1994/32

S L E Z S K Á U N I V E R Z I T A V O P A V Ě

FILOZOFICKO - PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

ZAŘAZENÍ FOTOGRAFIE DO KONTEXTU VIZUÁLNÍHO UMĚNÍ

Eva Smékalová

REVIZE
2009

OPAVA, červen 1994

Ústř. knihovna FPF SU



3191076180

S L E Z S K Á U N I V E R Z I T A V O P A V Ě

FILOZOFICKO - PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA

Institut tvůrčí fotografie

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

ZAŘAZENÍ FOTOGRAFIE DO KONTEXTU VIZUÁLNÍHO UMĚNÍ

Autor: Eva Smékalová

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Jiří Siostrzonek

Opava, červen 1994

S díky věnuji dr. Vladimíru Birgusovi, mgr. Jiřímu Siostrzonkovi, Štefanu Gúberovi, prof. Milanu Myškovi, dr. Evě Dopitové, dr. Janu Kantorkovi, dr. Janu Nevřalovi, Ludmile Foniokové a Lubomíru Foniokovi, Kamile Starostkové a Kamile Smékalové, ing. Ljubě Blinkové, dr. Petrovi Holému, ing. Davidovi Hronovi a předně ing. Pavlovi Fojtovi.

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala zcela samostatně a použila literaturu uvedenou v přiloženém seznamu, rovněž tak prohlašuji, že jsem ve své práci použila slov a slovních vazeb, jež mi během života utkvěly v paměti aktivním hovorem výukou a četbou.

V Ostravě dne 7. 6. 1994

OBSAH

1 - Úvod
2 - Myšlenková východiska zobrazování
3 - Objektivní poznání, aneb vidíme to, co víme
4 - Technika zobrazování zrakového vnímání
5 - Specifika fotografického obrazu jako uměleckého díla
6 - Závěr

Motto: FOTOGRAFIE + UMĚNÍ

FOTOGRAFIE - UMĚNÍ

FOTOGRAFIE x UMĚNÍ

FOTOGRAFIE : UMĚNÍ

FOTOGRAFIE = UMĚNÍ

Objev fotografie se nevynořil vprostřed 19. století náhodně. Je to, ostatně jako mnoho jiných vynálezů, splněný sen lidstva.

Od nepaměti se lidé pokoušeli zachytit obraz. Snad ta nejistota lovce v Lascaux viděl jsem - neviděl jsem, bylo - nebylo přivedla člověka k touze zachytit podobu, ještě jednou se podívat na ten krásný kus zvěře, ještě znovu jej spatřit, přivolat zpět, byť v magickém uhranutí rituálního úkonu v ztemělé svatyni omámen dýmem ohně a parami vonných bylin v atmosféře tvoření, ve vizi obraznosti.

Můžeme se jen domnívat, že dírkovou komorou (camerou obscurou) se stala temná jeskyně se zúženým vchodem do světa vně, aby uvnitř vzdušným obrazem promítaným na kouřovou clonu uspokojila nejniternější lidské tužby a přání, naplnila sen.

Tyto obrazy byly sice vybaveny kouzelnou mocí, leč nezachyceny pomíjivé. Chtěl-li je uchovat, nezbylo tvůrci než postupnou kresbou pomocí uhlu, rudky a pojiva znamenat nejen to, co pozoroval ve světě (mundus sensibilis), ale nad

to také, co patřil ve své fantazii, představách (mundus imaginabilis).

Metafyzické je skryto v poetickém a touha tvořit, puzení k tvoření zůstává neměnná do dnešních dnů.

ad 2/

Přenesme se nyní přes tisícileté období výtvarného umění evropského středověku, období VIZE založené na SLOVĚ a VÍŘE v něho. *Na počátku bylo Slovo, a to Slovo bylo u Boha, a to Slovo byl Bůh. To bylo na počátku u Boha. Všechny věci skrze ně učiněny jsou, a bez něho nic není učiněno, což učiněno jest* (Bible, Nový zákon, Jan 1, 1).

Gotický Mistr v návaznosti na starokřesťanské malířství sleduje "křížovou" cestu Člověka, signuje, kudy prošel, vytváří DIDAKTICKÉ MAPY, BIBLIA PAUPERUM, Bible chudých. *Obraz může mít pro negramotné stejný význam, jako má písmo pro ty, kdo umějí číst* (Papež Řehoř Veliký, konec 6. stol.). Obraz zde stojí jen jako ILUSTRACE Slova a Písma. Umění se dostává do područí církve, a ta velmi racionálně vede umělce k zobrazování toho, co tu ještě či už není, přesně po středověkém scholastickém způsobu: *Omnes mundi creatura, quasi liber et pictura. VIDEMUS NUNC PER SPECULUM ET IN AENIGMATE. Všechno světa stvoření je jak kniha a* obraz. *Nyní vidíme jako v zrcadle, jen v hádance* (Alanus de Insulis, francouzský učenec 12. stol.). Smyslový svět je jen obrazem univerzálního řádu, Boha. Všimněme si, že přítomná realita zcela uniká pozornosti. Obsah je vyjadřován pouze výmluvnými symboly a jednoduchými znaky, barva jen symbolicky naznačuje

významy. Jakési plošné figuře v konturách, lišící se od jiné pouze atributy, zcela chybí plastická modelace, je zobrazena ve strnulém gestu, bez pohybu, s výrazem v tváři nikoli z tohoto světa. Velmi promyšlená jednoduchost. Fascinace nádherou, zidealizovaná krása, pestrost barev a jas zlata v ostrém kontrastu ke skutečnosti, objektivní realitě všedního dne.

A právě v období vrcholného středověku (13. stol.) se ohlašují změny paradigmatu. Tuto tendenci směrem k novověkému myšlení už vyjadřuje ve svém díle např. doctor mirabilis, podivuhodný doktor ROGER BACON (asi 1214 - 1294?). Zdůrazňuje, že existují 3 způsoby poznání - víra v autoritu, úsudek a zkušenost. On poprvé si vymiňuje právo zkoumat pravdivost výroků a svobodu pochybovat. Již nestačí pouze VĚŘIT, je třeba se přesvědčit o PRAVDĚ. Vychází z předpokladu, že víra a poznání si nemohou odporovat. Odmítá spekulace teologických scholastiků, které nemohou přesvědčit, a přistupuje ke studiu přírodních věd, a to matematickými a experimentálními metodami. Nikoli tedy vědění per argumentum, ale per experientatiam. Tak poprvé docenil význam vědeckého experimentu; scientia experimentalis.

Pro nás je zajímavé, že se z fyziky zabýval především optikou (tehdy ji ovšem zahrnovali do výuky geometrie), podal výklad o lomu světelných paprsků, teoreticky navrhl kombinace čoček, jež později umožnily konstrukci dalekohledu a mikroskopu, sám používal vitrei ab oculis ad legendum, oční skla ke čtení.

Nového ducha vyjadřuje stejně tak časně na svých freskách v Padově a Assisi florentský malíř GIOTTO di BONDONE (1266? - 1337), aniž je zde předpoklad, že znal přírodovědné zájmy univerzitních vědců a filozofů, zejména oxfordských.

Giotto, vycházeje z pozorování okolního světa, sáhl po PRAVDIVOSTI, OTEVŘEL PROSTOR a novou senzibilitou a citovostí, kterou do obrazu uzavřel, PROBUDIL EMOCIONÁLNÍ AKTIVITU DIVÁKA.

Tento čin zůstal dodnes živý. Giotto natrvalo ovlivnil vizuální umění, předznamenal novou estetiku, specifický výraz formy (estetika situace). Ještě v roce 1856, za více než 500 let, si zapsal do deníku impresionistický malíř Edouard Manet: *Giotto, ukaž mi Paříž, a ty, Paříži, ukaž mi Giotta!* Proč asi?

Odvážíme-li se, můžeme dokonce tvrdit, že Giotto svým bezprostředním viděním životní reality předpojal obsah i formu nového moderního umění - fotografie.

Giotto novým způsobem uměleckého výrazu osvobozuje výtvarné umění ze středověkých schemat a vymaňuje ze vzorů. Netvoří, jak se má, ale podle PRAVDY. Napodobuje přírodu, tvoří podle ní, tak, jak se mu jeví, čemu UPŘÍMNĚ věří, co o ní ví.

Přesto vytváří ILUZI. Jeho znalosti o světě totiž vycházejí z pozorování optických jevů, nikoli ze znalostí hlubokých přírodních zákonů.

Vytváří ILUZI TROJROZMĚRNÉHO PROSTORU a HLOUBKY na DVOUROZMĚRNÉ PLOŠE OBRAZU lineární perspektivou, v níž všechny rovnoběžky se setkávají v úběžníku na horizontu.

(Její objev je přisuzován antickému Aqatharchovi ze Samu, kol. r. 460 př. Kr.)

To, co Giotto, možná intuitivně, jako první po více jak tisíciletí zachytil, rozpracovali teprve o sto let později jeho následovníci - umělci italského quattrocenta: Florentský architekt FILIPPE BRUNELLESCHI (1377-1446) vyjádřil perspektivní zkratku matematicky, jeho výpočty prakticky uplatnil ve svém díle MASACCIO (1401-28), FRA ANGELICO z FIESOLE u Florencie (1387-1455), PIERO della FRANCESCA (1416?-1492) a mnozí další, a plně rozvinuli slavní renesanční mistři 16. století, období CINQUECENTA: LEONARDO da VINCI (1452-1519), MICHELANGELO BUONARROTI (1475-1564), RAFFAEL SANTI (1483-1520), TIZIAN (1485?-1576), CORREGGIO a další.

ad 3/

Osobnost umělce v období vrcholné renezance totiž současně nepřestává být vědcem. Jeho POZNÁNÍ a UMĚNÍ ještě není rozděleno, tvoří vzácnou jednotu, která plně odpovídá humanistickému ideálu harmonicky rozvinuté dokonalé (protože úplné) osobnosti, *homo universalle*.

HORIZONTÁLA RENEZANCE (RINASCITÁ DELL´ARTE ANTICA) hledá Boha projeveného ve světě, oproti STŘEDOVĚKÉ VERTIKÁLE, která ctí neprojeveného Boha na nebesích.

Se stále vzrůstajícím zájmem o člověka (HUMANISMUS) a jeho génia (člověk tvoří jako Bůh) roste význam POZOROVÁNÍ světa. Člověk se stává mírou všeho, středem světa. A protože svobodné úsilí o ROZUMOVÉ POZNÁNÍ skutečné reality světa

přichází skrze SMYSLOVÉ VNÍMÁNÍ, zejména zrak, pak platí: *Co vidím, to existuje. Tomu věřím. To je fakt. To je průkazné.* VIDĚNÉ je PRAVDA. *Je přijata koncepce vizuální objektivity* (Sousedík). Slovo je zpochybněno. Tomášové nevěří svým uším, chtějí se přesvědčit, vidět na vlastní oči. Kultura založená na mluveném slově (ústní slovesnost, kázání) je postupně zaměňována kulturou vystavěnou na viděném (od knihtisku po technický obraz současnosti).

Aby mohl člověk lépe pozorovat svět, osvětlit jeho zákonistosti a vyloučit chybu, vkládá mezi své "nedokonalé" oko a pozorovaný předmět OBJEKTIV, objektivní nástroj, prostředek, INSTRUMENT. Tímto nyní dochází k naprosto zásadnímu obratu v myšlení. SUBJEKT je právě instrumentem oddělen od OBJEKTU. (Latinsky obiectus znamená naproti ležící, obiectus - nastavení, postavení, obiectum - předmět.) Umělec a vědec sjednocen v jediné osobnosti se stává OBJEKTIVNÍM POZOROVATELEM. Pomocí aparátů si ověřuje pravdu, verifikuje skutečnost za cenu vlastního vydělení z jednoty světa.

Nadále platí: vlastní smysly možná klamou, nikoli však nástroj, aparát. Přestože jej sám člověk zkonstruoval, považuje jej za objektivní, verifikantní. Takto se vytváří paradigma, které odolává dalšímu kritickému zkoumání. Zde leží základy VĚDY: na důvěře v analytické schopnosti člověka. *Poznané zákony přírody působí na člověka jako boží zákony* (G. Dorfles). *Přírodověda odhaluje zákony, vůči kterým jsme tak bezmocni, jako vůči Bohu* (L. Wittgestein).

ad 4/

Roku 1435 v pojednání De pittura velkého renezančního teoretika, vědce, malíře a architekta LEONA BATTISTY ALBERTIHO (1404-1472) byl poprvé definován *obraz jako plošný průřez optickým kuželem, jehož vrchol leží v oku diváka.* Připomeňme, že již Roger Bacon správně pochopil funkci oční čočky. Ano, pak skutečně stačilo POZOROVAT SKRZ (latinské prespicere znamená dívat se skrz, odtud slovo perspektiva) zprvu jen přes dírku, otvor, pouhé nic, později přes něco - optické sklo, aby byl splněn první předpoklad vzniku iluzivního obrazu - VIDĚNÍ (chceme-li, též první předpoklad fotografie - fotografické vidění).

Optické sklo, spojná čočka soustředila do oka mnohem více světla, celý svazek paprsků, takže mohla mnohem lépe osvětlit pozorovaný předmět a takto jej na rozumové (poznávací) úrovni také mnohem lépe objasnit jako jev. S vývojem dalších optických přístojů se nekonečně rozšiřují obzory člověka.

Sledujme vývoj jednoho z nich:

Camera obscura je pro umělce zrovna tak důležitou pomůckou, jako pro botanika mikroskop (vynalezl Holanďan Z. Jansen r. 1590) *a pro astronoma dalekohled* (H. Lippershey, kolem r. 1608, také Holanďan), připomíná ve svém spise Stati o malířství z roku 1763 F. Algarotti.

LEONARDO da VINCI (1452 - 1519) zkonstruoval a ve svém spise Codex atlanticus popsal dírkovou komoru. Zde také doložil spojitost perspektivy a prostorového vidění s funkcí oka.

GIOVANNI BATTISTA della PORTA (1538 - 1615), neapolský učenec také popsal ve svém díle Magia naturalis sive de miraculis rerum naturalibus v 1. vydání z roku 1553 dírkovou komoru. Ve 2. díle, 1558, ale již uvádí cameru obscuru, doplněnou o spojnou čočku. Upozornil také na využití tohoto zařízení jako pomůcky pro kreslení obrazu skutečnosti v souladu s perspektivními zákonitostmi.

Camera obscura - temná komora, aby mohla lépe sloužit svému účelu, se postupně vyvinula v přenosnou skříň, později malý box, skříňku. Premonstrátský mnich JOHANN ZAHN (1641 - 1707) ji ještě opatřil kvalitní optikou a matnicí, takže vlastně již sestrojil fotografický aparát, ovšem stále bez možnosti trvalého záznamu promítaného obrazu, fixace.

Optický obraz camery obscury se podařilo zachytit až mnohem později, na počátku 19. století, teprve tehdy, když byla splněna druhá podmínka - znalost chemických světlocitlivých procesů.

O odhalení těchto zákonitostí usilovalo současně množství lidí. *Jen v prvních třech desetiletích 19. století v Evropě pracovalo na objevu fotografie nezávisle na sobě na 50 lidí* (V. Birgus). To svědčí o naléhavé kolektivní snaze vyhovět změněným společenským potřebám a významu fotografie. Přesto byl objev fotografie připsán třem z nich.

JOSEPH NICÉPHORE NIEPCE (1765-1833), autor dnes nejstarší dochované fotografie - Pohled z okna na dvůr, 1826, se zasloužil o objev heliografie. LOUIS JACQUES MANDÉ DAGUERRE (1787-1851), objevil daguerrotypii. WILLIAM HENRY FOX TALBOT (1800-77) vyvinul kalotypii, později zvanou talbotypie.

Významnou podporu fotografii prokázal fyzik a astronom D. F. ARAGO, člen Francouzské akademie věd, zveřejněním vynálezu fotografie 7. 1. 1839 na půdě Akademie a zejména její popularizací. Pak slavnostním předáním fotografie světu 19. srpna 1839 francouzskou vládou došlo k epochální události, jejíž význam dosud není plně doceňován.

Až nyní bylo završeno renezanční snažení o zachycení viděné skutečnosti (iluze), o vytvoření dokonale mimetického obrazu. Až nyní, když technika tvorby, jež zatím vězela v oku a zručnosti trpělivého malíře, byla nahrazena technikou fotografického procesu, technikou mechanického aparátu, instrumentu, který v jediném okamžiku rázem zaznamená latentní obraz, jenž pak následně chemicky vyvolán, umožní vznik materializovaného obrazu, obrazu s kouzelnou mocí - fotografie.

Fotografie naplňuje funkci rychlého a objektivního dokumentu ve vědě a politice, překonává tradiční obraz, jenž se ocitl v krizi akademismu, osvobozuje jej od mimetických funkcí; obraz takto odpoután se ocitá na otevřené cestě k čisté abstrakci moderního umění. Fotografie využívá technické možnosti multiplikace obrazu a vytváří nové formy umění, jež plně vyhovují demokratickým snahám společnosti nejen v období průmyslové revoluce, ale zejména ve 20. století (kulturní průmysl).

V každém období se setkáváme s určitými zvláštními životními podmínkami (jejichž základem jsou bezpochyby etické a společenské, vědecké a náboženské příčiny), které si vynutí vznik a rozvoj zvláštní techniky v onom období

jedině vhodné a přirozené a především jedině odpovídající zvláštnímu způsobu vnímání tehdejšího člověka (Dorfles).

Živoucí obraz se přestěhoval na celuloid; zachycením pohybu v nekonečném množství fotografických sekvencí vyvíjí se postupně v barevný, ozvučený, panoramatický film, který svou dokonalou *nápodobou vnější skutečnosti k sobě poutá diváka a vnucuje mu své zdání skutečnosti* (Dorfles), svou vizi. *Divák filmu děj ochotně a účastně sleduje, spoluprožívá. Nikdo, kdo stojí před obrazem, byť sebenaturalističtějším, nebo kdo čte román, byť by byl sebeživější obrázek ze života, nemá dojem, že se ocitl uprostřed skutečnosti vnějšího světa. Ale filmový divák tomuto dojmu neunikne.* Film svými mimetickými vlastnostmi, *věrněji než kterákoli jiná umělecká forma minulosti* (Dorfles) nejen napodobuje skutečnost, ale modeluje ji, bezprostředně předává divákovi vzory a modely budoucího chování. Umožňuje vnímání obrazů, které se ještě nestaly. Má MOC nejen předjímat budoucí, ale i ovládat. Má MOC nad společností lidí.

Ale kresba světlem, FOTOGRAFIE, má mnoho podob. Kromě klasické stříbrné fotografie a filmu zde řadíme i elektronický obraz televize a magnetický obraz videa, holografii a také - jistě nikoliv naposled - digitální obraz. Tento nejúžasnější obraz poslední doby využívá moderní techniku počítačů nejen pro montáž fotografií, ale i montáž filmovou. V současném hraném filmu se již objevují několikaminutové střihové vstupy modelované pouze počítačem, jež simulují pohyblivé trojrozměrné objekty v daném prostředí. Vytvářejí naprosto věrohodné umělé obrazy (viz

práce George Lukase ve Spilbergově filmu Jurský park). Obraz je laserem přenesen na magnetickou matrici, digitalizován, tedy rozložen na množství elementárních bodů či plošek - pixelů (picture elements) - nositelů základních informací vyjádřených v kódech binárních čísel (jedničky a nuly). Takto může být libovolně upraven, aniž nese jakékoliv stopy montážních zásahů. Může být přeměněn zcela nepozorovaně, jaksi zevnitř (stejně jako pracují viry AIDS). Zde platí jen kritéria vnitřní pravdy, autenticita.

S fotografií jako s faktografickým a autoritativním médiem je konec. Fotografie byly i dříve chybně interpretovány, uváděny v jiném, zkreslujícím kontextu a manipulovány pro umělecké, propagandistické či jiné účely. Manipulace s obrazem však nikdy nebyla snadnější než dnes... stejně jako mohou být podvržené fotografie označeny za pravé, mohou být za určitých okolností pravé snímky stejně snadno označeny za podvrhy. Fotografie upadla v podezření (R. Bowen). Už existenciální Sartre píše: *Každý obraz je ve své podstatě klamem.*

Člověk - tvůrce jde ale ještě dál. Nehodlá se spokojit pouze s konstrukcí obrazů, ale projektuje přímo realitu novou, simuluje zdánlivou skutečnost, virtuální realitu. Vytváří umělé světy, subsvěty, které umožňují prožít člověku zdánlivý život. Pomocí stereo displeje a datové rukavice se již nyní může pohybovat v jakémkoli prostředí zaneseném do paměti počítače. Computerová simulace reality vytváří živé modely v univerzu (ELECTRONIC PRIMORDIAL SOUP, elektronická prapolévka, T. W. Luke), neboť má v sobě zahrnut růstový algoritmus. Tvůrce nekonstruuje uzavřený systém, ale účastní

se světa, *který je formulován jako množina proměnných, vytvářející otevřený systém, jenž není pod totální kontrolou subjektu* (V. Jirousová).

Vývoj vede k porozumění, k toleranci a pluralitě. Člověk se vzdává MOCI, vlády nad autonomním světem, snaží se postihnout dynamiku jevů. KOMUNIKACE se stává klíčem k řešení všech problémů a computerová síť již nyní zajišťuje její planetární rozměr. Současný člověk netouží po OBJEKTIVNÍ PRAVDĚ jako ZÁKONU, ale po SVOBODĚ. Po svobodném projevu neopakovatelné osobnosti člověka. Po rozmanitosti, tvořivosti a spontaneitě. ANYTHING GOES, všechno je možné. *Imaginace se opět stává královnou všech schopností* (Baudelaire). Člověk již nechce být vydělen z celku, vystrčen za dveře pozorovat jen SKRZ klíčovou dírku, poznávat svět jen ve fasetách, chce žít. Vytváří se paradigma nové doby (New age).

Už peripatetik PIETRO POMPONAZZI (1462 - 1525) věděl, že *největší zázrak je člověk, který v sobě ztělesňuje celý svět a může se přiklonit ke kterékoli přirozenosti..., neboť je mu dána moc řídit se jakoukoli vlastností věcí, podle vlastního přání* (O nesmrtelnosti duše, 1516). Pravda se přestěhovala do srdce člověka, leží v jeho etice. Člověk již nehledá Boha na nebesích nebo ve světě, TRANSCENDENTNÍHO, ale ve svém nitru, IMANENTNÍHO. *Za tak dlouhá staletí*, píše jakoby včera J. A. Komenský, *jsme odvykli počítat s tím, že Bůh jedná s lidmi tak důvěrně.*

Poznejte pravdu a pravda vás vysvobodí (Bible, Nový zákon, Jan 8, 32).

Kdo nenašel (protože nehledal), přepadá ho horror vacui a začíná znovu: osvobozující rituály, body art, performance, happeningy... Konec MODERNY přichází černou na černém a bílou na bílém. Již stojí v proříznutém plátně. Je na nás, kdy jím projdeme. Marcel Duchamp, avantgardní ve všem, co činil, opouští malířství, vyjadřuje pohrdání nad tímto *sítnicovým uměním, které mu znamená zakrývání průzoru do živého světa zástěnou náhražky*. NEJVĚTŠÍ UMĚNÍ JE UMĚNÍ ŽÍT. Schopnost spontánně přijímat svět.

UNIVERSALIA POST REM, VIA MODERNA nominalistů, která se od středověku důsledně prosazovala, končí v IN, IN RE.

Citace, repetice, variace, adice, kombinace postmoderny tuto skutečnost již nemohou ovlivnit. Mohou jen donekonečna rozrušovat dříve tak pevné struktury někdejších kontextů věcí světa, vyvázat je z jednoznačných kulturních vztahů, exkomunikovat. Mohou snad, ve svobodě volně nakládat s fragmenty dřívějších celků, umožnit návrat k VELKÉ SYNTÉZE.

ad 5/

Uzavřeme myšlenkový kruh, navrátíme-li se nyní k výchozímu bodu - Giottovi a zaměříme se na obsah uměleckého díla, byť nesnadno oddělitelný od formy, u fotografie zvláště.

Giottovi se podařilo svou OPRAVDOVOSTÍ a NALÉHAVOSTÍ uloženou do obrazů vzbudit EMOCIONÁLNÍ AKTIVITU DIVÁKA a tak mu umožnit lidsky se podílet, sdílet se. Mistr maluje člověka ve vrcholných gestech smíchu i pláče, napětí,

násilí, vzdoru i údivu, ale zachycuje i lyrickou něžnost, oddanost a lásku postav. Zde se jeví velmi výrazná podobnost s dramatem na divadle. Přestože je divák formálně vytlačen před obraz (stojí zde v pozici jediného objektivního pozorovatele dějů), současně je do něj opět vtahován lidskou účastí na osudech postav dramatu. Rozumová (poznávací) složka zatím nepřesahuje citovou (emotivní). Tvoří jednotný harmonický celek - krásu.

Marcel Duchamp o "nové kráse" poznamenal: *Kvalitativně se mění, záleží výhradně na tom, má-li dílo gnozeologický a v sepětí s tím i sociálně komunikační charakteristický obsah. Ty teprve přinášejí dílu vnitřní estetickou kvalitu.*

Můžeme říci, že krása, estetika situace, má obě složky živé, jak poznávací, informativní, cognitivní, tak také emotivní, hodnotové, jinak řečeno - sociálně komunikační; to jsou ty, jenž člověka zasahují v hlubších vrstvách jeho osobnosti, působící na jeho člověčenství. Svou novostí a spontánním přitakáním životu oslovuje estetika obě zdánlivě protikladné, vylučující se složky osobnosti - INTELEKT i CIT. Má schopnost působit komplexně a obě polarizované složky uspokojit a smířit. Má moc harmonizovat osobnost člověka.

A protože fotografie jako obraz, a jinak ji nelze chápat, přestože se jeví být svou transparentností samotnou skutečností, završuje renezanční ideály umění, vztahují se na ni stejná estetická kritéria, stejné předpoklady a stejná východiska jako pro hodnocení jiných uměleckých děl. Splňuje-li je, pak se také stává uměleckým dílem.

Jestliže však jen jedna ze složek převáží, a převáží vždy na úkor druhé, přestává být uměním a stává se fotografií účelovou, informativní anebo "pokleslým uměním", manýrou či kýčem. K informativní fotografii nejčastěji řadíme fotografii dokumentární, profesní (např. astronomickou, archeologickou, medicínskou, novinářskou, policejní...), kde obraz splňuje předem daný účel, slouží coby ilustrace popsaného jevu (viz výše ad 2/, středověká estetika). Pouze popisuje, co je, nekomunikuje. (Přesto však, paradoxně, může v citlivém divákovi vyvolat estetický zážitek, oslovit ho. A zase naopak. Nedojde-li k dialogu mezi obrazem, fotografií a nezúčastněným pozorovatelem, nemusí to být nutně nedostatek v kvalitě díla.)

Fotografie jako umění klade velké nároky jak na vnímání diváka, předpokládá jeho účast, aktivní přispění ke vzniku obrazu, tak především na tvůrce. Pouze touto "čistou", živou, (někdy dokonce nazývanou dokumentární!) fotografií se nyní budeme zabývat. *Krásné je to, co zajímá bez účelu* V. Flusser).

K "technickému" obrazu fotografie již nelze nic přidat. Nevzniká manuálně, po částech, tvořivým snažením, ale je završen v okamžiku stisku spouště fotoaparátu v životní situaci, kterou člověk - tvůrce vnímá jako estetický prožitek, v situaci, která jej spontánně osloví svou jedinečností a neopakovatelností, která jej přiměje zatajit dech a pomyslet TEĎ. Teď je TA chvíle, teď je TO tady. Ale TO zde a nyní, tady a teď se vždy týká vnitřního stavu člověka, prožitku každého z nás; do vnější situace TO jen promítáme. Jsou to chvíle kontemplace, kdy se na okamžik

zastavuje myšlení, kdy cítíme ten bezprostřední kontakt se životem. Tehdy fotograf popadá fotoaparát, aby se pokusil ten vzácný okamžik zachytit a sdílet se tak s druhými.

Pravda je prostá: cestu do sféry života hledejme nejprve bez kamery a s očima otevřenýma....těm věrným a oddaným splácí... výsadou hluboké komunikace s okolním světem... (fotograf Viktor Kolář). Každý z nás bývá takto "oslovován", vytržen z plynutí času a každý se může pokusit tento prožitek zachytit. Každý může být tvůrcem, jen někteří však nám mohou být vzorem: *Pro mně je fotografie okamžitým poznáním; ve zlomku vteřiny mi musí být jasný význam události a zároveň pevná výstavba opticky prožitých tvarů, které tyto události vyjadřují* (fotograf Cartier Bresson). Fotograf zde jednoznačně dokládá, že kvalita fotografie neleží v manuální zručnosti, ale že kreativní činnost probíhá v mysli autora.

Fotografie má moc odeslat přítomný prožitek teď a tady po vertikále rovnou do věčnosti, zachytit výsek z horizontálního plynutí jevů a postavit jej mimo čas, zvěčnit jej navždy. VĚČNOST jako NUNC STANS, TRVALÁ PŘÍTOMNOST. Ovšem předpokladem je dostat se hlouběji pod jevovou skutečnost, prožít přítomný okamžik. Je to jako dětská hra na ZKAMEŇ, zastavení chvíle setkání s člověkem či věcí, jejíž minulost můžeme uhadovat, ale jejíž budoucnost již navždy bude tímto prožitkem pozměněna.

Autor živé fotografie se neskrývá s fotoaparátem pod černou rouškou, nezapírá svou přítomnost v dané situaci, nestaví se být "objektivní", ale naopak se k sobě přiznává, prožívá pocit IDENTITY (identita - totožnost, shoda, soulad)

a zároveň AUTENTICKY vnímá skutečnost (autenticita - původnost, pravost, hodnověrnost). Jestliže sám sobě dovolí být upřímný a otevřený, totéž umožňuje svým objektům. A tak přispívá k vzrušujícímu dobrodružství života. Hodnota těchto fotografií leží v UPŘÍMNOSTI a OPRAVDOVOSTI prožitku, o kterém vypovídají.

ad 6/

Přibližně stejně tak náročné jako živé fotografie tvořit, je tyto fotografie "číst". Nejsou z těch obrazů, které přitahují svou jedinečností ve smyslu originálu, vždyť je lze donekonečna multiplikovat, lze je předložit kdykoli a kdekoli každému na světě. Jejich hodnota leží právě v komunikaci, ke které dochází prostřednictvím "zrcadel a oken" (Szarkowski John). Estetické situace, zachycené na fotografii, se stávají aktivátory, urychlovači vnitřních myšlenkových procesů. Světlem, jenž ukolébaného diváka, jednostranně rozvíjeného množstvím informací, spícího z nudy, probouzí k životu. Tyto obrazy nelze pochopit jako statické, jako jednou dané. Divák svým vkladem zasahuje do nehotových schémat, vkládá své významy, mnohdy odlišné od významů rozpoznaných samým autorem. Fotografický obraz vyjadřuje dynamický vztah mezi člověkem a světem, napětí. Chápání obrazu se mění. Již to není monolog, ale dialog. Je to výzva směrem k divákovi zúčastnit se spolu, podílet se, a jeho aktivní účast na tvoření.

Změnila se i samotná výstavba, kompozice obrazu. Skladba přechází od mechanického k dynamickému. Nepůsobí zde

žádné estétské směry a tendence k dokonalosti, završení, ale je tady záměrně budován prázdný prostor, prostor pro oči diváka. Zdánlivá nedokonalost a nedotaženost zde není nedostatkem, ale předností.

Vnímání této fotografie je nejtěžší. Pokud nenalézá v divákovi odezvu (zákon rezonance)... *je pro něho snůškou banalit. Pokud je jeho vnitřní zrcadlo zaprášeno, nevnímá nic z emotivity; pak je to necitlivý divák...* (B. Sousedík).

Takový fotografický obraz plně vyhovuje současnému člověku. Zcela odpovídá dynamickému poznání Einsteinovy fyziky. Ukazuje na cestu od BYTÍ ke STÁVÁNÍ SE, VZNIKÁNÍ.

K aktivnímu životu v bezprostředním kontaktu se světem reality.

Ke splývání života a umění.

LITERATURA:

Kniha:

Birgus, Vladimír: Fotografie. In: Informatorium II. Pha 1984

Dorfles, Gillo: Proměny umění. Pha 1976.

Eco, Umberto: Jméno růže. Pha 1988.

Le Goff, Jacques: Kultura středověké Evropy. Pha 1991.

Gombrich E. Hans: Příběh umění. Pha 1992.

Hlaváček, Luboš: Řeč tvarů. Umění vnímat umění. Pha 1984

Komenský, J. Amos: O sobě. Pha ?

Kulka, Jiří: Psychologie umění, Pha 1990.

Kuneš, Aleš: Věci ve fotografické tvorbě. Opava 1992.

Lamač, Miroslav: Myšlenky moderních malířů. Pha 1989.

Malíšek, Vladimír: Co víte o dějinách fyziky. Pha 1986.

Mráz, Bohumil - Mrázová, Marcela: Encyklopedie světového malířství. Pha 1988.

Mrázková, Daniela - Remeš, Vladimír: Příběh fotografie. Pha 1985.

Osho: Cesta bílého oblaka. Pha 1994.

Siostrzonek, Jiří: Psychologie umění. Opava 1993.

Sokolov, V. Vasiljevič: Středověká filozofie. Pha 1988.

Sousedík, Bořek: Úvod do studia dějin fotografického obrazu. Ostrava 1982.

Sousedík, Bořek: Základy fotografie. Ostrava 1984.

Sousedík, Bořek: Skladba fotografického obrazu.Ostrava 1989.

Sousedík, Bořek: Snímková technika. Ostrava 1987.

Tausk, Petr: Dějiny fotografie I. Pha 1987

Záškodná, Helena: Téze k psychologii umění. Opava 1992.

Zhoř, Igor: Proměny soudobého výtvarného umění. Pha 1992.

Sborníky:

Volkenštejn, Michal: Malířství a věda. In: Umění ve století vědy. Eseje. Pha 1988.

Dějiny umění I.-X. /Pijoan/

Časopisy:

Technický magazín, Ateliér, Fotografie

Bowen, Robert: Podivuhodné pocity nad budoucností fotografie. In: Fotografie č. 6, 1993.

Hájek, Karel: Růže a kříž. In: Technický magazín č. 12, 1992.

Horowitz, Ryszard: Surrealistické sny a počítačové hry. In: Fotografie č. 10, 1992.

Moucha, Josef: Uloženo v paměti. Vzpomínka na V. Flussera. Ateliér, roč. 1993

Katalogy k výstavám:

Kolář Jiří, Ostrava 1993

Štreit, Jindřich, 1993