SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Andrew Jan Hauner

Vizualismus



Opava 2013

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Andrew Jan Hauner

Obor: tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Odb. as. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch
Oponent: Odb. as. Mgr. Václav Podestát

Vizualismus

Visualism



Opava 2013

Abstrakt
Záměrem studie je analyzovat jakými způsoby se vizualismus rozvíjel prostřednictvím rezonance, tj. českých specifikací, které korelují s německým pojetím a polskou obdobou. Studie se zabývá vizualistickou teorií a fotografickou tvorbou jak esteticky, tak kunsthistoricky.

Klíčová slova
vizualismus, opsognomie, elementární fotografie, metafotografie, momentní fotografie, čistá fotografie, fotografická skladba, index, dokumentární fotografie, konceptuální fotografie, nefotografie, černobílá fotografie, 80. léta XX. století

Abstract
The aim of this study is to analyze the ways in which visualism developed through resonance, ie. via Czech specifications that correlate with the German conception and the Polish analogue. The study characterizes visualistic theory and praxis in both aesthetic and art historical terms.

Keywords
visualism, opsognomy, elementary photography, metaphotography, snapshot photography, straight photography, photographic syntax, index, documentary photography, conceptual photography, nophotography, black and white photography, 1980s

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2011/2012

Studijní program: Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Forma: Kombinovaná
Obor/komb.: Tvůrčí fotografie (TF)

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
HAUNER Andrew Jan	Kubelíkova 1583/2, Praha - Žižkov	F081672

TÉMA ČESKY:

Vizualismus

NÁZEV ANGLICKY:

Visualism

VEDOUCÍ PRÁCE:

MgA. Mgr. Tomáš POSPĚCH - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Záměrem práce je analýzovat jakými způsoby byl pojem vizualismus jakožto specifický model fotografie osvojován a konkretizován českými fotografy a teoretiky. Práce bude charakterizovat pojem vizualismus esteticky i historiograficky. Analýza bude kontextualizovat přijímání tohoto pojmu teoretiky do českého prostředí a dále interpretovat zjevení čehosi vizualistického v dílech fotografů. Analýza bude zkoumat vizualismus konstantami i diferenciacemi, nejenom tuzemskými, které se vztahují jak k původnímu programu, tak k významovým pohybům pojmu vizualismu v Čechách a na Moravě a k otázce podílu vizualismu na následném ontologickém vývoji v české fotografii.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

BIRGUS, Vladimír. Nerozhodující okamžik. Československá fotografie. 1978, č. 3, 110?111.
DUFEK, Antonín. Aktuální fotografie II. ? Okamžik. Brno: Moravské galérie, 1987.
DUFEK, Antonín. Fotografie 1970-1989. In: Dějiny českého výtvarného umění VI (2). Praha: Academia, 2007.
DUFEK, Antonín. Společnost před objektivem 1918-1989 : Society through the lens. Brno: Obecní dům v Praze, 2000.
FLUSSER, Vilém. Za filozofii fotografie. Praha: Hynek, 1994.
FLUSSER, Vilém: Moc obrazu - Výtvarné umění, č. 3/4. Praha: OSVU, 1996.
HAUNER, Andrew. Fotografie jako fotografie. Ateliér. 2011, č. 22, 6.
LENDELOVÁ, Lucia, POSPĚCH, Tomáš a RIŠLINKOVÁ, Helena, ed. Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2002.
MOUCHA, Josef. Obrazy z dějin fotografie české: eseje o umění a klasicitě. Praha: Josef Moucha ; Archiv výtvarného umění, 2011.
MOUCHA, Josef. Zážitek arény: eseje o historii fotografie a technických obrazech. Bratislava: FOTOFO, 2004.
MÜLLER-POHLE, Andreas. Contemporary Trends I: Visualism. European Photography. 1980, č. 3.
POSPĚCH, Tomáš, ed. Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech. Hranice: DOST, 2010.
SOUSEDÍK, Bořek. Skladba fotografického obrazu. Ostrava: MKS,1989.
SZARKOWSKI, John. Mirrors and windows : American photography since 1960. New York: The Museum of Modern Art, 1978.
VANČÁT, Pavel a FREIBERG, Jan. Fotografie??. Klatovy: Galerie Klatovy / Klenová, 2004.

Podpis studenta: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího práce: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího katedry: ..... **Datum:** .....

Prohlašuji,

že jsem práci vypracoval samostatně a použil pouze uvedenou literaturu.

Souhlasím se zveřejněním práce formou zařazení do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě a knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetových stránkách Institutu tvůrčí fotografie.

V Praze dne 5. května 2013

© 2012 Andrew Jan Hauner, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity

Úvod: Neviděná vizualita..... 5

1. Homologická kritéria: *Visualismus*, „Opsognomie“ a *Elementarna fotografia*..... 15

1.1 Časovost..... 15

1.2 Námětovost..... 20

1.3 Výrazovost..... 25

2. Neprogramová metafotografie..... 30

2.1 Imanentní čas snímání..... 31

2.2 Transformační skladba..... 36

2.3 Mezi fragmentem a singulárností..... 46

3. Fotogenické paobrazy..... 57

3.1 Nezprostředkované vnímání..... 57

3.2 Projekční a referenční neprůhlednost..... 59

3.3 Vizuálno a znakovost..... 59

Závěr: Ontologická ouvertura..... 62

Seznam literatury a použitých pramenů..... 66

Úvod: Neviděná vizualita

Visualismus[1] byl bezpříznakově koncipován jeho původním tvůrcem jako *„zviditelněním vizuálního světa pomocí narušení, roztříštění a odcizení významové reality“.*[2] Andreas Müller-Pohle ve svém textu *Visualismus*, který publikoval v časopisu *European Photography* v roce 1980, zavádí tento postup proto, aby v *„popředí tedy nestálo vidění nových věcí, nýbrž nové vidění věcí.“*[3]

O dva roky později Bořek Sousedík rezonoval s výše uvedenou koncepcí, a to svou následující diagnostikou:

Nikoliv zpracování daných témat a obecně definovaných objektů, ale výrazné zaujetí a cítění samo je základní problém současné fotografické skladby. Problém současného fotografa není zobrazit to, co víme a co už jsme někde viděli, nýbrž vytvořit obraz toho, co nevíme a co jsme ani vidět nemohli. Fotografie má zviditelnit neviditelné.[4]

Najednou z více zdrojů vzniká vizualistická hypotéza o neprůhledném zviditelnění vizuality. Hned signalizuje polyfoničnost „vizualismu“[5]. Proto tutéž hypotézu expanduje naše studie do své hlavní otázky. Jestliže vizualismus podložil svou hypotézu, tak v jakých případech a jakými prostředky? A na základě této otázky je vizualistická fotografie a teorie osnována deskriptivně takto. Uvnitř mozaiky tématu křižuje náš text podle původní trajektorie hypotézy, která již nastavila celkovou problematiku: i když vizualistická hypotéza je pojmově myslitelná, v rámci fotografie prezentuje vizuální paradox.

Hypotéza komplikuje jednak sebejistá uchopení existence fotografie, neboť Bořek Sousedík ukazuje, že *„...věcné pozadí ve fotografii nelze vyloučit. Fotografie bez objektivity neexistuje, ať by to již byla fotografie s jakýmkoliv přívlastkem.“*[6] Toto kritérium jinak stvrzuje fotograf a teoretik inklinující k vizualismu Josef Moucha: *„Motivem může být samo fotografování jakožto způsob vztahování se ke světu. Věcnost se ovšem i tak hlásí o slovo.“*[7] Pak je problematické i samotné fotografické vidění, jak upozorňuje Müller-Pohle: *„Obvykle vizuální svět n e v i d í m e [...]“*, protože

1 Německy „vizualismus“ viz MÜLLER-POHLE, Andreas. Contemporary Trends I: Visualism. *European Photography*. 1980, č. 3.

2 MÜLLER-POHLE, Andreas. Vizualismus. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 53.

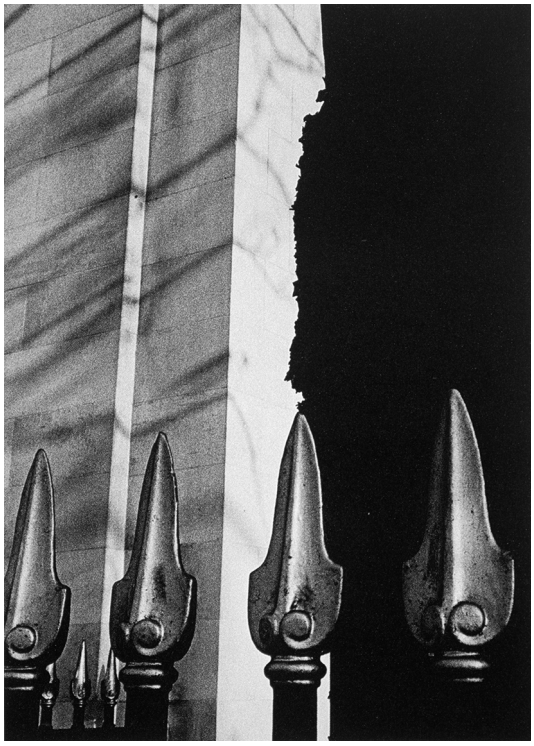
3 Tamtéž, s. 37.

4 SOUSEDÍK, Bořek. *Úvod do studia dějin fotografického obrazu*. Ostrava: LK/MKS Ostrava, 1982, s. 76.

5 Naše studie rozlišuje a koreluje vizualistické teorie, tj. původní vizualismus Andrease Müllera-Pohla, opsognomie Bořka Sousedíka, elementární fotografie Jerzyho Olka a hybrid momentí a statické fotografie Antonína Dufka.

6 SOUSEDÍK, Bořek. *Skladba fotografického obrazu*. Ostrava: LK/MKS Ostrava, 1989, s. 40.

7 MOUCHA, Josef. *Zážitek arény: eseje o historii fotografie a technických obrazech*. Bratislava: FOTOFO, 2004, s. 116.



Andreas Müller-Pohle, bez názvu, 1977



Bořek Sousedík, bez názvu, Opava 1978

„[r]ealita významů překrývá vizuální realitu věcí“[8]. Nakonec je kontrolováno vizualistickou hypotézou, zdali by„zprůhlednily“ vizualistické fotografie, kdyby byly kategorizovány podle filosofa Viléma Flussera jako *„[...] technický obraz: slepě konkretizovaná možnost, neviditelné, které se slepě stalo viditelným.“*[9]

První části této studie uvádí přehodnocení dějin a filosofie fotografie jako všeobecný základ kritérií pro tři paralely vizualismu: vizualismus, opsognomie a elementární fotografie. Poté druhá část demonstruje jejich méně sémantické a více reflexivní zviditelnění na fotografických praxích vizualismu, který se proto podle fráze Michala Janaty stává *„vizuální úvahou o fotografii [...] metajazykem“*[10]. Vizualismus je zde chápán jako *„...uměleckou důslednost a řemeslnou disciplinu, objevující vášeň a invenci – nezbytné, aby při fotografováním toho, co je obvyklé, se ukázaly věci ‚neviditelné‘.“*[11] A touto větou potvrzuje Jerzy Olek, prapůvodní elementarista, naši hypotézu o neviditelném potřetí. Nakonec se skládají prozkoumané fazety vizualismu, aby dosvědčily, že přes mnohost modulací tak zvaného monotématu vizualismus zůstala hypotéza nosná. Mělo by se potvrdit, že vizualismus nikoli bezobsažně zviditelňuje vizualitu, ale umožňuje výrazně konstrastovat viditelné s neviděným, aby vizualistické fotografie byly stopami i neviditelnosti.

Na úvod ještě krátká prolegomena: následující studie je motivována aktuální potřebou téměř rehabilitačně rozlišovat mezi paralelami vizualismu a simultánně přezkoumat to, co mají společného. Této komplementaritě odpovídá naše studie svou dedukcí a kompilační syntézou; a její název je tedy jednoslovný (Vizualismus). Termín vizualismus do jisté míry zahrnuje termíny opsgnomie a elementární fotografie. Z důvodu toho, že je vícevýznamový, byl používán souhrnně pro jeho „synonyma“, která ho přitom zásadně vymezují. Takže případné exaktní definice termínů vizualismus, opsognomie a elementární fotografie by asi sdílely mnoho redundantního.

Aniž by uživatelé slova vizualismus znali původní pojetí například německého *Visualismus*[12], vizualismus v češtině začal pojímat i koncepce ostatních dvou termínů. *„Toto ‚nepřesné‘ přejímání*

8 MÜLLER-POHLE, Andreas. Vizualismus. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 41.

9 FLUSSER, Vilém. Do *universa technických obrazů*. Praha: OSVU, 2002, s. 20.

10 JANATA, Michal. *Josef Moucha : Reminiscence*. Katalog výstavy, Galerie 4 – Galerie fotografie, Cheb 2007.

11 OLEK, Jerzy, *Karkonosze* Katalog výstavy, Galeria Sztuki Współczesnej, 1984. Dostupné z WWW: <http://www.fotomedium.pl/teksty/fotografia_elementarna.html>

12 POSPĚCH, Tomáš. Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 42.: *„Podle vlastních vyjádření většina českých protagonistů řazených do vizualismu text Andrease Müller-Pohleho v osmdesátých letech nečetla (Miroslav Machotka, Josef Moucha, Štěpán Grygar, Petr Klimpl).)“.* Pro výstavu Fotografie jako fotografie – Bořek Sousedík, Karel Kameník, Josef Moucha dal jakožto kurátor také poprve přeložit do češtiny původní text *Visualismus* Müller-Pohleho.



Jerzy Olek, bez názvu, neznámé datum

pojmu se přirozeně jeví...“, jak konstatuje Tomáš Pospěch, *„...jako nepochopení.“*[13] Jestli všechna tato trochu puntičkářská tvrzení o nepřesném aplikování termínu vizualismu platí pro českou publicistikou a literaturou o fotografii, mohli bychom vizualismus u nás definovat jako *„český vizualismus“*[14], a to bez důkladnějšího vysvětlení.

Zcela určitě se ale jedná o tři formátově rozlišné a časoprostorově ohraničené fotografické jevy. Nejsou například výlučně odnožemi pojetí Müllera-Pohla. *Visualismus* Andrease Müller-Pohleho je didakticky[15] napsaným manifestem; neologizmus „opsognomie“ Bořka Sousedíka je filosofií fotografie; a *elementarna fotografia* Jerzyho Olka je mezinárodně souborným programem. Tyto osoby ale také fotografovali a vyjadřovali své myšlenky i pod jinými hesly. Na základě tohoto všeho se tato studie nesoustředí na fotografickou tvorbu tzv. německého vizualismu (kromě Müller-Pohleho) a na polské elementaristy (kromě Olka). Českou vizualistickou fotografickou tvorbu chápe jako jedno z faktických setkání ve středu, ke kterému je touto studií vztahováno širší spektrum teorií vizualismu, i když primárně jsou srovnávány teorie Müller-Pohleho a Sousedíka. Je nakonec nutno upozornit, že tato studie není vyčerpávající a někteří fotografové nejsou vždy rovnoměrně zastoupeni.

Vizualismus jakožto terminus technicus je problémový: obsahuje místa, kde se jeho paralely v určitých ohledech koncepčně překrývají. Vizualismus si proto jakožto souhrnný fotografický jev *„zaslouží pozornost“*[16]. Kunsthistorická zaškatulkování těchto míst jsou směrodatná pouze tehdy, když neúplnou neslučitelnost mezi vizualismem a jeho paralelami chápeme jako možnost pro podrobnější rozbor jejich spolupůsobení na základě *„...diferenciace fotografických projevů...“*, která podle Josefa Mouchy *„...zakládá dějiny svérázného oboru umění.“*[17]

Ovlivňování „opsognomie“ koncepcí *Visualismus* se nedá zcela určit jako jednosměrné. Na to poukazuje Tomáš Pospěch: *„Nejpropracovaněji formulovanou koncepci tvorby, která se*

13 Tamtéž, s. 32.

14 Tamtéž, s. 42.: *„V českém prostředí byli Antonínem Dufkem, Petrem Klimplem, Petrem Balajkou, Michalem Janatou nebo Josefem Mouchou za vizualisty nejčastěji označováni Štěpán Grygar, Karel Kameník, Josef Moucha, Roman Muselík, Martin Sékal, Bořek Sousedík, a někdy také autoři mnohem více spojovaní se subjektivním dokumentem jako Vladimír Birgus, Antonín Braný, Josef Husák, Petr Klimpl, Michal Kolář, Václav Podestát, Marcel Ryšánek, Jan Rauner, Petr Šimr, Jiří Vašků nebo Luděk Vojtěchovský. Programu vizualismu byly blízké také některé fotografie Bohdana Holomíčka, a jak níže vysvětlím, výrazně osobitým přístupem rozšiřuje program vizualismu Miroslav Machotka, i když byl v osmdesátých letech z vizualismu vylučován.“*

15 FLUSSER, Vilém. Vizualismus/Dokumentarismus podle Müllera-Pohla. *Moc obrazu – Výtvarné umení*. 1996, č. 3/4, s. 175.

16 POSPĚCH, Tomáš. Fotografie jako fotografie. *Photorevue* [online]. 2001. Dostupné z WWW: <http://www.photorevue.com/phprs/view.php?cisloclanku=2011110011>.

17 MOUCHA, Josef. Na stopě. *Fotograf* [online]. Dostupné z WWW: <http://www.fotografnet.cz/index.php?lang=cz&cisid=24&katid=2&claid=198>

dostává do blízkosti vizualismu, přináší v Československu ostravský fotograf, teoretik a pedagog Bořek Sousedík.“[18] *„Podle vlastního vyjádření Müller-Pohleho text na počátku osmdesátých let ještě neznal.“*[19] *„Sám Bořek Sousedík ve svých nemnoha publikovaných textech termín vizualismus nepoužívá...Ale jeho koncepce fotografie je Müller-Pohleho pojetí blízká.“*[20] Přitom řešením není podle Pospěcha restituce: *„Kdybychom trvali na důsledně původním, Andreasem Müllerem-Pohlem v European Photography formulovaném pojmu, došlo by k radikálnímu okleštění významu a přínosu českých autorů obvykle spojovaných s vizualismem.“*[21]

Jinde je Sousedíkova originalita naopak simplifikována např. Antonínem Dufek, jenž přispívá v knize *Dějiny českého výtvarného umění 1958–2000*, že teorie vizualismus v českém prostředí *„...formulovala skripta Bořka Sousedíka.“*[22] Slovo opsognomie bylo totiž za komunistickým režimem téměř na indexu. Opsognomií inspirovaná výstava *Kolegium, výstava fotografií za mezí autenticity a ikonocity*, kterou uspořádal Sousedík v roce 1980 a kterou dnes *„můžeme považovat za první představení vizualismu u nás“*[23], byla veřejně ostře kritizována v Ostravském kulturním měsíčníku za to, že *„blábolí o nevěcnosti [...] tvářící [se] poučeně a vědecky...“*[24]...

Dále se podle Antonína Dufka *„...s vizualismem prolíná tzv. Elementární fotografie (termín Jerzyho Oleka).“*[25] (Je zřejmou otázkou, který vizualismus má na mysli.) O elementární fotografii a rozměru jejího rozpětí se můžeme dozvědět na konci katalogu výstavy *Elementarność fotografii* (Vratislav, 1989), tj. díky seznamu výstav, označovaný jako *„realizujące program fotografii elementarnej“*.[26] Do kapitol elementaristických výstav spadají jména nejenom fotografů elementaristů či vizualistů jako jsou Štěpán Grygar, Miroslav Machotka, Jaroslav Beneš, Josef Moucha, Andrzej J. Lech (mimochodem student Sousedíka) a okrajově Marie Kratochvílová; ale i osoby jako Andreas Müller-Pohle (v roce 1986) a dokonce Jan Svoboda. Dále byli čeští fotografové Jaroslav Rajzík a Petr Faster mezi vystavujícími na skupinové výstavě *Elementarność*

18 POSPĚCH, Tomáš. Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 39.

19 Tamtéž, s. 40.

20 Tamtéž, s. 39.

21 Tamtéž, s. 45.

22 DUFEK, Antonín. Fotografie 1970-1989. In: *Dejiny ceského výtvarného umení VI (2)*. Praha: Academia, 2007, s. 767.

23 POSPĚCH, Tomáš. Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 40.

24 VLTAVSKÝ, Cyril. *Ostravský kulturní měsíčník*. 1980, č. 10.

25 DUFEK, Antonín. *Aktuální fotografie ze sbírek Moravské galérie v Brně*. Katalog výstavy, Moravská galerie, Brno 1982, s. 281.

26 OLEK, Jerzy. *Elementarność fotografii*. Katalog výstavy, Biuro Wystaw Artystycznych, Wrocławiu 1989, s. 17.: *„Jaroslav Beneš, Jakub Byrczek, Zdzistaw Dados, Petr Faster, Štěpán Grygar, Romuald Kutera, Janusz Lesniak Miroslav Machotka, Josef Moucha, Jerzy Olek, Marek Pozniak, Jaroslav Rajzik, Mikotaj Smoczyríski, Jan Svoboda“*

fotografii. *„Vztah mezi původní formulací vizualismu a elementární fotografií můžeme“* podle Pospěcha *„vnímat jako kontinuální rozvíjení myšlenek Andrease Müller-Pohleho v polském prostředí a jejich aplikování na aktuální polskou a českou fotografii.“*[27] Ovšem Jerzy Olek médium fotografie již analyzuje zcela osobitě a objevně od sedmdesátých let minulého století.

Dokonce česká fotografická komunita nejen nevždy neuměla rozpoznat vizualismus, ale také ho v jednom případě téměř opominula. Tato komplikace, která je taxonomicky nejvíce omezující (vizualismus má jakousi krizi identity), se vyskytla nedávno: *„Vladimír Birgus a Jan Mlčoch v knize Česká fotografie 20. století termín vizualismus nepoužívají, vizualistická specifika nerozlišují, a takto formulovaný okruh tvorby zahrnují pod co nejširší pojetí výrazu subjektivní dokument.“*[28] Přesto jejich kniha nemohla zcela nechat stranou rozdil mezi subjektivním dokumentem a vizualismem a „...*opatrně připouští,* že *určitá skupina autorů sledovala jiné cíle, než cíle dokumentu, nebo se dokonce v rámci momentky vymezovali k dokumentu jakožto antitezi.“*[29]

Nesnadnost vizualismus zaškatulkovat je způsobena také tím, že si všechny tři paralely budují svůj charakter přehodnocením určitých momentů vývoje fotografie. Avšak obecně chápaný vizualismus má pak kapacitu klasifikovat sám sebe, tj. vypořádat se s taxonomickými nepřesnostmi, které se jej týkají, neboť každé vizualistické pojetí teoretizuje o své vlastní genealogii. Neomodernistickou retrospekcí se rozumí kličová významotvorná spojení, vedoucí ke kunsthistorickým podmínkám pro otevřenější klasifikaci vizualismu. Vizualismus definuje parametry svého zvláštního způsobu zviditelnění vizuality, když myšlenkově čerpá z příslušných vývojových fází fotografie. Odkazování se ex post na určující fotografické koncepty charakterizujeme dle Müller-Pohleho *„jako vertikální vývoj, či vývoj ‚do hloubky': nuancování, diferenciace, zjemnění a spojování myšlenek, které byly během dějin fotografie sice vysloveny, ale nikdy zcela precizně formulovány.“*[30] Takové propojování umožňuje komplexněji rozumět i českému vizualismu.

Přepracování dějin fotografie znamená, že se vizualismus s některými citovanými místy ztotožňuje a vůči dalším zaujímají postoj skeptický i místy dekonstruktivní (když se snaží některé kanonické dualizmy fotografie rozlousknout). Citační postup např. původního textu Andrease

27 POSPĚCH, Tomáš. Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 43.
28 Tamtéž, s. 38.
29 Tamtéž, s. 38.
30 MÜLLER-POHLE, Andreas. Vizualismus. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 47.

Müller-Pohleho může mít nádech postmoderny[31]. Ovšem vizualistické nahlížení a navozování na fotograficky modernistické deriváty je upřímné a zkoumavé. Terminologický kompromis a teoretickou spojku nacházíme u termínu neomodernismus, u jednoho ze subsytémů postmoderny, který se nikoli totálně distancuje od modernismu. Ostatně je sebeanalýza (sebehodnocení a přehodnocení) sama od sebe vlastně modernistická.

Tvzení Tomáše Pospěcha, že *„můžeme vnímat“* vizualismus *„jako zúročení výrazného proudu modernistické linie“*[32], je potvzeno ostatními teoretiky. Máme např. konstatování Antonína Dufka z katalogu o Miroslavovi Machotkovi, kterého uvádí do souvislosti právě se Štěpánem Grygarem:

Koneptualisté, dokumentaristé (nová topografie) a výtvarní umělci, kteří dnes využívají média fotografie, opustili stanovisko modernismu a nepovažují fotografii za svébytný obraz, svébytnou paralelu moderního neiluzívního obrazu.[33]

To, co náznakem dává na jevo Dufek explikuje v rámci vizualismu Pospěch: *„Německý vizualismus, stejně jako jeho rozvíjení v Čechách, imanentní exprese Bořka Sousedíka nebo elementární fotografie v Polsku úzce navazovaly na fotografickou modernu.“*[34] A právě rozvedení Bořka Sousedíka je nejvýznamnější pro účely této studie; on praví, že

...vývoj moderní fotografie vyústil zrušením iluzívního významu fotografie do skutečnosti její vlastní existence, totiž do prosazení fotografie jako výrazové formy, a to v rámci tzv. čisté fotografie s implikujícími hodnotami nejen estetické povahy. To je velký zisk modernismu...[35]

Část teorie vizualismu hledí nazpět do minulosti moderny, aby znovu nalézla formu – soutvárnost mezi vizualitou a jejím zobrazováním fotografem. Postmoderními metodami se realizuje tato neomodernistická retrospekce, tento *„návrat k nejfundamentálnějším zásadám ‚formalistického‘*

31 Postmodernismem byly označkovány např. fotografie Štěpána Grygara, a to Antonínem Dufkem. Srov. DUFEK, Antonín. *Štěpán Grygar / Fotografie*. Katalog výstavy, OKS, Liberec 1986.: *„...jeho kultivované snímky jsou nejcitlivěji spjaty s dnešní senzibilitou i se směrováním současné kultury k postmodernismu.“*

32 POSPĚCH, Tomáš. Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 34.

33 DUFEK, Antonín. *Miroslav Machotka: fotografie z let 1981-1999*. Katalog výstavy, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, 2000.

34 POSPĚCH, Tomáš. Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 44.

35 SOUSEDÍK, Bořek. *Vyústění moderní fotografie*. ANGELMA, 1990, s. 9.

modernismu."[36] A skrze vizualistické znovunalézání formy může tato studie analyzovat fáze z dějin fotografie, kde se paradox teze o zviditelnění kontextualizuje.

36 GRAUER, Victor A.. Modernism/Postmodernism/Neomodernism. *Downtown Review*. 1981-1982, č. 1/2. Dostupné z WWW: <http://doktorgee.worldzonepro.com/MODERN.htm>.

1. Homologická kritéria: *Visualismus*, „Opsognomie“ a *Elementarna fotografia*

Visualismus, „Opsognomie“ *a Elementarna fotografie s*plňují obdobnou funkci a jsou tedy homology: spolu svými teoretickými manévry umožňují všeobecné podmínky pro zpracování téže hypotézy o zviditelnění vizuality. Všeobecná charakteristika jejich teorie je popsána v této první dílčí části třemi kapitolami, které jsou formovány syntézou. První kapitola se zabývá vizualistickým chápáním fotografického času; druhá s námětem; a třetí zkoumá vizualistický výraz těchto dvou fotografických dimenzí. Jejich teze vychází z úvah teoretiků, zabývajících se vizualistickými homology; antiteze jsou určeny na základě polemik, které vedou homologa svou neomodernistickou retrospekcí s určitými momenty z dějin fotografií; a rezultující syntézy se snaží vymezit pro vizualistické zviditelnění vizuality homologická kritéria.

Autonomní fotografický obraz se podle Bořka Sousedíka *„...nezabývá problémem zobrazení, ale zabývá se problémem vytvoření nové obrazové entity.“*[37] Sebereflexe tkví v tom, že pro *„...celý proud ‚vizualismu‘ v naši fotografii...“* podle Antonína Dufka je *„...příznačná snaha o maximální zhodnocení specifických možností čisté fotografie.“*[38] Vizualistická fotografie se při konfrontaci s vizualitou soustředí na dvě hlavní specifika[39], které se týkají jak fotografického zkoumání časovosti, tak formotvorné kapacity fotografie, a to nakonec k tomu, aby ústřední také bylo zabývání se samou sebe.

1.1 Časovost

Z čisté momentní fotografie, která umí *„...přinášet ‚vjemy‘ toho, co nelze uvidět...“*[40] vyústila možnost, aby vizualistická médiální introspekce zkoumala více prožitkový průběh fotografování, než dějovost fotografovaného. V souměru s vertikální linií, která není podle Pospěcha *„...Müller-*

37 SOUSEDÍK, Bořek. *Vyústění moderní fotografie*. ANGELMA, 1990, s. 7.

38 DUFEK, Antonín. Borek Sousedík – souvislost. *Revue Fotografie*. 1987, č. 3.

39 Rozdělení fotografického vztahu se světem na časový a prostorový/hmotný aspekt je všeobecňováno také Bořkem Sousedíkem srov. SOUSEDÍK, Bořek. *Skladba fotografického obrazu*. Ostrava: LK/MKS Ostrava, 1989. 40 s.: *„Definice: FOTOGRAFIE JE VIZUÁLNÍ FORMA, JÍŽ JE VLASTNÍ SPECIFICKÝ IKONOCITNĚ-AUTENTICKÝ ASPEKT. [...] Ikoncita znamená zdání materiální věcnosti a je to především tato stránka, která činí fotografický obraz zvláštním. [...] Spolu s ikonocitou se na zdání věcnosti podílí autenticita, která určuje (zpřesňuje) časové souvislosti jevících se objektálních jednotlivin. [...] Celek je utvářen dynamickou rovnováhou. Struktura oblasti je tvořena vztahem, neboli je vždy daná situací.“*

40 DUFEK, Antonín. *Aktuální fotografie II. – Okamžik*. Katalog výstavy, Moravská galerie, Brno 1987, s. 277.

Pohlem vedena přes vnější stylové podobnosti nebo žánrové členění fotografie...“[41], *„...česká odnož tzv. Vizualismu...rozvíjí princip ‚hybrid‘ momentní a statické fotografie.“*[42] Hybrid Antonína Dufka v duchu postmoderny je analytickým křížením fotografického „zde“ a „nyní“. Vycházíme tak z představy, s kterou Antonín Dufek přichází: *„Vazbě fotografie ke konkrétnímu dění dala vyniknout právě fotografická momentka.“*[43]

V sedmdesátých letech totiž došlo k *„poznání mnoha fotografů,“* píše Andreas Müller-Pohle, *„že pouhý záznam faktů, který byl v šedesátých letech určující pro období ‚živé fotografie‘, nemůže nic změnit na samotných faktech...“*[44] Ovšem fakt, že *„momentní fotografie musela do tohoto stádia zákonitě dospět“*[45], podle Dufka *„neznamená, že zde skončily dějiny ‚živé‘ fotografie, nebo že se aktuálnost této tvorby přestala historicky proměňovat.“*[46] Byl to bodem, kdy *„se médium muselo zabývat samo sebou a hledat si nové společenské uplatnění.“*[47] Na vyhrocení reportáže a humanistického dokumentu v krizi exemplárně reagoval (a tedy reflektoval roli fotografa) americký fotograf Charles Harbutt: v roce 1974 vydává svou knihu *Travelog*. Význam této knihy pro vizualismus si uvědomil Dufek; z Harbutta udělal jakousi spojku, když do souvislosti s těmito proměnami momentní fotografie uvedl vizualistu Bořka Sousedíka. Podle Dufka komunikuje Charles Harbutt své momenty jako *„...fragmentární vidění útržků zdánlivě náhodně zahlédnuté a mnohdy obtížně rozlišitelné skutečnosti.“*[48] O tom píše sám Harbutt v úvodu své knihy:

To, co bylo vizuální v mé paměti, byly kousky a fragmenty nepoužitelné z hlediska žurnalistických kánonů, podle nichž jsem působil. Vlastně jsem už neměl pocit, že vím, co to jsou opravdové fotografie.[49]

A Charles Harbutt píše ve svém článku „The Unconcerned Photographer“:

Myslím si, že tento smysl života, bezprostřednosti, rycholosti, prostého vizuálního smyslu je kdy skvělé fotografie jsou vytvořeny.[50]

41 POSPĚCH, Tomáš. Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 34.
42 DUFEK, Antonín. *Černobílá fotografie*. Praha: Odeon, 1987, s. 22.
43 DUFEK, Antonín. *Aktuální fotografie II. – Okamžik*. Katalog výstavy, Moravská galerie, Brno 1987, s. 283.
44 MÜLLER-POHLE, Andreas. Vizualismus. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 54.
45 DUFEK, Antonín. *Aktuální fotografie ze sbírek Moravské galérie v Brně*. Katalog výstavy, Moravská galerie, Brno 1982, s. 281.
46 DUFEK, Antonín. Borek Sousedík – souvislost. *Revue Fotografie*. 1987, č. 3.
47 Tamtéž.
48 Tamtéž.
49 Tamtéž.
50 Můj překlad z angličtiny srov. HARBUTT, Charles. The Unconcerned Photographer. *Visura Magazine* [online]. Jan. 2011, issue 12. Dostupné z WWW: <http://www.visuramagazine.com/charles-harbutt-unconcerned>

A Bořkovi Sousedíkovi se obdobně daří podle Dufka *„...tlumočit dokonalou iluzi vízuálního zážitku, zpřítomnit jej pro každého.“*[51] Takové fotografie totiž nejsou vyvolány předlohovou příčinou a naopak chtějí značit samotnou svou *„‚momentnost‘, zdůraznění okamžiku (i u snímků se statickými motivy)...“*[52]. Autentičnost se neváže předloze, nýbrž expozici samotné jakožto průběh vizuálního prožitku. Proto vizualisté *„...místo ‚rozhodujícího okamžiku‘...“*, slovy Tomáše Pospěcha, *„...zhodnocovali zdánlivě náhodné fotografické momenty.“*[53] Vizualisté korelují momentnost fotografie se *„zážitkem vidění“*[54] či *„vizuálního přičinění.“*[55] Toto specifikum autonomní fotografie je rozvedeno Bořkem Sousedíkem, a to v následujícím odstavci jeho popisu „samostatné fotografie“:

Samostatná fotografie...svoji specifickou fotografičnost si uchovává tím, že...respektuje vždy, za každých okolností situační konkrétnost, tj. perceptuální určenost vnímajícího sujektu, jak je dána...vymezeností časové změny ve vztazích nazíraného objektu a nazírajícího subjektu.[56]

To znamená slovy Pospěcha, že momentka pro vizualisty *„...přestává být především reprodukcí objektů a tlumočením společensky formulovaných obsahů v estetizovaném obraze“*, a vizualisté dokonce *„...vyvedli momentku z původně dokumentárních pozic k svébytné reflexi média.“*[57] Dokonce *„...způsob ‚stávání se‘ obrazem...“* podle Jerzyho Olka *„...ho v důsledku provede k plné autonomii vzhledem k předmětu.“*[58]

Ovšem na výstavě *Aktuální fotografie II. – Okamžik* (1987), která pojednávala o různorodosti fotografického zafixování času a která chtěla *„být tedy nejen výstavou fotografií, nýbrž i výstavou o fotografii“*, byl vizualismus orientován kurátorem Antonínem Dufkem mezi momentkami jak subjektivního dokumentu, tak sociálního dokumentu. S časovou dimenzí podobně pracují vizualismus a subjektivní dokument – *„...každý takový snímek je neodmyslitelně spjat s okamžikem, v němž byl sejmut, odňat skutečnosti, uloven...“* – , ale jen na povrchu, ne zevnitř (staticky). Jednak zjednodušení si spolupůsobení vizualistických homologonů vedlo k zaměňování celkově chápaného vizualismu za úplně jinou tendenci. Tuto možnost poznal a zvolil

51 DUFEK, Antonín. Borek Sousedík – souvislost. *Revue Fotografie*. 1987, č. 3.
52 Tamtéž.
53 POSPĚCH, Tomáš. Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 42.
54 Tamtéž, s. 35.
55 SOUSEDÍK, Bořek. *Skladba fotografického obrazu*. Ostrava: LK/MKS Ostrava, 1989, s. 43.
56 Tamtéž, s. 41.
57 POSPĚCH, Tomáš. Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 45.
58 OLEK, Jerzy. Fotografia o fotografii. *Projekt*. 1984, č. 5. Dostupné z WWW: <http://fotomedium.pl/teksty/fotografia_o_fotografii.html>

Dufek ve svém úvodním textu k výstavě Štěpána Grygara v Malé výstavní síni OKS z roku 1986: *„Patří [Grygar] k nejvýznamnějším reprezentantům jednoho z posledních trendů naší i světové fotografie, nazývaného nejčastěji vizualismus nebo subjektivní dokument.“*[59] K tomu patří ještě okrajová kuriozita: v roce 1986 Městské muzeum v Příboře pořádalo výstavu s názvem *Subjektivní dokument*, na které vystavovali vizualisté Josef Moucha, Petr Faster, Karel Kameník a Michal Kolář. Tento příklad terminologické nejistoty je ale Josefem Mouchou zprůhledněn – a pokud by se měl řešit vliv tehdejšího politicko-ideologické dilematu na českou fotografii – svou upřímnou *„...představou o neutralitě snímku, skýtající fotografům v Čechách 80. let teoretické alibi. Proto slyšela část autorů na označení dokumentaristé.“*[60] Nakonec můžeme usoudit to, co je pro tuto studii nejdůležitejší, a to díky Pospěchovi: *„Dufkovo spojení vizualismu s výrazně autorskou dokumentární fotografií je momentem, který český vizualismus nejvíce odklání od jeho původní formulace, neboť Andreas Müller-Pohle jej formuloval v četných antitezích k dokumentu...“*[61]

Mediálně uvolněnou momentní fotografii si vizualismus přizpůsobuje. Koncept hybridu momentní a statické fotografie znamenala mezi fotografickými postoji k okamžikovosti novou dynamiku, která jakoby pomohla českou fotografickou scénu, jak Antonín Dufek popisuje kontext vzniku tvorby Štěpána Grygara, při *„...osvobozování fotografie z pout kulturních norem ve znamení zřejmých sociálně ospravedlnitelných cílů, které v samotném okamžiku uvolňování zakládaly nové závislosti.“*[62] Neboť *„...pro některé autory si i nadále nesla dokumentární fotografie étos politického vzdoru...“*[63], jak určí Tomáš Pospěch. A to, jak nakonec vypadalo takové zahleděné do sebe zahlédnutí, si můžeme ukázat na tvzení Josefa Mouchy: *„Momentka expandovala do jakési sebestředné polohy: inspirace vizualismu nestojí a nepadá se společensky zaujatými tématy.“*[64] Sociálně nezávislá funkce momentky s vnitřní stabilitou (hybrid) je jednou z možných *„tematizací času jako čtvrtého rozměru fotografického obrazu.“*[65] Vizualistická fotografie se *„...stává méně reprodukcí objektů a více obrazem i realizací vidění“*[66]*;* získává vhled do vizuální obejktivity, aniž by scéničnost dění sama rozhodovala.

59 DUFEK, Antonín. *Štěpán Grygar / Fotografie*. Katalog výstavy, OKS, Liberec 1986.
60 MOUCHA, Josef. Karel Kameník. *Fotograf*. 2011, č. 18, s. 40.
61 POSPĚCH, Tomáš. Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 37.
62 DUFEK, Antonín. Nová citlivost Štepána Grygara. *Revue Fotografie*. 1984, č. 3.
63 POSPĚCH, Tomáš. Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 35.
64 BAŇKA, Pavel. Interview s Josefem Mouchou. *Fotograf* [online]. Dostupné z WWW: <http://www.fotografnet.cz/index.php?lang=cz&cisid=24&katid=3&claid=207>
65 POSPĚCH, Tomáš. Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 36.
66 DUFEK, Antonín. *Štěpán Grygar / Fotografie*. Katalog výstavy, OKS, Liberec 1986.



Petr Faster, Odlet – Přílet, 1982

1.2 Námětovost

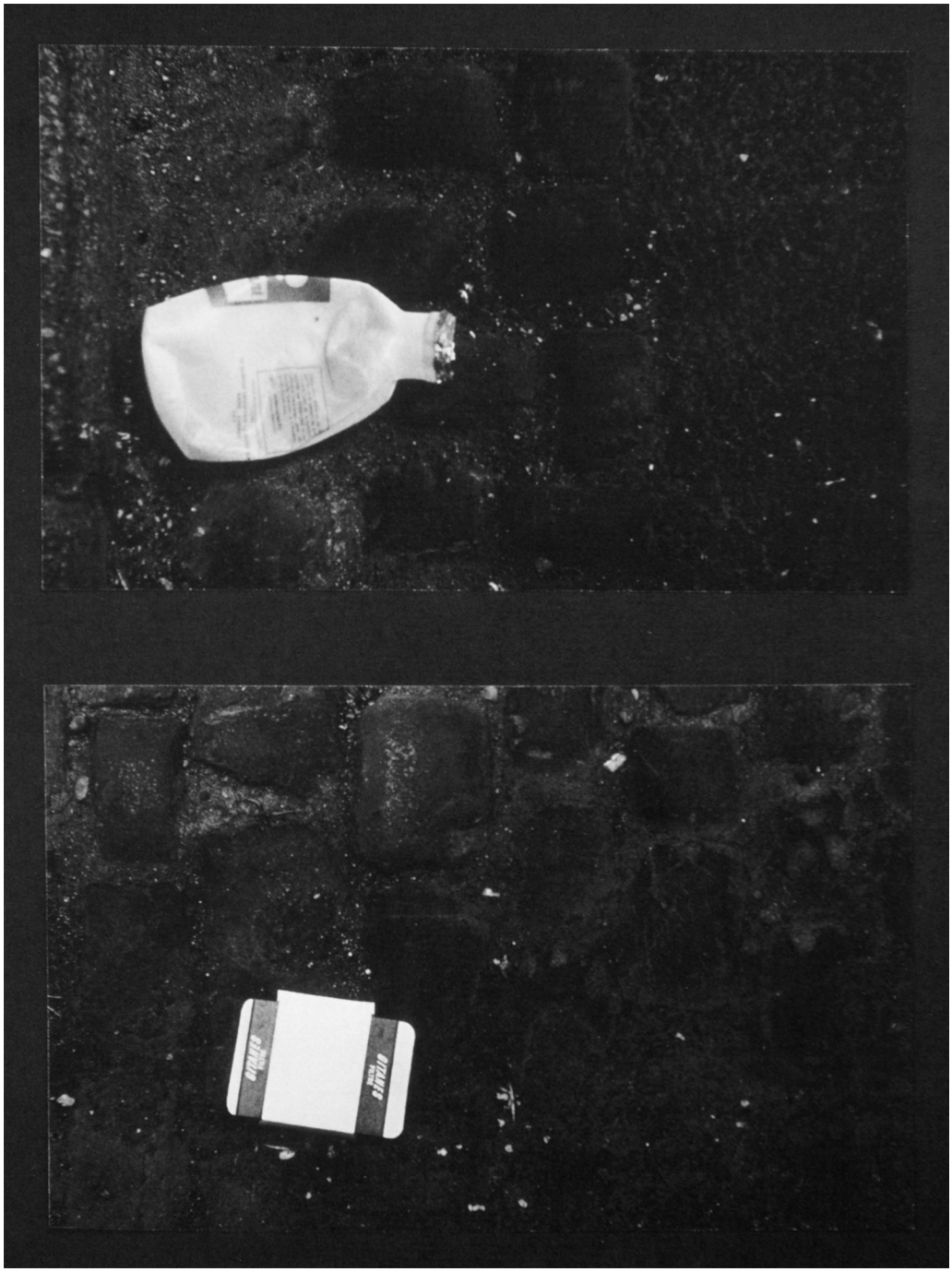
Vizualistické splnění podmínky přímé fotografie uznává na dalším místě Antonín Dufek: *„Princip přímého nezasahování do zobrazovné reality zde však vůbec není narušen, jsou to ‚čisté' fotografie."*[67] Není znečitelněn přímý fotografický vztah se světem, přestože vizualistická fotografie je *„...v popření svrchovaného významu mimetické funkce fotografického zobrazení..."*; a totiž není pravda podle Sousedíka, *„...že nemimetické znamená abstrakní."*[68] Naopak je znetvořena informovanost; Pospěch mluví o vizualistické *„abdikaci na jednoznačný, do slov převoditelný obsah"*[69]; neboť podle Andrease Müller-Pohleho *„...vizualisté nám nabídli vhled do neznámého vizuálního světa tím, že ten starý, na konvencích postavený, odcizili."*[70] Zhruba stejně vnímá fotograf Štěpán Grygar svou vlastní tvorbu: *„Snažím se, abych se nepodřizoval ani předsudkům a konvencím, ani fotografovaným objektům..."*.[71]

Oproti dokumentární fotografii, která slovy Andrease Müller-Pohleho „*má primárně věcný a na objekty orientovaný zájem; vizualistická fotografie se zase primárně orientuje na estetično a vnímání.*"[72] Na základě toho usuzuje Vilém Flusser, že se fotograf...

...na skutečnost tam venku dívá jen klíčovou dírkou a dírou v plotě. Tyto díry, tyto „konvence dívání se", jsou otvory v kulturní zdi, za níž sedí fotografové. Právě skrze ně fotografují. ...Müller-Pohle rozlišuje mezi dvěma typy fotografů: jedni sedí za zdí u otvoru a snaží se co nejpřesněji fotografovat skrze něj, zatímco druzí se v této zdi pokoušejí udělat nový otvor, aby získali nový pohled na skutečnost tam venku. Prvnímu typu říká Müller-Pohle „dokumentaristé", druhému „vizualisté".[73]

Toto obrazné přirovnání Flussera můžeme ještě přenést na jeden z možných průsečíků těchto dvou úhlů pohledů na skutečnost – na tvorbu Marie Kratochvílové. Například na výstavě *Fotografie??* z roku 2004 psali kurátoři Pavel Vančát a Jan Freiberg:

67 DUFEK, Antonín. *Aktuální fotografie II. – Okamžik*. Katalog výstavy, Moravská galerie, Brno 1987, s. 281.
68 SOUSEDÍK, Bořek. *Úvod do studia dějin fotografického obrazu*. Ostrava: LK/MKS Ostrava, 1982, s. 75.
69 POSPĚCH, Tomáš. Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 42.
70 MÜLLER-POHLE, Andreas. Vizualismus. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 50.
71 DUFEK, Antonín. *Štěpán Grygar / Fotografie*. Katalog výstavy, OKS, Liberec 1986.
72 MÜLLER-POHLE, Andreas. Vizualismus. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 52.
73 FLUSSER, Vilém. Vizualismus/Dokumentarismus podle Müllera-Pohla. *Moc obrazu – Výtvarné umení*. 1996, č. 3/4, s. 175-180.



Marie Kratochvílová, z autorské knihy „Ma France“, 1977

Marie Kratochvílová...uvolněně pohybovala na hraně subjektivního dokumentu, který se však ve formálně vypjatých zkrátkách soustředí především na neživé objekty se zvláštním důrazem na jejich kulturní obsah (ten se výrazně ukazuje především v její autorské knize „ma France" z roku 1977).[74]

Zcela nový otvor si vizualista totiž idealizuje ironicky poté, co si „model" vzal od dokumentaristy. Tento pragmatický problém je však Flusserem takto předjímán:

Začne-li nyní technickými znalostmi nezatížený nefotograf zkoumat Mullerem-Pohlem navržené rozdělení blíže, napadne ho několik otázek. První se týká klíčových dírek. Nejsou to zcela specifické formy?[75]

Ozývá se tedy paradox naše vstupní hypotézy: je vizualita, než obsáhne další významy, pro dokumentaristu a vizualistu touž formou? Vizualistická fotografie nereprodukuje objekty – je neobjektivní. A tudíž tvrzení, že vizualismus navazuje na subjektivní fotografii, je problematické. Proto předvídal Andreas Müller-Pohle takto:

...kdysi [se] tento programově míněný pojem osamostatnil z jeho tehdejšího kontextu a funkčního užití, a stal se pseudoteoretickou kategorií, aniž by se podařilo jej jasně vymezit vůči jeho opaku, tj. „objektivní fotografie", a určit jej „objektivně". Z tohoto důvodu bychom měli subjektivní fotografií nazývat odteď jen ono historicky jasně ohraničené hnutí evropské poválečné fotografie, které bylo založeno Otto Steinertem; pro účely teoretické analýzy máme k dispozici jiné a vhodnější kategorie.[76]

Z programu subjektivní fotografie čerpají subjektivní dokument a vizualismus každý jinak. U subjektivní fotografie se kumulují avantgardou objevené prostředky fotografického zobrazení do takzvaných kategorií *„kreativních prvků fotografie"*, které má fotograf k dispozici, aby mohl uskutečnit svou *„fotografickou kreaci"*.[77] Různé korelace mezi těmito prvky na základě *„efektivních*

74 VANČÁT, Pavel a FREIBERG, Jan. *Fotografie??*. Klatovy: Galerie Klatovy / Klenov, 2004, s. 11.

75 FLUSSER, Vilém. Vizualismus/Dokumentarismus podle Müllera-Pohla. *Moc obrazu – Výtvarné umení*. 1996, č. 3/4, s. 178.

76 MÜLLER-POHLE, Andreas. Vizualismus. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 49.

77 STEINERT, Otto. *Subjektive Fotografie 2: ein Bildband moderner Fotografie*. München: Brüder Auer Verlag, 1955, s. 16. Mezi možnostmi Steinert rozlišuje: *„...volbu předmětu (nebo motivu) a jeho izolaci od přírody; hledisko ve fotografické perspektivě; hledisko ve foto-optické reprodukci; převod do fotografických tónů (a fotografických zabarvení); izolaci od plynutí času prostřednictvím fotografické expozice."* Posledně jmenovaný kreativní prvek se v rámci již řečeného českého zužení významu vizualismu na hybrid momentní a statické fotografie jeví jako nejvýznamnější.

technických a subjektivních faktorů"[78] můžou vést k dvěma typům kreace: existují *„reprezentující fotografická kreace"*, která znázorňuje přechod *„Moholy-Nagyho...mezi reprodukčním zobrazením a produktivním tvarování"*[79] (*reproduktiver Darstellung und produktiver Gestaltung*), a *„absolutní fotografická kreace"*.[80] V prvním případě se námět *„stává cílem kreativních intencí"* a fotograf produkuje obraz toho, jak sám *„vidí objekt a jeho vztahů k němu"*.[81] V druhém případě absolutní kreace *„odstraňuje jakoukoli reprodukci objektu...nebo ho abstrahuje ve vizuálním přístupu..."*.[82] Pakliže chápeme první případ jako subjektivní dokument a druhý jako vizualismus, nacházíme podle Andrease Müller-Pohleho na problém vůbec *„...aplikovat na moderní a technické médium to, co odjakživa patří k zásadním filozofickým otázkám..."*[83], tj. dichotomii objekt/subjekt. O prvním protikladném případu uvažuje Müller-Pohle takto: *„‚Objektivní' bylo převedeno na ‚subjektivní dokumentarismus' – contradictio in adjecto, protože ‚dokumentovat' je akt důkazu nebo dokazování, který vyžaduje – ledaže se snažím dokázat jen sama sebe – konvenci a metodologii."*[84] A sice k tomu, aby vizualisticky absolutní kreace vedla nejen *„k ‚vizuálnímu' pohledu (každý pohled je vizuální)"*, jak píše Vilém Flusser, *„ale k pohledu neobjektivnímu"*[85] a neabstrahujícímu, musí kreativní prvky (ono jak) nejen utvářet formu (*gestalten*), ale zároveň samy sebe reflektovat a stabilizovat svou věcnou vztažností abstraktnost zobrazení.

Obdobně o sekundárním řazení předhlohy uvažuje Bořek Sousedík, a to prvním ze základních axiomů svého teorie opsognomie. Ke opsognomii je vůbec nutno, aby sám Sousedík referoval její podstatu a etymologii: *„Význam opsognomie je dán ideově-plastickým, neopakovatelným, nezaměnitelným prožitkem individuálního oka a myšlenky – odtud název (opsis = vidění, gnómé = kritická úvaha)."*[86] Tento první axiom nevěcnosti uvádíme v celku:

Soudíme, že (1) nevěcnost *je základním a jedině plodným přístupem k fotografické tvorbě. Nechceme*

78 Tamtéž.
79 MÜLLER-POHLE, Andreas. Vizualismus. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 49.
80 STEINERT, Otto. *Subjektive Fotografie 2: ein Bildband moderner Fotografie*. München: Brüder Auer Verlag, 1955, s. 16.
81 Tamtéž.
82 Tamtéž.
83 MÜLLER-POHLE, Andreas. Vizualismus. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 49.
84 MÜLLER-POHLE, Andreas. Photography: Today/Tomorrow. *European Photography*. 1985, č. 1. Dostupné z WWW: <http://equivalence.com/labor/lab_mp_wri_inf_e.shtml>
85 FLUSSER, Vilém. Vizualismus/Dokumentarismus podle Müllera-Pohla. *Moc obrazu – Výtvarné umení*. 1996, č. 3/4, s. 180.
86 SOUSEDÍK, Bořek. „Program", in: Pospěch , *Česká fotografie*, s. 222–223. Původně vyšlo v Bořek SOUSEDÍK (ed.), *Kolegium*. *Výstava fotografií za mezí autenticity a ikonocity* (kat. výst.), Praha: Fotografia, 1980, nestr.

fotografovat věci známé ani neznámé. Chceme jen fotografovat a tvořit obrazy vypovídající o NEPOVRCHNÍCH ASPEKTECH NÁS I JINÝCH. Závislost těchto obrazů na předloze je nám vedlejší.[87]

Tento výrazný cíl je znamenitý i svou protimluvou. Jakoby říká, že fotografie se zabývá povrchy, aby mohla zkoumat to, co je pod nimi? Nakonec ale taková otázka je přímo ta, kterou vizualismus nabízí. Nevěcnost a nepovrchnost evokují kromě možné desémantizace jakousi touhu sám nebýt objektem mašinérie ideologického zrcadlového odrážení všech povrchů skutečnosti. Nedá se neasociovat *„reálný socialismus in flagranti"* od Josefa Mouchy.[88] Anebo indexická síla fotografie zde není noetická ani estetická, nýbrž osobní.

Prostřednictvím splývání dvou specifik fotografie získává vizualistická fotografie distinktivní rys reflexivní přímosti. Do důsledku se dualizmy fotografie nedají tradičně aplikovat na vizualistickou fotografii. Vizualistické homologony je neutralizují a odvozují z nich své zvláštnosti. První dualizmus uvádí Dufek v kontextu tvorby Miroslava Machotky:

Možnosti čisté fotografie musejí vždy vycházet z již existujících, předem daných situací. Fotograf je nucen stále hledat, vést dialog se světem objektů, kultivovat své vnímání. Odměnou mu je jedinečnost fotografických obrazů, které jsou právě tak abstraktní, jako konkrétní.[89]

Tím jsou protipóly abstrakce a konkrétnost navzájem zrušeny: vizualistická fotografie není ani abstraktní, ani konkrétní. To, jak se k tomu dostává, vysvětluje Sousedík, a to na základě svého vyhodnocení vývoje tohoto rozdělení:

Vlastně celé hnutí fotografie, které bychom mohli charakterizovat pojmem abstraktního realismu, je hnutí svou podstatou instrumentálně zaměřené a tím antiestetické. Nemá jít v podstatě o to jak fotografie vypadá, ale k čemu může být využita mimo působnost obrazu samého. Pro určitou dobu byla tato snaha produktivní, tedy po určitou dobu bylo možné zužitkovat energii napětí polár abstrakce a realismu [...][90]

Totiž aliance s kterýmkoli ze dvou pólů hrozí nebezpečí. Neboť podle Mouchy je u abstrakní

87 Tamtéž.

88 BAŇKA, Pavel. Interview s Josefem Mouchou. *Fotograf* [online]. Dostupné z WWW: <http://www.fotografnet.cz/index.php?lang=cz&cisid=24&katid=3&claid=207>

89 DUFEK, Antonín. *Miroslav Machotka: fotografie z let 1981-1999*. Katalog výstavy, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, 2000.

90 SOUSEDÍK, Bořek. *Vyústění moderní fotografie*. ANGELMA, 1990, s. 7.

fotografie *„skrytá past: jakmile je abstrahování radikální, utrhne snímky od zdroje, z nějž fotograf bere ještě jiný obsah než optický.“*[91] A naopak konkrétnost, jak ukazuje Vilém Flusser, též podvádí, protože být konkrétní v případě fotografií a technických obrazů znamená být *„...utvořen z abstrakcí“*.[92] Fotografické *„gesto se pokouší konkretizovat (z krajní abstrakce se vrátit k představitelnému)...[a] vychází z kalkulu“*.[93] Takže vizualistické fotografie podle Müllera-Pohla...

...působí na pozorovatele různými způsoby, avšak ne abstraktně. Fakt, že se vzpírají věcné a reprezentativní výpovědi, je nutno připsat umělému charakteristickému rysu oněch forem ztvárnění a jejich výrazně technické podmíněnosti, která nám známé věci ukazuje jakožto těžkopádné a cizí, aniž by sama zpochybnila samotnou autenticitu zobrazení.[94]

Abychom to shrnuli můžeme tvrdit, že abstrakce a konkrétnost/realističnost jsou kategorie, které se používají při hodnocení čitelnosti objektů zprostředkovaných obsahem fotografie a nikoli její formou, která nepoznává věcné významy.

1.3 Výrazovost

Vizualismus se zdá být formistický: věří, že obsah překrývá formu a že jedině tvarovost může bezprostředně tlumočit vizualitu. Fotografie podle Andrease Müller-Pohleho *„...[se] přiklonila...vidění ve smyslu ‚jak‘...“*[95] *“...nejpozději v polovině dvacátých let.“*[96] To znamená, že během meziválečné avantgardy *„...neexistovala již žádná kategorie objektů, která by nebyla fotograficky zaznamenána, a tudíž neexistovalo ani žádné ‚slovo‘, které by nebylo začleněno do fotografické ‚slovní zásoby‘.“*[97] Na to reaguje avantgardní fotografie introspekcí a její fotografický přístup *„...v přívlastcích ‚nový‘, ‚experimentální‘ či ‚avantgardní‘...“*, jak si všímá Müller-Pohle, nesl *„....přiměřené náznaky vlastního potvrzení, které bylo veskrze formováno modernismem...“*.[98] Odtud se zobecňuje pojetí modernismu Clementa Greenberga, řízeno kritickým sebehodnocením a přehodnocením imitace a mimesis. Reflexí nad tím, že fotografie *„...obsáhla objektivní inventář*

91 BAŇKA, Pavel. Interview s Josefem Mouchou. *Fotograf* [online]. Dostupné z WWW: <http://www.fotografnet.cz/index.php?lang=cz&cisid=24&katid=3&claid=207>
92 FLUSSER, Vilém. *Do universa technických obrazů*. Praha: OSVU, 2002, s. 37.
93 FLUSSER, Vilém. Do *universa technických obrazů*. Praha: OSVU, 2002, s. 25.
94 MÜLLER-POHLE, Andreas. Vizualismus. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 51.
95 Tamtéž, s. 47.
96 Tamtéž, s. 50.
97 Tamtéž.
98 Tamtéž, s. 48.

viditelného světa v jeho základních typech"[99], avantgarda umožnila budoucí fotografii včetně vizualismu, aby organizace tvarů a formální celistvost byly sebezpytnými cestami k primárnosti percepce a ryzímu fotografickému vidění.

Vizualismus při svém přehodnocení oceňuje na avantgardní fotografii její formalistický postoj, zkoumající zobrazovací schopnosti fotografie bez ohledu na předlohovou informovanost, tj. na *„věci a události jakožto nositelé významů..."*[100]. Neboť naopak, jak píše Müller-Pohle, *„...‚správný' vzhled nějaké věci..."* získáváme *"...konvencí ohledně toho, co má být užitkem, funkcí, kontextem..."*[101]. A proto rozpoznává Sousedík *„v moderní fotografii dvě proti sobě jdoucí tendence formalismu a utilitarity."*[102]

Avantgardní inspiraci nachází vizualističtí teoretikové u několika osob. V kontextu Eugena Wiškovského uvažuje např. Bořek Sousedík o tom, že fotografie je vrozeně formotvorná:

Musíme se zabývat formou, musíme fotografii budovat jako útvar (E. Wiškovský). Jen útvar, jen forma poskytuje výraz a tím obsah fotografického díla.[103]

Co Eugen Wiškovský, přezdíván precizně Josefem Mouchou jako *„psycholog tajuplných tvarů"*[104], hledá mezi formu a percepci, to se zdá být jeho *„zrakové dobrodružství se zárukou skutecnosti"*. *„Realita významů překrývá vizuální realitu věcí..."*[105] hlásí Müller-Pohle a k úloze odkrýt tuto masku nás vrací fotografie Wiškovského, neboť jejich půvab pro Mouchu *„...spočívá v nehledaném asociativním posunu věcnosti."*[106]

Blízkého přítele Wiškovského, Jaromíra Funkeho, taktéž učiňuje vizualismus esenciálním. V textu *Visualismus* Müller-Pohleho figuruje Funkeho fotografie Noha z doby kolem roku 1927. Dále se Funke objevuje v monotématickém čísle European Photography o konceptuální fotografii v článku Petra Tauska „Jaromír Funke – Ein Wegbereiter der modernen tschechischen Fotografie".[107] Tausk tam o Funkem píše, že *„...se domníval, že fotografické rysy daného objektu by*

99 Tamtéž, s. 47.
100 Tamtéž, s. 50.
101 Tamtéž, s. 50-51.
102 SOUSEDÍK, Bořek. *Vyústění moderní fotografie*. ANGELMA, 1990, s. 7.
103 SOUSEDÍK, Bořek. *Skladba fotografického obrazu*. Ostrava: LK/MKS Ostrava, 1989, s. 34.
104 MOUCHA, Josef. Psycholog tajuplných tvarů. *A2* [online]. Dostupné z WWW: <http://www.advojka.cz/archiv/2006/13/psycholog-tajuplnych-tvaru>
105 MÜLLER-POHLE, Andreas. Vizualismus. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 41.
106 MOUCHA, Josef. Psycholog tajuplných tvarů. *A2* [online]. Dostupné z WWW: <http://www.advojka.cz/archiv/2006/13/psycholog-tajuplnych-tvaru>
107 TAUSK, Petr. Contemporary Trends II: Conceptual Photography. *European Photography*. 1980, č. 4.



Jaromír Funke, Noha, cca 1925

měly být plně rozvinuty a zdůrazněny“.[108] Na základě avantgardních teorií o fotogénii bychom mohli na fotografii Noha znázornit ledacos. Pro tuto kapitolu snad stačí jen zmínit, že fotografie Noha, neabstrakně zobrazující něco konvenčně známého jako je lidská končetina, nakonec napínavě utváří *„...zásadní odlišnost mezi lidským viděním a fotografickým zobrazením...“*[109].

Orientace na formu může vypadat jako binární převaha formy nad obsahem. Neboť zřejmé *„...překrývání formy fotografie obsahem...“*, slovy Jerzyho Olka, znamená závaznější *„...skrývání jeji možnosti a omezení jakožto médium.“*[110] Ale třeba u ruského formalisty Alexandra Rodčenka – průkopníka perspektiv extrémních a nikoli od pupku – můžeme znázornit s Müller-Pohlem omezení formalismu:

Formalismus v Rodčenkově díle bychom neměli spatřovat v tom, že by se zajímal více o „formy“ a méně o „obsahy“: takovéto rozlišení není pro fotografii plodné, protože fotograf „neformuje“, nýbrž tvoří, a fotoaparát nevytváří obsahy skrze formu, nýbrž – chceme-li – zobrazuje obojí v souvislosti s jedním procesem expozice. Proto upřednostňuji komplexní pojem výpovědi, pod nímž rozumím výsledek tvůrčího aktu.[111]

Při odvolávání na modernistickou a avantgardní fotografií si vizualismus uvědomuje, že binarní vztah mezi obsahem a formou je rozpolcující. Forma se podílí na stavbě celku fotografického obrazu a dále o tom i vypraví. Vizualistické přenastavení obsahu a formy je personifikováno Antonínem Dufkem jako jednosměrnou převahu: *„Jako by se forma chtěla stát obsahem.“*[112]. Na fotografiích Štěpána Grygara popisuje Dufek *„formotvornou funkci pohledu“*[113], což je významé, neboť od Sousedíka víme, že obvykle fotograf *„něco individuálně nespatřuje, svým zrakem neformuje“*[114]. Sousedík dál zdůrazňuje formistický aspekt vizualismu, že *„[...] tvar vždy nějak přímo smyslově působí, a proto určuje autonomii fotografického obrazu.“*[115]

Dualizmus obsahu a formy je neutralizován vizualistickou fotografií. Její postup se rýsuje v otázce, kterou Sousedík formuluje takto:

---

108 Tamtéž.
109 WIŠKOVSKÝ, Eugen. O *obrazové fotografii*. Foto, 1929, s. 187.
110 OLEK, Jerzy. Fotografia o fotografii. *Projekt*. 1984, č. 5. Dostupné z WWW: <http://fotomedium.pl/teksty/fotografia_o_fotografii.html>
111 MÜLLER-POHLE, Andreas. Vizualismus. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 53.
112 DUFEK, Antonín. *Aktuální fotografie ze sbírek Moravské galérie v Brně*. Katalog výstavy, Moravská galerie, Brno 1982, s. 281.
113 DUFEK, Antonín. Nová citlivost Štepána Grygara. *Revue Fotografie*. 1984, č. 3.
114 SOUSEDÍK, Bořek. *Skladba fotografického obrazu*. Ostrava: LK/MKS Ostrava, 1989, s. 24.
115 Tamtéž, s. 53.

Jak si poradit s formou bez obsahu a s obsahem bez formy?[116] *[...] S estetikou jako naukou o vnímání a obrazotvornosti se stále pojí problém obsahu a formy. [...] I zde záleží ‚odkud' vnímáme. Zda zdůrazňujeme materiální existenci objektu, nebo proces abstrakce vnímajícího subjektu, ale v konečné fázi nemůže jedno být bez druhého.*[117]

Přesah dualizmu formy a obsahu fotografického obrazu tkví v tom, že vizualistická fotografie připisuje formě narativní funkci. Taková fotografie nelíčí pomocí obsahu, nýbrž formy, obdobně v kontextu teorie elementární fotografie Jerzyho Olka:

Dosavadní vzření skrze fotografii na to, čeho je pohledem a substitutem, bylo nahrazeno viděním fotografie-v, čili fotografie samé-v-sobě, která vlastní fotografickou materiálnost – odhalenou dokonale provedeným obrazem – předkládá přes to, čeho je pouze obvyklou stopou. Vyprávněním je zde tedy forma, obsah zase – ten přenesen ze skutečnosti kamerou na snímek – může být jakýkoli, což znamená, že se stává k dobrému námětu lhostejným.[118]

Tato lhostejnost se zdá být vyvolána nadhodnocením scénového významu, který fotografie má být schopna zachytit. Forma může zvítezit nad obsahem, vyjadřuje-li fotografův záměr reflektovat nejen co vidí, ale že vidí.

116 Tamtéž, s. 33-34.
117 Tamtéž, s. 17.
118 OLEK, Jerzy, *Karkonosze* Katalog výstavy, Galeria Sztuki Współczesnej, 1984. Dostupné z WWW: <http://www.fotomedium.pl/teksty/fotografia_elementarna.html>

2. Neprogramová metafotografie

Má-li vizualismus vytvářet nezávislý, neprůhledný prostor pro fotografickou časovost a námětovost k tomu, aby vizualista mohl vyjádřit to, že *„...se prolíná osobní prožitek s jeho záznamem a reflexí“*[119], jak kondenzuje Josef Moucha, pak druhá část studie rozebírá praxe, které uskutečňují tyto záměry. Avšak *„...nejen gesto, nýbrž i záměr fotografa je funkcí aparátu“*[120], jak proklamuje Vilém Flusser; a *„aparáty...pro nás dokáží uchopit neuchopitelné, představit neviditelné, koncipovat nepochopitelné.“*[121] Fotografická praxe *„...je vázána na program.“*[122] Tudíž flusserovský fotograf se nemá dívat *„...skrze otvor aparátu, ale dívat se na tento otvor.“*[123]

I když pro Flussera *„...‚poslední‘ program nějakého ‚posledního‘ aparátu nemůže existovat, neboť každý program vyžaduje metaprogram, z nehož je programován“*[124], u vizualismu jakožto metafotografie nejúspěšněji *„...bojuje lidský záměr proti automatičnosti aparátu zevnitř, z aparátové funkce.“*[125] Metajazyk v případě vizualistických fotografických praxí znamená, že vizualista si kultivuje a tedy i zobrazuje dané aparátové programy, aby jeho fotografický obraz byl vědomě substituovanou částí za časoprostorový celek. Existence vizualistických metafotografií tkví, jak píše W. J. T. Mitchell v své knize *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*:

> ...v *jejich funkci jako přemítání o základní povaze obrazů jako místa, kde obrazová reprezentace se nabízí k inspekci spíše než aby zahladila sama sebe ve službě transparentní reprezentace něčeho druhého. Metaobrazy jsou obrazy, které představují samy sebe, aby samy sebe poznaly: realizují „sebepoznání“ obrazů.*[126]

Metafotografie, které nejsou jen sebereferenční, se projevují na základě dvou bázích, jejichž příslušné jednotkové typy jsou konvenčně kódovaný obrazový prvek a autologický prvek – mimo kód – jakékoliv obrazové sekvence, který je ikonem svého označovaného a nemá ani synonymum ani překlad. Jedním z možných výsledeků této kombinace je podle Michala Janáty to, že objekty

119 MOUCHA, Josef. *Vacilando – Josef Moucha*. Katalog výstavy. G4, Cheb 1987.
120 FLUSSER, Vilém. Do *universa technických obrazů*. Praha: OSVU, 2002, s. 24.
121 Tamtéž, s. 20-21.
122 FLUSSER, Vilém. Za *filozofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994, s. 34-35.
123 FLUSSER, Vilém. Vizualismus/Dokumentarismus podle Müllera-Pohla. *Moc obrazu – Výtvarné umení*. 1996, č. 3/4, s. 180.
124 FLUSSER, Vilém. Za *filozofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994, s. 26.
125 FLUSSER, Vilém. Do *universa technických obrazů*. Praha: OSVU, 2002, s. 24.
126 MITCHELL, W. J. T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

„...fotografování jsou rozpuštěny v samotném procesu fotografování.“[127] A ohledně průběhu vizuálního prožitku například platí podle Antonína Dufka, že znovuzpřítomnění *„...okamžikovosti zde nemusí být provázeno zobrazením skutečných okamžiků.“*[128] Aniž by konotace musely informovat, vizualistické fotografie svým metajazykem v popředí nabízí fotografický kód k luštění formistických výrazů.

Souměrně ke kritériím, uvedeným na začátku, vizualista manifestuje na svých fotografíich momentnost, prodlouženou nehybností (2.1 Imanentní čas snímání), prostor, zrytmizován (2.2 Transformační skladba) a vztažnost mezi nimi (2.3 Mezi fragmentem a singularitou).

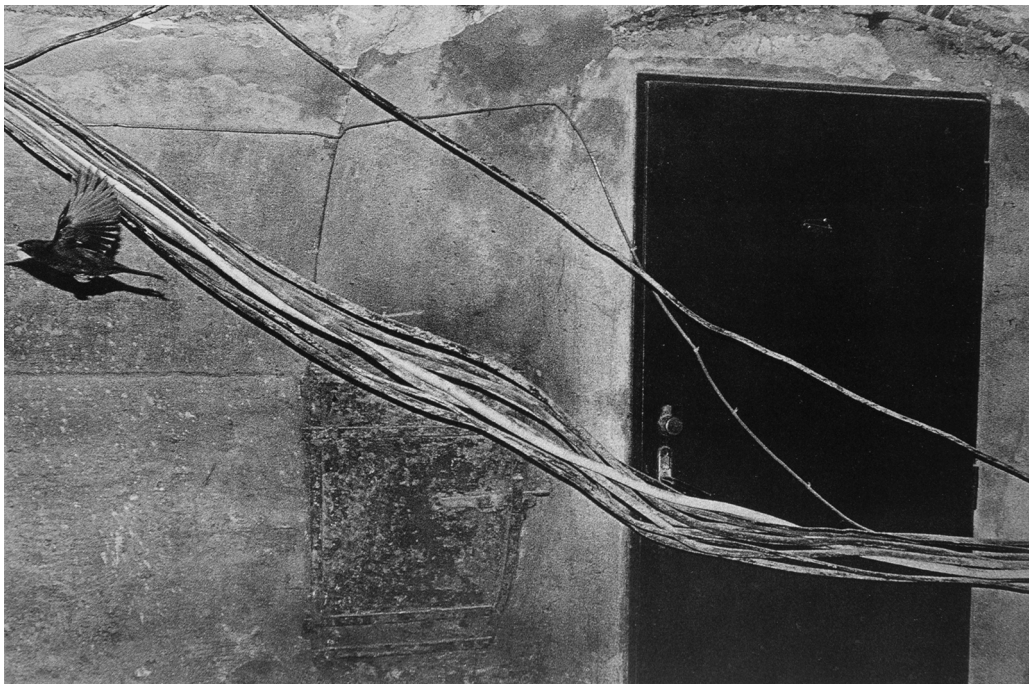
2.1 Imanentní čas snímání

Znovuzpřítomnit *„situační vjem a pocit“*[129] znamená zobrazit existenci trvanlivé náhodnosti. Momentky mohou přímo zobrazovat čas dvěma způsoby: buď jako prožitek vnucující se zafixování, protože jediná záchrana a svědectví o tom, že čas prožíváme, je dokumentární momentka; nebo jako prožitek vnucující se prodloužení, protože jedině znovuzpřítomnění vizualistické momentky zobrazí to, že i v bezčasí existují trvanlivě náhodné „zde“ a „nyní“. Vizualistická neboli samostatná fotografie podle Bořka Sousedíka *„...respektuje vždy, za každých okolností situační konkrétnost, tj. perceptuální určenost vnímajícího sujektu, jak je dána...vymezeností časové změny ve vztazích nazíraného objektu a nazírajícího subjektu*.“[130] Momentnost je prodloužena statikou mezi vnímáním a vizuální spontánností. Takové fotografie totiž nejsou vyvolány dějovou prchavostí a naopak Sousedík zdůrazňuje: *„...nepohledněme iluzi, že nezobrazujeme, ale že jen zachycujeme něco, co existuje bez našeho vizuálního přičinění.“*[131]

„Hybrid momentní a statické fotografie“

Náhoda momentky i nutnost statické fotografie přivádějí tento český hybrid na svět; čili fotograf je slovy Viléma Flussera *„...svými tlačítky vtahován do spletitého determinismu náhody a nutnosti.“*[132] V rámci metafotografie hybrid má svými dvěma polohami schopnost fotografickou

127 JANATA, Michal. *Josef Moucha: Reminiscence*. Katalog výstavy, Galerie 4 – Galerie fotografie, Cheb 2007.
128 DUFEK, Antonín. *Aktuální fotografie ze sbírek Moravské galérie v Brně*. Katalog výstavy, Moravská galerie, Brno 1982, s. 281.
129 SOUSEDÍK, Bořek. *Skladba fotografického obrazu*. Ostrava: LK/MKS Ostrava, 1989, s. 23.
130 Tamtéž, s. 41.
131 SOUSEDÍK, Bořek. *Skladba fotografického obrazu*. Ostrava: LK/MKS Ostrava, 1989, s. 43.
132 FLUSSER, Vilém. Do *universa technických obrazů*. Praha: OSVU, 2002, s. 31.



Štěpán Grygar, bez názvu, 1984



Karel Kameník, bez názvu, neznámé datum



Miroslav Machotka, bez názvu, 2001

časovost zevnitř reflektovat.

Jedním obrazovým exemplářem, který zřetelněji kolísá mezi upřímnou a zdánlivou náhodou, by mohla být fotografie Štěpána Grygara z roku 1984, zobrazující ptáka „reliéfně" neseného vzduchem a stínem, pletence drátů a černé dveře. Momentka – neboli *„nepřipravený rychlý výstřel" (snapshot)* jak osvětluje Dufek původ slova – by instinktivně zakomponovala náhlý pohyb doprostřed obrazu. Ale je-li na okraji, možná zviditelňuje, že reakce fotografa nebyla dost rychlá. Anebo Grygar – jakožto přemýšlivý a duchapřítomný fotograf – úmyslně a trpělivě počkal, až hnízdící pták odletí zcela k okraji políčka. To je skutečný hybrid momentní a statické fotografie; a právě podle Dufka, *„působí dojmem momentek i v tom případě, kdy zobrazují nehybnou skutečnost."*[133]

„Vizuální spontánnost"

Uvnitř teoretické baterie Bořka Sousedíka bychom našli jeho druhý opsognomický axiom – *Vizuální spontánnost* – , který se právě soustřeďuje na stav mezi viděným a něčí vlastní vůlí *(spontis)*:

(2) Vizuální spontánnost *znamená, že máme svrchovanou úctu a respekt před spontánním vizuálním prožitkem. Věříme, že konečná podoba fotografie vzniká a je rezultátem nevylučitelné přítomnosti fotografa v okamžiku stisku spouště, a nikoliv toho, jak obraz myslí nebo myslil. Opsognomie může mít premeditativní východisko; její definitivum však určí až autentičnost expozice.*[134]

Původnost se neváže k předloze, nýbrž k expozici samotné jakožto průběhu vizuálního prožitku. Takto pojmutá spontánnost je i konsensuální. Z momentního úžasu se rodí svobodně fotografický obraz. Jestliže se dá hovořit (v souladu se Sousedíkovým strukturalističtějším stanoviskem) o takové fotografii, že je funkcí oka, ve smyslu viděného a mysli, tak samovolnost je podmíněná jak subjektem, tak vizualitou samou. Tato vizualita je dvojitým objektem: není prostředkem, nýbrž cílem je i sama *„konečná podoba fotografie"*.[135] Dokumentarista a vizualista stejným způsobem s vizualitou *nemanipulují*. Avšak mají-li zásadně tentýž přímý vizuální podmět, svou bezprostřednost jinak realizují. Není podle Müller-Pohleho vizualita pro vizualistickou fotografii

133 DUFEK, Antonín. *Štěpán Grygar / Fotografie*. Katalog výstavy, OKS, Liberec 1986.

134 SOUSEDÍK, Bořek. „Program", in: Pospěch , *Česká fotografie*, s. 222–223. Původně vyšlo v Bořek SOUSEDÍK (ed.), *Kolegium*. *Výstava fotografií za mezí autenticity a ikonocity* (kat. výst.), Praha: Fotografia, 1980, nestr.

135 Tamtéž.

„...účelem (zobrazení), nýbrž prostředkem, a fotografický obraz pro ni není prostředek, nýbrž účel.“[136]

2.2 Transformační skladba

Obvyklá představa o transformační schopnosti fotografie byla tou, kterou zavedl zčásti Roland Barthes:

*...vztah označovaného k označujícímu je jakoby tautologický; fotografie sice implikuje určité uspořádání scény (zarámování, redukce, zploštění), avšak tento přechod není transformací (jakou může být kódování); dochází zde ke ztrátě ekvivalence (vlastní skutečným znakovým systémům) a postuluje se zdánlivá identita. Jinak řečeno: znak tohoto sdělení...není kódovaný, a ocitáme se tedy před paradoxem...*sdělení bez kódu.[137]

Avšak Andreas Müller-Pohle uvažuje, že vizualistická fotografie si umožňuje transformaci, a to kódováním zevnitř, tj. svým fotografickým metajazykem. Dává význam především upozorněním na svou skladbu (syntaxi).

„Motivická předloha“

Motivická předloha Bořka Sousedíka je vizualizací skladebného zdvojení předlohy na věcnou realitu a na *„vizuální (vnitřní) motiv“*[138] již před skutečným fotografickým aktem této reduplikace. Záměrem je *„...očištění věcí, osob a událostí od všech jiných spojení (konotací) než pouze spojení s konkrétním viděním těchto věcí, osob a událostí.“*[139]

Vizualismus zhmotňuje vizuální ideje, které fotograf ve vizuálním světe ad hoc odhaluje. Oproti tomu konceptuální fotografie umožňuje vkládat do záznamů objektů ideu autora. Konceptuální fotografie a vizualismus obdobně s fotografickou indexikálností vědomě zacházejí, ale každý za účelem nechat vypovídat svůj „podmět“. Jinými slovy se oba k fotografii myšlenkově vztahují proto, aby fotografickému obrazu daly svůj výraz: konceptualista spíše mentální a vizualista zejména vizuální. Vizualistická fotografie podle něho *„...se odlišuje od pojetí konceptu v konceptuální fotografii: tím, že není určen výsledek a jeho předpokládaný účinek, ale že se vytyčí*

136 MÜLLER-POHLE, Andreas. Vizualismus. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 52.
137 BARTHES, Roland. Rétorika obrazu. In CÍSAŘ, Karel, ed. *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 53.
138 SOUSEDÍK, Bořek. *Skladba fotografického obrazu*. Ostrava: LK/MKS Ostrava, 1989, s. 47.
139 Tamtéž.

meze, oblast zaměření a zkoumání, v rámci kterých může idea teprve vést k výsledku."[140]

Například přemýšlivost Miroslava Machotky popisuje Dufek takto: *„Je to konceptuální dílo, ale není možno je řadit ke konceptualismu. Každý záběr je řešen individuálně, citlivě ke světelné situaci, reprezentuje ‚autorské vidění' i optické možnosti kamery...".*[141] Nebo o Machotkovi mluví Dufek i takto: *„Princip výběru záběrů nelze definovat, nejde o automatickou aplikaci nějakého konceptu...".*[142] Rozdíl mezi vizualistou a konceptuálním fotografem spatřujeme v Machotkově subjektivitě vůči vizuálním idejím.

Strukturální, částečné a syntaktické odcizení

S konvencí se střetávají *„kontravize"*, což je termín vizualisty Joana Fontcuberta.[143] Nakonec dva fotografické způsoby, surrealismus a vizualismus, takto *„přehlíží významové konvence"* a přímo *„je porušuje"*.[144] Od sebe se však vizualismus a surrealismus liší v tom, že podle Andrease Müller-Pohleho *„...surrealistická fotografie je založena na úrovni sémantického odcizení, zatímco vizualistická na úrovní syntaktického odcizení."*[145] Syntax, když uvažujeme o fotografii sémioticky a schématizujeme ji podle Charlese S. Peirceho jako index neboli „dicentní indexální sinsignum"[146], chápeme jako vymezující strukturu fotografického zobrazení. Surrealismus ve fotografii má roli odcizovat konvenčnost věcí, aby fotografický obsah nebyl vnímán podle konvence, kterou v sobě zahrnuje spolu s věcmi. Odcizení takto cíleně znamená, že vyfotografované reálie si propůjčují sémantické jednotky i pole neobvyklým způsobem: metaforou. Z ryzího indexu scény se stává mutantní symbol, protože zaplétání substancí zobrazeného se uskutečňuje jedině při recepci divákem, který umí číst daný kód. Jeho apriorní účast v dohodě denotátů je klíčem, jímž se otevře podhled do sémantických útrob každodenního světa. Zde je fotografie groteskní mimetikou, která rozehrává následující myšlenku Viléma Flussera: *„Sémantická a pragmatická dimenze technických*

140 MÜLLER-POHLE, Andreas. Vizualismus. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 54.
141 DUFEK, Antonín. Miroslav Machotka: Tvarosloví každodennosti. *jlbjlt* [online]. Dostupné z WWW: <http://jlbjlt.net/event/5773>
142 DUFEK, Antonín. *Miroslav Machotka: fotografie z let 1981-1999*. Katalog výstavy, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, 2000.
143 MÜLLER-POHLE, Andreas. Vizualismus. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 51.
144 Tamtéž.
145 Tamtéž.
146 Srov. PEIRCE, Charles Sanders. *Philosophical Writings of Peirce*. Mineola: Courier Dover Publications, 1955, s. 115-116: *„Such a Sign must involve an Iconic Sinsign to embody the information and a Rhematic Indexical Sinsign to indicate the Object to which the information refers. But the mode of combination, or* Syntax*, of these two must also be significant."*

obrazů je táž.“[147] Zato vizualismus odcizuje syntakticky: tj. znovusestavením vizuálních vztahů umožňuje, aby byla metonymie sama soběstačnou metodou ozvláštnění. Odcizující syntax se může pak podle úvah Victora A. Grauera o neomodernismu rovnat *„...‚negativní syntax‘, analytické rozkouskování signifikace.“*[148] Takový fotografický obraz je nekonvenční výpovědí o scéně tím, že její reprezentaci obchází. Nevyčnívá obrazový obsah, protože bez syntaxe nemůže ideálně dojít k sémantizaci. Výsledkem je, že esence světa se znázorňují homologicky jejími vizuálními funkcemi: metonymií. Být indexem je jediný možný střed semiózy fotografického obrazu: fotografie zahrnuje ikon, který spolu s indexem vytváří symbol. Surrealismus pro sémantiku fotografie znamená zkrat v semióze, která obvykle probíhá, když fotografický index se proměňuje v symbol. Vizualistický zkrat se odehrává v semióze probíhající mezi indexem a ikonem; jako by při oproštěném vnímání vizuálna samého *„[n]eztvárňuje nová uspořádání vně, nýbrž uvnitř fotoaparátu...“*.[149] Ale ještě důkladněji než Müller-Pohle se autenticitou mezi ikonem a indexem zabývá Sousedíkova opsognomie.

Především však fotografický jazyk musí umět ovládat sám fotograf. Zpět k techné fotografie se dovolává otázkou, jak může ideálně *„bdělé oko“* (Müller-Pohle) vizualisty a jeho soustředění se *„na přímé vnímání“* vést k vytvoření fotografie. Řešení Andrease Müller-Pohleho vyplývá z toho, že ve *„...vyváženém vztahu mezi zobrazením důvěrného a rozpoznatelného, a současně jeho narušením a odcizením, je v pravém smyslu slova vidět centrální kompoziční zájem vizualistické fotografie...“*[150] Očekávala by se tu abstrakce, ale *„‚realistická téze‘“* fotografie je povinná být *„...vysledovatelnou.“*[151] Koneckonců takový paradox, že by se měl *„zviditelnit vizuální svět v jeho vhodném sledu souvislostí“*, a to odcizením, se dá vykonat jedině *„pomocí fotografické techniky“*.[152]

Dekompozice a perceptuální perspektiva

Podle Andrease Müller-Pohleho se *„narušování, znejisťování a modifikování kovenčních forem vnímání“*[153] skrze techniku fotografického obrazu provádí dvěma *„principy ztvárnění“*: je to

147 FLUSSER, Vilém. *Do universa technických obrazů*. Praha: OSVU, 2002, s. 49.
148 GRAUER, Victor A.. Modernism/Postmodernism/Neomodernism. *Downtown Review*. 1981-1982, č. 1/2. Dostupné z WWW: <http://doktorgee.worldzonepro.com/MODERN.htm>.
149 Tamtéž.
150 Tamtéž, s. 49-50.
151 Tamtéž, s. 52.
152 Tamtéž.
153 POSPĚCH, Tomáš. Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 34.

„strukturální a částečné odcizení".[154] Ocizení se zde *„soustavně"* chápe *„jako vizuální, a ne alchymistický transformační akt"*.[155] Transformací strukturálním odcizením se míní extrémní perspektivy: *„nadhled, podhled, zešikmení"*.[156] Zřejmým zdrojem takových skladebných postupů byla avantgarda. Její reakci na úhly pohledů vnímané jako tehdy již staré, vystihl nejvýmluvněji – nejenom svými fotografiemi, ale i svými slovy – Alexandr Rodčenko: *„In photography there is the old point of view, the angle of vision of a man who stands on the ground and looks straight ahead or, as I call it, makes ‚bellybutton' shots..."*[157] Z takových perspektiv vznikají i čisté abstrakce (jako například u Jaromíra Funka a Jaroslava Rajzíka). Takto zaměřená fotografická statika, rozjímající nad odražejícím světlem, vytváří obrazové stavby, jež podle Müllera-Pohla spolu s percepčním psychologem Jamesem J. Gibsonen *„...již neumožňují ‚vnímání* něčeho*', nýbrž pouhé ‚vnímání ve smyslu rozlišení'"*.[158] Totiž sama fotografie zkoumá své percepční funkce a tedy z nich vyplývající tvůrčí kapacitu, přestože fotografické obrazy jsou *„opticky pravdivá zobrazení skutečnosti"*.[159] Jde o kompozici, jež *„se od našeho očekávatelného vnímání strukturálně odlišuje"*.[160] Avšak i částečné odcizení má principielně také za cíl ztvárnit cosi perceptuálně neobvyklého. V jeho případě ale nejde primárně o *„uspořádání obrazu"*, nýbrž o *„jednotlivé elementy této kompozice, které jsou do již známého tématu do jisté míry vsazeny jakožto ‚rušivé', a tím vytváří určité optické tření, které překáží hladkému vnímání a zadrží pohled pozorovatele v jinak autenticky zachycené struktuře."*[161] Je nutno říci, že vytvoření optického tření, jež znejistí sebejisté vnímání, neumenšuje vizualistovu důslednost.[162]

Když se statická momentka dekomponuje, stává se „fragmentární momentkou".[163] Je to slovní spojení, které původně vepsal do korpusu vizualistických termínů Antonín Dufek. Dekompozice je podle Dufka jakousi *„odstředivou kompozicí"*.[164] Pospěch mluví o tom, že vizualisté *„ze středu obrazu přesouvali pozornost k jeho okraji"*.[165] Přitom dekompozice jakožto rámování

154 MÜLLER-POHLE, Andreas. Vizualismus. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 52.
155 Tamtéž.
156 Tamtéž.
157 WEISS, Evelyn (ed.). *Alexander Rodtschenko*, in: NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography*. New York: The Museum of Modern Art, 1982.
158 MÜLLER-POHLE, Andreas. Vizualismus. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 52.
159 Tamtéž.
160 Tamtéž.
161 Tamtéž.
162 HAUNER, Andrew. Fotografie jako fotografie. *Ateliér*. 2011, č. 22, s. 6.
163 DUFEK, Antonín. *Aktuální fotografie ze sbírek Moravské galérie v Brně*. Katalog výstavy, Moravská galerie, Brno 1982.
164 DUFEK, Antonín. Fotografie 1970-1989. In: *Dejiny ceského výtvarného umení VI (2)*. Praha: Academia, 2007, s. 765.
165 POSPĚCH, Tomáš. Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012,

hledáčkem převádí *„prostorové reality do obrazové plochy“* tím, že je různými perspektivami vyřezává a vysekává. Fragmentalizace jako taková je umožněna jedině neobvyklým viděním.

Obrazová plocha se představuje jako nehybná a statická, i když je projekční plocha prostorové reality prchavá. Tím více však je každý převod do plochy autonomní a specifický. Převod musí být co nejbleskurychlejší a zároveň se musí vyhýbat přirozenější tendenci komponovat iluzivně. O Machotkovi píše Dufek: *„Potlačení iluze, spojující fotografii s třírozměrným světem, musí být vyváženo individuálním řešením obrazu v ploše.“*[166] U Machotky se tím vytváří pokaždé jinak specificky řesený, vytříbený pohled, který však svou pluralitou se stává osobním.

To, že dekomponování se zdá být výstřednější než akademistické komponování na zlatý řez neznamená, že se dekompozičním převodem vytrácí pocit prostoru či hloubky. Naopak se prostorová dimenze odcizujícím převodem jakoby někdy i zdůrazňuje, nebo se i přemisťuje přímo do ohniska. Příkladem jsou fotografie Josefa Mouchy (s perforacemi a na výšku), kde se díky dekompozici do středu pozornosti dostala sama hloubka prostoru.

Další způsoby převodu trojrozměrnosti představuje odcizená perspektiva. Neprovádí se formalisticky, i když Andreas Müller-Pohle postupy strukturálního odcizení (převzaté od avantgardy) se hojně a vhodně uplatňují. Štěpán Grygar využívá pohledy tak šikmé, že se zdají být možné jedině z okna či země. Však nepřevládají nad autorovou vizi, nýbrž ji strukturují. Pohled shora (jakožto variace Steinertova tvůrčího prvku *„pohledu ve fotografické perspektivě“*[167], viz jeho fotografie *Blick vom Arc de Triomphe*) Grygar zajímavě aplikuje na pohled na lidi. Ale i když je sám na zemi mezi nimi, má tendenci dále používat pohled zeshora. Téměř všichni fotografové takto zeshora nahlížejí chodník při chůzi (Sousedík, Moucha, Machotka).

Dále by se našly relativně extrémní perspektivy u Karla Kameníka. Zezdola komponuje jednu chlupatou bytost (psa?) nejenom, aby ji konfrontoval s řušivým předmětem u stropu, ale také aby byl pohled vskutku *en face*. Kameníkův arzenál převodů se zdá být nejpestřejší ze všech uvedených vizualistů. Střídání vzdálenosti a blízkosti má své objekty, kde je chce mít, aby vznikla perceptuální hloubka. Jedna zajímavá perspektiva zeshora z mostu umožňuje, aby svůj stín zlomil do dvou rovin.

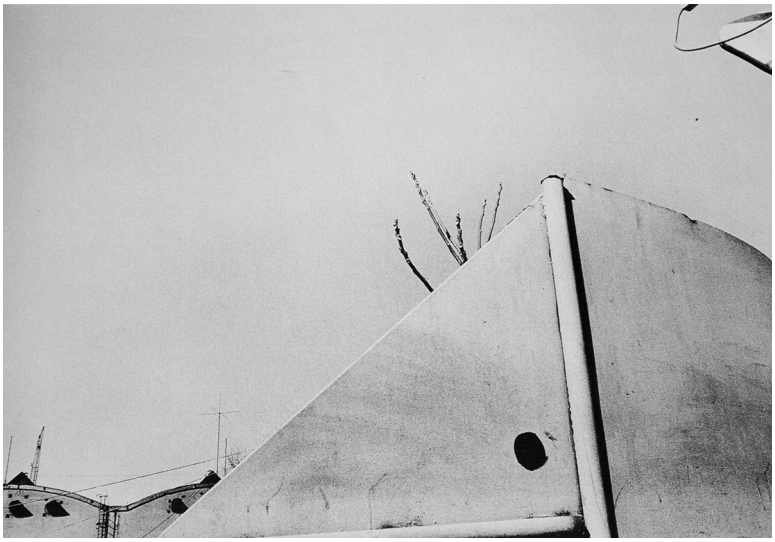
Nezřídka Kameník (spolu s dalšími) potlačuje lidi výřezem ke krajům snímku. Takové vysekávání vypovídá o záměru fotografa ovládat celý záběr. Kameníkovy fragmenty se tak zdají být pokusem o antiiluzivitu, nebo neobvyklou neuspořádanost. O tomto aspektu komponování píše

---

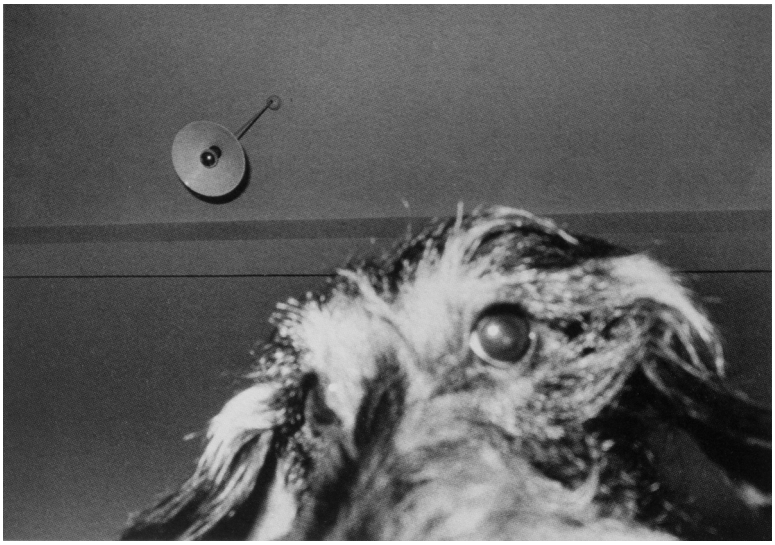
č. 18, s. 42.

166 DUFEK, Antonín. *Miroslav Machotka: fotografie z let 1981-1999*. Katalog výstavy, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, 2000.

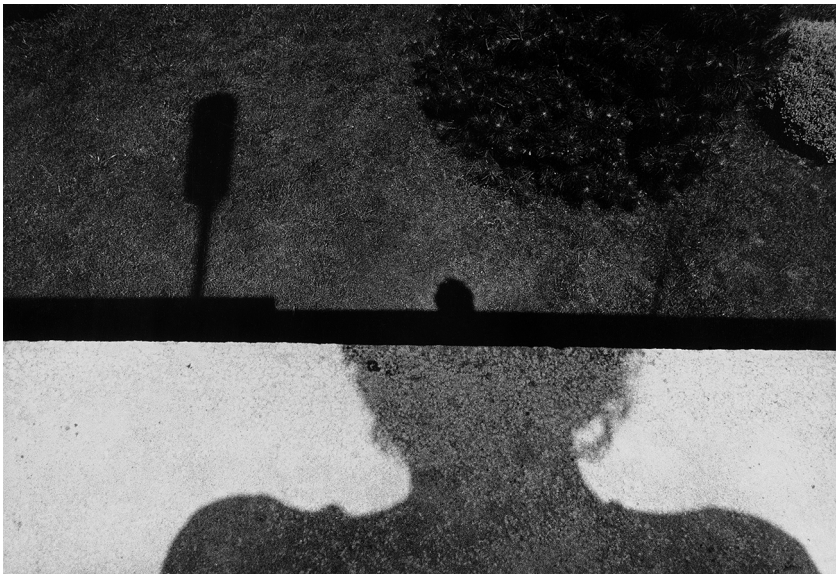
167 STEINERT, Otto. *Subjektive Fotografie 2: ein Bildband moderner Fotografie*. München: Brüder Auer Verlag, 1955, s. 13.



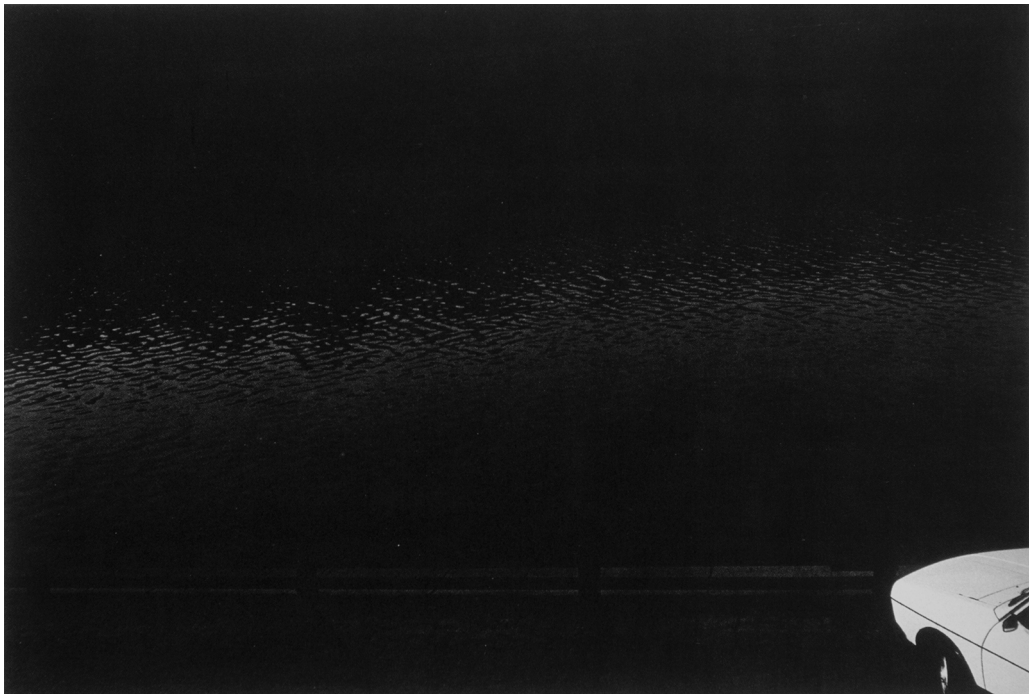
Miroslav Machotka, bez názvu, 1988



Karel Kameník, bez názvu, 1988



Karel Kameník, bez názvu, 1987



Štěpán Grygar, bez názvu, 1989



Alexej Mazurin, Kočárová cesta, cca 1900

Dufek: *„Fotografovaná skutečnost je vždy ‚vyseknuta' z časoprostorového celku, v němž je běžně vnímána."*[168]

Takový fragmentární výřez může také odstředivě umisťovat do krajů a rohů objekty. Tímto jejich umístěním se občas redukují do tonálních škál. Téměř ztrácejí své obvyklé věcné významy. Každopádně dekompoziční vysekávání vizualistického typu a strukturální odcizení kombinací perspektiv a prostorových převodů je subtilní práce oka a kamery. Aby vizualisté svá vidění zhmotnili, musejí přímo vycházet z proporcí, specifik, rozměrů a vzdáleností umístění objektů a vztahů ve vizuální sféře samé. Vycházet z reality prostřednictvím pohledu, o tom píše Dufek v případě Grygarových fotografií: *„Skutečnost je zobrazená v neobvyklých záběrech a kompozicích, zdůrazňujících formotvornou funkci pohledu."*[169]

Taková teorie odcizení představuje i zjevné přeryvy mezi fotografií a malbou. Poprvé se odcizení zviditělňuje například na fotografii s názvem "The Coach Journey" („Kočárová cesta") z „před-avantgardního" roku 1900 od ruského uměleckého fotografa Alexeje Mazurina, citovaného v textu *Visualismus*. Z této fotografii nejvíce vyzařuje to, co Müller-Pohle popisuje jako *„perspektivní odcizení"*.[170] Jestliže ve snaze o realistické zachycení vizuálního světa bylo nalezení techniky temné komory *(camera obscura)* oním rozhodujícím *„prvotním hříchem západní malby"*, jak to vyslovil André Bazin ve své studii *Ontologie fotografického obrazu*, tak *„v dosažení cílů barokního umění osvobodila fotografie výtvarné umění z jeho posedlosti podobou."*[171] Avšak pro fotografii být spasitelem také znamenalo, že úkol akademické perspektivy musela dále splňovat. Obraz „Kočárová cesta" svým odcizením převzaté perspetikvy je tedy začátkem zkoumání perspektivy fotografii vlastní. Totiž díky *„způsobu, kterým jsou věci viděny fotograficky"* existuje *„[r]ozšířené vnímání"*.[172]

2.3 Mezi fragmentem a singulárností

Vizualistická momentka je fragmentem. Fragment, jak píše o indexech Rosalind Kraussová, *„...spočívá v redukci konvenčního znaku na stopu, která pak vyvolává potřebu dodatečného*

168 DUFEK, Antonín. *Aktuální fotografie ze sbírek Moravské galérie v Brně*. Katalog výstavy, Moravská galerie, Brno 1982, s. 280.
169 DUFEK, Antonín. Nová citlivost Štepána Grygara. *Revue Fotografie*. 1984, č. 3.
170 MÜLLER-POHLE, Andreas. Vizualismus. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 48.
171 BAZIN, André. Ontologie fotografického obrazu. In: CÍSAŘ, Karel, ed. *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 21-27.
172 MÜLLER-POHLE, Andreas. Vizualismus. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 50.

vyjádření."[173] Dekompoziční metonymické odtržení se umí elipticky vztahovat k vizualitě. O recepci například tvorby Štěpána Grygara píše Antonín Dufek, že jeho fotografie je schopná *„poskytovat divákovi impulsy k domýšlení zobrazených torz i naznačených vizuálních vztahů mimo zobrazený výřez."*[174] Hodnotu získává fragmentární momentka od subjektu, jenž fragmentalizaci provádí. Reflektuje sám sebe jako fotografa světa zviditelňujícího se svými střepinami. Například Miroslav Machotka je podle Dufka takovým fotografem:

Typickým případem je obraz, který neukazuje iluzivní celek, nýbrž vybírá části několika objektů. Vytržením částí z celku se ruší běžné souvislosti, na něž jsme zvyklí, a vznikají nové souvislosti, které nám nabízí autor.[175]

Vizualistická fotografie jakožto nový celek metonymicky vysekaný z původního celku získává paradoxně svou autonomii díky odříznutým vazbám. Gestaltistické celky jsou rezultáty odcizujících syntaxí. Jejich restrukturace, ne věcné obsahy, jsou vnímatelné jako objekty. Tuto podmínku půvabu takového celku vysvětluje Bořek Sousedík v jednom dopise Dufkovi: *„Musí to být pevné vizuální celky, jejichž smysl je v nich samých a nikoli mimo ně v tom, co zobrazují."*[176] Taková vizualistická či opsognomická fotografie tudíž není jako obvykle to, co zprostředkuje zobrazení reality. Jinde o tom uvažuje i Sousedík v kontextu své výstavy v Kabinetu fotografie Jaromíra Funka: *„Moje fotografická tvorba není tematicky zaměřena. Sleduji výrazové cíle. Fotografii chápu jako objekt a cíl, nikoli jako prostředek zobrazení"*.[177] Fotografie takto dosažena pak fyzicky sama sebe představuje jako zvláštní objekt. K pochopení rekonfigurace cíle a prostředku uvnitř objektovosti vizualistické fotografie slouží definice Jerzyho Olka obsahu a formy (a narace). Pokud je z této definice fyzická fotografie svým vlastním obsahem, pak jednou z dovedností tohoto autonomního díla je, že umí metonymicky poukazovat svou vnitřní strukturou na obklopující vizuálno, od něhož bylo odříznuto. Taková fotografie, jak o tom píše Dufek v případě Machotky, *„je pak řešena vztahy relevantních složek uvnitř záběru a musí se stát svébytným obrazem, i když v různé intenzitě propojeným s realitou."*[178] Svébytný objekt, který existuje díky výřezu, musí poukazovat k tomu, že byl vyříznut. Výsledkem je pak, podle Dufka, že *„schopnost fotografie vypovídat tak neni*

173 KRAUSSOVÁ, Rosalind. Obraz, text a index: poznámky k umění 70. let. In CÍSAŘ, Karel, ed. *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann & synové, 2004.

174 DUFEK, Antonín. Fotografie 1970-1989. In: *Dejiny ceského výtvarného umení VI (2)*. Praha: Academia, 2007, s. 765.

175 DUFEK, Antonín. *Miroslav Machotka: fotografie z let 1981-1999*. Katalog výstavy, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, 2000.

176 DUFEK, Antonín. Borek Sousedík – souvislost. *Revue Fotografie*. 1987, č. 3.

177 DUFEK, Antonín. *Bořek Sousedík: Fotografie*. Katalog výstavy, Dům umění města Brna, Brno 1986.

178 DUFEK, Antonín. *Miroslav Machotka: fotografie z let 1981-1999*. Katalog výstavy, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, 2000.

záměnou celku za detail umenšena, nýbrž naopak umocněna.“[179] Například Machotkovu schopnost vytvořit takový autoreferenční objekt, kde vnímámé objektovost jeho rámování, uznává zase Dufek, i když to mírně podceňuje: *„Machotkův styl je v podstatě uměním volby záběru, v němž je z určitého celku ‚vyříznuta' část, mnohdy velmi nápadně.“*[180]

Tato samostatná celistvost se svou vnitřní strukturou, která ale absencí nepřímo obsahuje i to již odřiznuté, je fyzickým přeryvem mezi dvěma realitami: vizuálním fluidem a svébytným obrazem. Fotografie Štěpána Grygara – jenž ve své vizualistické linii tvorby přímo čeli fotoaparátem vizuální realitě, aby vytvořil nový objekt – nejlépe zosobňují myšlenku vnímat vizualistickou objektovost jako metakreaci. Autor je v úvodu katalogu výstavy *New Visualism* citován: *„Zajímám se a vždy jsem se zajímal o obrazovou svobodu... V mé práci jde o vytvoření něčeho samostatného... Když jsem se poprve podíval na fotografii, viděl jsem možnosti nějaké nové reality...“*[181] Obrazotvornost vizualistické fotografie, která je nicméně přímá a nesyntetická, umožňuje neuskutečnitelné: konkrétní objekt (fotografie), který reálně sahá do imaginárna.

Zatímco vizualistické výřezy se soustřeďují na okraje svého rámování, vizualisté nepostrádají uvnitř těchto dekompozic funkčnost rámu. Takové rámy představují někdy průhledy skrz, nebo obsahují nepropustné plochy, ale někdy jsou i dělicími čárami, když vymezují rekurze a reduplikace. Symbolismus takových rekurzí a obrazů v obrazech netkví v ničem jiném, než ve vnitřních vztazích, strukturujících obrazy. Například fotografický pohled Karla Kameníka ven z pohybujícího se dopravního prostředku obsahuje obdélný obrys, zřejmě nalepený na okně. Sám o sobě tento rám nic nerámuje kromě využití struktur, které mu umožňují, aby figuroval jako rám. Buď průhledný obdélník symbolizuje kinofilmový pás, nebo protažení třeba dlouhou expozicí či lineárním pohybem. Celkem vzato Kameníkovy fotografie nejvíce symbolizují limity vnímání. Těmito symboly fotografického gesta Kameník zviditelňuje percepční past. Rám – plot, zábradlí, ohraničení různě jasných sfér – je jeho osobním metasymbolem.[182] Zátiší s televizí, která právě vysílá plot s ostnatým drátem, u okna s výhledem na paneláky, není kritickým komentářem k masmédiím, ani ke komunismu, ale jeden obrazový svět zde vysává druhý *en abyme*.

U Sousedíkova využití okna v okně dochází téměř k vytvoření fraktálu (který má mimochodem stejně jako fragment svůj etymologický původ v latinském *frangēre*: zlomiti). Jde o fotografii fragmentované tváře v polootevřeném okně, jehož je zobrazena čtvrtina v horním

179 Tamtéž.
180 Tamtéž.
181 *New Visualism: Abstraction in Photography. Fotofest* [online]. Dostupné z WWW: <http://www.fotofest.org/newvisualism>
182 HAUNER, Andrew. Fotografie jako fotografie. *Ateliér.* 2011, č. 22, s. 6.



Karel Kameník, bez názvu, 1985



Bořek Sousedík, bez názvu, Ostrava 1983

ze dvou (jeden s odleskem; druhý se stínem) obdélníků, znázorněných díky kolmici symetricky rozdělující celkový prostor snímku napůl. Sousedík byl jakoby opsognomicky soustředěn a umožnil momentnímu zlomku vizuální souvztažnosti celistvost. Tento fragment využívá části vlastní vnítřní struktury: je fraktálem, metafotografií *mise en abyme*.

Někdy Josef Moucha navíc do svých fotografií vkládá fragmenty slavných fotografií. Potažmo tu figurují i rámy, jejichž symbolismus je pak jiný než Sousedíka a Kameníka. Moucha reduplikuje například fotografii dítěte s ručním granátem Diane Arbusové, nebo fotografii tří mladých zemědělců s klobouky od Augusta Sandera. Těmito doslovnými rámy fotografií (i s obsahy) Moucha intertextualizuje fotografie. Interkontextualizace ovšem nepoutá pozornost pouze na své odkazy a na jejich identifikace; více se rozmnožuje celkový efekt zrcadlení, který se právě fotografií dobře zobrazuje.[183]

Poslední poznámka k objektovosti vizualistické fotografie se týká seriality. Kdyby se tyto objekty seřadily podle časového sledu a měly by mít společnou výpověď i třeba nit vyprávění, mohly by se jejich obsahy paradoxně vzájemně rušit. Stává se to navzdory syntaktické siti, z níž vystupují. Jejich vizualistická jinakost ale umožňuje, aby už jen v časovém sledu vyplývala jedna z druhé. O vzájemném rušení mluvil Machotka, když na besedě v Pražském domě fotografie zmínil, že jednou byl na své výstavě na to upozorněn: *„Říkal, že ty fotky, že měla každá bejt v jiný místnosti, že vedle sebe jako k sobě nejdou... když se dají vedle sebe, tak se to trošku tluče, tak jsem si říkal, že na tom asi něco je, nevim.“*[184] Machotka, který vystavuje snímky chronologicky, v této souvislosti také mluvil o konceptu kontinuálnosti, s jakým přišel Jerzy Olek. Jde o souvztažnost, jež umožňuje, aby každá Machotkova fotografie byla ovlivněna přecházející a podle Machotkova přesvědčení i budoucí a latentní.

„Anatomie náhody“

Inverzí toho, že čas je fotograficky zastaven v jeho kontinuitě, je prostorem vyjadřovat časovou diskontinuitu. Proti jedinečnosti zaseknutí času stojí násobení náhody (stále prostřednictvím momentek). Přestože výsledky této anatomie náhody mohou vypadat jako sekvence (kde snímky na sebe navazují nějakou logickou posloupností), filmu se blíží jen vnějškově.

183 HAUNER, Andrew. Fotografie jako fotografie. *Ateliér.* 2011, č. 22, s. 6.

184 HAUNER, Andrew. *Beseda: Miroslav Machotka / Josef Moucha* [zvukový záznam ve formátu mp3]. Záznam z besedy v Domě fotografie Galerie hlavního města Prahy z roku 2001.

Některé výsledné obrazy, jako fragmenty Josefa Mouchy, nejsou ale sekvencemi, protože nejsou *„pohlceny tím, co se fotografuje“*, jak píše Michal Janata k výstavě *Reminiscence* Josefa Mouchy z roku 2007.[185] Naopak sekvence Štěpána Grygara podávají narativnější a posloupnější výpověď. Vytvářejí mikropříběhy o času a pohybu. Vedle sebe Mouchova a Grygarova anatomie náhody znázorňují v nejprostším slova smyslu dichotomický vztah mezi formou a obsahem, i když Jerzy Olek tuto dichotomii umí zkorigovat. Obě mají svou *„koncepční kvalitu“*, která je ale pokaždé jinak objektivně orientována.

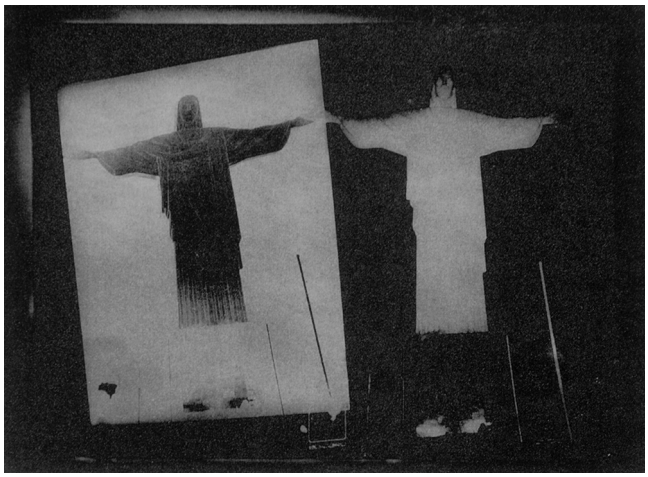
Grygarova Paříž z roku 1989 představuje autorovy kombinace vizualistických a konceptuálních metod. Tři zahlédnutí Eiffelovy věže spolu náhodnou dimenzi odhalují. Posloupný sled si vytváří své jednoty času, místa a děje. Grygar touto sekvencí poskytuje své myšlence vizuální gramotnost. Nicméně stále je cítit spontánní reagování, neboť mlha je rychle se měnící živel. Svou anatomii náhody Grygar neprovádí formalisticky, nýbrž jako rafinovaný vizualistický gag. Pohlednicový obsah, i když se Eiffelova věž vynořuje z mlhy jaksi romanticky, nepředstavuje svůj očekávaný, oslavný význam. Grygar fotograficky zobrazuje, jak se věž samovolně vizuálně představuje tím, že ji nechal postupně se zviditelnit. Tato serie, i když odlišná svou filmovou logikou, se podobá Müllerovu-Pohlovu cyklu rekontextualizací pohlednicových záběrů *Da capo*.[186] Takže o Grygarovi by se dálo říct to, co Flusser v textu o *Da capo* říká o Andreasovi Müller-Pohlovi , že se vizualisticky *„nedívá [...] na věci – dívá se na pohledy.“*[187]

To, že Mouchovy fragmenty experimentují s temporálními možnostmi i limity fotografické reprezentace již jakoby implikuje jeho rozchod s reportážní a dokumentární fotografií ideálního typu. Jinými slovy o tom mluví Denis Brudna v svém úvodním textu *Mezi dokumentem a abstrakcí* k Mouchově výstavě v Galerii Klatovy: *„Analýzou dokumentárního momentu se Josef Moucha zabývá od 70. let.“*[188] Aby Moucha lépe vyjádřil *„jaké to bylo“*[189], jak sám říká, ponořil se do zkoumání toho, jak by mu to mohla momentní fotografie svými inherentními kvalitami umožnit. Analýza je zde opakem *„zjednodušování skutečnosti“*, jak říká Brudna, a tím pomáhá fotografovi zobrazovat přemítavější výpovědi o tom, jak a proč byl zaujat, když zmáčknul spoušť. Takové vizualistické dílo však má dvě roviny: imagistickou (rozštěp mezi obrazovými poli) a aktuální (rozštěp mezi políčky). Jeho řemeslo popisuje Brudna názorně: *„...zvětšuje Moucha své záběry*

185 JANATA, Michal. *Josef Moucha: Reminiscence*. Katalog výstavy, Galerie 4 – Galerie fotografie, Cheb 2007.
186 FLUSSER, Vilém. Pohlednice: Pro Andrease Müllera-Pohla. *Moc obrazu – Výtvarné umení*. 1996, č. 3/4, s. 58.
187 Tamtéž.
188 BRUDNA, Denis. *Josef Moucha: fotografie*. Katalog výstavy, Galerie Klatovy, Klatovy 1996.
189 MOUCHA, Josef. *Josef Moucha – Na vlastní stopě*. Katalog výstavy. Ateliér Josefa Sudka, Praha 2004.



Štěpán Grygar, Paris, 1989



Andreas Müller-Pohle, Cristo Redentor, 1988, ze série Da capo I.



Josef Moucha, bez názvu, Berlín 1988

včetně filmové perforace – a co víc, nevyjímaje černé mezery mezi jednotlivými snímky.“[190] Tato čerň totiž slouží dvojitě. Kolem prostorů políček, jakožto celkový rám, může případně i podpírat geometrický obsah. Anebo jako neexponovaná matérie se prosakuje dovnitř do obrazů, které ji vstřebávají do svých tonálních škál. Tyto Mouchovy „kvazimikropříběhy“ na rozhraní dvou sousedních políček filmu jsou anatomií náhody tím, že jejich fragmenty se navzájem solidarizují, expandují, ale i nivelizují a časově rozkolísávají své „okamžiky“.[191]

Fotograf se tím stává analytikem i instrumentem, jenž však kvůli zrcadlové povaze fotografie je nucen reflektovat i sám sebe. Je to metaprogram, který fotograf musí ovládat. Dialektiku, která vizualismus definuje jako metafotografii, vyjadřuje Pospěch chiasmem známým od Antonína Dufka: *„Vizualistický obrat a odvrácení se od tradice dokumentární fotografie spočíval v přesunu důrazu z fotografického obrazu světa na svět fotografického obrazu.“*[192] Svůj realismus totiž dokumentární fotografie nemůže reflektovat, protože její efekt skutečnosti by přestal fungovat. Zhroutila by se její transparentnost, jež spočívá v nerozeznatelnosti mezi referentem a označovaným. Taková referenční iluze se netýká vizualismu, neboť sám ji teprve luští. Pro vizualismus je referentem vizuální idea či mentální obraz vizuality. Aby se označované a označující mohly vskutku transparentně sjednotit a solidarizovat (bez toho, aby třetím rozhodujícím faktorem byla sporná realita), s posuvným indexickým znakem spolupracuje. Taková rekonfigurace částí znamená i pro znak vizualistické fotografie, že má za objekt i samu sebe. Vizualismus v duchu formalistického modernismu, jak by řekl Victor A. Grauer,

...používá reflexivní strategie jako páku, aby odkryl ambiguity, které jsou potom nakonec rozřešeny na jiné úrovni. Přesněji, ambiguity ve signifikaci nebo reprezentaci (refererenčnosti) jsou rozřešeny v podobě přesných perceptuálních určeních, která déle neznačí, ale nicméně mohou být silně expresivní.[193]

Vizualistická fotografie vyvažuje doslovné zobrazení a didaktickou autoreflexi: je autoreferenční a dešifruje sama sebe především k tomu, aby se výraz fotografa mohl uvnitř fotografického zobrazení osamostatnit.

190 BRUDNA, Denis. *Josef Moucha : fotografie*. Katalog výstavy, Galerie Klatovy, Klatovy 1996.
191 HAUNER, Andrew. Fotografie jako fotografie. *Ateliér.* 2011, č. 22, s. 6.
192 POSPĚCH, Tomáš. Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 34.
193 GRAUER, Victor A.. Modernism/Postmodernism/Neomodernism. *Downtown Review*. 1981-1982, č. 1/2. Dostupné z WWW: <http://doktorgee.worldzonepro.com/MODERN.htm>.

3. Fotogenické paobrazy

Vizualistické fotografie nemanifestují referenty objektů a zmrtvený čas. Na těchto fotografiích nenacházíme významy, *„...pokušíme-li se nalézt v nich jinou ‚skutečnost' než tu oné ‚inteligence' uvnitř jejich programů"*[194], jak praví Andreas Müller-Pohle. Neboť podle Viléma Flussera *„...[o]ntologicky...technické obrazy jsou abstrakcemi třetího stupně abstrahují z textů, které abstrahují z tradičních obrazů, které zase abstrahují z konkrétního světa."*[195] Přestože víme, že vizualistická fotografie není abstraktní fotografií; nechává vizuální objektivitu a zafixovaný čas vstoupit do obrazu jako fotogenické motivy. Vizualista imituje to, co je již simulací esencí: formy jsou vlastně vizuální ideje. Na vizualistických fotografiích vnímáme „virtuální minulost" (jako v hyaloznaku Gillese Deleuzea) a *„virtuální objekt"*[196] (podle Jamese J. Gibsona): vnímáme stopy neviditelnosti.

3.1 Nezprostředkované vnímání

Vznešenost vyplývá i z temporálního nedorozumění. Poněvadž vizualistický snímek je časově a technicky hybridem momentní a statické fotografie, vizualista znovu zpřítomňuje živý okamžik, ale také představuje klidný statický vhled do minulosti. Recipient váhá mezi vnímáním „zde a nyní" a „toto bylo". Je to dvoustranně přímý vhled do vizuality, jak ji viděl sám autor. Pro autora statické povrchy se svými historicko-kulturními významy již existovaly. Pouze jeho vizuální prožitek – který je v případě vizualisty prožitkem oka a kamery – tyto kulisy divákovi přiblížil, aby se mu také zviditelnily jakoby otvíráním víčka či závěrky.

Pokaždé jde o identifikaci a autoidentifikaci, neboť vizualistická fotografie obnáší perceptuální zkoumání. Navzdory okolnímu dění je prioritou fotograficky zrcadlená introspekce. Názorným příkladem je Kameník, o kterém píše Moucha: *„Karel Kameník opsal oblouk od syrovosti bezprostředního vidění k vpravdě osobní stylizaci. Možný je i vhled za hranu vezdejšího světa."*[197] Svět se vizualismem ukazuje v jeho čistém imaginárnu díky vytváření fotografií, které jej znovuzpřítomňují. Ten vizuální zážitek, kterého je původně svědkem sám fotograf, je rovněž podmíněn jeho přítomností. Fyzičnost tohoto vztahu je nevyhnutelná; fotograf musí intimně

194 MÜLLER-POHLE, Andreas. Photography: Today/Tomorrow. *European Photography*. 1985, č. 1.
195 FLUSSER, Vilém. *Za filozofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994, s. 13.
196 GIBSON, James J.. The ecological approach to the visual perception of pictures. *Leonardo*. 1978, č. 11, s. 227-235. Dostupné z WWW: <http://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showdis9.pdf>.
197 MOUCHA, Josef. *Karel Kameník (1959-1997)*. Katalog výstavy. Fotografická galerie Fiducia, Ostrava 2009.



Bořek Sousedík, Okolí Ostravy, 1980

přepracovávát index, aby pak mohl sdělit výpověď, co je to být fotografem. Vizualistické *„zviditelnění vizuálního světa"*[198] znamená perceptuální efemérní splynutí subjektu a objektu.

Příkladem je Sousedíkova fotografie *Okolí Ostravy*, na které skáče děvče a trčí kabely z kandelábru. Tato fotografie se jeví zevnitř i z vnějšku – bijektivně, tj. jako jedno jednoznačné zobrazení. Uprostřed podivné krajiny je reálný skok zafixován správně staticko-momentně nastaveným fotoaparátem. Vzrušená divákova mysl zmrazený skok uvádí znovu do pohybu. Obojí je umožněno záměrem fotografa, který nutnou tělesnost doplňuje tekoucí náhodou.

3.2 Projekční a referenční neprůhlednost

Referenční iluze se netýká vizualismu, neboť divák neprojektuje významy, jsou obsažené v samostatném výrazu obrazu. Nejasnost se zdá být jakýmsi zdrojem vznešenosti. Neprůhlednost a syntaktické odcizení (jakožto vlohy vizualistických fotografií) brání v hledání pojmových významů k čtení. Nemusí docházet k obvyklé fotografické komunikaci, jak píše Dufek: *„Divák může být na rozpacích, o co zde vlastně jde, o čem vlastně tyto fotografie pojednávají."*[199] Svůj osobní dojem z někdy až hádankovosti vizualistických fotografií dobře vyslovil Pavel Baňka na besedě Machotky a Mouchy v Pražském domě fotografie; o Machotkově tvorbě se vyjádřil: *„...zvláštní citlivost, tichá uměřenost a zároveň podivné napětí, [...] tyto věci pořád mají co říct a nějakým způsobem pořád ještě jsou propojený s něčím, co se děje dodneška"*.[200] Zdá se, že pro diváka tkví psychologické momenty vizualistické fotografie přesně v jejím upozorňování na některé chyby jeho sebejistého senzomotorického úzu při recepci fotografií. Dochází však k senzomotorické krizi, která na psyché působí vznešeně, neboť divák nehledí *„...dírou do skutečnosti..."*[201], nýbrž aktualizuje virtuální objekt.

3.3 Vizuálno a znakovost

Vnějškovost vizualistické fotografie není výrazem zprostředkování, jak tomu bývá u médií, nýbrž výrazem korelací mezi „vidění" a „bytí viděn". *Esse est perceptum* – být je být vnímán.

198 MÜLLER-POHLE, Andreas. Vizualismus. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 53.

199 DUFEK, Antonín. *Aktuální fotografie ze sbírek Moravské galérie v Brně*. Katalog výstavy, Moravská galerie, Brno 1982, s. 280.

200 HAUNER, Andrew. *Beseda: Miroslav Machotka / Josef Moucha* [zvukový záznam ve formátu mp3]. Záznam z besedy v Domě fotografie Galerie hlavního města Prahy z roku 2001.

201 SOUSEDÍK, Bořek. „Fotografie versus divák – problém vnímání fotografického obrazu", in: Pospěch , *Česká fotografie*, s. 285. Původně vyšlo v *Angelma*, 1989, č. 1, s. 13–14.



Karel Kameník, bez názvu, 1988

Vizualista ví, že když fotografuje, fotografuje i sám sebe. Neboť jeho médium je jeho výraz; prostředek je jeho cílem. Takové vizualistické reverzibilní vidění rámuje viditelný svět korelativně, ne zprostředkováním kamerou. I když oko a aparát prožívají optickou senzaci jakoby přicházející zvenku, u Jerzyho Olka naopak *„...jednostrannou víru v racionalismus se snaží [oko a kamera] zastoupit pravdou nalezenou v době hledání celku. Celku pohledu a dojmu, pocitu a představy.“*[202] Ustavičně setrvává přítomnost, jež je ovšem objevitelná pouze jako moment, mžik. Olek se tak táže nazvem jedné své poémy: *Svět odhalený není reálný?*[203] Na takovou bezvýchodnost naráží i Dufek, když mluví o Grygarových fotografiích: *„S trochou nadsázky lze říci, že je námět viděním teprve vytvářen.“*[204] Znovu zpřítomněn je vizuální počitek jako protipól toho, čemu říká Müller-Pohle *„formalismus našeho každodenního a funkčního vidění“*.[205] Nakonec je to dobrodružství od vidění přes expozici až k zvětšení na papír; nebo jak se Olek ptá a odpovídá: *„Čím je fotografie...? ...a možná je jednoduše samou fotografií? Fotografií vytvořenou fotografií.“*[206]

202 OLEK, Jerzy. *Elementarność fotografii*. Katalog výstavy, Biuro Wystaw Artystycznych, Wrocławiu 1989.

203 OLEK, Jerzy, *Świat objawiony nie jest realny?* Katalog výstavy, Galeria Foto-Medium-Art, 1988. Dostupné z WWW: <http://www.fotomedium.pl/teksty/swiat_objawiony_nie_jest_realny.html >

204 DUFEK, Antonín. Nová citlivost Štepána Grygara. *Revue Fotografie*. 1984, č. 3.

205 MÜLLER-POHLE, Andreas. Vizualismus. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 53.

206 OLEK, Jerzy, Świat objawiony nie jest realny? Katalog výstavy, Galeria Foto-Medium-Art, 1988. Dostupné z WWW: <http://www.fotomedium.pl/teksty/swiat_objawiony_nie_jest_realny.html>

Závěr: Ontologická ouvertura

To, že každý ze zde prezentovaných fotografů naplňuje něco z okruhu programů a homolog vizualismu, potvrzuje autentičnost vizualistické snahy. Aby byl divák na to upozorněn, uvádí tento předpoklad v úvodu katalogu výstavy *Elementarność fotografii* Andrzej Saj: *„...v každém z prezentovaných příkladů je možné přečíst mnoho z obsahů sugerovaných timto programem.“*[207] Zdá se, že v tíhnutí českého vizualismu jakožto autorské fotografie šlo i o to, autentizovat realitu, která byla na určité rovině i ideologicky podmíněna. Odtud možná vyplývala jistá tenze mezi exaktním referentem a obrazem toho, co nebylo vidět. Každopádně svou nechuť vůči průhlednosti vyjadřuje Sousedík:

Nevhodné je, promítáme-li si místo obrazu věc samu (sic). Tedy vnímáme-li nikoliv ve smyslu realistickém, nýbrž naivně realistickém či snad vulgárně naturalistickém, kdy nám splývá věc s jejím obrazem, přičemž věcnost daného objektu není dána vizuálním prožitkem současným nebo minulým, ale je v převážné míře dána zkušeností materiální užitečnosti objektu.[208]

Vždy jde o polidštění fotografické techniky. Vizualisté příměli index, aby spolupracoval na odhalení sama sebe i jejich boje s ním. O Mouchově usilování píše Janata: *„Obecné mínění řadí fotografii mezi snadno osvojitelná média. Stačí prostřednictvím fotoaparátu naklást oka a skutečnost je chycena. Moucha pohodlnost tohoto obecného mínění demaskuje.“*[209] Subjektivní osvojení fotografického programu je i polidštěním nahodilosti. Statická momentka klade vedle sebe nutnost a náhodu do antinomické vzájemnosti.

Přehodnocení fotografie, které vizualismus představuje, je unikátní a bezpříkladné. U něj nastala ex post možnost vyčerpat strategie fotografismu[210]. Zdá se, že platí Flusserovo tvrzení: *„Aby bylo možno zrušit hranice viditelného, je přece třeba této hranice nejprve dosáhnout.“*[211] Vizualisté

207 SAJ, Andrzej. Elementární otázky. In: OLEK, Jerzy. Elementarność fotografii. Katalog výstavy, Biuro Wystaw Artystycznych, Wrocławiu 1989.

208 Bořek Sousedík, „Fotografie versus divák – problém vnímání fotografického obrazu“, in: Pospěch , *Česká fotografie*, s. 284–288. Původně vyšlo v *Angelma*, 1989, č. 1, s. 13–14.

209 JANATA, Michal. *Josef Moucha: Reminiscence*. Katalog výstavy, Galerie 4 – Galerie fotografie, Cheb 2007.

210 Srov. MÜLLER-POHLE, Andreas. Photography: Today/Tomorrow. *European Photography*. 1985, č. 1.: *„V rámci dějin fotografie: s tím, že fotografie udělala ‚inventuru‘ vizuálního světa (dokumentarismus), že ho ‚vyšetřila‘ (vizualismus) a že nakonec samu sebe ‚prozkoumala‘ (konceptualismus), fotografismus dnes reprezentuje estetiku převážně vyčerpané vizuální techniky, vyplývající z převážně vyčerpané fotografické strategie.“*

211 FLUSSER, Vilém. Vizualismus/Dokumentarismus podle Müllera-Pohla. *Moc obrazu – Vývarné umení*. 1996, č. 3/4, s. 178.

zviditelnili poslední kroky k této hranici autoanalýzou subjektivistické fotografie. Avšak subjektivismus ve fotografii je filosofování, takže bezpečnější je mluvit o stylu. K tomu dochází v případě Dufkova hodnocení vizualismu v jeho knize *Dějiny českého výtvarného umění z* roku 2007: *„Nešlo o skutečnou subjektivizaci, šlo o nový styl.“*[212] Jestliže esteticky řečeno vizualismus je styl vidění, tak pokračování v jeho ontologickém bádání následně fotografie představuje styl objektivnější. V českém kontextu by to byla nefotografie.

K nefotografii vede linie ontologického vývoje fotografie především přes vizualismus. Snímky, které vedou od vizualistů k nefotografii, jsou černobílé. Černobílá kvalita je étosem ontologického bádání.[213] Pokud jde o opsognomii, je to výraz originality, která se u nefotografů zesiluje post-konceptuálně kladením důrazu na originalitu zvětšenin a jejich vystavování *site-specific*. Sousedík to jakoby předvídá: *„...širší ocenění fotografického originálu u nás je pravděpodobně ještě záležitostí budoucnosti.“*[214] Mostem je vizualismus ještě jinak: od subjektivní fotografie se naučil transobjektivitě, která pro vizualismus znamenala vnímat vizuální ideje. Otto Steinert to myslel trošku jinak: *„...objekty [...] nechávají za sebou jeviště pouhé reprodukce a přijímají ‚transobjektivní' signifikaci; stávají se prvky se svými vlastními významy a mluví jazykem pronikavé výraznosti.“*[215]

V českém kontextu zárodky tohoto hledění do nitra fotografie se na druhé straně nacházejí u Josefa Sudka a v reakci na něj u Jana Svobody. Pospěch říká: *„Vizualismus je proto především vizuální úvahou o fotografii, metajazykem. Tímto stvrzováním i přehodnocováním ontologie fotografie bychom našli v českém prostředí ekvivalenty v tvorbě Josefa Sudka a především Jana Svobody.“*[216] O spojce mezi Sudkem a Svobodou informuje Dufek takto:

Kromě živé a aranžované fotografie se od konce šedesátých let měnila i statická fotografie. Dílo Josefa Sudka se znovu dostávalo do centra pozornosti. Vystavoval Jan Svoboda, jemuž se podařilo spojit hodnoty Sudkova ‚lyrického verismu' s tehdy aktuálním kulturním proudem ‚nové citlivosti' a minimalismus...[217]

212 DUFEK, Antonín. Fotografie 1970-1989. In: *Dejiny ceského výtvarného umení VI (2)*. Praha: Academia, 2007, s. 765.

213 Srov. FLUSSER, Vilém. *Za filozofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994, s. 39.: *„Barevné fotografie jsou na vyšší rovině abstrakce než černobílé. Černobílé fotografie jsou konkrétnější a v tomto smyslu pravdivější: Zřetelněji odhalují svůj teoretický původ...“*

214 Bořek Sousedík, „Fotografie versus divák – problém vnímání fotografického obrazu“, in: Pospěch , *Česká fotografie*, s. 284–288. Původně vyšlo v *Angelma*, 1989, č. 1, s. 13–14.

215 STEINERT, Otto. *Subjektive Fotografie 2: ein Bildband moderner Fotografie*. München: Brüder Auer Verlag, 1955, s. 15.

216 POSPĚCH, Tomáš. Fotografie jako fotografie. *Photorevue* [online]. 2001. Dostupné z WWW: <http://www.photorevue.com/phprs/view.php?cisloclanku=2011110011>.

217 DUFEK, Antonín. *Černobílá fotografie*. Praha: Odeon, 1987, s. 19.

Nejjasnější důkaz však poskytuje sám Svoboda svou pregnantní prognózou, že *„obraz je obsah“*.[218] Vizualismus, elementárni fotografie a opsognomie se očividně snaží tuto myšlenku rozvíjet a aplikovat. Nakonec se skrývá za Svobodovou myšlenkou celá debata o tom, co různé druhy fotografie považují za svůj objekt.

Následuje skok do současné fotografie, tj od vizualismu k nefotografii, znamená estetizování věcnější fotografie. Je to způsob navazování na vertikální vývoj, o který Müller-Pohle usiloval. Výstava, jež tuto rhizomatickou rozteč znázorňuje, je *Fotografie??* Pavla Vančáta a Jana Freiberga z roku 2004. Také tito kurátoři vidí tok, který začíná u reakce Svobody na Sudka: *„Lze říci, že na rozdíl od svého velkého vzoru Josefa Sudka odhalil [Svoboda] fakt, že fotografie nezobrazuje skutečnost, ale jen fotografii.“*[219] Dále o Svobodovi píší v katalogu, že *„většina naznačených otázek, které se týkají umění, fotografie, fotogenie, u něj začínají a odrazem se k němu vracejí“*.[220] Jejich prezentace vlny vizualistů, pokračatelů *„‚sebereflektivní' fotografie“*[221], zahrnuje Štěpána Grygara, Petra Fastera, Marii Kratochvílovou (její knihu *Ma France*) a Miroslava Machotku. Například oproti Dufkovu názoru považují Machotku zplna za vizualista: *„Zřejmě nejvytrvalejším tvůrcem vizualistického kánonu je v Čechách Miroslav Machotka...“*.[222] Mezi nefotografy patří například Markéta Othová, Alena Kotzmannová a Jasanský s Polákem. Předěl mezi takovým vizualistou jako je Machotka a nefotografy ilustrují úvodním textem od Dufka, hojně i jinde citován, kterým zahájil výstavu Machotky v roudnické Galerii moderního umění:

Machotkova výstava se uskutečňuje v době, kdy se ve světě umění prosazuje nová generace, zastávající nový model umění a fotografie. Mohlo by se zdát, že například taková Markéta Othová nebo Jasanský s Polákem mají k Machotkovi nesmírně blízko. Dělají také černobílé fotografie objektů, jenom větší. Ve skutečnosti je mezi nimi a Machotkou propast. Jestliže Machotka rezignoval na imaginitivní interpretaci, oni rezignují na jakoukoliv interpretaci a úzkostlivě chrání právo fotografie reprezentovat objekt a v nejvyšší možné míře odstranit subjekt...[223]

Dufkův text dále pokračuje, celý citovaný Mouchou: *„Kdysi započatý proces je dovršen.“*[224] To, jak odpovídají kurátoři na toto vymizení subjektivizmu, vyvolává současně potvrzený fakt, že

218 MOUCHA, Josef. *Obrazy z dějin fotografie české.* Praha : Josef Moucha, 2011.
219 VANCÁT, Pavel a FREIBERG, Jan. *Fotografie??*. Klatovy: Galerie Klatovy / Klenov, 2004, s. 11.
220 Tamtéž, s. 6.
221 Tamtéž, s. 10.
222 Tamtéž, s. 11.
223 VANCÁT, Pavel a FREIBERG, Jan. *Fotografie??*. Klatovy: Galerie Klatovy / Klenov, 2004.
224 MOUCHA, Josef. *Zážitek arény: eseje o historii fotografie a technických obrazech*. Bratislava: FOTOFO, 2004, s. 49.

v postrealistickém vizuálním světě subjektivní fotografie není schopná splňovat to, co se umělecky očekává od fotografie:

Uvažuje-li Antonín Dufek, stěžejní teoretik fotografické generace sedmdesátých a osmdesátých let, o odstranění subjektu v rámci generace devadesátých let, jde o subjekt, který je definován právě a především fotograficky. Autoři devadesátých let vycházejí z distance, kterou médium a jeho univerzální kulturní aplikace samo o sobě vytváří, a tato distance ústí ve zcela odlišný přístup vůči fotografii. V jeho rámci je subjekt vždy zasazen mezi obrazy, počítá předem s jejich mnohostí i mnohovýznamovostí.[225]

Tento nefotografický subjekt je souměrně k virtuálnímu objektu vizualistické fotografie subjektem virtuálním. Kdežto vizualismus byl ikonofilní v tom, že tu *„úzkou spojnici mezi fotoaparátem a skutečností"*[226] fotoaparátem zkoumal (aby se vytvářely ikony), pro nefotografii *„přestalo být smysluplné používat fotoaparát jako nástroj k poznání světa"*[227]. Vizualismus přesto zobrazuje skutečnost, že simulakrum stojí namísto světa, skrze *„...radikální uzávorkování..."*[228] samotného jevu fotografie, jak píše Michal Janata o Josefovi Mouchovi. Závorkami samotných fotografií je takové uzávorkování pak podle Jerzyho Olka *„...vizuálně rafinované a nosičem idejí."*[229]

225 VANCÁT, Pavel a FREIBERG, Jan. *Fotografie??*. Klatovy: Galerie Klatovy / Klenov, 2004, s. 12.
226 Tamtéž.
227 Tamtéž.
228 JANATA, Michal. *Josef Moucha: Reminiscence*. Katalog výstavy, Galerie 4 – Galerie fotografie, Cheb 2007.
229 OLEK, Jerzy, *Karkonosze* Katalog výstavy, Galeria Sztuki Współczesnej, 1984. Dostupné z WWW: <http://www.fotomedium.pl/teksty/fotografia_elementarna.html>.

Seznam literatury a použitých pramenů:

BAŇKA, Pavel. Interview s Josefem Mouchou. *Fotograf* [online]. Dostupné z WWW: <http://www.fotografnet.cz/index.php?lang=cz&cisid=24&katid=3&claid=207>.

BARTHES, Roland. Rétorika obrazu. In CÍSAŘ, Karel, ed. *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 53.

BAZIN, André. Ontologie fotografického obrazu. In CÍSAŘ, Karel, ed. *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 21–27.

BRUDNA, Denis. *Josef Moucha : fotografie*. Katalog výstavy, Galerie Klatovy, Klatovy 1996.

DUFEK. Antonín. 7 elementárních posudků. In: OLEK, Jerzy. Elementarność fotografii. Katalog výstavy, Biuro Wystaw Artystycznych, Wrocławiu 1989.

DUFEK, Antonín. *Aktuální fotografie II. – Okamžik*. Katalog výstavy, Moravská galerie, Brno 1987.

DUFEK, Antonín. *Aktuální fotografie ze sbírek Moravské galérie v Brně*. Katalog výstavy, Moravská galerie, Brno 1982.

DUFEK, Antonín. *Bořek Sousedík: Fotografie*. Katalog výstavy, Dům umění města Brna, Brno 1986.

DUFEK, Antonín. Borek Sousedík – souvislost. *Revue Fotografie*. 1987, č. 3.

DUFEK, Antonín. *Černobílá fotografie*. Praha: Odeon, 1987.

DUFEK, Antonín. Fotografie 1970-1989. In: *Dejiny ceského výtvarného umení VI (2)*. Praha: Academia, 2007.

DUFEK, Antonín. *Miroslav Machotka: fotografie z let 1981-1999*. Katalog výstavy, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, 2000.

DUFEK, Antonín. Miroslav Machotka: Tvarosloví každodennosti. *jlbjlt* [online]. Dostupné z WWW: <http://jlbjlt.net/event/5773>.

DUFEK, Antonín. Nová citlivost Štepána Grygara. *Revue Fotografie*. 1984, č. 3.

DUFEK, Antonín. Obrazy skutečnosti Miroslava Machotky. *Revue Fotografie*. 1985, č. 4.

DUFEK, Antonín. *Společnost před objektivem 1918-1989 : Society through the lens*. Brno: Obecní dům v Praze, 2000.

DUFEK, Antonín. *Štěpán Grygar / Fotografie*. Katalog výstavy, OKS, Liberec 1986.

FLUSSER, Vilém. Do *universa technických obrazů*. Praha: OSVU, 2002. 20 s.

FLUSSER, Vilém. *Moc obrazu – Vývarné umení,* č. 3/4. Praha: OSVU, 1996.

FLUSSER, Vilém. Pohlednice: Pro Andrease Müllera-Pohla. *Moc obrazu – Vývarné umení*. 1996, č. 3/4, s. 58.

FLUSSER, Vilém. Vizualismus/Dokumentarismus podle Müllera-Pohla. *Moc obrazu – Vývarné umení*. 1996, č. 3/4, s. 175-180.

FLUSSER, Vilém. Za *filozofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994.

GIBSON, James J.. The ecological approach to the visual perception of pictures. *Leonardo*. 1978, č. 11, s. 227-235. Dostupné z WWW: <http://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showdis9.pdf>.

GRAUER, Victor A.. Modernism/Postmodernism/Neomodernism. *Downtown Review*. 1981-1982, č. 1/2. Dostupné z

WWW: <http://doktorgee.worldzonepro.com/MODERN.htm>.

HARBUTT, Charles. *Travelog*. Cambridge: MIT Press, 1974.

HAUNER, Andrew. *Beseda: Miroslav Machotka / Josef Moucha* [zvukový záznam ve formátu mp3]. Záznam z besedy v Domě fotografie Galerie hlavního města Prahy z roku 2001.

HAUNER, Andrew. Fotografie jako fotografie. *Ateliér.* 2011, č. 22, s. 6.

JANATA, Michal. *Josef Moucha: Reminiscence*. Katalog výstavy, Galerie 4 – Galerie fotografie, Cheb 2007.

KRAUSSOVÁ, Rosalind. Obraz, text a index: poznámky k umění 70. let. In CÍSAŘ, Karel, ed. *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann & synové, 2004.

MITCHELL, W. J. T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

MOUCHA, Josef. Na stopě. *Fotograf* [online]. Dostupné z WWW: <http://www.fotografnet.cz/index.php?lang=cz&cisid=24&katid=2&claid=198>.

MOUCHA, Josef. *Josef Moucha – Na vlastní stopě*. Katalog výstavy. Ateliér Josefa Sudka, Praha 2004.

MOUCHA, Josef. Karel Kameník. *Fotograf.* 2011, č. 18.

MOUCHA, Josef. *Karel Kameník (1959-1997)*. Katalog výstavy. Fotografická galerie Fiducia, Ostrava 2009.

MOUCHA, Josef. *Obrazy z dějin fotografie české.* Praha : Josef Moucha, 2011.

MOUCHA, Josef. Psycholog tajuplných tvarů. *A2* [online]. Dostupné z WWW: <http://www.advojka.cz/archiv/2006/13/psycholog-tajuplnych-tvaru>.

MOUCHA, Josef. *Vacilando – Josef Moucha*. Katalog výstavy. G4, Cheb 1987.

MOUCHA, Josef. *Zážitek arény: eseje o historii fotografie a technických obrazech*. Bratislava: FOTOFO, 2004. 76 s.

MÜLLER-POHLE, Andreas. Contemporary Trends II: Conceptual Photography. *European Photography.* 1980, č. 4.

MÜLLER-POHLE, Andreas. Contemporary Trends I: Visualism. *European Photography*. 1980, č. 3.

MÜLLER-POHLE, Andreas. Photography: Today/Tomorrow. *European Photography*. 1985, č. 1.

MÜLLER-POHLE, Andreas. Vizualismus. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 46-54.

NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography*. New York: The Museum of Modern Art, 1982.

New Visualism: Abstraction in Photography. *Fotofest* [online]. Dostupné z WWW: <http://www.fotofest.org/newvisualism>.

OLEK, Jerzy. *Elementární fotografie: 10 polských fotografů*. Katalog výstavy, Dům umění města Brna, Brno 1988.

OLEK, Jerzy. *Elementarność fotografii*. Katalog výstavy, Biuro Wystaw Artystycznych, Wrocławiu 1989.

OLEK, Jerzy. Fotografia o fotografii. *Projekt*. 1984, č. 5. Dostupné z WWW: <http://fotomedium.pl/teksty/fotografia_o_fotografii.html>.

OLEK, Jerzy, *Karkonosze* Katalog výstavy, Galeria Sztuki Współczesnej, 1984. Dostupné z WWW: <http://www.fotomedium.pl/teksty/fotografia_elementarna.html>.

OLEK, Jerzy, *Świat objawiony nie jest realny?* Katalog výstavy, Galeria Foto-Medium-Art, 1988. Dostupné z WWW: <http://www.fotomedium.pl/teksty/swiat_objawiony_nie_jest_realny.html>.

PEIRCE, Charles Sanders. *Philosophical Writings of Peirce*. Mineola: Courier Dover Publications, 1955.

POSPĚCH, Tomáš, ed. *Ceská fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech*. Hranice: DOST, 2010.

POSPĚCH, Tomáš. Fotografie jako fotografie. *Photorevue* [online]. 2001. Dostupné z WWW: <http://www.photorevue.com/phprs/view.php?cisloclanku=2011110011>.

POSPĚCH, Tomáš. Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2012, č. 18, s. 30-45.

SAJ, Andrzej. *Elementární fotografie: 10 polských fotografů*. Katalog výstavy, Dům umění města Brna, Brno 1988.

SAJ, Andrzej. Elementární otázky. In: OLEK, Jerzy. Elementarność fotografii. Katalog výstavy, Biuro Wystaw Artystycznych, Wrocławiu 1989.

SOUSEDÍK, Bořek. „Fotografie versus divák – problém vnímání fotografického obrazu“, in: Pospěch , *Česká fotografie*, s. 284–288. Původně vyšlo v *Angelma*, 1989, č. 1, s. 13–14.

SOUSEDÍK, Bořek. „Program“, in: Pospěch, *Česká fotografie*, s. 222–223. Původně vyšlo v Bořek SOUSEDÍK (ed.), *Kolegium*. *Výstava fotografií za mezí autenticity a ikonocity* (kat. výst.), Praha: Fotografia 1980, nestr.

SOUSEDÍK, Bořek. *Skladba fotografického obrazu*. Ostrava: LK/MKS Ostrava, 1989.

SOUSEDÍK, Bořek. *Úvod do studia dějin fotografického obrazu*. Ostrava: LK/MKS Ostrava, 1982.

SOUSEDÍK, Bořek. *Vyústění moderní fotografie*. ANGELMA, 1990.

STEINERT, Otto. *Subjektive Fotografie 2: ein Bildband moderner Fotografie*. München: Brüder Auer Verlag, 1955.

TAUSK, Petr. Contemporary Trends II: Conceptual Photography. *European Photography*. 1980, č. 4.

VANCÁT, Pavel a FREIBERG, Jan. *Fotografie??*. Klatovy: Galerie Klatovy / Klenov, 2004.

VLTAVSKÝ, Cyril. *Ostravský kulturní měsíčník*. 1980, č. 10.

WEISS, Evelyn (ed.). *Alexander Rodtschenko*, in: NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography*. New York: The Museum of Modern Art, 1982.

WIŠKOVSKÝ, Eugen. O *obrazové fotografii*. Foto, 1929.