programy, které procesorům umožňují "přisvojit si" základní zákony optiky. Počítač pak může simulovat nejen úhel dopadu paprsků imaginárního světelného zdroje, ale i všechny jejich odrazy a lomy. Počítá se i se všemi stíny, které by simulované předměty vrhaly.

Jiný druh manipulace digitálním obrazem se dotýká jednoty obrazu jako takového a je pro naše téma obzvláště důležitý. Z určitého úhlu je možno jej přirovnat k umělému zásahu do genetických informací. Jde zejména o to, že počítač umožňuje měnit barvu a jas jednotlivého bodu v síti elektronického obrazu, v technickém jazyce nazývaného pixel. Otevírá se tak mnoho nových možností, jak zasahovat do obrazu.