

Seweryn Puchała

Metafyzika fotografie – jiná dimenze fotografie

na příkladech vybraných fotografií čekých a polských autorů

Teoretická diplomová práce
Opava 2024

Slezská Univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Fotoaparát
je proměnlivým
nástrojem
k setkávání
s touto
jinou realitou.

Jerry N. Uelsmann

Seweryn
Puchała

Metafyzika fotografie – jiná dimenze fotografie

na příkladech vybraných fotografií čekých a polských autorů

Opava 2024


SLEZSKÁ
UNIVERZITA


SLEZSKÁ
UNIVERZITA
FILOZOFICKO-
PŘÍRODOVĚDECKÁ
FAKULTA V OPAVĚ


itf
Institut tvůrčí
fotografie FPF
Slezské univerzity
v Opavě

Slezská Univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Teoretická diplomová práce

Metafyzika fotografie – jiná dimenze fotografie na příkladech vybraných fotografií čekých a polských autorů

The metaphysics of photography – another dimension of photography. On selected examples photographs by Czech and Polish authors

Seweryn Puchała

Obor:
tvůrčí fotografie

Vedoucí diplomové práce:
MgA. Mgr. Michał Szalast

Oponent:
MgA. Arkadiusz Gola Ph.D.

Opava 2024

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Akademický rok: 2023/2024

Zadávající ústav:	Institut tvůrčí fotografie
Student:	Seweryn Puchała
UČO:	25119
Program:	Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Obor:	Tvůrčí fotografie
Téma práce:	T: Metafyzika fotografie - jiná dimenze fotografie. Na vybraných příkladech fotografií českých a polských autorů.
Téma práce anglicky:	T: The metaphysics of photography - another dimension of photography. On selected examples photographs by Czech and Polish authors.
Zadání:	Cílem teoretické diplomové práce s titulem: Metafyzika fotografie - jiná dimenze fotografie. Na vybraných příkladech fotografií českých a polských autorů je reflexe na téma vnímání fotografie v současném světě. Autor pozoruje jak fotografie dokáže *vysvětlit* to co nedokážou slova. Pro autora úvahy je to prostor pro metafyziku v fotografie. Na příkladě vybraných snímků českých a polských fotografů autor vede svou úvahu a hledá *nevyslovitelné* prvky, které považuje za metafyzické. Práce obsahuje tři kapitoly: 1. Teoretický vstup, 2. Hlavní vyhledávání na příkladě šesti snímků; 3. Co znamená metafizyka pro fotografii.
Literatura:	Doubravová, Jaromila, Sémiotika v teorii a praxe, Portál, Praha 2002. Edward Steve, Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie, překl. M.K. Zwierżdżyński, NOMOS, Kraków 2014. Flusser Vilém, Ku filozofii fotografii, překl. J. Maniecki, Wydawnictwo ALETHEIA, Warszawa 2015. László Moholy-Nagy, Malarstwo fotografia film, překl. M. Leyko, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2022. Sontagová Susan, O fotografii, překl. P. Vančát, Paseka, Praha 2002.
Vedoucí práce:	Mgr. BcA. Michał Szalast
Datum zadání práce:	31. 5. 2024

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

.....
prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

Abstrakt

Tématem této práce je metafyzika fotografie, kterou budeme demonstrovat na vybraných fotografiích českých a polských autorů. Metafyziku zde chápeme jako něco pomíjivého, těžko uchopitelného, ale přesto velmi důležitého, tvořícího podstatu fotografie. Po teoretickém úvodu odkazujícím na vědu, metafyziku a sémiologii jako zvolený nástroj pro nahlížení podstaty fotografie budeme analyzovat vybraných šest fotografií od českých a polských autorů kterými jsou např. Josef Koudelka, Vladimír Birgus, Josef Sudek, Bogdan Konopka, Eva Rubinstein, Zdeněk Tmej. Jejich pořadí není náhodné, ani chronologické či abecední, ale odpovídá určitému odstupňování rozpoznaných nových relací od největšího k nejmenšímu počtu prvků vytvářejících metafyzické relace. Na fotografiích uvedených autorů budeme tyto prvky hledat a podíváme se, jak vytvářejí tyto relace vytvářejí. Nakonec se zaměříme na fenomén fotografie a její roli v životě člověka a pokusíme se ji vztáhnout k současným trendům či hrozbám.

Klíčová slova

Josef Koudelka, Vladimír Birgus, Josef Sudek, Bogdan Konopka, Eva Rubinstein, Zdeněk Tmej, metafyzika, fotografie, jiná dimenze, realita, obraz, technický obraz, sémiologie, metafora, symbol, symbolický, umění, reprodukce, reprezentace, imaginace, fotografický proces, tvůrcí proces, interpretace, mit, nevyslovitelnost, punctum, průhlednost, společné vidění světa, filosofie umění, uměla inteligence.

Abstract

The theme of this work is the metaphysics of photography, which will be demonstrated by selected photographs of Czech and Polish authors. Here we understand metaphysics as something ephemeral, difficult to grasp, but nevertheless very important, forming the essence of photography. After a theoretical introduction referring to science, metaphysics and semiology as the chosen tool for looking at the essence of photography, we will analyse six selected photographs by Czech and Polish authors such as Josef Koudelka, Vladimír Birgus, Josef Sudek, Bogdan Konopka, Eva Rubinstein, Zdeněk Tmej. Their order is neither random, nor chronological or alphabetical, but corresponds to a certain gradation of recognized new relations from the largest to the smallest number of elements forming metaphysical relations. We will look for these elements in the photographs of the authors mentioned and see how they create these relations. Finally, we will look at the phenomenon of photography and its role in human life and try to relate it to contemporary trends or threats.

Keywords

Josef Koudelka, Vladimír Birgus, Josef Sudek, Bogdan Konopka, Eva Rubinstein, Zdeněk Tmej, metaphysics, photography, another dimension, reality, image, picture, technical picture, semiology, metaphor, symbol, symbolic, art, reproduction, representation, imagination, photographic process, creative process, interpretation, myth, ineffability, punctum, transparency, common vision of the world, philosophy of art, artificial intelligence.

V Opavě, 28.6.2024 Seweryn Puchała

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a použil jsem pouze citované zdroje, které uvádím v bibliografických odkazech.

Souhlas se zveřejněním

Souhlasím, aby tato bakalářská práce byla zařazena do Univerzitní knihovny v Opavě, do knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a zveřejněna na internetových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

© Seweryn Puchała, ITF FPF Slezské univerzity v Opavě, 2024

Děkuji

Všem, kteří osvětlují temnou rokli mého života.
Mé Mamince, Sourozencům, Přátelům a Pedagogům.
Těm, kteří tvoří Institut tvůrčí fotografie –
zářící ostrůvek svobody.













Obsah

Úvod – fotografie a slova – metafyzika fotografie 19

I. Hranice metafyziky a fotografie 25
I.1. Definice a porozumění pojmům 25
I.2. Fotografie – definice (a krátké dějiny) 33

II. Matafyzické relace ve vybraných fotografiích 43
II.1. Přijatá metodologie 43
II.2. Výběr fotografií 45
II.2.1. ***Anglie***, 1978, z cyklu ***Exily***, Josef Koudelka 49
II.2.2. ***Leningrad***, 1981, Vladimír Birgus 55
II.2.3. ***Jablko na míse***, 1952, z cyklu ***Zátiší na okně mého ateliéru***, Josef Sudek 61
II.2.4. **Paříž**, 1994–95, Bogdan Konopka 67
II.2.5. ***Bed in mirror***, Rhode Island, 1972, Eva Rubinstein 73
II.2.6. Z cyklu ***Abeceda duševního prázdna***, 1942, Zdeněk Tmej 79

III. Metafyzický význam fotografii 83
III.1. Meatafyzika jako *cesta ven* 85

Závěr – jiná dimenze fotografie – jiná dimenze reality 89

Poznamky 92

Použitá literatura 98

Zdroje fotografií 100

Zdroje citátů 101

Elektronické zdroje 101

Jmenný rejstřík 102

Mám prostě rád
fotografie,
které se nedají plně
převést do slov

Vladimír Birgus

Úvod – fotografie a slova – metafyzika fotografie

Ludwig Wittgenstein (1889–1951) ve svém *Tractatus logico-philosophicus*, vydaném v Londýně v roce 1922, napsal svou pravděpodobně nejcitovanější větu: *Hranice mého jazyka označují hranice mého světa*[1]. Těžko se lze divit jeho myšlence, vídeňský filozof ve svých úvahách používal slova, protože se zabýval jazykem a logikou. Možná nepředpokládal, že jeho výše uvedená sentence bude často citována a různě interpretována. Není divu, že Wittgenstein viděl ve slově – hlavní oblasti své vědecké činnosti – hranice svého světa, kterému rozuměl. Možná s výjimkou letů do vesmíru se chce člověk pohybovat v prostoru, který zná nebo se v něm cítí dobře. V návaznosti na Wittegensteina, pokud něco nemohu pojmenovat, pak to neexistuje. Svět je omezen slovy: když chtějí vydavatelé slovníků prodat slovník, inzerují ho počtem hesel, která obsahuje, např. 80 000 a více, je to, jako by chtěli svět vměstnat do nějaké krabice, jednak je to možné, ale nepravděpodobné, jednak je velmi obtížné si tuto skutečnost jen představit, jednak je tu otázka platnosti uzavření světa do něčeho. Slovníky jsou nezbytné a opodstatněné, ale proces jejich sestavování musí být doprovázen vědomím, že je velmi nepravděpodobné, že se do nich podaří *uložit* všechna slova jednoho jazyka a ještě méně pravděpodobné je, že tato slova lze přeložit do jiného anebo vysvětlit ve stejné řečí. A nejde o to, aby zpochybňovat platnost slovníků – protože je každý potřebuje a někteří lidé k nim mají

velkou sympatii (protože jim v mnoha případech pomohly). Jde o to, aby ukázat, že nekonečnost lidské reality by měla inspirovat k činnosti, a ne naopak, jde o jiný důležitý problém, totiž o vědomí, že pokud se někdo rozhodl dělat tak velkou a úctyhodnou věc, jako je psaní slovníku, nebude schopen pojmout všechna slova, a stejně tak důležité je, že to neznamená, že tyto aktivity nemají smysl a že by se jich mělo zanechat. Vytváření slovníků a snaha vměstnat do nich co nejvíce slov se stává metaforou snahy porozumět světu. Tato snaha je smyslem lidského života.

Fotografové jsou možná ti, kteří si uvědomili, podobně jako Vladimír Birgus (1954–), *spiritus movens* Institutu tvůrčí fotografie, že obrazy jsou lepší než slova, ale ty konkrétní, které nazýváme fotografiemi, někteří je nazývají technickými obrazy (Flusser). Fotografie jsou konkrétnější než slova, protože jsou schopny světlem snímat obraz skutečnosti, proto se jim česky říká snímky (od snímat), a nejsou plně převoditelné na slova, tj. mají tuto vlastnost, ale ne každý ji využívá. Proto Robert Silverio (1965–) rozlišuje mezi fotografiemi a nefotografiemi[2].

Tvrzení *nelze je převést do slov* je velmi důležité, protože znamená, že jsou v jistém smyslu nepřeložitelné. A to zase znamená, že fotografie jsou v jistém smyslu neomezené ve svém vyjádření, nebo jsou alespoň méně omezené než slova. Prostřednictvím fotografií mohou lidé vyjádřit to, co nemohou nebo nechtějí vyjádřit slovy (protože i to je třeba brát v úvahu), protože tam, kam fotografie dosáhne, už slova nedosáhnou. Vrátíme–li se na chvíli k Wittgensteinovi, můžeme říci, že fotograf je člověk, který rozšířil svůj svět, posunul hranice poznání (v doslovném smyslu: fotografie nitra člověka, vesmíru) a pojmenovává svůj svět pomocí fotografie, svým způsobem ho krotí, ale také se v něm vyžívá, pobuřuje ho, hýbe jím nebo ho vyslovuje, víceméně vše, co lze vyslovit slovy pomocí fotografických obrazů. Takže *hranice mého světa jsou hranicemi mých fotografií*. *Existuje to, co dokážu pojmenovat*, se mění v: *existuje to, co dokážu fotografovat*. A u profesionálního foto-

grafa, ale i u vášnivého fotografa se nejedná o žádnou nadsázku, protože jsou tací, kteří dokáží pořídit desetitisíce fotografií ročně, a to vychází právě z výše uvedených potřeb (vyjádřit se, dojmout se, pobouřit se atd.) a z přesvědčení, že fotografie dokáží tyto potřeby vyjádřit lépe než slova.

Má fotografování smysl? Fotograf řekne: ano, kdo si uvědomí, jak velkou součástí nynější kultury, včetně kultury vizuální – ikonosféry[3] jsou fotografie, bude s tímto tvrzením souhlasit také, podle Nicholase Mirzoeff'a (1962–) bylo jen v roce 2014 vytvořeno jeden bilion fotografií[4]. Každá práce o fotografii je dalším krokem vpřed ve snaze pochopit tento mimořádný fenomén. Mechanismus vzniku technických obrazů je znám již od 5. století př. n. l., ale teprve v 19. století se člověku podařilo zachytit takto viděné tj. *camera obscura* obrazy. Již tento fakt ukazuje, jak neobvyklé je toto médium a kolik může jeho studium říci. Důležitým rysem fotografie je její realističnost a přehnaná důvěra v ni, která v divákovi vzbuzuje stejně tak obdiv jako úzkost nebo pochybnosti, ale je velmi obtížné určit, co přesně ho těší nebo znepokojuje. To je pravděpodobně okamžik, kdy podle Birguse fotografie *nechá prostor pro imaginaci*. Tento efemérní prostor, velmi obtížně uchopitelný, nicméně přítomný a nepostradatelný, je metafyzikou fotografie.

I.

Hranice mého
jazyka označují
hranice mého
světa

Ludwig Wittgenstein

I. Hranice metafyziky a fotografie

Tato teze vychází z tvrzení, že fotografie má metafyzickou dimenzi, tj. rozměr, který nelze explicitně a vyčerpávajícím způsobem popsat. Hlavní část této práce se bude zabývat neviditelným a v jistém smyslu neprobádaným, z hlediska přírodních věd lze to, čím se tato práce zabývá, považovat za *nevědeckou* činnost, proto je důležité hned na začátku říci, co považujeme za vědecký výzkum a co ne.

I.1. definice a porozumění pojmům

Metafyzika se zdá být těžkým a *nevědeckým* tématem. Často se říká, že věda je jenom exaktní nebo přírodní. Internetový slovník *Glosbe*[5] často překládá polské *nauki ścisłe* jenom na *věda*, co znamená, že v češtině když se říká věda se myslí exaktní nebo přírodní (věda). Mluvíme–li o jiných než přírodních vědách, musíme specifikovat, o jakou vědu jde (společenská, humanitní apod.). Je významné, že pojem *věda* v češtině zahrnuje exaktní nebo přírodní vědy, ale ne ostatní.

> *Věda, –y ž poznávací lidská činnost vytvářející na základě pozorování, experimentování a studia soustavu verifikovatelných, (exaktně) formulovaných znalostí o povaze a zákonitostech jednotlivých oblastí skutečnosti; tato soustava znalostí; její jednotlivý obor* [...] [6]

Internetová jazyková příručka dává nám definice vědy, ve které *pozorování*, *experimentování* lze považovat za vědeckou činnost, pozorování a jeho výsledky a závěry avšak nemusí být u každého stejné, někteří lidé vidí něco jinak než ostatní. Věda může spočívat v hledání nějakého společného prostoru, oblasti – porozumění. Vizuální materiál vyžaduje mezioborový přístup a hledání (pozorování – vidění) v tomto případě (vizuálního umění), ať chceme nebo ne, musíme jmenovat interpretováním, když někdo něco vidí – ví, co vidí, interpretovat známena vedět, co se vidí[7]. Vědet a vidět etymologicky jsou velmi blízko, jako anglické to see – vidět a vědět. Univerzálnosti, ve vědě tak důležité, bude dosaženo v rámci jedne kulturní oblasti, např. Středomoří nebo střední a východní Evropy, kde můžeme mlůvit o něčem, co jmenujeme: *společné vidění světa*[8]. Encyklopedie Sociologického ústavu Akademie věd České republiky dává nám ještě jednou definice vědy:

> *věda – obvykle je charakterizována jako propojení tří systémů: systému vědění, systému činností a systému institucí. Tyto systémy jsou svázány metodou zakotvenou v systému vědění. Prizmatem dnešní zkušenosti je však tento obraz v. nedostačující – prosazuje se potřeba charakterizovat v. jako soc. systém orientovaný na tvorbu vědění, sledující jak růst vědění a logiku výzkumu, tak i výzk. cíle, záměr tvorby, reflektující zhodnocování v. v lidských a soc. účelech a tím konstituující spolehlivé „vědecké vědění". V. představuje zákl. lidskou potřebu uspořádanosti rozdílných a mnohostranných jevů. Uskutečňuje se v četných, vzájemně propojených činnostech, jejichž cílem je popsat a vysvětlit řád jevů, tj. jejich všeobecné rysy a zákonité vztahy. Idea v. se hist. vyvíjí, v každém hist. období však zahrnuje 3 zákl. charakteristiky: 1. antropol. perspektivu, jež vyjadřuje postoj člověka ke světu a k sobě samému a tím i možnosti a meze věd. vědění;2. poznávací perspektivu, jež charakterizuje způsob systematizace věd. vědění chápaného jako soustava výpovědí a forem, definic a pravidel jejich tvorby; 3. kult. a spol.–materiální perspektivu, jež vymezuje místo a úlohu v. v kultuře, její institucionální povahu a strukturu a interakce k ostatním oblastem kult. a materiální tvorby*[9]

Důležité je v tomto případě vidět, ze věda vymezuje místo a úlohu v kultuře, její institucionální povahu a strukturu a interakce k ostatním oblastem kultury a materiální tvorby[10]. Tvrzení: *interakce k ostatním oblastem kultury* bude v této práci

důležité, zabýváme se jednou s oblasti kultury, jakou je vizuální uměni – fotografie. V této práci budeme klást důraz na interdisciplinární charakter hledání nezřejmých a neviditelných na první pohled vlastností fotografie.

> *Metafyzika protidialektický způsob myšlení zkoumající jevy jako neměnné, harmonické celky*[11]*;*
>
> *metafyzika – (z lat. meta ta physica, to z řec. meta ta physika = po fyzice) – v dnešním chápání zákl. fil. disciplína o posledních důvodech bytí, o jeho bytostném určení a smyslu. V pojetí tomuto blízkém se pojem m. poprvé objevuje v 5. st. po Kr. v novoplatonské filozofii: m. byla definována jako „to, co je nad přírodou" anebo „za přírodou". Dnes se etymologie odvozuje od středověkého pořádání Aristotelových spisů: jako „meta ta physika" se označovaly ty Aristotelovy spisy, které následovaly po fyzice (jakožto vědě o skutečnosti) a byly věnovány tzv. první filozofii či „sofii", tj. vědě o „prvních principech a příčinách" skutečnosti. Slovo m. se dnes také používá poněkud hanlivě pro označení mimověd. předpokladů poznání, pro jeho spekulativní způsob anebo pro jeho unitaristicky–univerzalistické ambice. O m. se běžně hovoří jako o základu svět. názoru (a různost odpovědí na její otázky světové názory od sebe odlišuje). Existují rovněž pokusy hist. prokázat, že různé kultury, různé epochy a především různá paradigmata vědy jsou od sebe odlišné svými metafyzickými základy, různým pojetím světa, času, bytí atp*[12]*.*

Tato práce si nečiní nárok na nalezení hotové odpovědi, ale chce být pokusem o hledání neuchopitelného, co lze nazvat ***nevyslovitelným*** (podle Birguse), ***průhledným*** (podle Sontagové, Konopky), ***punctum*** (podle Barthes'e), což zase činí z fotografií, které nás obklopují, velmi důležitou součást tvůrčí činnosti a prostředí člověka a může vést k plnějšímu poznání toho, kdo člověk je a čím se ve svém životě řídí, stejně jako toho, čím je pro člověka fotografie sama. Co způsobuje, že fotografie má takový vliv na pocit lidskosti nebo odcizení člověka tomuto světu.

Z výše uvedených definic můžeme odvodit několik bodů:
1. metafyziku nepovažují za vědu všichni, 2. je to věda o *prvních principech a příčinách* 3. je to *obtížná* věda, kde se na rozdíl od přírodních a exaktních věd těžko hledají jasná a jednoznačná kritéria výzkumu 4. často se v jejím rámci lze setkat se zdánli-

vě vylučujícími tvrzeními. 5. navzdory tomu je možné v určité oblasti dosáhnout univerzality, kterou od vědy očekáváme.

Metafyzika stojí v protikladu k dialektice a se zabývá něčím neuchopitelným, ale zároveň harmonickým. Neuchopitelnost a harmonie se zdají být dvěma póly, mezi nimiž pokračuje napětí lidského poznání. Člověk, zvláště v 21. století, by rád všemu rozuměl, chápal, věděl, protože to zřejmě znamená ovládnout, mít vše pod kontrolou. Matafyzické znamená, vrátíme–li se k původnímu významu slova – s odkazem na Aristotelovo dílo – to, co je těžko uchopitelné. Je to něco, co je, ale co je obtížné zkoumat nebo popsat, a z vědeckého hlediska se proto nabízí otázka, zda je to vhodný předmět zkoumání, zda je to něco, co nazýváme metafyzikou, čím bychom se měli zabývat vědecky, nebo něco, v čem hledáme metafyziku. Lidské poznání založené pouze na dialektice metafyziku rozhodně odmítne. Člověk 21. století si však uvědomuje, že svět, v němž žije, se neskládá pouze z viditelných entit a z těch, které lze zkoumat, měřit a zkoušet. To, co se děje s moderním člověkem, se vymyká lidskému poznávacímu aparátu. Člověk chce poznat pravdu o sobě samém, a proto se zabývá i tím, co se vymyká poznání a již přijatým definicím.

Nemůžeme říct, že humanistický prostor života člověka nemůže být vědecky zpracovány a obor humanistický není vědecký, protože víme, že potřebujeme hodně vědět o člověku ne jen z medicínského nebo biologického hlediska, ale také z psychologického nebo ještě jiného, které se nedá popisovat jako medicínské nebo psychologické či sociologické. A právě to je ta část našeho života – tato reflexe, kterou můžeme pojmenovat jako metafyzickou, protože se vymyká všem definičním pořádkům, a to byl možná hlavní důvod, proč bylo Aristotelovo dílo, nastupující po jeho Fyzice, Metafyzika: nešlo jen o to, že vyšlo po díle Fyzika, ale také o to, že fyzický svět je srozumitelnější a uchopitelnější, pohybujeme–li se v oblasti toho, co člověk vidí a může změřit. V případě metafyziky je to daleko složitější, protože víme, že *něco* na světě je, ale to *něco* lze těžko

zachytit, pojmenovat nebo definovat. To ovšem neznamená, že to nemáme dělat, jelikož se jedná o důležitou šást našeho života. Přirovnáme-li tuto úvahu k obrazu, bude množství slov *možná* odpovídat otevřené kompozici a otevřené interpretaci. Tato práce není završena tím, co autor chce říct: není správná odpověď, provádíme pouze pokus o hledání možné odpovědi, správné cesty výzkumu. Hledání je v tom případě klíčové a dává smysl nejen pro praktický život, ale i pro práci vědeckou nebo uměleckou.

Semiologie – v tomto případě je důležité uvést definici, protože pro mnoho lidí, kteří se těmito obory nezabývají, jsou pojmy sémiologie, sémiotika nebo dokonce sémantika rovnocenné. Na základě pouze stručných definic citovaných přímo ze Sociologické encyklopedie provozované Sociologickým ústavem AV ČR je zřejmé, že tyto termíny nejsou ekvivalentní. Autor si, stejně jako na začátku této práce, dovoluje citovat přímé definice, aby tak poukázal na náročnost diskutovaného tématu a vyzval k jeho rozšíření.

sémiologie – (z řec. semeion = znak) – věda o znakových systémech, pro jejíž označení se někdy prakticky synonymicky používá pojem sémiotika, oba pojmy mají ale poněkud odlišnou historii. Termín s. zavedl F. de Saussure pro tehdy ještě neexistující označení věd. disciplíny, kterou vymezil studiem života znaků uvnitř lidské společnosti. Mezi tyto znaky zařadil písmo, abecedu neslyšících, pozdravy, dopravní značky, signály apod. Protože také jazyk je systémem znaků, měla by jazykověda podle Saussura být součástí s. Sémiologický výzkum se začal rozvíjet poměrně pozdě a dodnes nejsou přesně vymezeny jeho oblasti. Kromě jazyka a mimojazykových signalizačních kódů se do něj nejčastěji zahrnují takové formy spol. komunikace, jako obřady, rituály, mýty, ideologie oděvy, estetické kódy (literatura, výtvarné umění). Někteří badatelé vylučují ze s. vědu o jazyce a definují s. jako vědu o znakových systémech mimojazykových. V obou pojetích mají sémiologické výzkumy značný význam pro s–gii a soc. a kult. antropologii. Hovoří se o socio–sémiologickém (či socio–sémiotickém) výzkumu, do nějž se řadí např. Studie Ervinga Goffmana o interakci „face to face", zkoumání mýtů am. Indiánů C. Léviho–Strausse atd. V tomto pojetí s. úzce souvisí s tzv. obecnou sémantikou, která je ale spíše fil. a s–gickou disciplínou[13].

sémiotika – (z řec. semeion = znak) – zkoumání vlastností znaků a znakových soustav, a to od nejjednodušších signalizačních soustav až po přirozené a formalizované jazyky. Za 3 hlavní součásti s. se považují: sémantika, syntaktika a jazyková pragmatika. Základy s. položila už řec. stoická fil. škola, termín s. zavedli Charles S. Peirce a Ch. W. Morris. F. de Saussure (1915) použil v podobném smyslu termín sémiologie. Zájem o s. výrazně vzrostl v souvislosti s rozvojem teorie informace a kybernetiky. S–gie využívá poznatky sémantiky a jazykové pragmatiky (při obsahových analýzách, analýzách komunikačních situací, výzkumech verbálního chování apod.), ale i syntaktická stránka jazyka může být signifikantním indikátorem sociokult.změny, charakteristikou určité kultury, subkultury. S. či sémiologie ale přinesla zejm. rozlišení ikonických znaků, tzv. indexů a symbolů (Ch. S. Peirce, 1867), a ideu, že každý objekt může být reprezentován všemi třemi typy znaků, což jsou vlastně 3 druhy interpretace a spec. soc. uspořádání reality. Zároveň s. přišla s kritikou racionalismu, postavenou na nahrazení dichotomie „subjekt–objekt" dichotomií „označující–označené" (signifier–signified), čímž de facto zdůraznila dominanci subjektu vůči zkoumané (objektivní) realitě, resp. jeho účast na její existenci. Tato idea se promítá silně do tzv. interpretativní sociologie, resp. etnometodologie. Poznatky s. využívá především tzv. obecná sémantika. (Viz též sociologie jazyka.)[14]

sémantika – (z řec. séma = znamení) – běžně se chápe jako nauka o významu slov, což je v podstatě pojetí tradiční lingvistiky, jíž je s. součástí. Termín s. poprvé užil M. Bréal v r. 1897. Základy s. lze nalézt u Bertranda Russella a Ch. S. Peirce. Rozdíly mezi syntaxí a s. vymezili Kurt Gödel a Alfred Tarski. Richard Montagne položil základy studia s. na přirozených jazycích. V současné jazykovědě se těžiště s. přesunulo ze slov na větu, protože se vychází z předpokladu, že obsahy si předáváme v jazykové komunikaci nikoli pomocí slov, ale pomocí vět (výpovědí). I v případě, že v komunikaci užijeme pouze jediné slovo, plní toto slovo funkci výpovědi (viz např. výrok „sněží"). Strukturální s. studuje souvislosti mezi významem celého výroku a významy jeho jednotlivých částí. Lexikální s. sleduje cestu označování významů slovy. V generativní gramatice se s. vztahuje ke způsobu reprezentace významu vět. Úkolem teorie s. je stanovení obecných vztahů mezi plánem obsahu a plánem výpovědi. V logice se pod pojmem s. chápe buď věda o znacích, nebo věda o vztahu mezi znaky a skutečností. V prvním případě je s. synonymem sémiotiky, v druhém případě je její součástí. Zkoumání významové variability slov i celých výroků pomáhá odhalit jemnější soc. a kult. diferenciaci společnosti i její vývojové proměny (viz též variantnost jazyková). K s–gickým i psychol. technikám patří tzv. sémantický diferenciál. V jistém smyslu je na s. postavena interpretativní s–gie i moderní kult. antropologie. Tzv. obecná sémantika představuje přímo aplikaci s. do roviny soc. vztahů, resp. převedení těchto vztahů do roviny jazykového vyjádření. (Viz též sociologie jazyka.)[15]

Z těchto stručných definic je zřejmé, že i sémiologie je interdisciplinární skutečností, kterou nelze uzavřít do rámce jednoho vědního oboru, a proto není možné použít jeden pojmový aparát. Je to přirozená schopnost člověka přiřazovat významy věcem a situacím, událostem, všemu, co tvoří bohatý život člověka a jeho aktivity v okolním světě. Tyto významy jsou velmi individuální, tj. často hermetické pro jednotlivce, ale existují i významy, které jim dávají kolektivy – jednotlivé sociální skupiny (společné vidění světa), profesní či národní skupiny. Velmi zajímavé jsou otázky týkající se mechanismu uskutečňování těchto významů nebo jejich interpretace.

Na tomto místě je třeba také položit otázku o potřebě interpretace[16]. Její velká odpůrkyně – Susan Sontagová (1933–2004) – v eseji s výmluvným názvem Proti interpretaci napsala: *Úkolem kritiky by mělo být ukázat, **jak dílo existuje**, nebo dokonce **že existuje**, nikoliv zjistit, **co znamená***[17]. Je však vhodné poznamenat, že sama Sontagová píše o něco dříve:

> *Interpretace tedy není (jak se většina lidí domnívá) absolutní hodnotou, činností mysli, která se nachází v nějakém nadčasovém prostoru možností. Ona sama musí být hodnocena v rámci historického chápání lidského vědomí. V některých kulturních kontextech je interpretace osvobozující činností, způsobem revize, přehodnocení mrtvé minulosti a úniku z ní. V jiných je reakční, drzá, zbabělá a dusivá.* […][18].

Sontagová nesouhlasí s jednou z funkcí kritiky, kterou je interpretace, podle Sontagové říct, co dílo znamená, zahrnuje kulturní kontext, na němž může mnohé záviset. Zároveň je *propagátorkou* průhlednosti, tj.:

> ***Průhlednost** je největší a nejosvobozující hodnotou v dnešním umění a kritice. Umožňuje pocítit světelnou energii proudící z díla jako takového, poznat věc takovou, jaká je.* […][19].

Semiologie bude bránit před jednoznačnou interpretaci, tj. bude umožňovat více rovnocenných a paralelních interpretací, bude umožňovat plné zkoumání symbolů v různých rozměrech, bude podle definice Sontagové *garantem průhlednosti.*

Semiologie bude odkazovat na koncept otevřeného díla Umberta Eca (1932–2016), který píše:

> […] *umělecké dílo je ve své podstatě* ***neurčité sdělení, mnohost významů****, které koexistují v jediném významu.* […] *Pod pojmem „dílo" rozumím objekt se strukturálními vlastnostmi, které sice umožňují různé interpretace ze stále nových úhlů pohledu, ale zároveň je harmonizují* [20].

a dále:

> *Otevřené dílo se v celé své složitosti ujímá úkolu zprostředkovat nám obraz diskontinuity: neříká nám o ní, ale* ***je ní*** [21].

Není náhodou, že Umberto Eco, který píše o otevřeném díle, píše také o sémiologii [22]. Jedni budou ve výzkumu znaků a symbolů vidět hluboký smysl, jiní budou tuto činnost považovat za ztrátu času vzhledem k tomu, že je předem známo, že výsledek nebude jednoznačný, naopak bude mnoho výsledků přinášejících mnoho významů. Víme, že člověk je *neredukovatelná* entita, tj. entita, kterou nelze redukovat na jeden jednoduchý model jednání, který by bylo možné popsat v celé komplextnosti, definovat principy jednání a předpovědět budoucí chování. Věda, reflexe, ale především umění, včetně fotografie, jsou projevy této neredukovatelnosti v nejvyšší míře. Vývoj civilizace, pověstné lety do vesmíru a všemi úspěchy technického světa, neposkytují řešení všech lidských problémů a nedávají odpověď na otázku, proč člověk trpí a co s tím. Velmi jednoduchým a možná naivním, ale přesto možným vysvětlením je, že vše, co je projevem lidské činnosti ve skutečnosti, kterou my lidé nazýváme pokrokem, by mělo sloužit člověku. Víme, že je to utopie: vynález dynamitu, zbraní nebo jiných zařízení umožňuje některým lidem vyvyšovat se nad ostatní, a to i pod hrozbou smrti. Víme, že lidský rozum může být démonem. Umění a jeho metafyzický rozsah, který je obtížné definovat, neumožňuje odpovědět na všechny existenciální otázky, ale umožňuje žít důstojně a vyrovnat se s problémy, s nimiž se člověk potýká ve světě, v němž žije. Je důležité si uvědomit, že umění nelze redukovat pouze na terapeutickou činnost, jak by si někdo mohl při čtení výše uvedených slov myslet. Každý člověk, který si je vědom sám sebe a své důstojnosti, si klade existenciální

otázky a činí tak způsobem, který považuje za nejlepší, nejúplnější. Jsou lidé, kterým slova nestačí, a proto se obracejí k obrazům, a jsou i tací, kteří se obracejí k technicky vytvořeným obrazům, které, dalo by se říci, jsou *vytvořené ne lidskou rukou*. Tyto obrazy, i když jsou technicky vytvořené, nejsou jen sterilním záznamem skutečnosti, nejsou její reprodukcí, jak chtěl László Moholy-Nagy (1895–1946), jsou její reprezentací[23]. Cílem této úvahy je pouze nahlédnout, že interpretace fotografie (její hermeneutika a heuristika), vyžaduje interdisciplinární perspektivu. Lze tedy říci, že sémiologie umožňující různé interpretace, vyžaduje otevřený přístup (Eco), který se neuzavírá do jednoho vědního oboru či oblasti umění; zdá se, že sémiologie je zvláštním místem, kde se setkává mnoho oborů, aby bylo možné nalézt určitou čitelnost obsahu při současném postoji otevřenosti vůči mnohosti interpretací, recepci pohledů na stejnou fotografii[24]. Taková mezioborovost otevírá fotografii i sémiologii nové oblasti zkoumání. Možná je to zřejmé v případě sémiologie, v případě fotografie může být obtížnější vidět určité souvislosti, přínosy nebo vzájemné vlivy mezi oběma disciplínami. Velmi zajímavou pozici v tomto ohledu je např.: *Semiotika v teorii a praxi* Jarmily Doubravové (1940–), která velmi stručně popisuje tajemství sémiotiky komunikace a symbolu. Je podstatné zejména to, co Doubravová píše o notaci[25]. Protože fotografie je víc než jen mechanický způsob získávání snímků (Flusser). Semiologie pomáhá vidět fotografii metafyzicky.

I.2. Fotografie – definice (a krátké dějiny)

Fotografie je technický způsob získání obrazu. Aparát fotograficky snímá[26] zaběr reality, proto se fotografii jinak říká snímek. Termín *fotografie* se skládá ze dvou řeckých slov: *fos – světlo*, *grafein – psát, kreslit, malovat*[27] bude tedy znamenat kresbu světlem. Původ tohoto slova je velmi zajímavý. Mohlo být použito téměř současně v Evropě i v Brazílii, o což se zasloužili Hercules Florence (1804–79) – narozen ve Francii, žijící v Brazílii, a Johan H. von Maedler (1794–1874) – Němec[28]. Termíny *negativ*

a *pozitiv* poprvé použil John Herschel (1792–1871)[29], který také v roce 1819 objevil ustalovací efekt thiosíranu sodného, což je nepochybně jeho největší přínos pro oblast fotografie dodnes [30]. Proces vynálezu fotografie je velmi dlouhý a složitý a má mnoho vedlejších linií. Steve Edward (1954–) ve své knize *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie* napsal, že je možné vyjmenovat až 24 lidí, kteří tvrdí, že fotografii vynalezli[31]. Je třeba poznamenat, že již ve starověké Číně v 5. století př. n. l. pozoroval Mo Ti (asi 470–asi 390?) vznik obrazu v tmavé místnosti, do níž malým otvorem pronikalo světlo. Aristoteles (384–322) pozoroval stejný jev při zatmění Slunce. Arabský vědec Albazen (Ibn al-Haytham – cca 965– cca 1040) v 10. století n. l. vypozoroval, že čím menší je clona, tím jasněj-ší je obraz, což se dodnes používá ve fotografii a nazývá se hloubka ostrosti. V renesanci vznikla *camera obscura*[32] (*optická temná komora*, doslova latinsky *temná místnost*[33]). Pomáhala malířům malovat velmi přesné – realistické obrazy; používal ji (pravděpodobně) Jan (Johannes) Vermeer van Delft (1632–75) a později Bernardo Bellotto – Canaletto (1721–80)[34]. Právě díky jeho obrazům (které vypadají jako snímky) byla po druhé světové válce obnovena Varšava[35]. Fenomén *Camera obscura* popisovali od antiky až po moderní dobu mj. Vitruvius (1. století př. n. l.), Leonardo da Vinci (1452–1519), Girolamo Cardano (1501–76), Gemma Frisius (Jemme Reinerszoon: 1508–55) a dnes je těžké říci, kdo jako první vynalezl *camera obscura* jako přístroj[36].

V jistém smyslu můžeme za prototyp fotoaparátu označit to, co bylo k dispozici již v době renesance. Řečeno dnešním fotografickým jazykem, tělo fotoaparátu (ang. *body*) již bylo k dispozici a přidávaly se k němu objektivy. Teprve v 19. století byly pokusy o zachycení a ustálení obrazu pomocí *camera obscura* úspěšné. Řečeno etymologicky správně, podařilo se sejmout obraz skutečnosti a získat tak fotografii (snímek), řečeno jazykem Moholy-Nagy'ho, podařilo se reprodukovat skutečnost[37]. Do té doby malíř skicoval, kreslil obraz promítaný na zadní stěnu *camera obscura* (dříve místnosti, stanu). V 17. a 18. století byly objeveny chemické látky, které vedly k objevu procesu, který

dnes nazýváme pozitivně-negativní proces[38]. Oficiální oznámení o vynálezu fotografie *urbi et orbi* učinil François Arago (1786–1853) 9. ledna 1839 a připsal vynález Daguerrovi (Louis Jacques Daguerre 1787–1851)[39]. V srpnu téhož roku předala Francouzská akademie věd světu vynález fotografie[40]. Na britských ostrovech byl vynález oznámen o měsíc později a podle zdrojů zatím neudělal takový dojem[41]. Jak však ukázala historie, jeho vynález obstál ve zkoušce časem a dodnes se ve fotografii mnohem častěji používá pozitivně-negativní proces[42]. Až do vynálezu digitální fotografie[43] byl Talbotův (William Henry Fox Talbot (1800–77) proces nejlevnější a nej-oblíbenější metodou reprodukce používanou ve velkém rozsahu. Rozhodující bylo samozřejmě to, že z jednoho negativu bylo možné získat nekonečné množství pozitivů. Daguerrotypie zaujala masy, ale umělci se více zajímali o papírovou fotografii jako vhodnější pro uměleckou činnost[44]. Je velmi zajímavé sledovat vývoj fotografie jako vynálezu, první daguerrotypie byly extrémně křehké a vyžadovaly speciální ochranu v podobě speciálně upravených pouzder[45], vykreslovaly mimořádně přesné detaily, nicméně přes dlouhodobý zájem v USA nakonec neprošly zkouškou času. Ti, kdo ocenili Talbotův pozitivně-negativní proces, dbali na trvanlivost, úspornost; přesné vykreslení detailů přišlo o něco později. Z dnešního pohledu se zdá, že rozhodující roli v takovém vývoji sehrála doba, v níž byla fotografie vynlezena – totiž průmyslová revoluce. Právě v této době byl kladen důraz na masovou výrobu, a tedy levnější produkci a širší rozsah. Dá se říci, že se jedná o manifest, o stěžejní hesla průmyslové revoluce; z hlediska této práce a v ní obsažené reflexe metafyziky fotografie takový přístup a především produkce fotografie nepředjímá její nedostatek jedinečnosti či výjimečnosti, neboť se ukazuje, že potenciál fotografie pro její masovou produkci ji nezbavuje jedinečné individuální kvality, kterou přiznáváme uměleckým dílům.

Vilém Flusser (1920–91) ve své knize *Za filosofii fotografie* dokonce píše, že vynález fotografie v podobě, o níž zde uvažujeme, je jedním ze dvou zlomových okamžiků v dějinách civili-

zace; pozoruhodné je, že jako první uvádí vynález lineárního písma[46] a třetím by snad byl vynález internetu, tomu však zabránila předčasná smrt filozofa komunikace[47] narozeného v Praze a působícího v Brazílii. Než se zamyslíme nad významem zmíněného vynálezu pro člověka, stojí za to podívat se na další *inkarnace* fotografie v podobě barevné fotografie, instantního polaroidu nebo hologramové fotografie, abychom skončili u dalších dvou přelomových objevů: digitální fotografie a fotografie generované umělou inteligencí (AI). Fotografie se v průběhu své 180leté historie neustále modernizovala. Od roku 1888, kdy americká společnost Kodak uvedla na trh první fotoaparát, nás čas od času překvapí novými vynálezy. Mezi ty nejpozoruhodnější bezesporu patří nahrazení skleněné a kovové desky celuloidem v roce 1887, následované svitkovým filmem z roku 1889, první autochromní barevná fotografická deska bratří Lumiérů z roku 1907, první barevný fotografický svitkový film bylo možné používat od roku 1942, a to Kodacolor, a od roku 1948 se méně trpěliví mohou díky vynálezu Edwina H. Landa (1909–91)[48] těšit z Polaroidu pro instantní fotografii.

Kromě těchto velmi zajímavých a objevných vynálezů, o kterých dodnes slýcháme a které používáme, zaznamenává historie fotografie i další poněkud bizarní případy, jako je fotoaparát s hůlkou nebo fotoaparát ukrytý pod vestou[49].

V roce 1957 Russel Kirch (1929–2020) vynalezl první fotografický digitální fotoaparát. První široce dostupný mobilní telefon s vestavěným digitálním fotoaparátem se objevil v roce 2000: byl jím J–SH 04 od společnosti J–Phone. Dalším epochálním průlomem měl být kapesní digitální fotoaparát, který v roce 2011 představila společnost Lytro a u něhož lze po pořízení snímku změnit zaostření. V roce 2017 se tak společnost ocitla na mezinárodní scéně: *Lytro vytváří nejvýkonnější platformu Light Field na světě, která umožňuje umělcům a inovátorům realizovat jejich vize a uvolňuje novou úroveň vizuální kvality a tvůrčí svobody v oblasti smíšené reality, kinematografie a vizualizace*[50]. Společnost bohužel ukončila činnost v roce 2018, adresa *lytro.*

com nás přesměruje na *https://raytrix.de*, ale díky adrese *https://wayback–api.archive.org* si můžeme web prohlédnout ve verzi z roku 2017. V dubnu 2022 zveřejnil polský portál Fotopolis článek se silně znějícím názvem: *Dosáhli jsme konce fotografie. Nový systém umělé inteligence vytváří fotografie a grafiku na základě popisů*[51]. Autor článku doporučuje navštívit webové stránky systému Dall–E2 vytvořené společností OpenAI[52]. Webová stránka zve: *DALL–E 2 je systém umělé inteligence, který dokáže vytvářet realistické obrazy a umělecká díla na základě popisu v přirozeném jazyce*[53]. V roce 1839 se o takových vynálezech (DALL–E 2) filozofům ani fotografům nesnilo, ale můžeme se ptát, zda to není jen další etapa vývoje (?) fotografie? Vzhledem k tomu, že jsme jako lidé znali mechanismus fotografického přístroje již od 5. století př. n. l., lze posledních 180 let nazvat horečkou fotografických objevů. A stejně jako v roce 1839 nechyběli kritici a nadšenci nového vynálezu, je tomu tak i dnes, kdy se mnohým líbí, že mohou vytvářet obrazy pomocí slov, jiní jsou pobouřeni a další se obávají možného výpadku příjmů. Připomeňme, že po objevu fotografie se také objevily protesty, které hrozily, že malíři přijdou o práci, protože nebudou zakázky na portréty. Skutečnost byla však jiná – fotografické portréty si objednávali ti, kteří si nemohli dovolit ty malířské. Fotografie se stala doménou maloměšťáků a nastupující dělnické třídy. A dnes to může být stejné, některé zakázky, zejména ty, kde se nebude počítat s kreativitou tvůrce, a pouze s reprodukční rolí stroje běžně nazývaného počítač, vyzbrojeného internetem, mohou úspěšně realizovat generátory umělé inteligence. A co víc, stejně jako fotografie *osvobodila* malířství od realismu, může AI osvobodit fotografii od komerční fotografie, která je projevem obrazománie.

Vraťme se k *vizitce* DALL–E 2: jde o systém umělé inteligence, který dokáže vytvářet realistické obrazy a umělecká díla na základě popisu v přirozeném jazyce. Birgus mluvil o fotografiích, které nelze převést na slova. Zajímavý je opačný směr – fotografie vytvořené ze slov, zdá se, že již zredukovaný obraz vytvořený na základě popisu je stále redukovaný, protože jej

lze znovu popsat pomocí slov (stejných?). Taková operace se zdá být již na svém počátku ztrátová. Pokud tomu tak skutečně je, pak, parafrázujeme–li název díla polského filozofa[54], můžeme říci: *o fotografie nemusíme se bát*. Fotografie je, jak už zde bylo mnohokrát zmíněno, technický způsob získávání obrazů a generátory umělé inteligence jsou v jistém smyslu také technickým způsobem získávání obrazů, ale ne fotografií, nýbrž obrazů, které vypadají jako fotografie. Obrazy generované umělou inteligencí nesnímají obrazy skutečnosti (reality). Proč jen vypadají jako fotografie? I digitální fotografie využívá mechanismus *camera obscura*: paprsek světla vstupuje otvorem objektivu a clonou do zatemněné krabice, kde se láme a vytváří obraz na protější stěně, na níž je místo filmu nebo jiného světlocitlivého materiálu – elektronický obrazový snímač je rovněž citlivý na světlo. Tento proces využívá mechanismus vzniku fotografie, ale již nevyžaduje mokrý proces vyvolávání a ustalování, jedná se o suchý a zároveň insatní (okamžitý) proces. Stále však vychází z citlivosti na světlo. V případě digitální fotografie byla opuštěna pouze forma již vytvořeného snímku, v případě fotografie generované umělou inteligencí byl zkopírován pouze vzhled snímku, který je však vytvořen zcela jiným způsobem, jedná se o kompilaci již dříve pořízených (sejmutých) snímků, které byly zveřejněny na internetu. Digitální fotografie nabízela mnohem větší a pouhým okem méně zjistitelné možnosti manipulace s obrazem, jak popsala min. Sarah Kemberová (1963–) v *„Cień przedmiotu". Fotografia i realizm*[55]. V každém případě, tj. u analogové a digitální fotografie i u fotografie generované umělou inteligencí potřebujeme to, co Flusser nazval aparátem z latinského apparatus, apparare[56]. Aparát je nástroj, který simuluje myšlení[57] navazujíc na myšlenku filosofa – aparát, který uskutečňuje něčí (jednotlivcův, sociální skupiny, profesní, vládní) program, také chce někoho ovládnout[58]. Pokud je fotoaparát tím, co Flusser považuje za *apparatus*, pak něco takového, v širším slova smyslu, může být i umělá inteligence, která je vybavena specifickým programem nebo programy, a to jak v elektronickém významu, tak v mentálním, který souvisí s kulturou a přijatými normami chování,

reprezentací určitých témat atd. Flusser píše o dvou vzájemně se prolínajících programech umístěných ve fotoaparátu – automatickém a umožňujícím fotografovi hru[59]. László Moholy-Nagy'emu[60] 100 let po vynálezu fotografie vadilo, že fotografie realitu pouze reprodukuje, ale postuloval, že by ji měla spíše vyrábět. V 21. století to může být matoucí, profesorovi Bauhausu šlo o kreativní fotografii, nikoli o kopírování reality, vyrábět – *produkovat* pro něj bylo protikladné k *reprodukovat*; v dnešní době jak vyrábět, produkovat, tak reprodukovat nezní kreativně. *Chceme **produkovat** plánovaně, protože pro život je důležité vytvářet **nové relace***[61]. Fotografie, dokonce i ty, které vytváří umělá inteligence, jsou pořizovány na příkaz člověka, nejsou již striktně fotografiemi, tj. *psanými světlem*, nejedná se o záznam na světlocitlivém materiálu, ale o kopii a kompilaci zároveň dřívějších fotografií, způsob, jakým byl obraz uměle inteligenci vytvořen, je více technický než ten z roku 1839. Může být podle Flussera umělá inteligence dalším zlomovým bodem civilizace? Jsou fotografie pro lidi a něco jim připomínají, nebo mluví jazykem neredukovatelným na slova? Dobrým příkladem je zde příběh Barthes'ovy (Roland Barthes 1915–80) fotografie jeho matky: *Snímek Zimní zahrady nemohu ukázat. Existuje pouze pro mne. Pro vás by byl jen lhostejnou fotkou, jednou z tisíce manifestací „něčeho"* [62]. Ať už zůstane generátor umělé inteligence jakýkoli, nenahradí fotografie blízkých lidí, ani něco zásadnějšího – tvůrčí proces – může jej pouze podpořit, stejně jako fotografie nenahradila malbu, ale pouze ji podpořila, a dokonce, jak bylo zmíněno výše, *osvobodila z otroctví* realismu. Komerční reklamní fotografie, zejména ty, které jsou redukovány pouze na ilustrační funkci, zbavené jakékoli kreativity a tvůrčí invence, mohou být nahrazeny těmi, které jsou generovány. To umožní fotografům vypořádat se s kreativitou ve fotografii a může přinést zajímavé výsledky. Místem, kde se lidé musí obávat fotografií generovaných umělou inteligencí, je nepochybně tisková fotografie a takzvané *fake news* a *deep fake*, ale to je téma na jinou práci.

II.

Fotoaparát
je mým nástrojem.
Skrze něj dávám
vyznam věcem
okolo mne

André Kertész

II. Matafyzické relace ve vybraných fotografiích

II.1 Přijatá metodologie

Na začátku je třeba připomenout, že tato práce si nečiní nárok na vyčerpávající informace o probíraném tématu ani na jedinou možnou interpretaci popisovaných fotografií. Rovněž si nečiní nárok být vyčerpávajícím zdrojem informací o vybraných a probíraných fotografiích; z definice se nejedná o monografii. Důležité je vnímat tuto práci jako další návrh, a pravděpodobně ne poslední, který se snaží popsat, prozkoumat fenomén fotografického vynálezu, který je starý více než 180 let. Jak je uvedeno výše, tento vynález vzbudil mnoho extrémních emocí od obdivu až po rozhořčení. Někteří dokonce přisuzovali fotografii magický význam, jedna z vylepšených variant *camera obscura* pro promítání skleněných diapozitivů (prototyp projektoru) byla dokonce nazývána jako tzv. *Laterna magica*[63]. Fotografie má nepochybně některé těžko uchopitelné vlastnosti, které přitahují velké množství diváků a v době digitální fotografie (díky velmi výraznému zjednodušení technických požadavků na její provozování) i adeptů. Tato studie se snažila najít tyto vlastnosti na základě vizuálních dat, tedy toho, co je vidět na vybrané fotografii. Snažila se prozkoumat, proč vybrané fotografie přitahují, v čem spočívá jejich fenomén. Fotografie jako *obraz zaznamenaný světlem, sejmutý ze skutečnosti* bude vždy jen jejím reprezentací[64], není realitou samotnou. To je důležité mít na paměti, protože mnoho nejasností, zejména na základě fotografického realismu a jeho epistemologické hodnoty, vzniká prá-

vě z nepochopení nebo nevědomého předpokladu, že fotografie jsou realitou, a nikoli její reprezentací. Fotografie pyramid na obálce časopisu *National Geographic* nejsou samotné pyramidy, ale jejich obraz – reprezentace[65]. Při nákupu časopisu člověk nezíská pyramidy – pouze jejich snímek. *Metafyzika fotografie* je dalším pokusem ukázat těžko uchopitelný rozměr fotografie, ztížený tím, že je neviditelný fyzicky, ale duchovně. Těžko uchopitelný, protože se týká lidské citlivosti, empatie, ale také kultury, kontextu, v němž člověk žije, všeho, co člověk prožívá, co ví o sobě a o světě. Z uvedených důvodů je to *jiná dimenze fotografie* (*jiná dimenze reality*) řečeno jazykem ekonomie – přidaná hodnota. Ačkoli je zde prezentovaná reflexe v určité fázi uzavřená, samotné téma zůstává otevřené, reflexe zde prezentovaná ukazuje cestu hledání, kterou lze aplikovat na jakoukoli fotografii, včetně barevné nebo digitální, protože její obsah je důležitější než technika použitá k vytvoření fotografického obrazu.

Fotografie, získaná pozitivně-negativním procesem, polaroidovou instantní fotografií, digitální fotografií s použitím fotoaparátu jako přístroje (apparatus, jak chce Flusser) k sejmutí obrazu ze skutečnosti, jak bylo napsáno výše, je stále reprezentací (jak chce Moholy-Nagy)[66], ale má jinou povahu než obraz vytvořený tradičním způsobem (tzn. namalovaný člověkem) nebo vytvořený pomocí fotografických a grafických aplikací (Photoshop, Illustrator atd.), generátory AI bez použití fotoaparátu – s takovými obrazy bude třeba zacházet jinak – budou blíže k malbě.

Pro zkoumání vybraných fotografií a hledání te skryté jiné dimenze reality byla zvolena sémiotika jako metoda hledání prvků, které vytvářejí metafyzické relace. Zvolený termín *relace* místo *vztah* je *mezinárodní* a umožňuje širší porozumění. Vztah je druhým významem termínu relace[67]. To je důležitá úvaha, protože člověk v běžném životě čte kódy a funguje v oblasti různých symbolů, a lze tedy říci, že sémiotiku používá jako metodu fungování ve velmi specializovaném, mezinárodním kulturním prostředí, kde od dětství čte různé piktogramy, loga. Sémiotika se

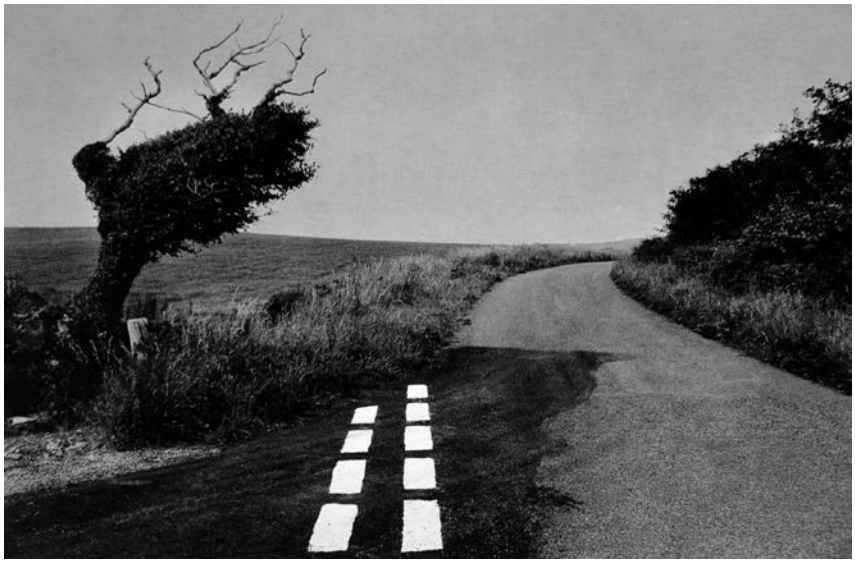
tak stává ani ne tak vědou, jako spíše nástrojem zkoumání[68]. Je však důležité zmínit, že se nejedná o jednu zvolenou teorii symbolismu či sémiotiky, ale o vyzkoušení, zda zvolený návrh může přinést očekávaný výsledek v podobě nalezení vlastností metafyzičnosti ve vybraných fotografiích, proto lze tuto práci považovat za prvotní skicu práce, která by mohla pokračovat na základě již zvolených teorií.

II.2. Výběr fotografií

Vybráno bylo šest fotografií českých a polských autorů: Josef Koudelka (1934–), Vladimír Birgus, Josef Sudek (1896–1976), Bogdan Konopka (1953–2019), Eva Rubinstein (1933–)a Zdeněk Tmej (1920–2004). Je třeba zmínit pořadí probíraných fotografií, které není ani chronologické, ani abecední. Je navrženo pořadí, které odpovídá určitému odstupňování od největšího počtu objektů vytvářejících metafyzické relace k nejmenšímu, jinými slovy od největšího počtu rozpoznaných nových relací k nejmenšímu: 1. ***Anglie***, 1978, z cyklu ***Exily*** – Josef Koudelka; 2. ***Leningrad***, 1981 – Vladimír Birgus; 3. ***Jablko na míse***, 1952, z cyklu ***Zátiší na okně mého ateliéru*** – Josef Sudek; 4. ***Paříž***, 1994–95 – Bogdan Konopka; 5. ***Bed in mirror***, Rhode Island, 1972 – Eva Rubinstein; 6. Z cyklu ***Abeceda duševního prázdna***, 1942 – Zdeněk Tmej.

Nejprve je uveden název fotografie, protože tato studie zkoumá vybrané fotografie, nikoliv tvorbu jejich autorů, dále rok vzniku (nikoliv zveřejnění), případně cyklus, z něhož fotografie pochází, a nakonec autor. Popis fotografie začíná výčtem prvků, které vytvářejí metafyzickou relaci, jako jsou symboly, metafory. Poté prostřednictvím sémiologického významu citovaných prvků (symbolů, metafor) vidíme, jak vytvářejí metafyzickou relaci v této konkrétní soustavě (produkují realitu podle Moholy-Nagy'ho). Jakousi závorkou uzavírající popisy jednotlivých fotografií je stručná zmínka názvu – často povrchní, omezující se pouze na zeměpisné místo (*Anglie, Leningrad*) někdy ovšem i složitější, jako např.: *Abeceda duševního prázdna*.





II.2.1. *Anglie,* 1978, z cyklu *Exily*, Josef Koudelka

Metafyzickou relaci na této fotografii vytváří: silnice, bílá dvojitá podélná čára přerušovaná (vodorovné dopravní značky), uschlý strom, břečťan (popínavá rostlina) vinoucí se po uschlém stromě, šedá, téměř jednolitá obloha, obdělávané pole, stromy nebo keře vpravo, tráva u silnice, a sotva viditelný, skrytý v trávě sloupek u silnice.

Na snímku vidíme rozcestí – dvě silnice (vozovky) oddělené dvojitou přerušovanou čarou. Snad symbolizují pronikání starého života do nového. Nejedná se o explicitní *odříznutí* od minulosti, starého života od nového, něco ze starého proniká do nového, možný je také návrat to starého světa, odkud se někdo dostal do nového. Kompozice snímku implikuje, že část, která je před cestujícím, je větší než ta, kterou má divák ze své levé strany. Díváme–li se tímto způsobem, můžeme předpokládat, že cestujicí (fotograf) už vybral cestu, kterou vidíme před sebou. Není ona rovná – ohýbá se, divák nevidí, co je za ohybem – doslovně i metaforicky – budoucnost. Aby viděl, co je za ohybem, musí vynaložit úsilí na putování vpřed. Pozoruhodné je, že divák nevidí ani cestu vlevo, ani cestu před sebou – nevidí ani odkud fotograf přišel, ani kam jde. Je to jako ve vyhnanství: není důležité, co bylo a co bude příští rok, důležité je tady a teď' – přežít. Tento pocit dočasnosti může někoho podněcovat k většímu úsilí o dosažení změny, jiného naopak o tuto sílu připraví

a přivede do deprese. V člověku, který je nucen cestovat – stěhovat se – něco umírá, chřadne, zneklidňuje, jako ve stromu viditelném na fotografii. Je zelený, ale trčí z něj suché větve: je možné, že strom je suchý, avšak porostlý břečťanem, novým životem na staré kostře. Čím déle se divák na snímek dívá, tím více toho objevuje, možná je i překvapen svými objevy, postřehy. Strom je suchý: to, co je vnímáno jako strom, je jen břečťan, který si našel místo na suchém stromě. Strom je silně nakloněn doprava směrem ke středu obrazu.

Na této fotografii zaujme několik důležitých prvků, které přerůstají v symbol či metaforu a přenášejí diváka z reálného, viditelného světa tady a teď (*zmrazeného* fotografem pro diváka) do světa metafory odkazující na lidský život. Díky těmto elementům se fotografie stává téměř románem, poezií, něčím, co se složitě vyjadřuje, ale co lze objevit prozkoumáním očima.

Osou kompozicí této fotografie se zdají být dvě přerušované, ostře bílé čáry, jakoby čerstvě natřené, čisté, jaksi cizí, nezapadající do ostatních prvků, které budují tento obraz a jeho atmosféru, odcizují se svou nedotčenou bělostí, ale nejsou prvkem, který odděluje pravou část obrazu od levé; tím, že jsou přerušované, jsou dvojznačně oddělující, v dopravě, k níž primárně odkazují, se nechávají překračovat, narozdíl od souvislé linie. Zde v tomto obraze se povyšují na symbol, metaforu. Divák zapomíná na původní význam této vodorovné dopravní značky, ve formální sféře vidí mírně posunutou kompoziční osu a v metafyzické dimenzi metaforu životního momentu. Jda *nad rámec poskytovaných informací*[69] pozorovatel nepochybně tuší, že fotograf tuto fotografii nepořídil proto, aby ilustroval vodorovné dopravní značky, ale aby vyjádřil svou myšlenku, možná stesk po zemi opuštěné ve spěchu – po vlasti a rodině, blízkých, přátelích. Možná je to jen jedna z mnoha krajin Anglie, těch *možná* je zde příliš mnoho, na tomto místě je důležité připomenout, že každý divák má právo vidět daný obraz ze své vlastní perspektivy v mentálním rozměru, zde metafyzickém. Angličan bude tento obraz vnímat jinak než člověk pocházející

z jiné části světa, to se zdá být zcela zřejmé – tato samozřejmost však poskytuje příležitosti k napsání podobných prací.

Koudelkova fotografie z Anglie ukazuje, že fotografie otevírají dosud nepoznaný svět, že to, co vidíme, má jinou dimenzi. Vidět tuto dimenzi však vyžaduje jít *nad rámec poskytovaných informací*, vyžaduje, aby se člověk díval nejen na povrch obrazů, ale také do jejich hloubky. Polský filozof uměn, Janusz Krupiński (1955–), rozlišuje mezi pohledem *na* a pohledem *do*. Pohled *na* odpovídá pohledu pouze na povrch, pohled *do* pohledu dovnitř[70]. Při pohledu pouze na povrch neboli *na* Koudelkovu fotografii vidíme pouze strom; při pohledu *do* (*dovnitř*) zjišťujeme, že strom je uschlý, že to, co vnímáme jako strom, je autonomní rostlina, která využívá pouze *strukturu* stromu, stala se jakýmsi rámem pro břečťan nebo jinou popínavou rostlinu.

Tím silněji to vynikne v konfrontaci s názvem cyklu *Exily* – někdo, kdo je nucen uprchnout ze své vlasti, nám může připomínat… No, takový je pro nás zpočátku uschlý – mrtvý strom. Stojí však za to zamyslet se nad přirovnáním k břečťanu (*hedera helix*), který je sice krásný a užitečný[71], nicméně je závislý na svém okolí, může krásně růst, ale pokud nemá žádnou pomoc, žádnou příležitost, pozorovatele svou krásou neokouzlí a jeho život lze přirovnat pouze k vegetaci. Strom s břečťanem se zdá být kvintesencí názvu Koudelkova fotografického cyklu. Tato fotografie ukazuje, že velmi důležitý při čtení fotografie, nahlížení *dovnitř* je samotný název fotografie, který může nasměrovat pohled diváka, dokonce se můžeme ptát, zda nevede k nadinterpretaci. Možná i to je jeden z důvodů, proč někteří autoři nazývají své fotografie *bez názvu* (ang. *untitled*).

Obvykle, když pozorovatel slyší slovo *nebe*, uvidí očima modrou oblohu s mraky, obláčky. Koudelka fotografuje jednolitou šedou oblohu, jinak často spojovanou s Anglií. Koudelkova fotografie jako by odpovídala obecným představám, které se skrývají v pojmu *anglická krajina*. Obdělávané pole viditelné na této fotografii připomíná rovinatou krajinu, podobnou té,

kterou v souvislosti s nizozemskou krajinou popsal významný historik z této oblasti Evropy John Huizinga (1872–1945), a ukazuje se, že krajina, v níž člověk žije a na kterou se dívá, může mít vliv na jeho osobnost, na jeho charakter[72].

Fotografie z Anglie, mohla by být obálkou celého cyklu *Exily*, protože se může zdát, že tato jedna fotografia vyjadřuje hlavní pocity cestování z donucení – útěku, jak bylo uvedeno výše.





II.2.2. *Leningrad*, 1981, Vladimír Birgus

Metafyzickou relaci na této fotografii vytváří: muž, černý kabát, klobouk, bílý malý pes pudl, zeď, most (nebo nábřeží), řeka, velmi široká, budovy na druhé straně řeky.

Pes je v obecné symbolice, aniž bychom zacházeli do podrobností, symbolem věrnosti. Zde je kontrast ještě zdůrazněn velikostí psa a jeho odkazem na člověka. Malý pes, velký muž. Pes může být také spojován s obranou, ale v tomto případě tomu tak pravděpodobně nebude; spíše máme před sebou psa pro hry. Pes se zvědavě dívá na fotografa a těší se z neobvyklé pozornosti muže v klobouku, který je na této fotografii černou postavou v opozici k bílé postavě psa. Bílá a černá mohou také symbolizovat dobro a zlo (pomineme–li černobílé fotografie). Člověk na fotografii je padouch: zodpovědný za zlo ve světě. Zatímco v případě různých ozbrojených konfliktů je to zřejmé, v případě různých katastrof se to tak nemusí zdát, ale je to jen zdání, protože velká část přírodních katastrof je důsledkem lidské činnosti; je přece všeobecně známo, že velká část povodní je důsledkem umělé regulace břehů řek a nucení řek, aby tekly podle přání člověka, což ten často nazývá potřebou nebo dokonce nutností. Je překvapivé, že pes je bílý: že by v autorově světě byla zvířata lepší než lidé? To je samozřejmě řečnická otázka, ale stojí za povšimnutí, že tento vztah člověka a psa je velmi metaforický a symbolický. Muž, navzdory své černé a ne-

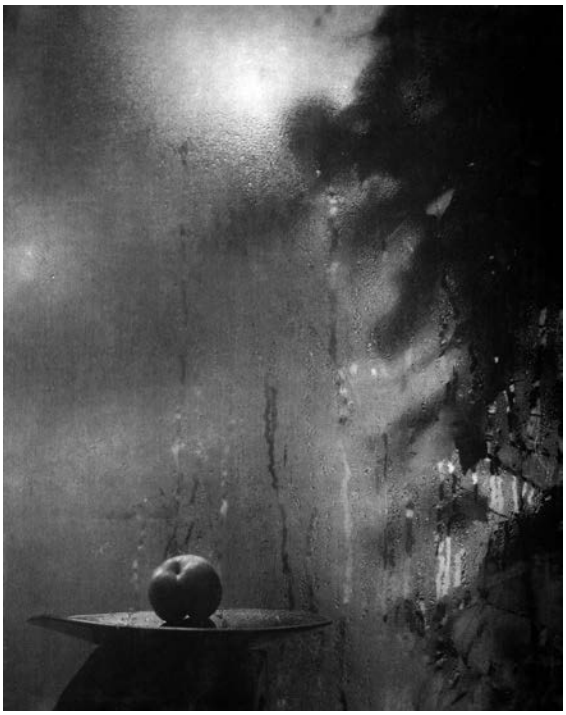
viditelné tváři (která může také vyvolávat určité asociace), není vnímán negativně, naopak, díky svému láskyplnému vztahu ke psu vzbuzuje v divákovi sympatie. Při hlubším zamyšlení nad touto scénou se divák může ptát, proč na obraze nejsou další lidé.

Neexistují jiná zvířata, neexistují jiní lidé, člověk a pes jsou jakoby odsouzeni jeden k druhému, ke vzájemné společnosti, vzájemné náklonnosti či dokonce péči o druhého (doslova i metaforicky). Zobrazená situace zdůrazňuje lidskou osamělost. Titul, který by bylo možné dát této fotografii, je právě *osamělost* Muž objímá k srdci zvíře, a ne jiného člověka. Osamělost muže je ještě zdůrazněna vzdáleným druhým břehem; mezi mužem a budovami na druhém břehu je v řece obrovská, nepřeklenutelná propast. Člověk zůstává odsouzen k psovi a naopak. Divák však muže nevnímá jako odsouzence, spíše jako šťastného člověka, pravděpodobně díky jeho čtyřnohému mazlíčkovi. Vzdálené budovy na druhém břehu řeky, kamenné nebo betonové zábradlí, chodník, na kterém muž stojí, a šedá zatažená obloha zdůrazňují pro muže nepříznivou realitu, je odcizený a jeho samota jako by křičela, což činí tento výjev pro diváka silně dojemným. Název fotografie a letopočet mohou tuto interpretaci ještě posílit. *Leningrad,* 1981 Muž v totalitním světě je osamělý, nemůže důvěřovat druhému člověku. Jiří Siostrzonek (1954–) upozornil, že na Birgusových fotografiích z těchto let se nikdo nesměje[73], i když na jiných jeho fotografiích jsou lidé, působí stejně osaměle nebo možná ještě osaměleji než tento muž, který má alespoň psa, který ho pravděpodobně nezradí, neudá atd.

Na citovaném obrazu se řeka jeví jako mírně rozbouřená a především obrovská, na jedné straně dává člověku vodu potřebnou k životu a v létě dokonce ochlazuje, na druhé straně představuje velké nebezpečí. V tomto případě může ještě symbolizovat neklid doby (rok povstání 1981), všeobecnou nejistotu, nebezpečí svým rozbouřením.V kontextu viděného výjevu, velmi malého psa, velkého (ale přece jen menšího než řeka) člověka,

vzdáleného břehu a kamenného nábřeží se zdá, že se příroda tyčí nad člověkem. Člověk může regulovat tok řeky a dokonce se ji snažit odklonit, jak se v těch dobách a na té půdě chtělo[74], ale poslední slovo má příroda, člověk ji může zkrotit, ale jen do určité míry, a i když formálně řeka na této fotografii nedominuje (většinu viditelného materiálu tvoří kámen nebo beton – v popředí), přesto svým členitým, drsným povrchem a zatíženou oblohou, která je svým způsobem jejím prodloužením, působí dojmem neúprosné ledové královny – je lepší si s ní nezahrávat. V konfrontaci s ní už ani velký muž v černém klobouku není tak velký a kamenné nebo betonové nábřeží, které se zdá být pevné, nemusí v osudnou chvíli stačit.

Na dnešní mapě světa není město s názvem Lenindgrad, ale je všeobecně známo, že dnešní Petrohrad nesl toto jméno na počest Vladimíra Iljiče Lenina (1870–1924) v letech 1924–1991 a byl považován za jedno z nejkrásnějších měst na světě, za Benátky severu. Tato informace zase otevírá mimořádný prostor pro symboliku, interpretaci a metaforu. Název *Leningrad, 1981* nepochybně odkazuje na sovětskou éru SSSR, v níž byla tato fotografie pořízena, stručně směřuje interpretaci určitým směrem, ale – a to je důležité a je třeba to zdůraznit – čtení tohoto směru bude záviset na věku či původu diváka. Ne každý ví, co byl v této části světa komunismus, mnoha mladým divákům dnes Leningrad už nic neříká, a jistě se najdou i tací, kteří nevědí, že Petrohrad kdysi nesl jiný název. Na tomto místě je důležité připomenout možné paralelní interpretace. Již zmíněný krakovský filozof umění a designu Janusz Krupiński psal o intenci a interpretaci uměleckého díla; každý divák je takříkajíc tvůrcem *své vlastní verze obrazu*, v tomto případě fotografie. Pro dvacetiletého nebo šedesátiletého člověka, pro Evropana nebo Američana bude samotný název Birgusové fotografii vypovídat o něčem jiném – je to další důležitý a krásný aspekt fotografie, který už divákovi dodává *prostor pro imaginaci*.





II.2. 3. *Jablko na míse,* 1952 z cyklu *Zátiší na okně mého ateliéru*, Josef Sudek

Metafyzickou relaci na této fotografii vytváří: jablko, zamlžené sklo a rostlina vpravo (pravděpodobně vinná réva rostoucí venku na zahradě).

Jablko v popředí evokuje příběh ztraceného štěstí, vyhnání z ráje, toho, co člověk ztratil. V biblickém popisu ráje je to pouze slovo *ovoce*, přesto je často spojováno (i v překladech) s jablkem. Zajímavá je konfrontace jablka, keře/stromu vpravo a okna se zamlženým sklem, divák vidí, že za sklem něco je, nevidí však co přesně, to navozuje představu tajemství, podněcuje to fantazii pozorovatele, podle viděných skvrn hádá, kde je nebe, budova, keř nebo strom. Keř vpravo připomíná vinnou révu, ale divák si nemůže být jistý, zda je to právě ona, klidně to může být malý strom. Ovoce na míse je překvapením, mělo by růst na stromě nebo keři. Zde je neobvyklost a překvapení způsobeno vedlejším keřem. Nejedná se o jabloň, ale identifikace rostliny jako vinné révy není jasná a zřejmá. Umístění jediného plodu vedle stromu/vinné révy je velmi výmluvné, i když vypadá přirozeně. Nedotaženost otevírá řadu možností pro představivost; na této fotografii je pouze jablko něčím výrazným (i když neostrým) – dopracovaným (a možná i mísa, v níž je umístěno). Tento dojem výjimečnosti plodu jablka na této fotografii umocňuje jeho osamělost – fakt, že je pouze jedno. Již zmíněná rostlina vpravo by mohla být keřem nebo stromem, rostlina

a jablko, vyfotografované jednotlivě, by již na diváka tak nepůsobily, právě v této relaci spočívá neuvěřitelná síla té fotografie, umocněná zamlženým oknem jako velmi zajímavým doplňujícím prvkem obrazu jako celku.

Okno prosvětluje místnost, umožňuje pohled ven i dovnitř. V koloniálním nábožensky rozděleném Holandsku získalo okno další funkci – od dob náboženských válek se stalo tichým, ale účinným strážcem mravů[75]. Okno může být vybaveno dalšími *zařízeními*, která omezují přístup světla. Obvykle je to závěs, který chrání před zvědavými pohledy, létajícím hmyzem a především je spolu se záclonami, žaluziemi a roletami regulátorem přístupu světla do místnosti. O tom, kolik světla potřebuje ke svému správnému fungování, rozhoduje osoba v místnosti, což souvisí také s účelem místnosti a denní dobou. Umělecké ateliéry mají obvykle velká okna, aby do místnosti mohlo pronikat co nejvíce světla. Z názvu fotografie je zřejmé, že se jedná právě o okno ateliéru, nejsou na něm vidět žádné prvky omezující světlo, pouze teplotní rozdíl mezi místností a dvorem a vlhkost deště způsobily, že se na skle objevila pára, která znemožňuje vidět, co je venku, hned za oknem, což značně podněcuje divákovu představivost a zdůrazňuje tajemství viděné scény. Za tímto mlhavým, matným a zamlženým sklem, po němž stékají téměř okázalé kapky deště, se možná skrývá ráj, z něhož byl člověk vyhnán a po němž touží, do něhož se svým způsobem snaží po celý život vrátit, i když současný člověk neví zcela přesně, co ztratil, protože daná událost se odehrála před staletími, ale přesto je trvale přítomna v kolektivním vědomí, zejména díky kultuře a literatuře v nejširším slova smyslu, jakož i tomu, co Claude Lévi-Strauss (1908–2009) zkoumal jako strukturu mýtu[76]. *Mytologie* je velmi důležitou kolektivní imaginací, na kterou mohou umělci často odkazovat svou tvorbou.

Fotografové to mohou dělat zvláštním způsobem, protože používají *střípky* reality, protože tak lze nazvat fotografie, které jsou *zmrazeným okamžikem*, ale také střípkem reality, vytrženým z celku, z kontextu. V případě této fotografie můžeme

mluvit o určité poetice, metafoře, nedořečenosti, ale člověk 21. století chce vidět všechno. V době internetu, který dává pocit, že je vidět všechno, může být situace, kdy fotograf odsoudí diváka k tomu, že neuvidí to, co je za oknem, nepochopitelná nebo frustrující[77]. Ve fotografii se to jmenuje kompozice, stavba a skladba obrazu, ale v konečném důsledku jde o to, co chce fotograf ukázat. Je to on, kdo rozhoduje o tom, co a jak divákovi ukáže, čímž usměrňuje jeho myšlení, představivost a možná i vůli, jako v případě reklamní fotografie. Na fotografovi pak může být, zda někoho o fotografovaném výrobku, předmětu nebo službě přesvědčí, nebo ne. Zdá se tedy, že fotografové patří k privilegované skupině, která rozhoduje o tom, co a jak veřejnost uvidí, což je pro veřejné mínění důležité zejména v případě konfliktů všeho druhu, od ozbrojených konfliktů až po konflikty kulturní či morální. Podle Flussera jsou fotografové pouhými operátory fotoaparátů, kteří realizují programy vnucené výrobci fotoaparátů, často lidmi s mocí[78], těmi, kteří vládnou světu spíše reálně než zdánlivě. Flusser má do jisté míry pravdu, ale jen částečně: tam, kde končí předvídatelnost, začíná umělecká svoboda – kreativita, i když je omezena použitým nástrojem a jeho možnostmi, např. omezeným počtem jednotlivých funkcí, zůstává svobodou a kreativitou, protože tyto hodnoty patří člověku. Přístroj není ani svobodný, ani tvůrčí, protože nikdy není subjektem činnosti, vždy zůstane objektem.

Zátiší na okně mého ateliéru – název fotografie je zřejmým odkazem na místo, kde byla fotografie pořízena, místo, které je pro každého umělce, včetně fotografa, velmi důležité. V tomto případě se místo, kde autor pracoval, stalo zároveň fotografovanou scénou, záminkou pro vznik nejen této fotografie, ale celého cyklu, z něhož pochází.





II.2.4. *Paříž*, 1994–1995, Bogdan Konopka

Metafyzickou relaci na této fotografii vytváří: starý, zanedbaný kamenný dům s velkými černými okny (jako vypálené díry) a okenicemi, vyhořelý zlomek auta, strom (řídký fragment), neurčité rostliny.

Černobílost této fotografie poněkud zjemňuje její celkový tón. Na fotografii je v popředí vidět vrak auta, spíše ohořelý (?), fragment stromu (vypadá uschle) a činžovní dům. Fotograf, který na tomto snímku rozpozná velkoformátovou fotografii (díky charakteristickému okraji fotografie), ví, že fotografie je vzhledem k náročnosti práce s tímto typem fotografie promyšlená a pečlivě zpracovaná. Jiné může na jedné straně zarazit všednost této scény, auto zaparkované před činžovním domem, a na druhé straně její neobvyklost; stav auta je zneklidňující. Auto vypadá zchátrale, ohořele. Také o domě lze říci, že období své slávy má již dávno za sebou. Špatný stav auta i činžovního domu činí tuto fotografii formálně homogenní, což však neznamená, že nevzbuzuje obavy; naopak, s časem stráveným zkoumáním této fotografie a přemýšlením o ní odhalené detaily, s nimiž se oči setkávají, vzbuzují obavy. Někdo může projevit údiv: proč se fotografovi zdálo, že tento výjev stojí za zachycení, jiný v tomto snímku objeví metaforu současné – neklidné doby. Srovnání prvků v této scéně může připomínat film *Caravaggio* (Michelangelo Merisi da Caravaggio 1593–1610) od Derka Jarmana

(1942–94). Divák uchvácen krásným obrazem si hned nevšimne, že v době baroka (v době Caravaggia) neexistoval psací stroj, noviny, kalkulačka nebo – v nejkrásnější scéně tohoto typu – motocykly (značně zasažené rzí, což koresponduje s celou scénou a nepůsobí to nijak neobvykle). Režisér schopně, svádí divákův pohled. Snaží se ukázat vedle neklidu scény i krásu, která se v ní skrývá. Klid navzdory jisté devastaci způsobené také plynutím času. To, co je patrné na první pohled, může šokovat nebo rozesmutnit, a proto stojí za to věnovat zkoumání této fotografie více času a nechat ji působit metafyzicky, prostřednictvím toho, co bylo nazváno *vytvářením metafyzické relace*. Auto je symbolem modernosti, prosperity nebo dokonce nezávislosti, možná mnozí vkládají do vlastnictví auta přehnané sebevědomí, že díky němu je jejich společenské postavení vyšší, že jsou výjimeční nebo že jejich život je takový. Drahá a exkluzivní auta si mohou dovolit jen ti nejbohatší, ale každé auto hoří stejně – bohaté nebo chudé, nové, drahé, staré, levné atd. Nejde o laciné moralizování – je dobré vidět krásnou metaforu o pomíjivosti bohatství tohoto světa, Hmotné věci mohou být zničeny bez našeho vědomí a zavinění, kdežto duchovní hodnoty, jakou je i krása, ne. Auto ani městský dům již nejsou nové, ale v obrazu se skrývá jakási vnitřní krása.

Dále je třeba upozornit na fragmentárnost zobrazení: kmen stromu a dvě větve, tu a tam rostoucí tráva nebo blíže neurčená rostlina. Člověk, respektive jeho činnost, tomuto obrazu dominuje, ale není vítězem – poslední slovo patří přírodě: je to příroda, která tiše vítězí, tráva přeroste auto i budovu, déšť a povětrnostní podmínky pomalu, ale důsledně konají své dílo, často pro člověka nepostřehnutelně. *Homo sapiens* ztrácí své přehnané sebevědomí zejména ve střetu s přírodou, nad kterou chce vládnout, často aniž by ji respektoval. Paradoxně zde můžeme vidět zvláštní symbiózu světa vytvořeného člověkem a přírodou, auto, činžovní dům přetékající rostlinami, které jsou sice mdlé, ale přesto živé, strom se dvěma větvemi je symbolickým sloupem, který drží zde vytvořený svět.

Zvláštní význam této fotografie je dán jejím názvem – označuje pouze město v západní Evropě, hlavní město staré a bohaté země, rozlohou největší v Evropské unii. Paříž je v obecném povědomí spojována s nejnovějšími módními trendy; je také jedním z hlavních měst umění a kultury. Dotyčná fotografie se zdá být opakem toho, co si lidé o Paříži myslí. To je však pouze jeden ze skrytých a možných významů tohoto snímku.





II.2.5. *Bed in mirror*, Rhode Island, 1972, Eva Rubinstein

Metafyzickou relaci na této fotografii vytváří: prázdná postel, sotva znatelné povlečení spadající za postel, kousek okna, bílá zeď s opotřebovanou světlou tapetou, zrcadlo ve zdobeném rámu.

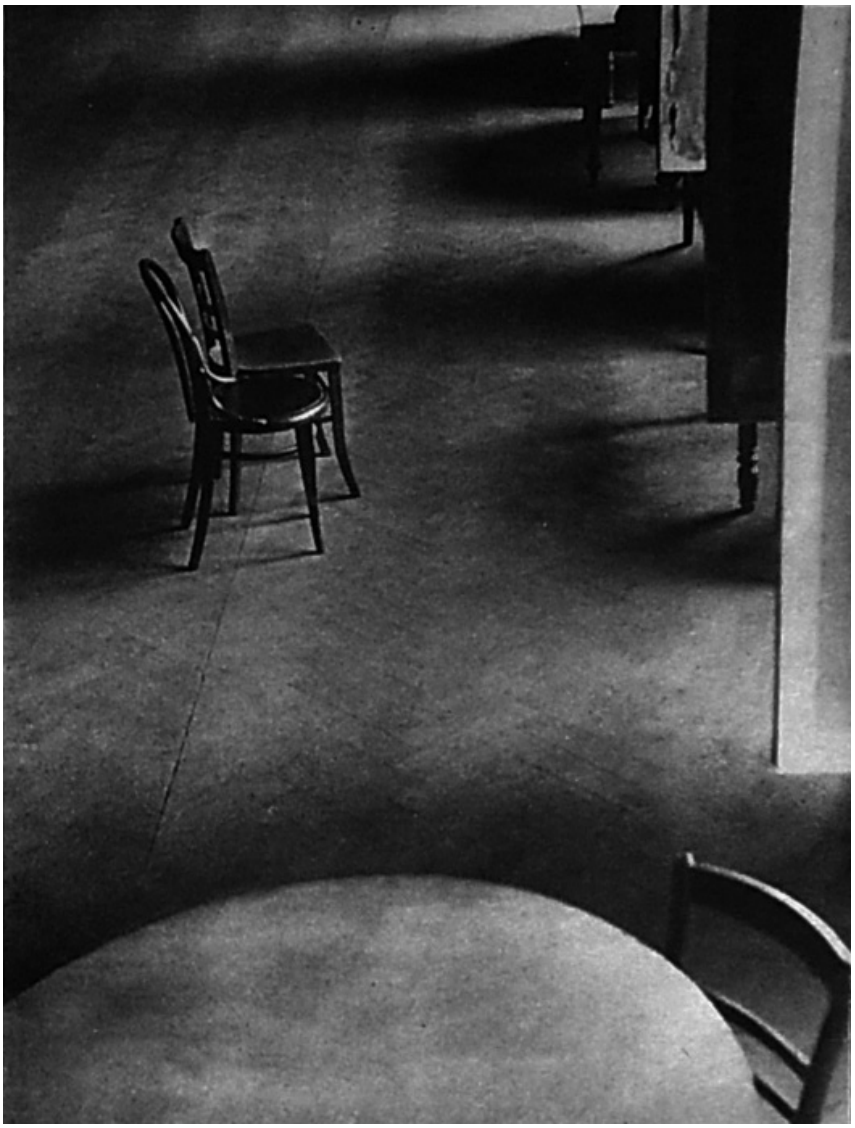
Jednoduchost této scény a její síla překvapuje a těší. Na fotografii je vidět prázdná postel ustlaná pouze prostěradlem, zbytek lůžkovin padá za postel směrem k oknu, jehož malá část je také vidět. Většina toho, co je kompozičně vidět, je uzavřena ve zdobném rámu zrcadla. Tomuto obrazu dominuje bílá barva, bílá barva stěn, bílá barva postele, lůžkovin, okenního rámu, světla. I když není vidět celá tato ložnice, zdá se, že se vše topí v bílé, ale není to sterilní čistá bílá, je vidět jemně se loupající tapeta (?), šedá skvrna. Je to bělost *z druhé ruky*, trochu pošramocená stigmatem plynoucího času. Bělost tohoto obrazu umocňuje asketické a snad i mystické vnímání zobrazeného místa. Poměrně důležitým prvkem této fotografie, který nelze přehlédnout, je již zmíněný oválný zrcadlový rám, který uzavírá obraz uvnitř obrazu, právě v tomto rámu lze celou scénu vidět, podtrhuje a umocňuje jednoduchost tohoto interiéru, k tomu nelze mnoho říci. Rám svým neobvyklým tvarem v této sestavě působí nesmírně zdobně. Jeho kontrast spočívá nejen v jeho elegantním a jedinečném tvaru na této fotografii, ale také v jeho barvě, neboť je nejtmavším fotografovaným objektem.

Skrze to, co je vidět v zrcadle, přichází myšlenka na určitou askezi tohoto místa. Zvláštní symbolický význam má také zrcadlo, které zde má zvláštní úlohu jako okno pro nahlédnutí do místnosti, postavené proti oknu skutečnému. Primitivní národy přisuzovaly zrcadlu magický význam díky jeho mimořádným odrazovým vlastnostem; kdysi bylo velmi drahé a podle lidové víry v této části Evropy (střední a východní) bylo také chráněno velmi zajímavým atributem – rozbití zrcadla přinášelo viníkovi sedm let neštěstí.

Kromě fragmentu postele a velmi malého kousku okna není v zrcadle vidět nic jiného, to podněcuje divákovu imaginaci, může si domýšlet, co dalšího by se v tomto interiéru mohlo nacházet, na základě vizuální prohlídky lze předpokládat, že se nejedná o velkou místnost, jinak by vzdálenost mezi stěnou se zrcadlem a oknem byla větší a divák by tak viděl více z okna, možná i více z místnosti. Postel si spojujeme s odpočinkem, ale také se soukromou a intimní zónou, do ložnice se nezvou hosté a už vůbec ne fotografové. Dřívější postele byly uzavřeny baldachýnem, závěsy, zde se dá říci, že je vidět nejjednodušší postel, vlastně jen matrace sloužící ke spaní. Záhyby, které jsou vidět v popředí v zrcadle, vyvolávají dojem přítomnosti, někoho, kdo právě opustil místnost, možná se dokonce probudil a vstal. O této a podobných fotografiích lze říci, že ačkoli nefotografují lidi, lidé jsou na těchto fotografiích silně přítomni, a ačkoli jsou to fotografie bez lidí explicitně, jsou přítomni implicitně, tyto fotografie o lidech vyprávějí jejich příběhy. Zastavují okamžiky z jejich života, aby vyprávěly příběhy o postavách, které divák nevidí, ale může se o nich mnoho dozvědět. Kdo je uživatelem této místnosti, je to někdo skromný, asketa? Někdo, kdo nepřikládá důležitost svému okolí, nestará se o zbytečnosti atd. Možností, jak tuto charakteristiku rozvinout, je mnoho, v tomto případě fotografka ponechává mnoho nedořečeného, aby divákovi neuzavřela možnost interpretace své fotografie, nechává svou fotografii žít v druhých – protože to je mimo jiné cílem umění, i když umělci tvoří z vnitřní potřeby (něco, co by se dalo přirovnat k nutkání), jsou to právě jejich

díla, která druzí potřebují, aby při pohledu na ně, v případě výtvarného umění při jejich přijímání (např. hudba, literatura) zažili jejich lidskost, inspirovali se a dokonce překonali vnitřní potíže.





II.2.6. Z cyklu *Abeceda duševního prázdná*, 1942, Zdeněk Tmej

Metafyzickou relaci na této fotografii vytváří: dvě samostatně stojící židle, fragment stolu se židlí, podlaha, sotva rozeznatelné zbytky nábytku u zdi s okny.

Myšlenka – *metafyzika fotografie* téměř okamžitě připomene Tmejovu práci: *Abeceda duševního prázdna* je nejstarší ze zde probíraných prací. Na fotografii, jdouce odspodu nahoru, vidíme fragment stolu se židlí, vyfotografovaná scéna může připomínat: jídlo, rozhovor; prázdný stůl může být matoucí, ale není to tak neobvyklý pohled, často vídáme prázdné stoly v kavárnách, restauracích či jiných veřejných prostorách připravených pro setkání lidí. Prázdný stůl implikuje nepřítomnost lidí, což není nic neobvyklého.

Nejvýraznější jsou židle – dvě obrácené ke stěně mezi okny a sotva viditelný nábytek. Židle je zvláštní kus nábytku: po staletí nedoceněný nebo dokonce zapomenutý, bohatou symboliku a historii židle v kultuře představuje Witold Rybczyński (1943–) ve své knize: *Dom. Krótka historia idei*[79] Židle si vynucuje určitý postoj, nutí lidi různé výšky, aby se ocitli na stejné úrovni, nejdůležitější rozhovory, jednání se vedou vsedě u stolu, mohl by to být kulatý stůl, který vstoupil do kolektivního povědomí Poláků jako pokus o hledání kompromisu ve velmi obtížné politické situaci *diskuse u kulatého stolu* znamená konec politi-

cky represivního období Polské lidové republiky. V únoru 2022, ještě před vypuknutím války na Ukrajině, se setkali prezidenti Francie a Ruska, a schůzka se konala u stolu o rozměrech téměř čtyř metrů[80]. Důvodem bylo Covid–19 a hygienická omezení, překvapivé podrobnosti uvádí Gazeta Wybrocza v záhadně znějícím titulku: *Setkání Macron – Putin. Záhada dlouhého stolu vysvětlena*, bez ohledu na tato vysvětlení říká fotografie pouhých dvou lidí u tak velkého oválného stolu více než tisíce slov vysvětlení a ujištění a bohužel velmi nepřímo, ale přesto předznamenává to, co se stalo o tucet dní později.

Vrátíme–li se k Tmejově fotografii, dvě židle, které jsou velmi blízko u sebe, ale přesto prázdné, jsou nesmírně výmluvné, stejně tak jsou výmluvné židle prezidentů, které sice nejsou prázdné, ale přesto jsou velmi daleko od sebe. Stojí za to všimnout si těchto protikladů vzdálenosti a přítomnosti. Hovoří se o sociální distanci, která má rovněž důsledky pro utváření prostoru. Soukromý prostor, veřejný prostor a prostor pro oficiální nebo společenská setkání jsou organizovány odlišně. Účely mezilidských setkání implikují specifická prostorová a nábytková řešení. Významný polský umělec hnutí Mladé Polsko Stanisław Wyspiański (1869–1907) navrhl nábytek do pokoje pro hosty Tadeusze Boye Żeleńského (1874–1941) a jeho manželky, které byly známé tím, že *pobízely* hosty k odchodu z domu hostitele tím, že byly nepohodlné, se podobný prvek nacházel v nábytku pro Lékařskou společnost (Towarzystwo Lekarskie), aby návštěvníci na schůzích – často dlouhých – neusnuli[81]. V Tmejově fotografii je cítit silné napětí v tomto uspořádání židlí ve vztahu ke zdi, stolu, proporcím – většinu fotografie vyplňuje podlaha, podle Moholy-Nagy'eho autor fotografie vytvořil novou – dosud neznámou – relaci, tj. nereprodukoval skutečnost, ale vytvořil ji, a v této práci je to jmenováno – vytváření metafyzické relace.

III.

Mám rád
nedopovězené
příběhy. Fotka
má nechat lidem
prostor
pro imaginaci

Vladimír Birgus

III. Metafyzický význam fotografii

Metafyzika výše zmíněných fotografií je způsobena uspořádáním fotografovaných objektů; je paradoxní, kontrastní. Moholy-Nagy to nazývá novou relací: *Pro život je důležité vytvářet nové relace*[82]. Strom porostlý břečťanem, strom nebo keř a vedle něj položené ovoce, velký muž v černém a malý bílý pes, vyhořelé auto stojící pod pochybným stromem, prázdná postel bez lůžkovin nebo konečně židle oddělené od stolu atd. Nepochybně je tu jisté *punctum* (Barthes) nebo *průhlednost* (Konopka a Sontagová), srovnávání, které dává *prostor pro imaginaci*. Autor nechce říci, že tento jev nebyl objeven již dříve, ale nazvat jej právě metafyzikou, protože se nad fotografiemi jakoby vznáší, ale je s nimi úzce spojen. Objekty, fotografované scény vytvářejí něco víc než realistický obraz skutečnosti, jsou víc než reprezentace a reprodukce, prostřednictvím nových relací umožňují dosáhnout nových významů, a i když jsou interpretací, umožňují reinterpretaci – novou odlišnou interpretaci – každému divákovi. Autor této práce zde popisuje obrazy, aniž by o nich četl obšírněji, protože se chce vyhnout opakování, i když si je vědom, že některé významy, symboly či metafory jsou univerzální (a přes to opakovatelné)

V případě technických obrazů se setkáváme se zajímavým fenoménem latentního obrazu. Tento jev je v analogové fotografii viditelný a čitelný, v digitální fotografii jej lze nazvat

pouze symbolickým. Mezi stisknutím spouště a vyvoláním negativu uplyne určitá doba, podobně jako mezi exponováním fotografického papíru a jeho ponořením do vývojky. Je to doba, kdy obraz není vidět, ačkoli je již na povrchu filmu nebo papíru. Abychom ho viděli, musíme ho vystavit vývojce, a po zastavení vyvolávacího procesu je třeba film i snímek zafixovat. Celý proces byl v jistém symbolickém smyslu magický. Fotografy lze přirovnat k těm, kteří chytají světlo, světlocitlivost fotografických materiálů (včetně elektronického obrazového snímače) je konkrétní vlastností, ale také metaforou, symbolem. Obraz, který vzniká, nemusí být nakreslen člověkem – je to světlo, které kreslí na světlocitlivý materiál, to znamená, že obraz vzniká bez lidských rukou – *ne lidskou rukou vytvořené* – acheiropoietos[83]. To zase odkazuje na ikony, které sice jsou malovány (psány) člověkem a jeho rukama, ale jejich obsah je diktován kánony – pravidly psaní ikon. Člověk a jeho představivost se stávají posly obrazu, který nevymyslel člověk, ale božské, tj. nebeské skutečnosti. Stejně jako v případě fotografie, tak i v případě ikon je světlo zásadní, je nezbytné pro vznik obou obrazů, a to jak v případě fotografie, tak v případě ikony[84]. V případě ikon je světlo metaforicky reprezentováno zlatem a zákazem černé barvy, která světlo absorbuje. V případě fotografie má stříbro nejen symbolický, ale i praktický význam. Fotografie vzniká za aktivní účasti člověka a tvrdit, že autorem fotografie je fotoaparát, je jako říkat, že *Slunečnice* namaloval štětec, a ne Vincent van Gogh (1853–90). Zdá se však, že všeobecně převládá názor, že fotografie je zbavena lidské subjektivity. Možná nevypadá jako malířství nebo jiné výtvarné umění, ale stále je to lidský projev a není zbaven (fotografie) individuálního stigmatu tvůrce – fotografa.

Je dobré poznamenat, že řada autorů[85] se shoduje na duchovním, transcendentálním působení díla, v tomto případě fotografie: duchovní i nehmotné – metafyzické.Další etapou práce v budoucnu by mohlo být hledání odkazů na dějiny umění a témata známá v jeho oboru, což je podle Silveria málo prozkoumaná realita fotografie[86]. Tato etapa by pravděpodobně

vyžadovala reakci na Moholo-Nagy'ho pohled na opakování již existujících relací, tedy reprodukcí.

Velmi zajímavé jsou názvy zmíněných fotografií; většina fotografů se snaží dávat názvy, které co nejméně ovlivňují interpretaci nebo její směřování. Pouze Tmejova fotografie z cyklu *Abeceda duševního prázdna* má zvláštní název, a to poněkud propracovaný oproti následnému cyklu Josefa Sudka *Zátiší na okně mého ateliéru*. Je příznačné, že je také nejstarší z pojednávaných snímků. Takovým postupem se fotografie stávají otevřenými pro interpretace, čímž se stávají univerzálními, schopnými reprezentovat univerzální pravdy nepřímo. Cenzuře se mohou vyhnout také proto, že nejsou přímo pojmenovány; Birgusova fotografie z Leningradu sice vypovídá o situaci Rusů v sovětském Rusku, ale svým názvem a rokem vzniku nechává prostor imaginaci a uzavírá cestu cenzuře. Název, jeho absence nebo název *bez názvu* ang. *untitled* je nedílnou součástí každého uměleckého díla – zde fotografie, a jeho význam, jeho odkazy na fotografie pojednávané v této práci se snažilo uvést na pravém místě.

III. 1. Metafyzika ve fotografii jako *cesta ven*

Metafyzika fotografie je paradoxní téma, protože se v ní střetávají pojmy, které by se daly označit za protiklady. Metafyzika se vztahuje k tomu, co je neviditelné, pomíjivé, zatímco fotografie se vztahuje k tomu, co je viditelné, co lze uchopit, pořídit (fotografie). Abychom mohli vidět, musíme nejprve něco poznat. Vědět něco nám umožňuje vidět – vidět to *něco* ve vizuální oblasti zvané ikonosféra. Pokud něco neznáme, neuvidíme to[87]. Jde o nesmírně důležitý problém, který nelze bagatelizovat, a nelze ani říci, že vzhledem k tomu, že není měřitelný našimi měřítky, tj. nástroji, které máme k dispozici, neexistuje. Jako lidé otevření transcendenci jsme si dobře vědomi toho, že nevidět problém neznamená jeho řešení – často to může vést dokonce k jeho prohloubení. To není házení slov do větru – ne-

věnování pozornosti určitým jevům, které se objevují v rámci digitální fotografie, vyvolalo další problémy nebo zhoršilo ty bagatelizované, a k tomu došlo u fotografií vytvářených umělou inteligencí. Někdo možná řekne, ale to už není fotografie. Dobře, ale jak to zjistit, když to vypadá jako fotografie? Problémy epistemologie fotografie, o kterých zde mimo jiné mluvíme, se neobjevily s digitální fotografií, lze se domnívat, že se mohly objevit mnohem dříve s fotokolážemi nebo jinými pokusy o manipulaci s fotografií pro zjevně umělecké účely. Tehdy každý viděl, že jde o umělecký výtvor a ne pravdu, tj. snímek skutečnosti (protože technická stránka fotografie nebyla dokonalá) možná proto nyní, v případě digitální fotografie a té generované umělou inteligencí je stále obtížnější takovou stopu (technické nedokonalosti) najít. V budoucnu možná nebudeme vědět, zda máme do činění s exponovaným nebo generovaným obrazem. V případě umění to bude jedno, ale v případě veškeré epistemologické fotografie, tj. dokumentární nebo reportážní, hlavně novinářské, to jedno nebude. Je také třeba poznamenat, že fotografie je vnímána jinak samotnými fotografy a jinak nevzdělanými diváky, kteří od fotografie očekávají pravdu, tedy to, jak to bylo ***doopravdy***.

To je často domněnka, která ve skutečnosti neplatí, protože často sám fotograf nevytvořil své dílo proto, aby vyprávěl, *jak to bylo doopravdy*, ale chtěl vyjádřit svůj pohled apod. Co může někoho mrzet, je to, že ani v době, kdy se fotografie na válečné frontě vyskytovala, nešlo o válečnou reportáž a vyprávění o tom, *jak to bylo doopravdy*, pokud víme, že Roger Fenton (1819–1869), který fotografoval první válku – krymskou válku v roce 1855, použil techniku mokrého kolodia a velkoformátový fotoaparát, k němuž potřeboval koňský povoz, uvědomíme si, že nešlo o rychlý reportážní záznam – zprávu z bojiště, ale o metaforický a jistě přesvědčivý charakter jeho fotografií. Důležité muselo být také to, co Fenton na bojišti/frontě viděl, co nefotografoval, ale co pro něj bylo velmi důležité a co chtěl do svých fotografií zahrnout[88].

Tento prostor ponechaný imaginaci je metafyzickým prostorem, protože je velmi důležitý a velmi těžko uchopitelný, je tím, co odlišuje člověka od zvířete. Tento prostor je jakýmsi tajemstvím, nelze předvídat, jak bude druhá strana danou fotografii číst, pro Barthes'e byla fotografie jeho matky jedinečná, pro ostatní je to jedna z tisíců (bilionů) fotografií. Každý se snaží tuto záhadu nějakým způsobem uchopit. Každý ji pojmenovává trochu jinak: Barthes – ***punktum***; Birgus – ***nevyslovitelné***; Eco – ***neurčitost, diskontinuita, otevřené dílo***; Konopka[89] a Sontagová – ***průhlednost***, a v této práci je nazývána ***metafyzikou fotografie***. Právě toto neuchopitelné tajemství, které je kdesi nad (gr. *meta*) hmatatelností (tělesností) fotografie a vším viditelným, definitivním, uchopitelným, neprůhledným, uniká, aby umožnilo člověku pocítit s*větelnou energii proudící z díla* skrze jeho *neurčitost, mnohost významů, diskontinuitu*, je dílem otevřeným pro člověka a jeho imaginaci, otevřené a zvoucí do onoho světa mimo, kam ne každý chce, a kam možná ani každý nemůže cestovat. Proto se tato práce pokusila tuto cestu objevit (ačkoliv jen částečně), zachytit v souběhu prvků, které vytvářejí nové relace, mimo jiné s využitím Moholy-Nagy'ho návrhu na vytváření nových relací (namísto reprodukce stávajících). Jednou z cest (nástrojů), které se zde zvláště nabízejí, je sémiologie – nauka o znacích – právě ta nám umožňuje sledovat tajemství, dotýkat se jich, především je respektovat a držet se jich. Fotografie nejsou magické, ale v lidském životě hrají mimořádnou roli. Tento prostor imaginace, prostor tajemství je snad jediným místem, kde si člověk může užívat svobody a být sám sebou. Také je důvodem, proč se někteří lidé rádi dívají na fotografie a jiní je rádi vytvářejí, tj. *vytrhávají* je z reality, i když fotograf je jen funkcionář plnící něčí program, jak chce Flusser, výrobce fotoaparátu není schopen naprogramovat lidskou imaginaci, může předvídat směry její vývoje, může ji stimulovat, v mnoha případech se tak již děje a už to může být pro svobodu nebezpečné. To však nejsou jediné případy. Imaginace je takovým místem, kam člověk může vpustit jen toho, koho chce, nelze ji plně předvídat a programovat, a to ani s pomocí umělé inteligence.

Fotoaparát je
proměnlivým
nástrojem
k setkávání
s touto
jinou realitou.

Jerry N. Uelsmann

Závěr – jiná dimenze fotografie – jiná dimenze reality

Mohlo by být *něco* dál, tj. nad metafyzikou? Další dimenze – ještě jiná realita? Otázka zůstává otevřená, je to výzva, člověk neustále hledá sám sebe. Jedním z posledních nebezpečí metafyziky fotografie a fotografie vůbec a něčeho víc – lidské tvořivosti – se může ukázat umělá inteligence, vymyslel člověk něco, co ho zničí bez ohledu na jeho vůli a znalosti? Pravděpodobně to není poprvé a ani naposledy. Na iternetu je mnoho článků, které lze označit za všeobecnou paniku, stojí za to vidět velmi obecně, protože toto není práce věnovaná tomuto problému, že mnozí (ne všichni) z těch, kteří se nejhlasitěji bojí umělé inteligence, jsou ti, kteří se zaměřují na konečný výsledek toho, čemu říkáme tvůrčí proces. Umělecké dílo není jen věc, předmět, je to také myšlenka, jejímž prostorem je představivost a čas, proces, který probíhá. Zdá se, že umělá inteligence minimalizuje proces, pokud jde o dobu trvání a dovednosti tvůrce, a maximalizuje konečný výsledek – fotografii, obraz. Je vidět, že ti tvůrci, pro které je samotný tvůrčí proces velmi důležitý a možná dokonce stejně důležitý jako samotné dílo, se umělé inteligence bojí méně. Možná se umělé inteligence není třeba bát, ale je třeba ji bedlivě sledovat. Nakonec se může ukázat, že je stejně užitečným nástrojem, jako je dnes počítač – umělecká díla vytvořená na počítači se svého času setkala s ostrou vlnou kritiky a nebyla považována za umělecká díla – dnes se takové uvažování zdá směšné. Ostatně k samotné fo-

tografii se někteří malíři, básníci, Charles Baudelaire (1821–67) více než 20 let po ohlášení vynálezu fotografie považovali fotografické portréty za pohrdání: *jakési šílenství, neuvěřitelný fanatismus ovládl tyto nové sluníčkáře*[90]. Jiná realita fotografie je pro člověka mimořádnou příležitostí užívat si svobody, alespoň v minimálním smyslu, pokud je to vůbec možné. Je to šance objevovat svět a těšit se z jeho krásy, a nejde jen o fotografování přírody, ale spíše o celý tvůrčí proces spojený se vznikem fotografického obrazu, který se v průběhu dějin značně zkrátil – analogový proces versus digitální proces, ale proces stále zůstává procesem, tj. probíhající proces v čase je stále množstvím rozhodnutí o obrazu, záběru, světle, obsahu atd. i když jde jen, jak chce Flusser, o plnění programu někoho jiného (v tomto případě výrobce fotoaparátu), volba zůstává volbou, i když je značně omezená. I díky *zmražení* a *zastavení* času nás fotografie přenáší do jiné dimenze reality, protože je to vždy minulost viděná v přítomnosti (fotografie jsou pořizovány pro budoucnost – pro budoucí generace, ne pro ty, kteří již odešli). Fenomén fotografie, který je v této práci nazýván metafyzikou – je vlastností, kterou těžké uchopit, ale která existuje, spočívá právě v prolínání různých dimenzí skutečnosti. Dalším rozměrem, který je poměrně zajímavý a těžko jednoznačně řešitelný, je rozměr realismu, který je tak silně oceňován v samotné fotografii a který je často zaměňován se samotnou realitou, ačkoli jde pouze o její zobrazení. Dalším rozměrem fotografie je také rozměr její budoucnosti, jak bylo zmíněno výše: půjde o řešení problému snímků, které jsou považovány za fotografie, ale jsou generovány umělou inteligencí, které z pochopitelných důvodů nelze nazývat fotografiemi, i když jako fotografie vypadají.

Množství významů a dimenzí (o kterých lze uvažovat, které lze vnímat) a jejich nekonečná diskontinuita přetrvává, uchvacuje, skrývá tajemství, těší a vybízí k neustálému objevování a zkoumání. Po André Kertészovi (1894–1985) se může opakovat mnoho fotografů: *Fotoaparát je mým nástrojem. Skrze něj dávám vyznam věcem okolo mne*[91].

Poznamky
Použitá literatura
Zdroje fotografií
Zdroje citátů
Elektronické zdroje
Jmenný rejstřík

Poznamky

1 Bogusław Wolniewicz, ***Úvod*** v: L. Wittgenstein, ***Tractatus Logico–Philosophicus***, vyd. PWN,Warszawa, 970.

2 Robert Silverio, ***Nefotografie, neslova***, AMU Praha 2016, s. 24.

3 Tento pojem poprvé uvedl Mieczysław Porębski v roce 1972, Andrzej Szczerski: https://cbh.pan.pl/pl/ikonosfera [přístup: 12.04.2024, v [] celé práci je uvedeno datum přístupu k elektronickým zdrojům.]. Ikonosféra se také může stát semiosférou, více: Jarmila Doubravová, ***Sémiotika v teorii a praxe, proměny a stav oboru do konce 20. století***, vyd. Portál Praha 2002, s. 10.

4 Nicolas Mirzoeff, ***Jak zobaczyć świat***, przekł. Ł. Zaremba, vyd. Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa 2016, s. 20

5 https://pl.glosbe.com/słownik–polsko–czeski/nauki%20ścisłe [17.4.2024].

6 https://prirucka.ujc.cas.cz/?id=věda&dotaz=veda&ascii=1 [17.4.2024].

7 Martin Heidegger tvrdil, že každé ***před–porozumění*** je ***po–porozumě-ním***, více: K. Michalski. ***Heidegger i filozofia współczesna***, vyd. PIW, Warszawa 1978, s. 89.

8 Jarmila Doubravová, ***Sémiotika...***, s. 71.

9 https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Věda [17.4.2024].

10 https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Věda [17.4.2024].

11 https://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=metafyzika [17.4.2024], zvýraznění v textu S.P.

12 https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Metafyzika [17.4.2024], zvýraznění v textu S.P.

13 https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Sémiologie [18.4.2024].

14 https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Sémiotika [18.4.2024].

15 https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Sémantika [18.4.2024].

16 https://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=interpretovat [18.4.2024].

17 Na základě polského překladu: *Funkcją krytyki powinno być pokazywanie, **w jaki sposób istnieje dane dzieło**, a nawet, **że istnieje**, a nie odkrywanie, **co ono znaczy***: Susan Sontag, ***Przeciw interpretacji i inne eseje***, překl. M Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, vyd. Katakter, Kraków 2018, s. 26, zvýraznění v textu: S.S.

18 Na základě polského překladu: *Interpretacja nie jest zatem (jak przyjmuje większość ludzi) wartością absolutną, działaniem umysłu usytuowanego w jakimś bezczasowym przestworze możliwości. Ona sama musi podlegać ocenie w ramach historycznego rozumienia ludzkiej świadomości. W niektórych kontekstach kulturowych interpretacja jest działaniem wyzwalającym, sposobem na zrewidowanie, przewartościowanie martwej przeszłości i ucieczkę od niej. W innych jest reakcyjna, bezczelna, tchórzliwa i dławiąca.* [...] Susan Sontag, ***Przeciw...***, s. 16.

19 Na základě polského překladu: ***Przezroczystość** jest dziś największą, najbardziej wyzwalającą wartością w sztuce i krytyce. Dzięki niej można poczuć świetlistą energię płynącą z dzieła jako takiego, poznać rzecz taką, jaka jest.* [...]Susan Sontag, ***Przeciw...***, s. 24, zvýraznění v textu: S.S.

20 Na základě polského překladu: [...] *dzieło sztuki jest przekazem z istoty swej **nieokreślonym, wielokrotnością znaczeń**, które współżyją w jednym oznaczniku.* [...] *Przez „dzieło" zaś rozumiem przedmiot o takich właściwościach strukturalnych, które wprawdzie pozwalają na różnorodne interpretacje dokonywane z coraz to nowych punktów widzenia, ale zarazem je harmonizują.* [...]: U. Eco, ***Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych***, překl. L. Eustachiweicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M Oleksiuk, K. Żaboklicki, vyd. W.A.B., Warszawa 2008, s. 48, zvýraznění v textu: S.P.

21 Na základě polského překladu: *Dzieło otwarte podejmuje, w całej jego złożoności, zadanie przekazania nam obrazu niecięgłości: nie opowiada o niej, lecz **jest nią*** [...].U. Eco, ***Dzieło otwarte...***, s. 198, zvýraznění v textu: U.E.

22 Je vhodné zmínit alespoň dvě důležité knihy od Umerto Eco: *Nieobecna struktura*, překl. A. Weinsberg, P. Bravo, vyd. KR, Warszawa 1996. a ***Teoria semiotyki***, překl. M. Czerwiński, vyd. WUJ, Kraków 2009.

23 László Moholy–Nagy, ***Malarstwo fotografia film***, překl. M. Leyko vyd. ASP, Katowice 2022 s. 32–33.

24 Jarmila Doubravová, ***Sémiotika...***, s. 82.

25 Jarmila Doubravová, ***Sémiotika...***, s. 112.

26 https://pririucka.ujc.cas.cz/?slovo=snimat [10.6.2024]

27 Remigiusz Popowski, ***Słownik grecko–polski Nowego Testamentu***, vyd. Vocatio, Warszawa 2007, s. 362 i s. 67.

28 Naomi Rosenblum, ***Historia Fotografii światowej***, překl. I. Baturo, vyd. Baturo Grafis Projekt, Bielsko–Biała 2005, s. 27 a 195.

29 Často se mu připisuje zásluha o zavedení názvu fotografie v Evropě. Steve Edwards, ***Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie***, překl. M.K. Zwierżdżyński, vyd. NOMOS, Kraków 2013, s.111.

30 Naomi Rosenblum, ***Historia...***, s. 27.

31 Steve Edwards, ***Fotografia...***, s. 104.

32 Naomi Rosenblumová ve své knize ***Historia Fotografii światowej***, která poprvé vyšla v roce 1984 v New Yorku, prolíná dva paralelní popisy dějin fotografie, z nichž první je příběh fotografie, který bychom mohli nazvat dějinami fotografie jako umění, druhý dějiny vynálezů (skládá se ze tří částí s názvem ***Historia techniki w zarysie***), v této práci autor používá oba popisy. Naomi Rosenblum, ***Historia...***, s. 192.

33 https://pl.glosbe.com/la/pl/camera oraz: Kazimierz Kumaniecki, ***Słownik łacińsko–polski***, s. 335.

34 Steve Edwards, ***Fotografia...***, s. 107.

35 https://www.zamek–krolewski.pl/strona/historia/620–canaletto a take: https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa /7,54420,26727702, jaki–kolor–mial–zamek–krolewski–wiemy–to–dzieki–czlowiekowi.html [20.4.2024].

36 Naomi Rosenblum, ***Historia...***, s. 192.

37 László Moholy–Nagy, ***Malarstwo...***, s. 32–33.

38 Steve Edwards, ***Fotografia...***, s. 101–113.

39 Steve Edwards, ***Fotografia...***, s. 103 a také: https://michalsitkiewicz.com/dagerotypia/ [20.4.2024]; Je dobré zmínit, že 7. 1. 1839 ji vyhlásil Daguerre a 9. 1. 1839 Francouzská akademie věd.

40 http://www.photographyhistoryfacts.com/photography–development–history/daguerreotype/[20.4.2024].

41 Naomi Rosenblum, ***Historia...***, s. 27–29.

42 Naomi Rosenblum, ***Historia...***, s. 27–34, a také: Susan Sontagová, ***O fotografii***, překl. P. Vančát, vyd. Paseka, Praha 2002 s.114.

43 http://www.photographyhistoryfacts.com/photography–development–history/timeline–of–photography/ [20.4.2024].

44 Naomi Rosenblum, ***Historia...***, s. 31.

45 Naomi Rosenblum, ***Historia...***,s. 44.

46 Vilém Flusser, ***Za filosofii fotografie***, překl. B. a J. Kosekovi, vyd. Hynek, Praha 1994, s. 4.

47 Jak ho popisují vydavatelé polského vydání: Vilém Flusser, ***Ku filozofii fotografii***, překl. J. Maniecki, vyd. Aletheia, Warszawa 2015, obálka.

48 http://www.photographyhistoryfacts.com/photography–development–history/timeline–of–photography/ [18.4.2024] a také Naomi Rosenblum, ***Historia...***, s. 624–631.

49 Naomi Rosenblum, ***Historia...***, s. 442–445.

50 https://web.archive.org/web/20180327231548/https://lytro.com/about [18.4.2024].

51 https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/branza/35730-dotarlismy-do-konca-fotografii-nowy-system-ai-tworzy-zdjecia-i-grafiki-na-podstawie-opisow [18.4.2024].

52 https://openai.com/about [18.4.2024].

53 https://openai.com/dall-e-2 [18.4.2024].

54 Aluze na knihu: Barbara Skarga, ***O filozofię bać się nie musimy***, vyd. PWN, Warszawa 2017.

55 Sarah Kember, ***„Cień przedmiotu". Fotografia i realizm*** w: ***Teoria i estetyka fotografii cyfrowej. Antologia***, Piotr Zawojski (red.); překl. J. Kucharska a K. Stanisz, vyd. NCK, Warszawa 2017, s. 43–45.

56 Vilém Flusser, ***Za filosofii...***, s. 16.

57 Vilém Flusser, ***Za filosofii...***, s. 71.

58 Vilém Flusser, ***Za filosofii...***, s. 16–26.

59 Vilém Flusser, ***Za filosofii...***, s. 23–24.

60 László Moholy-Nagy, ***Malarstwo...***, s. 29–31.

61 Na základě polského překladu: *Chcemy planowo* ***produkować****, ponieważ dla życia ważne jest tworzenie* ***nowych relacji***. László Moholy-Nagy, ***Malarstwo...***, s. 31 zvýraznění v textu L.M-N.

62 Roland Barthes, ***Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii***, překl. M. Petříček, vyd. Archa, Bratislava 1994, s. 67.

63 Naomi Rosenblum, ***Historia...***, s. 193.

64 Sarah Kember, ***„Cień przedmiotu"...***, s. 44.

65 Toto je jeden z nejsilnějších projevů zásahu do fotografie, únor 1982, možná hlas velké diskuse o tom, co je to fotografický realismus, Sarah Kember, ***„Cień przedmiotu"...***, s. 46–47.

66 László Moholy–Nagy, ***Malarstwo...***, s.32–33

67 https://pirucka.ujc.cas.cz/?slovo=relace [10.6.2024]

68 Jarmila Doubravová, ***Sémiotika...***, s. 27

69 Aluze na knihu: Jerome S. Bruner, ***Poza dostarczone informacje. Studia z psychologii poznawania***, překl. B. Mroziak, vyd. PWN, Warszawa 1978 (ang. ***Beyond the Information Given***, 1973).

70 Janusz Krupiński, ***Intencja i interpretacja Genesis Andrzeja Pawłowskiego***, vyd. ASP, Kraków 2001, s. 24.

71 M. T. Ciosek, ***Bluszcz pospolity (Hedera helix. L.) w środkowowschodniej Polsce,*** w: Rocznik Dendrologiczny, t. 48, s. 93–99, 2000. https://bazawiedzy.uws.edu.pl/info/article UPH20086f9b03614d21910e224b238d28db/ [10.6.2024].

72 Witold Rybczyński, ***Dom. Krótka historia idei***, překl. K. Husarska, vyd. Karakter, Kraków 2015, s. 86

73 Vladimír Birgus, Jiří Siostrzonek, ***Tak mnoho, tak málo. Fotografie z let, kdy se tak mnoho muselo a tak málo smělo,*** *So much, so little. Photographs from the years when so much was demanded and so little was allowed,* překl Derek PATON vyd. Kant, Praha 2019, s. 3

74 Sověti se pokusili odvrátit tok řek Ob a Jenisej, viz. https://ciekawostkihistoryczne.pl/2016/09/07/najbardziej-absurdalne-tezy-radzieckich-naukowcow/ [11.06.2024]

75 https://www.vogue.pl/a/w-holandii-do-kazdego-domu-mozna-zajrzec-przez-okno [10.6.2024]

76 Claude Lévi-Strauss, ***Struktura mitów***, w: Pamiętnik Literacki: 59/4, s. 243–266.

77 https://www.atelierjosefasudka.cz/cs/o–atelieru [10.6.2024].

78 Vilém Flusser, ***Za filosofii...***, s. 16–26.

79 Witold Rybczyński, ***Dom...***, s. 117n.

80 https://wyborcza.pl/7,75399,28099343,spotkanie-macron-putin-zagadka-dlugiego-stolu-wyjasniona.html [7.6.2024]

81 https://www.biblioteka.koszalin.pl/?view=article&id=23107:niewygodne-meble-wyspianskiego&catid=91:blog [7.6.2024]

82 László Moholy–Nagy, ***Malarstwo...***, s. 30–31.

83 Małgorzata Smorąg Różycka ***Wstęp***, w: ***Hermeneia czyli Objaśnienie sztuki malarskiej***. Dionizjusz z Furny, překl. I. Kania, vyd. WUJ, Kraków 2003, s. VI a také: Cynthia Freeland, ***Fotografie i Ikony*** w: Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury, Scott Walden (red.), překl. I. Zwiech, vyd. Universitas, Kraków 2013, s. 72.

84 Cynthia Freeland, ***Fotografie i Ikony***..., s. 63–85.

85 Jarmila Doubravová, ***Sémiotika...,*** s. 71.

86 Robert Silverio, ***Nefotografie...***, s. 39.

87 ***Widzieć – wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie***. Przemek Dębowski, Jacek Mrowczyk (red.), vyd. Karakter, Kraków 2015.

88 Steve Edwards, ***Fotografia...***, s. 48

89 Eva Rubinstein, ***Fotografie 1967–1990***, vyd. KROPKA, Września 2003, s. 112–113.

90 Na základě polského překladu: *Rodzaj obłąkania, niewiarygodny fanatyzm opętał tych nowych czcicieli słońca*, vicé: Rosenblum, ***Historia fotografii...***, s. 38 a také: Sontagová Susan, ***O fotografii***, s. 166–167.

91 Sontagová Susan, ***O fotografii...***, s. 181.

Použitá literatura

– Barthes Roland,
Światło obrazu. Uwagi o fotografii, překl. J. Trznadel, vyd. Aletheia Warszawa 2008.
Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii, překl. M. Petříček, vyd. Archa, Bratislava 1994.

– Bruner Jerome S., ***Poza dostarczone informacje. Studia z psychologii poznawania***, překl. B. Mroziak, vyd. PWN, Warszawa 1978.

– Ciosek M.T., ***Bluszcz pospolity (Hedera helix. L.) w środkowowschodniej Polsce***, w: Rocznik Dendrologiczny, t. 48, s. 93–99, 2000; https:// baza-wiedzy.uws.edu.pl/info/article UPH20086f9b03614d21910e224b 238d 28 db/ [10.6.2024].

– Dębowski Przemek, Mrowczyk Jacek (red.) ***Widzieć – wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie***, vyd. Karakter, Kraków 2015.

– Eco Umberto,
Dzieło otwarte. Forma i nieokreśłoność w poetykach współczesnych, překl. L. Eustachiweicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M Oleksiuk, K. Żaboklicki, vyd. W.A.B., Warszawa 2008.
Nieobecna struktura, překl. A. Weinsberg, P. Bravo, vyd. KR, Warszawa 1996.
Teoria semiotyki, překl. M. Czerwiński, vyd. WUJ, Kraków 2009.

– Edwards Steve, ***Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie***, překl. M.K. Zwierżdżyński, vyd. NOMOS, Kraków 2014

– Flusser Vilém
Ku filozofii fotografii, překl. J. Maniecki, vyd. Aletheia, Warszawa 2015.
Za filosofii fotografie, překl. B. a J. Kosekovi, vyd. Hynek, Praha 1994.

– Freeland Cynthia, ***Fotografie i Ikony*** w: ***Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury***, Scott Walden (red.), překl. I. Zwiech, vyd. Universitas, Kraków 2013, s. 63–85.

– Sarah Kember, ***„Cień przedmiotu". Fotografia i realizm*** w: T***eoria i estetyka fotografii cyfrowej. Antologia***, Piotr Zawojski (red.); překl. J. Kucharska a K. Stanisz, vyd. NCK ,Warszawa 2017, s. 43–65.

– Krupiński Janusz, ***Intencja i interpretacja Genesis Andrzeja Pawłowskiego***, Wydawnictwo ASP, Kraków 2001.

– Kumaniecki Kazimierz, ***Słownik łacińsko–polski***, vyd. PWN, Warszawa 1979.

– Michalski Krzysztof, ***Heidegger i filozofia współczesna***, vyd. PIW, Warszawa 1978.

– Moholy-Nagy László, ***Malarstwo fotografia film***, překl. M. Leyko, vyd. ASP w Katowicach, Katowice 2022.

– Popowski Remigiusz, ***Słownik grecko–polski Nowego Testamentu***, vyd. Vocatio, Warszawa 2007.

– Rosenblum Noemi, ***Historia fotografii światowej***, překl. I. Baturo, vyd. Baturo Grafis Projekt, Bielsko Biała 2005.

– Rybczyński Witold, ***Dom. Krótka historia idei***, překl. K. Husarska, vyd. Karakter, Kraków 2015.

– Rubinstein Eva, ***Fotografie 1967–1990***, vyd. KROPKA, Września 2003.

– Skarga Barbara, ***O filozofię bać się nie musimy***, vyd. PWN, Warszawa 2017.

– Silverio Robert, ***Nefotografie, neslova***, vyd. AMU Praha 2016.

– Smorąg Różycka Małgorzata ***Wstęp*** w: ***Hermeneia czyli Objaśnienie sztuki malarskiej***. Dionizjusz z Furny překl. I. Kania, vyd. WUJ, Kraków 2003, s. VI

– Sontagová Susan,
O fotografii, překl. P. Vančát, vyd. Paseka / Barrrister &Principal, Praha 2002
Przeciw interpretacji i inne eseje, překl. M Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, vyd. Katakter, Kraków 2018

– Walden, S., (red.), ***Fotografia i Filozofia. Szkice o pędzlu natury***, překl. I. Zwiech, vyd. Universitas, Kraków 2013.

– Wolniewicz Bogusław, Wstęp w: L. Wittgenstein, ***Tractatus Logico–Philosophicus***, vyd. PWN Warszawa, 1970

– Zawojski Piotr (ed.), ***Teoria i estetyka fotografii cyfrowej. Antologia***, překl. J. Kucharska, K. Stanisz, vyd. NCK, Warszawa 2017

Zdroje fotografií

1. ***Anglie***, 1978, z cyklu ***Exily***, 1978, Josef Koudelka:
Karel Hvížd'ala, (Úvod: Anna Fárová), ***Josef Koudelka***, TORST, Praha 2002, il. 62.

2. ***Leningrad***, 1981, Vladimír Birgus: https://vltava.rozhlas.cz/mam-rad--nedopovezene-pribehy-fotka-ma-nechat-lidem-prostor-pro-imaginaci-rika-9217000 [8.6.2024].

3. ***Jablko na míse***, 1952, z cyklu ***Zátiší na okně mého ateliéru***, Josef Sudek:
Štěpánka Bieleszová, Vladimír Birgus, ***Na první pohled. Výběr z české, z fotografie 20. a 21. století***, vyd. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2016, s. 58.

4. ***Paříž***, 1994–95, Bogdan Konopka:
https://foto-info.pl/bogdan-konopka-szary-paryz-paris-en-gris.html [12.4.2024].

5. ***Bed in mirror***, Rhode Island, 1972, Eva Rubinstein:
Rubinstein Eva, ***Fotografie 1967–1990***, vyd. KROPKA, Września 2003 s.33

6. Z cyklu ***Abeceda duševního prázdna***, 1942, Zdeněk Tmej: https://andthings.exblog.jp/15167032/ [12.4.2024]

Zdroje citátů

– s. 2 a 88. ***Fotoaparát je proměnlivým nástrojem k setkávání s touto jinou realitou***. Jerry N. Uelsmann, citace: Sontagová Susan, ***O fotografii***, překl. P. Vančát, vyd. Paseka / Barrrister &Principal, Praha 2002 s.175.

– s. 18. ***Mám prostě rád fotografie, které se nedají plně převést do slov.*** Vladimír Birgus, Na základě polského překladu: *Poprostu lubię fotografie, których nie można w pełni zamienić na słowa*, citace: Fotografia, čtvrtletník č. 44/2024, s. 4.

– s. 24. ***Hranice mého jazyka označují hranice mého světa,*** Ludwig Wittgenstein, citace: Bogusław Wolniewicz, ***Wstęp*** v: Ludwig Wittgenstein, ***Tractatus Logico–Philosophicus***, vyd. PWN,Warszawa, 1970.

– s. 42. ***Fotoaparát je mým nástrojem. Skrze něj dávám vyznam věcem okolo mne***, citace: Sontagová Susan, ***O fotografii***, překl. P. Vančát, vyd. Paseka / Barrrister &Principal, Praha 2002 s. 181.

– s. 82. ***Mám rád nedopovězené příběhy. Fotka má nechat lidem prostor pro imaginaci.*** Vladimír Birgus, citace: https://vltava.rozhlas.cz/mam-rad-nedopovezene-pribehy-fotka-ma-nechat-lidem-prostor-pro-imaginaci-rika-9217000 [8.6.2024].

Elektronické zdroje

– https://cbh.pan.pl/pl/ikonosfera [přístup: 12.04.2024; v [] v celé práci je uvedeno datum přístupu k elektronickým zdrojům.]
– https://pl.glosbe.com/słownik–polsko–czeski/nauki%20ścisłe [17.4.2024].
– https://pirucka.ujc.cas.cz/?id=věda&dotaz=veda&ascii=1 [17.4.2024].
– https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Věda [17.4.2024].

– https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Věda [17.4.2024].
– https://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=metafyzika [17.4.2024]
– https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Metafyzika [17.4.2024],
– https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Sémiologie [18.4.2024].
– https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Sémiotika [18.4.2024].
– https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Sémantika [18.4.2024].
– https://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=interpretovat [18.4.2024].
– https://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=snimat [10.6.2024].
– https://pl.glosbe.com/la/pl/camera [18.4.2024].
– https://www.zamek–krolewski.pl/strona/historia/620–canaletto [18.4.2024].
– https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa /7,54420,26727702,jaki– kolor–mial–zamek–krolewski–wiemy–to–dzieki–czlowiekowi. html [20.4.2024].
– https://michalsitkiewicz. com/dagerotypia/ [20.4.2024]
– http://www.photographyhistoryfacts.com/photography–development–history/daguerreotype/[20.4.2024].
– http://www.photographyhistoryfacts.com/photography–development–history/timeline–of–photography/ [20.4.2024].
– http://www.photographyhistoryfacts.com/photography–development–history/timeline–of–photography/ [18.4.2024]
– https://web.archive.org/web/20180327231548/https://lytro.com/about [18.4.2024].
– https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/branza/35730-dotarlismy-do-konca-fotografii-nowy-system-ai-tworzy-zdjecia-i-grafiki-na-podstawie-opisow [18.4.2024].
– https://openai.com/about [18.4.2024].
– https://openai.com/dall-e-2 [18.4.2024].
– https://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=relace [10.6.2024]
– https://bazawiedzy.uws.edu.pl/info/article UPH20086f9b03614d21910e224b 238d28db/ [10.6.2024].
– https://ciekawostkihistoryczne.pl/2016/09/07/najbardziej-absurdalne-tezy-radzieckich-naukowcow/ [11.06.2024]
– https://www.vogue.pl/a/w-holandii-do-kazdego-domu-mozna-zajrzec-przez-okno [10.6.2024]
– https://www.atelierjosefasudka.cz/cs/o–atelieru [10.6.2024].

– https://wyborcza.pl/7,75399,28099343,spotkanie-macron-putin-za gadka-dlugiego-stolu-wyjasniona.html [7.6.2024]
– https://www.biblioteka.koszalin.pl/?view=article&id=23107:niewy godne-meble-wyspianskiego&catid=91:blog [7.6.2024]

Jmenný rejstřík

Arago, Françoise; 35
Aristoteles; 27, 28, 34

Barthes, Roland; 27, 39, 83, 87, 96
Baudelaire, Charles; 90
Birgus, Vladimír; 20, 21, 27, 37, 45, 55–57, 85, 87
Boy Żeleński, Tadeusz; 80
Bréal, M; 30

Canaletto (Bernardo Bellotto); 34
Caravaggio, Michelangelo Merisi da; 67
Cardano, Girolamo; 34

Daguerre, Louis Jacques; 34
Da Vinci, Leonardo; 34
Doubravová, Jarmila; 33, 92, 93, 96, 97

Eco, Umberto; 32, 33, 87, 93
Edwards, Steve; 34, 94, 97

Fenton, Roger; 86
Frisius, Gemm (Jemme Reinerszoon); 34
Florence, Hercules; 33
Flusser, Vilém; 20, 33, 35, 38, 39, 44, 63, 87, 90, 95–97

Gödel, Kurt; 30
Goffman, Erving; 29
Gogh, Vincent van; 84
Herschel, John; 34

Haytham, Ibn, al (Albazen); 34
Huizinga, Johan; 52

Jarman, Derek; 67

Kember, Sarah; 38, 95, 96
Kertész, André; 42, 90
Kirch, Russel; 36
Konopka, Bogdan; 45, 67, 83, 87
Koudelka, Josef; 45 49, 51, 52
Krupiński, Janusz; 51, 57, 96

Land, H. Edvin; 36
Lévi-Strausse, Clode; 29, 62, 76
Lumière; 36

Maedler, Johan H; 34
Mirzoeff Nicholas; 21, 92
Mo Ti; 34
Moholy-Nagy, László; 33, 34, 39, 44, 45, 80, 83, 85, 87, 93, 94, 96
Montagne, Richard; 30
Morris, Ch, W; 30

Peirce, Charles; 30

Rubinstein, Eva; 45, 73, 97
Russel, Bertrand; 30

Saussure, de Ferdinand; 29, 30
Silverio, Robert; 20, 84, 92, 97
Siostrzonek, Jiří; 56
Sudek, Josef; 45, 61, 85
Sontag, Susan; 27, 31, 83, 87, 93, 95, 97

Talbot, William Henry Fox; 35
Tarski, Alfred; 30
Tmej, Zdeněk; 45, 79, 80, 85

Uelsmann, Jerry N; 2, 88

Vermeer, Jan van Delf; 34
Vitruvius; 34

Wittgenstein, Ludwig; 19, 20, 24, 92
Wyspiański, Stanisław; 80

autor práce: Seweryn Puchała
vedoucí práce: MgA. Mgr. Michał Szalast
oponent práce: MgA. Arkadiusz Gola Ph.D.
Počet normostran: 50
Počet úhozů: 91 574
Institut tvůrčí fotografie
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Slezská univerzita v Opavě
Opava 2024



Institut tvůrčí fotografie

Opava 2024