

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Katedra Fotografie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Klidná fotografie

Pomalost a technický obraz

Petr Pustina

Vedoucí práce: Mgr. Michal Šimůnek, Ph.D.

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TV SCHOOL

Department of Photography

MASTER THESIS

Calm Photography
Slowness and Technical Image

Petr Pustina

Thesis advisor: Mgr. Michal Šimůnek, Ph.D.

Assigned academic degree: MgA

Praha 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci s názvem *Klidná fotografie - Pomalost a technický obraz* vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, 19. 4. 2022

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků bakalářské práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Souhlas s prezenčním využitím

Souhlasím s prezenčním využitím této diplomové práce pro studijní účely na půdě knihovny FAMU - Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze.

Praha, 19. 4. 2022

Poděkování

Za vedení práce, jeho čas a ochotu děkuji Mgr. Michalu Šimůnkovi, Ph.D.

Abstrakt

Diplomová práce *Klidná fotografie - Pomalost a technický obraz* se zabývá časovostí fotografického obrazu. Fotografie je obvykle nahlížena jako médium konstituované a zároveň konstituující rychlost moderní doby. Tato práce se zabývá tendencemi v tvůrčí fotografii, které se naopak snaží o obrat ke zpomalení. Fotografií která skrze reflexi této rychlosti nabízí alternativu prezentace pomalého plynutí.

Klíčová slova

fotografie, temporalita, pomalost, rychlost, technický obraz, mizení, trvání

Abstract

The thesis *Calm Photography - Slowness and the Technical Image* deals with the temporality of the photographic image. Photography is usually seen as a medium that is both constituted and constitutes the speed of the modern epoch. This thesis explores tendencies in creative photography that, in contrast, seek a turn towards slowness. Through a reflection on this speed, photography offers an alternative presentation of the slow passage of time.

Key words

photography, temporality, slowness, velocity, technical image, disappearing, duration

Obsah

1. Úvodem	8
2. Malé dějiny <i>rychlosti</i> fotografie	10
3. Mezivrstva	16
4. Za pomalost obrazu	23
5. Hiroshi Sugimoto - Veraikon filmu	26
6. Tamara Horáková a Ewald Maurer - V čase za zrcadlem	29
7. Shimpei Takeda - Geologie katastrofy	32
8. Alison Rossiter - Posmrtné masky fotografie	36
9. Závěrem	40
Bibliografie	42

1. Úvodem

*„Rychlost je podoba extáze, kterou technická revoluce dala člověku darem.“
[...] „míra pomalosti je přímo úměrná intenzitě paměti; míra rychlosti je
přímo úměrná míře zapomění.“*

Milan Kundera¹

Technické obrazy, anebo raději poznávání světa skrze technické reprezentace může znamenat mnohé. Může nás světu kolem přiblížit, ale stěně tak nás od něj i oddělovat. Může být prostředkovatelem světa okolo nás, jako i jeho zástěnou. Odrazným můstkem práce by mělo být myšlení technických obrazů coby všudypřítomného fenoménu naší doby skrze který probíhá většina našeho poznání. Fenoménu ovlivňujícího veškeré naše vnímání reálných světů, je-li vůbec možné nějaké takové myslet.

Technický obraz od druhé poloviny devatenáctého století, přispěl k nesmírnému zrychlování našich světů, našeho vnímání a prožívání. Práce se chce zabývat spíše fenoménem zpomalení či zpomalování na pozadí technických obrazů. Prozkoumat například jisté paralely mezi kinematografickým záznamem a dlouhou expozicí fotografické kamery, či různými alternativami bezkamerové fotografie kteréžto v sobě ukrývají jistou podivnou časovou osu statického obrazu, který však reprezentuje plynutí času.

Jorge Luis Borges kdysi napsal dnes již známou a ve spojitosti s naším mediovaným světem často citovanou povídku, ve které kartografové jedné provincie vytvoří mapu tak přesnou, že pod ní zaniká celé její území.² Borgesův svět pod svou dokonalou reprezentací mizí, včetně oné mapy. My však chceme nahlédnout tendence ve fotografii, které se vydávají spíše opačným směrem, médium fotografie spíše demaskují, odhalují v jistém smyslu jeho fragmentárnost a klipovitost, která se do velké míry podílela na onom zrychlení.

1 KUNDERA, Milan. *La Lenteur*. Paris: Gallimard 1998. převzato z: SVENDSEN, Lars fr. h. *Malá filosofie nudy*. 1. vyd. překlad Ondřej Vimr. Zlín: Kniha Zlín 2011. s. 127

2 BORGES, Jorge - Luis. *On Exactitude in Science*. in: *Selected Fictions*. Translated by Andrew Hurley. Penguin Books 1999.

Druhá kapitola nemá být zevrubným průvodcem dějinami fotografie. Pouze stručným, eklektickým připomenutím některých okamžiků z historie vývoje technických obrazů, které měly podíl na formování zrychlení industriální a postindustriální doby respektive naopak jak rychlost formovala vývoj těchto zobrazovacích technologií.

Třetí kapitola se zabývá epistemickou povahou technologií, zejména těch, které lze v jistých ohledech považovat za předchůdce aparátů produkujících technické obrazy, jakými byl například teleskop a samozřejmě camera obscura. Kromě vztahu technických aparátů k poznání a poznávání světa tak kapitola nastiňuje temporální souvislosti vztahu mezi světem a subjektem, vztahu který je prostředkován *mezivrstvou* technických aparátů a zápisů, jež produkují.

V následujících kapitolách se podrobněji zamyslíme nad konkrétními fotografickými díly, u nichž lze sledovat tendence reflexe času či zrychlení na pozadí technických obrazů. Výčet prací nemá být v žádném případě vyčerpávajícím souhrnem možných praktik, pouze příkladem několika různých strategií, jak ve fotografickém obraze reflektovat pomalost či plynutí času. Všechna presentovaná díla jsou datována z přelomu milénia. To co zde budeme označovat jako pomalost fotografie je tedy jakousi formou narušení obvyklého způsobu, jakým fotografii chápeme a s jakými očekáváními k ní přistupujeme. Presentované fotografické práce vykazují reflexi času v poněkud odlišném diskurzu nežli jsme u onoho média zvyklí, tedy ono obligátní barthesovské *toto bylo*, pouhá přítomnost minulého, ale reflektují čas, či jeho plynutí ve více vrstvách. Všechny práce využívají klasický fyzikálně – chemický analogový proces, který sám je dnes již možné nahlížet coby anachronismus, či *atavismus*.

Je třeba se nakonec čtenáři ospravedlnit za jistou dávku abstrakce a v některých ohledech snad i neexaktnost myšlenkových toků předkládaného textu. Autor, není teoretikem médií, nýbrž *pouhým fotografem*.

2. Malé dějiny rychlosti fotografie

„Zrychlení: tento fenomén nás brutálně probouzí k uvědomění propastné vzdálenosti mezi skutečnou pamětí, společenskou a nedotčenou, pamětí, jejíž model představovaly společnosti nazývané primitivní či archaické a jejíž tajemství si odnesly – a dějinami, které jsou tím, co z minulosti dělají naše společnosti, odsouzené k zapomnění, neboť unášené ve víru změny. Vzdálenosti mezi pamětí celistvou, diktátorskou a neuvědomělou, pamětí organizující, všemocnou, spontánně aktualizující, pamětí bez minulosti, pamětí, jež věčně předává svůj odkaz, umísťuje dávnověk předků do nerozlišeného času hrdinů, prvopočátků a mýtu – a pamětí naší, která je pouhou historií, stopou a klasifikací. Propastná vzdálenost, která se ještě prohlubovala s tím, jak si lidé prosazovali – a to stále výrazněji od nástupu moderního věku – právo, možnost, ba povinnost změny. Vzdálenost, která dnes dostoupila ke své nejzazší mezi.“

Pierre Nora¹

Chceme-li se zabývat pomalostí, měli bychom si nejdříve definovat rychlost. Budeme tedy nuceni nejdříve myslet v dichotomii rychlosti a pomalosti, abychom následně seznali, že jí budeme muset opustit. A začínáme-li kolokací technické obrazy, neměli bychom si odpustit krátkou zastávku u renesance.

V roce 1295 realizuje Roger Bacon svůj program „křesťanského realismu“ - chrám v Assisi – Giottovy fresky s motivy svatého Františka, zobrazené v trojrozměrné geometrii, „měli v návštěvnicích vyvolat dojem, že jsou přímými svědky těchto událostí.“² Měli se tak stát místem přenosu návštěvníků, ani ne toliko do jiného prostoru, jako mnohem spíše do jiného času, okamžitým portem do doby živého mnicha. „Z dnešního hlediska se Bacon jeví jako jasnozřivý prorok postmoderního světa kybernetiky a informatiky. Svým požadavkem *figuratio*

¹ NORA, Pierre. *Mezi pamětí a historií: problematika míst*. in: MAYER, Francois. BENZA, Alban. HUBINGER, Václav. ed. *Cahiers du CEFRES. N° 10, Antologie francouzských společenských věd : Město*. URL: http://www.cefres.cz/pdf/c10/nora_1996_mezi_pameti_historii.pdf s. 41

² NEUBAUER, Zdeněk. *Útěk do ráje aneb O virtuální realitě*. in: *Krltický sborník*. Ročník 1997, č. 3. s. 12

geometrica dal bezprostředně popud k tzv. objevu perspektivy, který se stal nosným sloupem renesance ‚postmedievální‘. Počítačová VR náleží k tomuto dědictví; také ona - symbol renesance postmoderní – má nikoli hmotnou, nýbrž světelnou povahu“³

V renesanci dochází k rozvoji techniky a s ní mnoha optických pomůcek. V evropském malířství nastává též definitivní obrat k lineární středové perspektivě, s využitím kamery obscury a s ní související zobrazování v šikmé projekci. Přestože zobrazení skrze tuto technickou pomůcku bylo zřejmě známo již mnohem dříve, je to právě období renesance, nebo těsně před, kdy dochází k uplatnění těchto *vynálezů* v umění i vědě v masovém měřítku.

Začátkem sedmnáctého století je sestrojen dalekohled, neozbrojené oko definitivně přestalo být spolehlivé – vzdálenosti se zkracují – rodí se *médium* v *moderním* slova smyslu. Tímto tématem se ještě budeme podrobněji zabývat v následující kapitole.

Renesance je zlomovým obdobím v pojetí obrazu a jeho *vztahu* ke skutečnosti. Šikmá perspektiva bude nadále chápána jako realističnost obrazu. V patnáctém století se též malířství odvrací od své sakrální a rituální funkce, znak se stává předmětem volné směny, *výroba* se podřizuje poptávce. Osvobozený proliferační znak se stává nahodilým, arbitrárním a do značné míry seberefrenčním.⁴

Cesta ke skutečnému technickému obrazu, nikoli pouze technologizovanému vidění, tedy k fotografii je ještě poměrně dlouhá, ale již neodkladná. Že dusičnan stříbrný v prášku po osvětlení sluncem černá si povšiml již Angelo Sála na začátku patnáctého století. První *fotogram* však vytvořil ve dvacátých letech osmnáctého století Johann Heinrich Schulze, který objevil citlivost stříbrných halogenidů ke světlu. Při svých pokusech přiložil šablonu na lahev naplněnou směsí křídly a kyseliny dusičné, ve které rozpustil stříbro. Po osvitě získal Schulze negativní obraz šablony a tak vytvořil zřejmě první „světelnou kresbu“. Vytvořený obraz však nedokázal stabilizovat. Trvalo pak ještě více než sto let, nežli badatelé sáhli do kuchyně a takto vytvořený obraz ustálili roztokem chloridu sodného, případně později thiosíranu sodného a zastavili tak jeho *mizení* pod nánosem nepřetržitého černání.

3 Tamtéž s.13

4 Srov. BAUDRILLARD, Jean. *Symbolic Exchange and Death*. Sage Publications Inc. 1993. s. 51-57

První skutečně technické obrazy situace před objektivem camery obscury, o kterých víme, pořizuje o století později Joseph Nicéphore Niépce. První známý dochovaný obraz je pohled z okna. Expozice asfaltem potažené desky trvá zhruba 8 hodin. Jeho nedokončené práce se ujímá Daguerre a v roce 1839 předává francouzská vláda daguerrotypii užití široké veřejnosti. Henry Fox Talbot má v roce 1839 svůj systém pozitiv negativ relativně bravurně zvládnutý, v roce 1851 dokonce fotografuje pomocí elektrické jiskry, čili *zábleskového zařízení*. Základy technologii, která v následujících letech změni svět jsou položeny. Od této chvíle nové *médium* nabírá *tempo*.

Od čtyřicátých do šedesátých let devatenáctého století je přístup k fotografii poněkud ambivalentní, obzvláště pak na poli umění. Následující období se nese v duchu piktorialismu. Fotografie hledá své výrazové prostředky prozatím ovlivněna malířstvím a vykazuje tak ještě spíše diskurz pomalého, jde však ze zpětného pohledu o samotnou, nedokonalou, technickou povahu nového média, která bude záhy překonána.

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let experimentuje Eadweard Muybridge s rozfázováním pohybu. Jeho známá série *Animal Locomotion* z roku 1878 nejen potvrdila že má kůň v cvalu v jisté fázi všechny nohy ve vzduchu, ale především započala novou éru technických obrazů. Muybridge především vyvíjí závěrky schopné rychlosti okolo 1/500 vteřiny.

Muybridgeovu sérii nahradil Étienne Jules Marey jediným obrazem. Marey používá, oproti Muybridgeovi, jedinou desku s vrstvenou multiexpoziční, čímž získává průběh pohybu na jednom obraze. Jak poznamenává například Robert Silverio, závěrka, tedy její rychlost, byla klíčovým vynálezem překonávajícím piktorialitu, tedy vazbu na malbu, a biologii, tedy vazbu na *přirozené vidění*, ve fotografii.⁵

Ernst Mach v roce 1888 fotografuje projektil s rychlostí větší nežli zvuk, KODAK uvádí na trh svůj No.1; „You Press the Button, We Do the Rest“. V téže roce vyvíjí francouzský fotograf a pyrotechnik Pierre Joseph Amédée Raphaël Clari Denisse svůj návrh fotorakety,.. Jeho stroj pravděpodobně ještě zemi z ptačí perspektivy nepozoroval. Nicméně o dekádu později s podobným zařízením úspěšně experimentuje Alfred Nobel.

5 viz SILVERIO, Robert, *nefotografie neslova*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze 2016. před. s. 64 - 69

Vraťme se ale na zem. E.J. Marey sestrojil krom jiného fotopušku pro lov svých obrazů. Jeho studie mají vliv na vývoj letectví. Technologii také propůjčuje pro službu armádě. Znamý obraz Joinville Soldier Walking 1883 který původně vznikl jako studie pohybu vojáka a měl sloužit pro úpravu výcvikového programu kadetů, se později stal, spolu s jinými Mareyho fotografiemi, inspirací mnoha avantgard začátku dvacátého století. Jmenujme jen stručně z kubismu Marcela Duchampa, Jacquese Villona a Františka Kupku. Z futuristické malby Gina Severini, Umberta Boccioni a samozřejmě futuristický fotodynamismus bratří Bragagliů a mnoho dalších.⁶

Z rychlých avangard inspirovaných do značné míry technikou a rychlostí fotografického vidění, bychom samozřejmě neměli opomenout vorticismus. Než Alvin Langdon Coburn v roce 1930 zničil většinu svých negativů a cele se oddal esoterickým vědám, napsal v příspěvku pro Camera Work v roce 1911: „Jen si představte kohokoli, jak se pokouší malovat na rohu Třicáté čtvrté ulice, kde se křižují Broadway a Šestá avenue! Kamera zaznamenala dojem bleskového zlomku vteřiny. Ale považte, co výcvik, jež umožnil tuto chvilkovou vizi zachytit? Dovolte mi říct, že ho není snadné získat a že vyžaduje léta praxe a něco z instinktivní kvality, již se vyznačuje dobrý střelec.“⁷

Otakar Švec v roce 1924 dokončuje svůj Sluneční paprsek, plastiku známou též pod poněkud triviálnějším názvem Motocyklista. Toto vzdušné dílo, oplývající radostí z pohybu a techniky bylo jakýmsi jeho debutem. Paradoxem je, že Švec se, ne zcela dobrovolně, v padesátých letech zapisuje do historie českých zemí dílem zcela opačných kvalit. Největší a nejzrůdnější sochou novodobých dějin českého národa, přezdívanou s oblibou jako „fronta na maso“.

Studiu kubistické malby se věnuje i mladý Henry Cartier-Bresson, pozdější spoluzakladatel slavné agentury Magnum Photos. Nejpozději od poloviny dvacátého století je fotografie úzce spjata s fotožurnalismem, začíná lov obrazové senzace. Ostatně paralely mezi lovem či střelbou a pořizováním fotografického snímku si všiml ne jeden praktik, viz již více zmíněný Coburn, či teoretik⁸.

6 viz BRAUN, Marta. *Picturing Time - The Work of Étienne Jules Marey*. Chicago: The University of Chicago Press 1992.

7 COBURN, Alvin - Longdon. *Vztah času k umění. Camera Work 36*. 1911. in: ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii / I - Průvodce modernitou v antologii textů*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze 2012. s. 252 -253

8 Viz. např. Paul Virilio, Susan Sonntag, Walter Benjamin

Připomeňme zde jen jedno ze zásadních děl teorie fotografie: „Pozorujeme-li pohyby člověka vybaveného fotoaparátem (případně pohyby fotoaparátu vybaveného člověkem) získáme dojem číhání: Je to prastaré lovecké gesto paleolitického lovce v tundře. Fotograf však nepronásleduje svou zvěř v otevřených travnatých prostorách, nýbrž v houštinách kulturních objektů, a stezky, po nichž se plíží, jsou vytvářeny touto umělou divočinou. Na fotografickém gestu lze vidět, jak kultura, kulturní podmíněnost klade odpor, což můžeme, podle teze, vyčíst z fotografie.“⁹ Mistr *rozhodujícího okamžiku* Henri Cartier-Bresson ve svém textu z roku 1952 poznamenává že „[...] svět je pohyb a nemůžeš zůstat na jednom místě vůči něčemu, co je v pohybu. [...] Tvůj mozek, oko, srdce musejí být ve střehu a musíš mít pružné tělo.“¹⁰ Lov je zvláštní směsí rychlosti, vytrvalosti a trpělivosti.

Cartier-Bresson v sedmdesátých letech fotografii zavrhl a navrátil se zpět k malbě, chtěl se patrně vymanit z hektičnosti *rozhodujících okamžiků* zpět k pomalosti malby. „Cartier-Bressonův odvrát od fotografie však nejenže nezohlednil možnost životaschopných strategií fotografického zpomalení, ale nadále se opíral a tím znovu zakládal právě onu reduktivní juxtapozici lineárního a katastrofického času, toku a přerušení, dynamické časovosti a statického prostoru, která stála u zrodu privilegování fotografie jako umění rychlého vidění. Cartier-Bresson doufal, že svým útekem od fotografie unikne domnělé spoluúčasti fotoaparátu na moderním zrychlení, rychlosti a pomíjivosti, zatímco skutečnou výzvou by bylo vymanit se z myšlení o moderní časovosti i umění fotografického vidění, které si nemůže nepředstavovat pomalost jako pouhý pozůstatek minulosti uprostřed rychlosti moderní kultury. Cartier-Bresson vzdával hold umění staršího média malby jako pomalému a spásnému, protože ho považoval za potlačení moderní rychlosti. Zpomalit pro něj znamenalo odvrátit se od zrychlení dvacátého století, od oddanosti století traumatům, šokům, katastrofám a krizím. Přitom však skrytě potvrzoval pojetí moderní kultury jako kultury, jejíž pojetí času a dějin je pro začátek hluboce formováno chápáním fotografie. A nedokázal prozkoumat alternativní pojetí moderny i logiky fotoaparátu, které by mohlo rozpoznat vrstvení různých trvání, současnou

9 FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. překlad Božena a Josef Kosekovi. Praha: Hynek s.r.o. 1994. s.27

10 CARTIER - BRESSON, Henri. *Rozhodující okamžik*. 1952. in: ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii / I - Průvodce modernitou v antologii textů*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze 2012. s. 374

koprezenzi odlišných časovostí jako jeden z klíčových rysů toho, co definuje modernitu jako moderní.“¹¹

V roce 1948 uvádí polaroid na trh první kameru pro *okamžitou fotografii*, „Imagine! FINISHED PICTURES in ONE MINUTE...with this New POLAROID Land CAMERA“ hlásal reklamní slogan. Na *imaginaci* má tak uživatel u *okamžité fotografie* stále ještě minutu k dobru, s nástupem digitálních kamer v devadesátých letech dochází ke zdvojení reality v řádu zlomků vteřiny, a ve stejném čase může být obraz přenesen na jakékoli *připojené* místo po celém světě.

Fotograf Steve McCurry, zabývající se v devadesátých letech minulého století hojně blízkým i dálným východem, autor proslulé *Afgánské Mony Lisý*, zvěčněné na neméně proslulý fotografický materiál Kodachrome¹² se nyní prohání skotskou krajinou v novém BMW iX, aby ho zde zachytil na svých fotografiích; „Je to krásný objekt a bylo potěšením fotografovat (jej) v tak působivé (spectacular) krajině. Myslím že fotografie nás musí vzít na cestu (journey). Přimět nás něco cítit: smích, štěstí, smutek, radost... a myslím že u krajiny musí přijít: wow tam chci jít. Musí to být zajímavé. Musí to být dramatické. Musí to být dechberoucí.“¹³

Fotografii jako médium tedy můžeme nahlížet jakožto prostředek zrychlení. Její vlastnosti ji k tomu předurčují, ať už se jedná o rychlost jejího pořízení coby záznamu, její zhotovení do recipovatelné formy, reprodukci a reprodukovatelnost a její šíření. Je to médium jehož zrod je úzce spjat se zrychlováním světa v době industrializace a modernizace a které zároveň tuto novou dobu do značné míry konstituovalo a jako takové nese diskurzivní znaky rychlého, paradigma rychlosti.

11 KOEPNICK, Lutz Peter. *On slowness: toward an aesthetic of the contemporary*. New York: A Columbia University Press 2014 E-book. Nes.

12 viz např. KODACHROME [film]. režie Mark Raso. Kanada / usa 2017. 105 min. Děj filmu je postaven na příběhu umírajícího fotografa, který cestuje přes celé státy, aby si splnil poslední přání, nechal si vyvolat své inverzní materiály, které už jinde nezpracovávají, neboť jejich výroba končí.

13 BARNWELL, David. MCCURRY, Steve, <https://www.bmw.com/en/automotive-life/in-the-scottish-highlands-with-photographer-steve-mccurry-and-the-bmw-ix.html>

3. Mezivrstva

„Ještě štěstí že všechny objekty, které se nám zjevují, jsou vždy ty které už zmizely, ještě štěstí že se před námi nic nevyjevuje v reálném čase, jen jako hvězdy na nočním nebi. Kdyby byla rychlost světla nekonečná, bylo by tam vidět všechny hvězdy simultánně a zářivost zemské klenby by byla nesnesitelná. Ještě štěstí že se nic neodehrává v reálném čase, jinak bychom byli v přísunu informací podrobeni takovému světlu událostí, že by v nich přítomnost nabyla nesnesitelné palčivosti.“

Jean Baudrillard¹

Dne 16. března 2022 oznámila NASA že optika teleskopu James Webb je funkční a doložila to testovou fotografií. Vesmírná agentura se nechala slyšet že: „Revoluční technologie vesmírného teleskopu Jamese Webba bude studovat každou fázi kosmické historie – z naší Sluneční soustavy do nejvzdálenějších pozorovatelných galaxií v raném vesmíru. Webbův infračervený dalekohled prozkoumá širokou škálu vědeckých otázek, které nám pomohou pochopit původ vesmíru a naše místo v něm.“

Webb bude přímo pozorovat dosud neviděnou část prostoru a času. Webb se podívá do epochy, kdy vznikaly první hvězdy a galaxie před více než 13,5 miliardami let. Ultrafialové a viditelné světlo vyzařované úplně prvními svítícími objekty bylo posunuto k červenému spektru neustálým rozpínáním vesmíru a přichází dnes jako infračervené světlo. Webb je navržen tak, aby ‚viděl‘ toto infračervené světlo s bezprecedentním rozlišením a citlivostí.“² Teleskop tak v několika hodinové expozici pozoruje veškerý čas všech našich věků. Pomineme-li fakt, že obraz který nám je zde prezentován jako *pohled do naší minulosti*, je hříčkou softwaru a hardwaru o jakém se *běžnému smrtelníkovi* nemůže nechat ani zdát, nemůžeme nechat stranou, že na něm vlastně *není nic k vidění*.

1 BAUDRILLARD, Jean. *Dokonalý zločin*. 1. vyd. překlad Alena Dvořáčková. Olomouc: Periplum 2001. s. 16

2 NASA, *WEBB - TELESCOPE*. <https://www.jwst.nasa.gov/content/webbLaunch/needToKnow.html>

Dne 2. října roku 1608 si nechává, do té doby neznámý, holandský optik Hans Lippershey patentovat teleskop, tubus opatřený na obou stranách konvexní čočkou. Této *poutové atrakce* si záhy všímá toskánský fyzik, filosof a rebel Galileo Galilei, aby s její pomocí navždy změnil vnímání světa. Galileo začíná své výzkumy pozorováním samotného pozorovacího zařízení, nikoli oblohy, tedy vlastně média samotného. „Teleskop se zde zjevuje jako konstruovaná, materializovaná *theoria* (v řeckém smyslu toho slova), jako vidění.”³

Teleskop už není pouhým prodloužením oka, extenzí smyslu. Stává se komplexním nástrojem, definuje smysl vidění, smyslového vnímání, převádí viditelné do konstruovaných a počítatelných informací. Důkazy jsou ověřeny pouze postupem, kterým byly získány. „Teleskop nemůže zvětšit nic víc, než samotné oko činí menším a pozorování teleskopem není o nic méně přirozené, nežli je pozorování neozbrojeným okem umělé.”⁴ Princip oka je fyzikálně totožný s principem dalekohledu, teorie nástroje se přímo dotýká teorie oka samotného a naopak. Jedno se zde nevyvíjí bez druhého. „Oko i teleskop jsou optické systémy a veškerý přirozený rozdíl mezi nimi mizí. V obou případech vidění implikuje jejich vlastní konstrukci. V obou případech jakýkoli viděný objekt implikuje technickou operaci, která ho činí viditelným.”⁵ Oko už není spolehlivé, či lépe řečeno, už není dostatečné. To co vidí oko bez optiky, je stejně klamné jako pravdivé, jestli-že je tedy pravdivé i to, co vidí skrze přidanou tele - optiku. Aparát se stává pravdou, principem světa. „Do stejné míry jako se stává teoretickým objektem, tak se i prezentuje jakožto konstruovaná teorie, útočí na svět přirozeného vidění. Od této chvíle je vidění zbaveno své *přirozenosti*.”⁶

Galileo sice pozoruje jiné světy ze země, vše však porovnává pouze s ní samou. Stanoviště pozorovatele se tak stává jediným referenčním bodem pozorovaného a tím co mu umožňuje rozhodnout „jestli Země osvětluje měsíc, stejně jako měsíc osvětluje Zemi a jestli Země vychází a zapadá na měsíci, stejně jako to dělá měsíc na Zemi.”⁷ Jeho koncept světa se promítá do jeho vidění světů jiných, země se stává jen jedním z mnoha. Efekt pozorování je podmíněn

3 VOGL, Joseph. *Becoming - media: Galileo's Telescope*. Translated by Brian Hanrahan. in: Grey Room 29, Winter 2008. Massachusetts Institute of Technology 2007. s. 17

4 Tamtéž.

5 Tamtéž, s. 18

6 Tamtéž.

7 Tamtéž, s.19

sebezpozorování. „Nové nebe je především konstelací pohledů, systém protínajících se pozorování. To znamená že kdokoli se dívá, včetně Galilea, na oblohu skrze dalekohled, se v témže čase dívá zpět na sebe samého - vidění je sebe-vidění, pozorování je sebe-pozorování, určení je sebe-určení. Nastavením těchto konstruktivních vztahů sebe-reference teleskop, a to je jeho další aspekt stávání-se-médiem, vytváří svět.”⁸

Pole viditelného tedy nelze vydělit z pole neviditelného. Důležitější nežli to, co média činí viditelným, čitelným, vnímatelným je to, co činí nevnímatelným. To co Galileův teleskop především přináší na pole smyslů, je transformace. Medium vždy zobrazí méně, nežli zůstane skryto. Viditelné je nadále pevně spjato s konstitucí neviditelného. Důležité není na tomto poli to, co Galileo skrze teleskop vidí: hvězdy, planety, Mléčnou dráhu, ale spíše to co bez teleskopu viditelné není, právě rozdíl mezi viditelným a neviditelným, nová perspektiva vnímání, nové využití smyslů. „Teleskopické vidění se stává druhým řádem vidění”⁹ Galileo tak pohledem skrze dalekohled a jeho záznam ustavuje schéma diference viditelného a neviditelného. „Temné pozadí neviditelnosti se nyní zjevuje v rozsáhlé reprezentaci viditelných věcí.”¹⁰

Z jedné strany teleskop zvyšuje viditelnost, produkuje růst empirického vědění a poskytuje jistou evidenci Kopernikánského systému. Z druhé strany tato evidence vyzývá k otázce jeho efektu: veškerá viditelnost nyní zatěžuje stigma provizornosti; veškerá viditelnost je zahalena oceánem neviditelnosti. [...] Můžeme to chápat jako zrození jisté ideje vědy, položenou mezi neohrabaný prostor mezi smyslovým vnímáním a abstrakcí.”¹¹ Teleskop tedy jako médium produkuje především neviditelné a nevnímatelné, jistou anestezii smyslů. “S Galileovým teleskopem se klenba hvězdné opony stává nesmírnou černou prázdnotou.”¹²

Na Galileově teleskopu tedy Vogl sleduje vznik média z obyčejné optické pomůcky, či dokonce hračky. Pojí se v něm mnoho technologií, předešlých jako broušení optiky, spojení čoček do soustavy či perspektiva a Koperníkova hypotéza, či nové experimentální postupy samotného Galilea, optické problémy či způsob

8 Tamtéž.

9 Tamtéž, s. 21

10 Tamtéž.

11 Tamtéž, s. 22

12 Tamtéž.

zápisu samotných hvězd. V neposlední řadě pak tisk, který učinil z této technologie jednu z největších vědeckých událostí. Tento konkrétní případ nemá být brán jako univerzálně platné pojetí vzniku média. Historie média bude vždy otázkou konkrétních historických událostí k němu vedoucích.

„Historie média bude vždy poskvřena historií která je sama umožněna a vytvářena médii; [...]”¹³ Média tedy můžeme nahlížet jako sebe-referenční svět-utvářející orgány. Tento svět média definují skrze smyslů zbavený prostor který samy utváří. „[...] historie média je konstituována ničím více a ničím méně nežli bezvýznamnými událostmi nesouvislého stávání se - médiem.”¹⁴

Teleskop není zdaleka tolik citován coby technologie předcházející fotografickému obrazu jako jiné zařízení těšící se v té době zájmu vědců i umělců, camera obscura. Podobně jako zmiňovaný teleskop, byla v novověku technickým nástrojem „jenž pro pozorovatele uzákoňoval, co je percepční ‚pravdou‘ a vymezoval pevně daný soubor vztahů, jimž byl pozorující subjekt podřízen.”¹⁵ Jonatan Crary popisuje, jak se tento model začátkem 19. století rozpadá. Goetheho výzkum paobrazů definoval „vidění jako neredukovatelnou směs fyziologických procesů a vnějších podnětů a zdůraznil produktivní roli těla při vidění.”¹⁶ Tyto paobrazy, považované dříve za klam těla, ustavují základ vidění, „subjektivní vidění je podstatným způsobem temporální, je časovým rozvíjením procesu uvnitř těla, tím překonává představu přímé korespondence mezi vjemem a předmětem. Ve 20. letech 19. století tak nalézáme skutečný model autonomního vidění.”¹⁷

Dále práce Johannese Müllera odhalila, že stejné vjemy mohou být způsobeny různými podněty a naopak že stejný podnět může vyvolat na rozdílných nervech různé vjemy. „Podává obraz těla se sobě vlastní schopností, snad bychom mohli říci transcendentální schopností *mýlit se*, vnímat špatně; obraz oka, jež považuje různé věci za identické.”¹⁸ Technické aparáty které se v renesanci stávají nástroji k objevování a legitimizaci pravdy, se tak v počátcích moderní doby

13 Tamtéž, s. 23

14 Tamtéž, s. 24

15 CRARY, Jonathan. *Modernizace vidění*. překlad Tomáš Dvořák. in: *Teorie vědy* č.: 2, ročník XIII/XXVI. Praha: Kabinet pro studium vědy, techniky a společnosti při AV ČR 2004 s.27

16 Tamtéž s. 30

17 Tamtéž

18 Tamtéž s. 34

od této funkce poněkud vzdalují. Jsou to optické pomůcky vycházející samy z principu oka. Jestli že tedy neozbrojené oko přestalo být s jejich příchodem dostatečné, nyní přestává být spolehlivé samo o sobě. Rozpadá se model *vidění* coby spolehlivé reprezentace okolního světa. „Absence stabilního referentu je základem, na němž nové techniky vystaví pro pozorovatele nový „reálný“ svět. Jedná se o pozorovatele, jehož vlastní empirická povaha činí identity nestálými a mobilními, a pro něhož jsou vjemy vzájemně záměnné.“¹⁹

„Od technologií ovládnání a podívané konce 19. a 20. století samozřejmě nelze oddělit fotografii a film. Vzrůstající hegemonie těchto dvou technik paradoxně pomohla znovu nastolit mýtus vidění jako netělesného, pravdivého a „realistického“. Zdá-li se však, že kino a fotografie jsou převtělenou camerou obscurou, pak jen pouze coby přízrak transparentního souboru vztahů, jež modernita již dávno svrhla.“²⁰

S nástupem technických obrazů však opět *aparáty* nabývají na legitimitě vidění. V druhé polovině devatenáctého století je chronofotografií nastoleno zcela nové strojové vnímání které se opět vymezuje oku i zobrazovacím tradicím novověku.

„Ideálem vědeckého poznání v této době se stala ‚mechanická objektivita‘, jejímž nejvýraznějším projevem je „grafická metoda“ Etienna-Julesa Mareye z druhé poloviny 19. století. Pod vlivem Comteova pozitivismu Marey odmítnul tradiční vitalismus ve prospěch empirické metody, založené na přímém pozorování a opakování experimentů. Tato metoda (u Mareye primárně na poli fyziologie) nutně znamenala zapojení technologie do takového pozorování, neboť řada ze zkoumaných jevů není lidským smyslům sama o sobě přístupná – odehrávají se buďto skrytě v lidském těle nebo příliš rychle. Jeho aparáty měly za cíl učinit neviditelné viditelným, tak vést k jeho poznání a ovládnutí. Nejsou však jen náhradou či zdokonalením (vždy nutně subjektivního) poznání vědce, stojí na docela jiné rovině: vizualizace, k nimž Marey dospěl, nejsou bez těchto zařízení totiž vůbec představitelné. Tak se bádání přesouvá od analýzy jevů k analýze obrazů a zápisů, reprezentujících jinak nezjistitelné procesy.“²¹

19 Tamtéž s.35

20 Tamtéž s.38

21 DVOŘÁK, Tomáš. *Sběrné suroviny - texty, obrazy a zvuky nedávné minulosti*. Praha: Filosofia 2009. s. 68-69

Tento opětovný obrat od oka k aparátu ovlivňuje samozřejmě naše vnímání reálného času, který je vždy nějak spjat s technologiemi. Vilém Flusser poukazoval na to, že fotoaparáty neslouží zdaleka tak k reprezentaci světa ale naopak že do světa své pravdy projektují. Že technické obrazy, naproti těm *předtechnickým*, abstrahují z vědeckých textů, jsou projekcemi, které směřují naopak od člověka do světa tam venku, „nejsou už vysvětleným okolím, nýbrž fikcemi“²², které svět zahalují svými vlastními významy, namísto toho, aby jej vysvětlovaly. Jde pouze o metakódy vědeckých textů, „[...] o vědecké diskurzy překódované do symbolických konfigurací“.²³ Což se samozřejmě týká i času a jeho vnímání, tedy celého našeho Já, neboť „je to naše já, které trvá“²⁴ v plynutí času.

„Kategorie fotoaparátu jsou zaneseny na jeho vnější straně a lze tam s nimi manipulovat, to znamená pokud aparát není plně automatizován. Jsou to kategorie fotografického časoprostoru. Nejsou ani newtonovské, ani einsteinovské, ale dělí časoprostor v pásma, poměrně zřetelně od sebe oddělená. [...] V tomto časoprostoru se pohybuje fotografické gesto.“²⁵

Stejně tak ve zmíněné fotografii z Webbova teleskopu můžeme vidět všechnen čas naší historie jen pokud k tomu máme jistý *aparát* informací, jen když víme, jak se na ní dívat, jen v kontextu, který jsme předem přijali, v *rámu metainformací* kultury a tradice celé západní vědy a zobrazování.

Webbův teleskop skenuje daleké světy, ze kterých rychlostí světla odesílá informaci sloužící vědcům k interpretaci naší minulosti a široké veřejnosti k podívání. Pravda a vnímání je opět definováno technologií, hybridem camery obscury a teleskopu, který se obrovskou rychlostí řítí prostorem a snímá obrazy staré miliony let, aby nám *osvětlil naši minulost*. Konstruovaná pravda všech věků jako rychlost světla koncentrovaná v jediném nehybném obraze.

22 FLUSSER, Vilém. *Do universa technických obrazů*. 1. vyd. překlad Jiří Fulka. Praha: nakladatelství a vydavatelství OSVU 2001. s. 47

23 FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. překlad Božena a Josef Kosekovi. Praha: Hynek s.r.o. 1994. s. 37

24 BERGSON, Henry. *Myšlení a pohyb*. 1. vyd. překlad Jakub Čapek, Josef Fulka, Josef Hrdlička a Tomáš Chudý. Praha: Mladá fronta 2003. s. 177

25 FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. překlad Božena a Josef Kosekovi. Praha: Hynek s.r.o. 1994. s. 28

„Prostor pohledu [tedy] není newtonovským absolutním prostorem, ale Minkovského prostorem – relativním prostorem. Není tedy ničeho – je pouze temný jas hvězd, který přichází ze vzdálené minulosti, z časů noci, slabý jas, umožňující nám chopit se reálného, vidět a pochopit naše současné okolí, pocházející z daleké vizuální paměti, bez které není aktu pohledu.“²⁶

26 VIRILIO, Paul. Stroj videnia. 1. vyd. překlad Mária Ferenčuhová. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2002. s. 91

4. Za pomalost *technického* obrazu

„Jeden pozorovatel si zapsal do poznámkového sešitu: - Pokrok se všemi svými průvodními jevy jako by byl spjat se zákonem všeobecného zrychlování, kosmického a odstředivého, který vleče civilizaci k ‚maximálnímu pokroku‘, aby vzápětí nastal pád. Nepřetržitý pád nebo pád vbrzku zadrženy? To je otázka: nemůžeme vědět zda se tato společnost zcela zničí, nebo zda se dočká jen náhlého přerušení a znovu se dá do pohybu.“

Clarice Lispectorová¹

Jak již bylo předesláno, chceme-li se zabývat *pomalostí* fotografie, bude nutno opustit prostou dichotomie rychlosti a pomalosti, protože pokud mluvíme o pomalosti ve fotografii, vycházíme již vždy z diskurzu rychlosti, který je s technickými obrazy pevně spjat. Fotografie je vždy nehybný obraz, zmrazený pohyb ať už má jakkoli dlouhé trvání.

Paul Virilio kdysi poukazoval na neblahý vliv všudypřítomného obrazu, nahrazujícího naše bezprostřední reality. Mluví často o konci geografie, na úkor virtuálních prostorů. Stejně tak poukazuje na vliv vývoje technické vědy na naše materiální chápání reálného světa. “S nastolením vědění, které je spíše kybernetické než encyklopedické a které popírá veškerou objektivní realitu, se technovědecké zkoumání dnes, tedy jen několik století poté, co se s Koperníkem a Galileem stalo vědou zjevování relativní pravdy, znovu stává vědou mizení té samé pravdy. Takže poté, co silně přispěly ke zrychlení různých prostředků reprezentace světa (optikou, elektro-optikou, až po nedávné zavedení prostoru virtuální reality), pouští se vědy v současnosti naopak do zatmívání reálného. Estetika vědeckého mizení.”² Upozorňuje též na devaluaci hodnoty reálného bytí a na problém interpretace technických obrazů, jako objektivních pravd. „fotografie tím, že množovala ‘důkazy’ o realitě, realitu vlastně vyčerpávala. Čím instrumentálnější (lékařskou, astronomickou, vojenskou) se stávala a čím dále pronikala v porovnání s

1 LISPECTOROVÁ, Clarice. *Kde jste byli v noci*. in: LIDMILOVÁ, Pavla. ed. *Třetí břeh řeky - fantastické a magické v brazilských povídkách*. Liberec - Praha: Dauphin 1996 s. 39

2 VIRILIO, Paul. *Informatická bomba*. překlad Michal Pacvoň. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2004. s.11 - 12

přímým viděním, tím méně se z tohoto déjà-vu objektivní samozřejmosti vynořoval problém její interpretace.”³

Zmínili jsme ve druhé kapitole Steeva McCurryho velebícího dálky v kampani pro bavorský automobilový koncern; model – i7, současná – budoucí vlajková loď německé automobilky disponuje obrazovkou o délce úhlopříčky osmdesáti centimetrů. „Jediné výkonné vozidlo dneška je obraz, obraz v reálném čase, který nahradil reálný prostor, v němž se naše tělo ještě stále pohybuje.“⁴ Paul Virilio takto uvádí jeden svůj kratší esej, propojení motoru a obrazu – kritika zrychlení skrze proliferaci technických obrazů se Viriliovým dílem táhne jako červená nit.

Pro Virilia jsou pak technické reprezentace symbolem rychlosti, díky nim mizí podle něj reálný prostor, který je nahrazen prostorem reprezentovaným, který postrádá svá fyzikální omezení. Z této ztráty topologie plyne že absolutní rychlost vizuálních světů způsobuje, fyzickou stagnaci, vede v posledku až k nehybnosti.

V neposlední řadě podle Virilia rychlost též způsobuje jakési výpadky estetického vnímání – piknoleptickou ztrátu kousků kontinuálního vnímání reality, tyto mezery jsou pak neustále nahrazovány dalšími obrazy, což ovšem nemá za následek opětovné spojení trvání vědomí, ale naopak ještě větší fragmentárnost a zrychlení reality vedoucí v konečném důsledku až k jejímu mizení., anestezii.⁵ Tato klipovitost, trhanost je v protikladu s bergsonovským trváním Pro Henryho Bergsona je realita sám čas, jeho trvání, nepřetržitá *un perpétuel présence*. Probíhající přítomnost bez singularit – *trvající přítomnost*.⁶

Prezentovali jsme zde doposud fotografii jako rychlé médium, samozřejmě v celých dějinách bychom našli i fotografii klidnou, jaksi apriori, její klid je však pouze v samotném výrazu, nesnaží se být pomalou, ve smyslu převrácení rychlosti, či její reflexe.

3 VIRILIO, Paul. *Stroj vidění*. 1. vyd. překlad Mária Ferenčuhová. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2002. s. 37

4 VIRILIO, Paul. *Poslední vozidlo*. překlad Jana Tichá. In: *Zlatý řez 19*. Praha: Zlatý řez 1999. s. 55

5 viz VIRILIO, Paul. *Estetika mizení*. překlad Michal Pacvoň. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2010.

6 BERGSON, Henry. *Myšlení a pohyb*. 1. vyd. překlad Jakub Čapek, Josef Fulka, Josef Hrdlička a Tomáš Chudý. Praha: Mladá fronta 2003. s.165

Naším zájmem však bude taková klidná fotografie jež vzešla z jejího vlastního neklidu, která skrze svou pomalost jistým způsobem reflektuje právě onu rychlost, rychlost doby i média samotného, a nutí nás se nad ní pozastavit, přemýšlet. Díla v našem výběru se proti rychlosti vymezují, a tím na ni upozorňují, nebo na ní upozorňují a tím se proti ní vyhrazují.

5. Hiroshi Sugimoto - Veraikon filmu

„Ve chvíli, kdy se kinosál náhle ponoří do umělé temnoty, jeho konfigurace – těla co se v něm nachází – se setře. Opona zakrývající plátno se zdvihne a opakuje Niepceův původní rituál otevírání okénka tmavé komory, aby umožnila dopad něžnému a nedotknutému záblesku, důležitějšímu než všechny konstelace, které se nám nabízí jako pastva pro oči (Tzara). Touto hmotou dodávanou filmem a přijímanou divákem kolektivně a simultánně je světlo, rychlost světla. Více nežli o veřejném obraze můžeme tedy v oblasti filmu mluvit o veřejném osvětlení.“

Paul Virilio¹

Bratři Auguste a Luis Lumiérové promítli poprvé veřejnosti svůj třičtvrtě minutový snímek v Paříži dne 22. března 1895. Obraz promítaný rychlostí šestnáct políček za vteřinu se věnoval dělníkům opouštějícím jejich závod. Na kongresu pořádaném Sdružením pro podporu národního průmyslu chtěli bratři propagovat především pokrok ve výrobě barevných fotografických materiálů v jejich rodinné továrně. Sami autoři byli překvapeni, že zájem nevzbudil ani tak vývoj barevných fotografických procesů, jako kinematografická technologie samotná. Opravdu hluboce se mýlili, když ji ve svém předpokladu, že „nějakou dobu bude atraktivní jako technická zajímavost, ale jinak nemá žádné obchodní využití“, považovali za pouhou atrakci, technickou vymoženost bez zvláštních vyhlídek na budoucnost. Opačného názoru byl však kejklíř a iluzionista George Méliès, který se svou Cestou na Měsíc² dosáhl až na astronomické výdělky. Světový filmový průmysl dnes dosahuje ročních tržeb v řádech vyšších desítek miliard dolarů.

Japonského fotografa Hiroshi Sugimota netřeba dlouze představovat. Hiroshi Sugimoto se narodil v Tokiu konce čtyřicátých let. Mezi první náměty jeho fotografií, kterým se Sugimoto věnoval, již jako devítiletý mládenec byly prý vlaky na Tokijském

1 VIRILIO, Paul. *Stroj videnia*. 1. vyd. překlad Mária Ferenčuhová. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2002. s. 36

2 MÉLIÈS, George. *Le Voyage dans la lune*. 1902. Při rychlosti šestnácti polí za sekundu asi čtrnácti minutový snímek, který je považován za první film v moderním slova smyslu, tedy narativní.

nádraží.³ Sugimotova fascinace nádražím by nás v kontextu jeho uměleckého záběru následujícího života neměla nijak překvapit. Již zde bychom zřejmě mohli sledovat zájem který u něj přetrvává napříč celou tvorbou dodnes, a tím je čas. Nádraží směr techniky a nostalgie, rychlosti dálkových vlaků a pomalosti čekání na jejich odjezd či příjezd. Prostor virtuálních dálek a rychlosti i zcela aktuální a pomalu plynoucí presence.

Hiroshi Sugimoto ve své fotografické práci často nevyužívá prostředky degradující, či lépe řečeno modifikující výsledné zobrazení, médium fotografie vlastní, jako dlouhé expozice, či optická neostrost obrazu. Sugimoto je obvykle ve snímkové technice brilantní a přesný. Výrazné optické neostrosti využil ve svém souboru „Architecture“, kde paradoxně podtrhuje hmotu zobrazených staveb. Extrémně dlouhého expozičního času pak využívá v souboru „Theatres“.

Prací které se zde budeme především věnovat je právě tento soubor, jehož tématem jsou kina a na němž Sugimoto pracoval průběžně od sedmdesátých let minulého století až do roku 2015. Jedná se o sérii zobrazující interiéry kin exponovaných po celou délku promítaného filmu. „Bývám zvyklý vést rozhovory sám se sebou. Jednoho večera když jsem fotografoval v American Museum of Natural History jsem měl téměř halucinatorní vizi. Moje vnitřní setkání otázky a odpovědi k této vizi vedly asi k tomuto: *Předpokládej, co kdybys vyfotil celý kinematografický snímek na jediné políčko?* Odpověď: *Dostaneš zářící plátno.* Okamžitě jsem začal experimentovat s naplněním této vize. Jednoho odpoledne jsem šel do levného kina na East Village s velkoformátovou kamerou. Jakmile film začal otevřel jsem závěrku. Když film o dvě hodiny později skončil, závěrku jsem zavřel. Toho večera jsem vyvolal film a moje vize explodovala před mýma očima.“⁴

Kinematograf či biograf – pohyb a život. Exploze. Sál kina je sám kamerou projektující jeho návštěvníkům jiné světy, jiné životy, utopie a dystopie, sny i noční můry. Film se značnou mírou podílí na obrazu světa dvacátého století, naše vnímání reality, *dědic fotografie který se chtěl stát pravdivějším než život* (Godard). Sugimoto ve svých obrazech rozbíjí tuto *moderní kvadraturu*, zůstává jen fotografie architektury osvětlená tímto *veřejným osvětlením*. *Kinematograf, spojení motoru a obrazu – symbol modernity*; „Než se promítací sál příznačně stal parkovištěm,

3 SUGIMOTO. Hiroshi <https://www.christies.com/features/Hiroshi-Sugimoto-Studio-Visit-8183-3.aspx>

4 SUGIMOTO, Hiroshi. in: BROUGHER, Kerry. ELLIOTT, David. *HIROSHI SUGIMOTO*-Katalog výstavy v Mori Art Museum, Tokio. 2006. nestr.

značně se zvětšil, stal se opravdovým temným chrámem se zatahovacím stropem, v němž v pohlcující modři planetária svítí falešná souhvězdí. Hry projektorů a umělých gradací černého světla a pološera skládaly za zvuku elektrických varhan partituru představení a zpracovávaly diváky světélkující jakýmsi temným jasem. Všechno probíhalo v mnohosti světelných kontrolkách prostředku hromadné dopravy, jenž se náhle stal hromadnou proměnou druhů, ve falešném světle únikové rychlosti světla, která nás skutečně osvobozuje od cestování, jenž nahrazuje netrpělivostí světa, jenž už nepřestává nastávat a bez přestání ho očekáváme.“⁵ Tak jako Virilio odkouzluje, redukuje film na pohyb a informaci, motor a světlo, *techné* techniky, tak Sugimotovy fotografie činí totéž skrze medium filmu vlastní, redukuje filmové vyprávění na světelnou stopu, vyprázdněné světlo projekčního plátna, osvětlující architekturu vyprázdněného kina. Imploze pohyblivého obrazu v jediný zářící bod, až *na plech*⁶, jak říkali staří fotografové. *Emerze* všech příběhů v citlivé vrstvě *jediného políčka* fotografova materiálu.

Sugimotovy fotografie kin jsou klidné a tiché, stejně tak i něčím nesmírně naléhavé. Středová kompozice, pouze zářící plátno, které nás hypnotizuje, vtahuje do do svého magického světa orámovaného sálem v pološeru, tvořícím jakýsi parergon. Sál rámuje vnitřek a vnějšek obrazu, most který nás převádí na plátno, do filmu, který tu bytostně je, přesto že ve svém plném trvání zmizel. Zůstává jen světlo vsáknuté do světlocitlivé emulze snímacího materiálu skrz na skrz. Diváci dnes nepřišli, představení pro jediné oko kamery už skončilo, přesto stále trvá, tak jako se po desítky minut vpíjelo do fotografické vrstvy, vpíjí se nyní do naší sítnice jako věčný index, *pravý obraz* filmu, jeho čas setřený fotografickým filmem o formátu 8x10 palců.

Sugimoto nás nabádá zamyslet se nad našimi umělými světy které nám rychlostí světla prostředkují přenosy do jiných skutečností, zamyslet se nad tím, že možná osvětlují prostor, ve kterém se stále ještě pohybují naše těla, přestože tak činí skrze totéž médium.

5 VIRILIO, Paul. *Estetika mizení*. překlad Michal Pacvoň. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2010. s. 57

6 slangový výraz pro absolutně přexponovaný fotografický materiál

6. Tamara Horáková a Ewald Maurer — V čase za zrcadlem

„Bezmezná dění se stává ideální, netělesnou událostí samou, a to se všemi převráceními budoucnosti a minulosti, aktivního a pasivního, příčiny a účinku, jež jsou mu vlastní. Budoucnost a minulost, více a méně, příliš a nikoli dosti: neboť nekonečně dělitelná událost je vždy obojí pospolu, věčně je tím, co se právě stalo, a tím, co se právě stane, nikdy však tím, co se děje (řezat příliš hluboko a ne dosti hluboko). Je aktivitou i pasivitou: neboť událost, která je neochvějná, obojí směňuje, poněvadž není ani jedním, ani druhým, nýbrž jejich společným výsledkem (řezat-být řezán). Příčina je účinek: neboť události, které nikdy nejsou ničím než účinky, nabírají funkce kvazi-příčin či vstupují do vztahů kvazi-kauzality, které se mohou vždy převrátit (zranění-jizva).“

Gilles Deleuze¹

Bezkamerová fotografie, fotografický obraz zhotovený bez použití fotoaparátu, pouhou alterací světlocitlivé vrstvy jejím částečným zakrytím a následným osvitom, tedy chceme-li fotogram, stojí u samotného zrodu fotografického média.

Již William Henri Fox Talbot věnoval fotogramu značnou pozornost. Přestože se převážně jedná o otisky rostlin zhotovené pro Talbotovo botanické bádání, těžko nenazírat jisté estetické fascinace těmito obrazy, konečně stejně tak jako u botaniků Anny Atkinsové, či G. W. Francise, kterého dokonce Geoffrey Batchen v souvislosti s jeho fotogramem strojové krajky podezřívá z vědomého poukazu na všudypřítomnou industrializaci společnosti.²

Fotogramu se pak dostalo výraznějšího zájmu uměleckých kruhů v období meziválečných avantgard. Připomeňme jen známé “rayogramy” Man Raye a tvorbu László Moholy-Nagy. V českých avantgardních vodách pak Jaroslava Rösslera a Jaromíra Funkeho. U Rösslera a Funkeho pak zaujme jistý rozpor v pohledu na bezkamerovou fotografii. Zatímco pro Rösslera byl fotogram formou “fotograficky čistou”, pro Funkeho nikoli, přestože mu značnou, nejen teoretickou, ale i praktickou

1 DELEUZE, Gilles. *Logika Smyslu*. 1. vyd. překlad Miroslav Petříček. Praha: Univerzita Karlova v Praze 2013. s. 17

2 BATCHEN, Geoffrey, *Obraz a diseminace: Za novou historii pro fotografii*. 1. vyd. Překlad Michal Šimůnek. Praha: Akademie múzických umění v Praze 2016. s. 20

pozornost věnoval. Klonil se však spíše k názoru, že jedinou “čistou formou” fotografického média je obraz pořízený šikmou projekcí světla na citlivou vrstvu pomocí kamery a jejího objektivu.

Na přelomu tisíciletí pak můžeme sledovat jistý odvrát bezkamerové fotografie od svého referentu, respektive referentem se stává světlo samo, lze li to tak říci, popřípadě samotný fotografický materiál a chemie. Nelze zřejmě tvrdit, že je tato tendence výhradně jediným principem, lze se však domnívat že na poli tvůrčí fotografie nejzajímavější. Dobrým příkladem může být dvojice umělců Tamara Horáková a Ewald Maurer pracující s bezkamerovou fotografií podobným způsobem od konce osmdesátých let minulého století.

Horáková a Maurer pracují i s fotografií, čistě technicky vzato, kamerovou. Jedno je však celé jejich tvorbě společné. V procesech snímání, strojového zpracování, digitalizace či postprodukce, fotografickému médiu vždy vlastním, se nakonec vytratí původní referent a zůstává pouze médium samo. Jistý odkaz k fotografii samotné. Práce jsou často pojmenovány jaksi *technicky*, též odkazem k technologické povaze fotografie, jako například; Naked Ilfochrome, Bendetestroll či TPX - index³, a podobně.

Středem našeho zájmu zde bude práce této autorské dvojice nazvaná *Lichtfelder* z roku 1996. Jedná se o jediný fotografický obraz. Je založena na prostém “otisku” světla, pocházejícího z pouličního osvětlení a procházejícího oknem jejich ateliéru *ng 40* na protější zeď. Tento obraz, *fotogram*, je pak zavěšen zpět na místo svého osvětlu. I zde je sám název jistým odkazem k povaze média, tedy k samotnému světlu.⁴

Práce, jak vzniknuvší tak instalovaná původně v ateliéru, coby svého druhu site specific, je následně presentována na různých místech, v různých podobách a modifikacích. Původní fotogram, je někdy doplněný o další prvky, jako například

3 TPX - Polaroid Transparent Radiographic Film

4 *Lichtfelder*, čili česky *Světelná pole*. „*Světelné pole* je název pro část prostoru, ve které se přenáší světelná energie. Světelné pole je tedy všude, kde lze výpočtem či měřením a stanovením hodnoty zvolené světelnotechnické veličiny prokázat existenci světla. [...] Ve světelném poli se nesledují elektrické a magnetické síly, ale zkoumá se v konečných časových intervalech rozdělení toků energie. Ve shodě s klasickými fotometrickými metodami se při výpočtech ve světelném poli ponechává stranou otázka podstaty světelného záření, přetržitosti záření a počítá se s plynulou změnou světelných toků mezi sledovanými body pole.“ HABEL, Jiří. *Základy světelné techniky*. <http://www.odbornecasopisy.cz/svetlo/casopis/tema/zaklady-svetelne-techniky-3--15628>

fotogram samotné výbojky pouliční lampy, nebo je fotografie celé instalace, pořízená na polaroidovém röntgenovém materiálu, součástí rozsáhlejšího souboru TXP - index. Nevíme tak ani, co je vlastně reprodukce, či reprodukce reprodukce a co originální dílo samotné.

Zůstaňme ale v jejich ateliéru, *in situ*, u původní podoby díla. Ateliér se zde stává *kamerou* i výstavní síní. Přímá konfrontace obrazu s jeho referentem, navrácení fotografie, čistého indexu světla, zpět na místo její expozice nás nutí promýšlet přítomnost v kontextu minulosti fotografického otisku, minulý obraz se propojuje s aktuálním trváním svého referentu, jako by referent nechtěl *zanechat stopu*, vrací se ve svých vlastních šlépějích.

Nabádá nás zastavit, zastavit se a přemýšlet o obraze, o indexu který je osvětlován svým vlastním referentem, na místě kde vznikl. O jeho *expozici* tam, kde byl exponován. Nepřenáší nás na jiná místa, *tehdy a tam*, jen do jiné dimenze časoprostoru, zdvojené dimenze tehdy a nyní, v trvajícím osvětlení pouliční lampy. Fotografie, na níž se díváme, se od svého referentu – uplývajícího toku světla který jí osvětluje, neustále vzdaluje, stává se v každém okamžiku starší a starší, zatímco světlo, které na ní dopadá, je stále mladším, aktuálnějším. Pohybují se v jakémsi vztahu meta-blízkosti, v pevném spojení se od sebe stále vzdalují. Obraz se stává stále více minulostí a světlo budoucností. Zároveň však i obraz, osvětlován, *umožněn*, pouze tímto světlem, se stává mladším. Mezi nimi se rozevírá propast kvazi-přítomnosti – umělá forma čistého trvání v rychlosti světla a nehybnosti obrazu, postmoderní variace bergsonovské *un perpétuel présence*; přítomnosti, ve smyslu obrazu, dokonalá, konečná *un parfait présence*.

Je to *past* času i prostoru. Past znaku a jeho referentu. Past re-prezentace, v říši za zrcadlem fotografického obrazu. Polapení do tohoto *meandru* mediálního i tradičního času, v jeho nepřetržitém toku, pak můžeme rozjímat o trvání současného okamžiku, i o svém vlastním *Já*.

7. Shimpei Takeda - Geologie katastrofy

„U nohou jsem měl zetlelou trávu, kartony od cigaret a krystalky skla. Tyto střepy rozbitého bezpečnostního skla, smetené ke straně generacemi zřízenců ambulance, tvořili malou kupku. Hleděl jsem dolů na ten zaprášený řetízek, zbytky tisíců automobilových nehod. Během padesáti let, až se tu nabourá více a více aut, vytvoří střepy rozměrnou zábranu a během dalších třiceti pláž z ostrých krystalků. Možná vznikne nová rasa plážových povalečů, která je bude prosívat a hledat nedopalky, použité kondomy a poztrácené mince. Pod touto novou geologickou vrstvou, vytvořenou věkem automobilových nehod, bude pohřbena má vlastní malá smrt, anonymní jak zkamenělá jizva ve fosilním stromě.“

J. G. Ballard¹

Na jaře roku 2011 došlo k druhé největší jaderné havárii na této planetě. Dne 11. března byla japonská jaderná elektrárna Fukushima Daiichi zaplavena obří vlnou tsunami, jež způsobila kolaps chlazení a následné přehřátí aktivní zóny reaktorů 1 až 3. Následné hromadění vodíku způsobilo sérii výbuchů v reaktorových budovách a únik radiace. Po černobylské nehodě se jednalo o jediný kolaps jaderného zařízení hodnocený nejvyšším stupněm 7 na škále INES.²

Nehoda byla způsobena zemětřesením a následnou vlnou tsunami, tedy z pohybu přírody. Myně bychom však samozřejmě neuspokojivou ekologickou situaci po nehodě nazírali jako zásah vyšší moci, je přímým důsledkem vyspělé technologie výroby elektrické energie. Optikou Marschalla McLuhana je teplo vzniknuvší jaderným štěpením médiem, stejně tak jako elektřina, která z něj v jaderných zařízeních tohoto typu následně vzniká. Velká část této energie je zpětně přeměněna v teplo. Zbytek pak na *světlo a pohyb*.

Jussi Parikka v knize Geologie médií promýšlí geologii ve smyslu pozůstatků technologického odpadu v zemských i mimozemských sférách, stratech. Odpadem vyspělých technologií pohybu, přenosu, záznamu dat a informací, stejně jako pozůstatky jejich energetické náročnosti, těžby nerostů, fosilních paliv a podobně.

1 BALLARD, James Graham. *Bouračka*. překlad Tomáš Zábranský, David Záleský. Olomouc: Votobia 1995. s. 46

2 <https://www.sujb.cz/aktualne/detail/aktualni-informace-k-jadernerne-havarii-fukushima>

„Techniku je třeba chápat jako aktivního činitele v ontologickém a epistemologickém smyslu. Jinými slovy, média strukturují, jak se to s věcmi ve světě má a jak je poznáváme.“³ Upozorňuje též, že geologie „se netýká jenom Země, zemské kůry a vrstev skýtajících nám vratkou půdu pod nohama. souvisí také se změnou klimatu nebo s politickoekonomickými zákonitostmi industriální a postindustriální výroby. Je spojena jak s rozsáhlými geofyzikálními výpočetními světy, které nesou organický život, tak s technologickými výpočetními světy přenosu a ukládání dat.“⁴ Nabádá nás že je třeba přemýšlet, čím je médium umožněno (*fotografie – světlo – elektrárna – štěpení jádra*). Že je třeba „chápat Zemi, světlo, vzduch a čas jako média.“⁵

Tato kapitola, stejně jako ta následující, je věnována *fotografii* nejen bezkamerové, ale vpravdě též *bezsvětelné*. Japonský fotograf Shimpei Takeda v roce 2011 sbíral vzorky půdy v oblastech postižených havárií jaderné elektrárny, kterým následně vystavoval fotografický materiál, který byl v některých případech alterován zvýšenou radiací této zeminy.

Takedu zajímá mimo jiné aspekt jakési paměti místa, lokace pro sběr půdy jež si vybírá jsou již samy nositeli nějaké historické paměti: „když se dívám na mapu a na historická místa, je těžké si nepředstavit historickou krev, která poznamenala zemi. Hrobky, hřbitovy, chrám nebo bitevní pole jsou přímé stopy, ale také nějaké ruiny související s válkou a nějakou jinou skrytou vzpomínku na tragédii lze často najít všude v Japonsku. [...] Vybral jsem výrazně odlišné lokality v 5 různých prefekturách, které obsahují silnou vzpomínku na život a smrt, jako jsou chrámy, svatyně, válečná místa, zříceniny hradů a mé rodiště.“⁶ Místa která Takeda vybírá „jsou tedy již protnuta jistou směsicí časovosti, zatížena *kříženou*

3 PARIKKA, Jussi. *Geologie médií*. překlad Jan Petříček. Praha: Univerzita Karlova 2020. s.16

4 Tamtéž s. 18

5 Tamtéž

6 TAKEDA, Shimpei. *Trace* 2011. <http://www.shimpeitakeda.com/trace/>

temporalitou, jsou *heterotopiami* či *heterochroniemi* ⁷, ať již na obecné či subjektivní rovině. Zároveň však dodává, že mu nejde o monumentalizaci této události: „neočekávám, že radioaktivní stopa pořízená na těchto historických památkách bude sloužit jako památník. Spíše by bylo smysluplné tyto památky navštívit a při každé návštěvě provést další otisk stopy.“⁸

Výsledkem Takedovy práce jsou velmi abstraktní obrazy s prakticky nulovou analogií, neboť se jedná o záření neviditelné, ovšem s vysokým stupněm indexovosti. V pravdě se zde však vůbec nejedná o fotografii, neboť není kresbou světla, nýbrž jiného elektromagnetického záření. Nicméně i světlo zde hraje roli v jakémsi přeneseném významu, tedy ve smyslu energie. *Světlo a pohyb*, jak již bylo naznačeno, čistá informace, závislá na elektrické energii. *Fotogramy*.

Takedovy obrazy však také odkazující zcela zřejmě ke konkrétnímu problému, přestože bez jakékoli analogie. Takeda tímto způsobem tedy neodkazuje k povaze fotografického média, i když i to by se dalo uvažovat, ale především ke konkrétnímu environmentálnímu či socio-politickému problému.

Elektrárnu zde ale také můžeme nahlížet jako další symbol modernity, jejího zrychlování, osvětlování temného. Její fatální nehoda nám pak může připomenout též omezenost našich možností. „Jestliže je všechno pohyb, je zároveň všechno potenciální nehoda a naši existenci metabolického vozidla lze shrnout na sérii kolizí a otřesů, přičemž kolize se jeví jako pomalé a pozorovatelné laskání, přestože závisí na uděleném impulzu, který z nich dělá smrtelné nárazy, apoteózy ohně, ale především *jiný způsob bytí*.“⁹

Takedovy fotografie tak sice odráží rychlost moderních technologií a zároveň křehkost a náchylnost našeho těla, ale velmi klidnou a pomalou geologickou prací, sběr horniny, dlouhé působení na materiál v řádech týdnů až měsíců, i samotný

7 „Heterotopie může vedle sebe umístit několik prostorů, několik míst, která jsou sama neslučitelná. [...] Heterotopie jsou nejčastěji spojeny s časovými řezy, [...] co bychom z důvodu symetrie mohli nazvat heterochronie. Heterotopie začínají plně fungovat ve chvíli kdy se dostaneme do určité absolutní roztržky s tradičním časem [...] Z obecného hlediska jsou ve společnosti našeho typu heterotopie a heterochronie strukturovány a distribuovány relativně komplexně.“ FOUCAULT, Michel. *Myšlení vnějšku*. 2. vyd. překlad Č. Pelikán, M. Petříček, S. Polášek, P. Soukup, K. Thein. Praha: Herman&synové 2003. s. 81-82

8 TAKEDA, Shimpei. Trace 2011. <http://www.shimpeitakeda.com/trace/>

9 VIRILIO, Paul. *Estetika mizení*. překlad Michal Pacvoň. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2010. s. 102

výsledek, reprezentující událost skrze plynulý záznam indexu, namísto obligátního singulárního momentu dokumentární fotografie. Dlužno ovšem dodat, že zde sám obraz nevypovídá o události zhola nic. Jeho promluva je zde zprostředkována pouze skrze jazykové vysvětlení a důvěru v jeho pravdivost. A v neposlední řadě právě víru v indexikální charakter Takedových záznamů.

V Takedových obrazech můžeme opět najít mnoho vrstev. Ponecháme-li stranou historické odkazy, pojí se v nich rychlosti našich technologií spolu s pomalostí *rozpadu* nebezpečných reziduí, kterým jsme *exponováni* i my sami. Okamžik katastrofy reprezentovaný v plynulém proudu jeho následků. *Disipace rychlosti* našich informací v *pomalém rozkladu* materiálu. Připomíná nám že média nejsou jen samozřejmá rychlost informace, ale také pomalá *informace* Země a jejích nájemníků. Země, ze které Takeda *odebírá* svůj *materiál*. Jediný moment drcnutí dvou desek uprostřed oceánu, který rozprášil do dalekého okolí naši *špínu*, ve které se budeme muset *šřourat* ještě za sto tisíc let – reprezentovaný alterací citlivé vrstvy média, které se na tomto zrychlení světa aktivně podílelo.

8. Alison Rossiter - Posmrtné masky fotografie

„Současnost nahradila dějiny v pozici zdroje smyslu, avšak ryzí současnost bez vazby na minulost a budoucnost moc smysl nedává. Protože minulost, která by nám byla opravdovou minulostí, se nám znovu získat asi nepodaří, a tudíž ani budoucnost, která by byla budoucností; nezbývá nám, než se pokusit vytvořit si co nejsubstanciálnější vztah k přítomnosti.“

Lars Svendsen¹

Jak již bylo výše zmíněno, v osmnáctém století objevil německý lékař Johann Heinrich Schulze citlivost komplexních stříbrných solí ke světlu. Je to jev který je samotnou podstatou fotografie, tedy té analogové, které dnes říkáme *klasická*. Shultze však nedokázal proces černání katalyzovat vyvolávací látkou ani následně stabilizovat ustalovačem. Byl nucen čekat než světlo procházející šablonou zredukuje stříbrné soli na kovové stříbro obrazu a následně sledovat jeho mizení v černání zbývajících halogenidu stříbra.

Mizení byl také, dle jejích vlastních slov, impuls který vedl fotografku Alison Rossiter k její práci v laboratoři konzervování fotografie v Metropolitan Museum of Art. V roce 2003 se prý vzbudila a přemýšlela, že by se měla stát konzervátorkou; „Pomyslela jsem si, věci mizí, a já o nich chci vědět.“² Přelom tisíciletí je dobou kdy klasický proces nahrazují digitální technologie a stříbrocitlivé materiály, se kterými Rossiter pracuje od sedmdesátých let začínají pomalu mizet.

Její zájem o fotogram, coby použitelnou ale zastaralou formu, začíná v osmdesátých letech, po vyslechnutí přednášky Louise Lawler o fotogramech vinylových desek – použití stárnoucí technologie pro zobrazení jiné stárnoucí technologie s připojením názvu songu jako suplementace či doplnění obrazu, která spouští paměťové a další asociace, přestože hudbu neslyšíme.³

1 SVENDSEN, Lars fr. h. *Malá filosofie nudy*. 1. vyd. překlad Ondřej Vimr. Zlín: Kniha Zlín 2011. s. 128 - 129

2 ROSSITER, Alison. pro ROBERTSON, Rebeca. *Expired Photo Materials Find New Life in Contemporary Photography*. <https://www.artnews.com/art-news/news/expired-photo-materials-find-life-in-new-photography-2381/>

3 SQUIERS, Carol. ed. *What Is a Photograph?*. New York: International Center of Photography 2013 s. 27

V roce 2007 Rossiter objednává prošlé filmy se záměrem vytvářet z nich fotogramy - jejím zájmem jsou registrační značky na pravém horním rohu, sloužící k orientaci při zpracování v úplné tmě. Víceméně náhodou obdrží též krabici papírů Eastman Kodak Kodabromid E3 s expirací v květnu 1946. Po zkušebním vyvolání neexponovaného papíru vypadal obraz jako *abstraktní grafitová kresba na surovém povrchu papíru*. Jelikož již papír nebyl použitelný pro standardní kopírování, začala Alison Rossiter prozkoumávat *latentní obraz vytvořený časem, a to co přežívá z vlastností které dělaly papír cenným v minulosti – jistá tonalita, reflexní povrch, textura*.⁴

Již v původním záměru, v prostém kopírování plochých filmů, je samozřejmě středem zájmu samotný fotografický materiál. Ještě stále však vykazuje ikonický charakter znaku, jde o obrys fotografického materiálu, o jeho charakteristické *vzezření*, byť prvotně uzpůsobené pro hmat nikoli pro *zrak*. V následné práci jde již jen o samotný materiál, který podlehl svému *stárnutí*, a autorkou je jen *objeven* a zpracován. Následně označen, *zaarchivován*, pouze jménem výrobce a materiálu, datem expirace a datem zpracování,

U neosvitnutých pouze vyvolaných fotografických materiálů je zobrazování již eliminováno zcela. Fotografický materiál je zde samotným předmětem tvorby, objektem vyjádření, nikoli pouze prostředkem k získání *zlořečeného* obrazu. Médium, jehož referentem je pouze samo médium – a jeho stárnutí, jeho čas. Fotografie *obsahující pouze svou vlastní fotografičnost, fotografie která není o něčem, ale je něčím*,⁵ glosuje tvorbu autorky Geoffrey Batchen.

Za prvotní impulz můžeme u těchto prací sledovat pohled na klasický fotografický proces coby atavismus, jistou nostalgii po slepé linii technologie, která má své nejslavnější doby již za sebou. Odhlédněme zde od skutečnosti že, a to možná i v reakci na podobné tendence, se obliba filmu navrácí nejen v tvůrčí fotografii ale i ve fotografii vernakulární, což velké firmy dokazují obnovou linek pro polevy filmů, či různé projekty „reinkarnace“ zašlých technologií, jako např. *Impossible Project Polaroid*.

Fotografie se zde stává prakticky čistým indexem, na vrub své ikoničnosti. I indexy však potřebují své referenty. Bylo by příliš jednoduché uzavřít zde tautologicky, že referentem je zde sama fotografie, přestože v jistém smyslu je to

4 Tamtéž s. 28

5 BATCHEN, Geoffrey. „Photography“: *An Art of the Real*. in: SQUIERS, Carol. ed. *What Is a Photograph?*. New York: International Center of Photography 2013. s. 47

pravda. Podstatné zde však je, že tyto materiály nikdy nebyly vystaveny světelnému záření, vyjma snad *bezpečnému* osvětlení temné komory.

Vznik latentního vyvolatelného obrazu stříbrocitlivých fotografických materiálů může mít na svědomí mnoho vlivů. Může k němu dojít mechanicky, dochází k němu postupnou samovolnou redukcí stříbrných solí na kovové stříbro, tedy samotným *časem*. Je způsoben nejen světlem, ale i ostatním vlněním, jako především tepelným infračerveným zářením a v neposlední řadě všudypřítomným ionizačním zářením. Tyto vlivy jsou zanedbatelné v rámci standardní doby použitelnosti materiálu, jeho *trvanlivosti*. V *průběhu času* se však sčítají – referentem je zde tedy *čas*, stárnutí světlocitlivého materiálu stejně jako samotného média.

Zastavme se na chvíli u zmíněného *neviditelného* záření. Jakýkoli předmět i živý organismus na Zemi je neustále bombardován nejen fotony světla, především z naší mateřské hvězdy, ale také částicemi například ionizujícího záření. Toto záření má různý původ a jeho intenzita se mění podle místa i času. V celosvětovém průměru jsou hodnoty ionizujícího záření pozadí okolo 3 mSv za rok. Přibližně 0.65 mSv pochází z umělých zdrojů a 2,4 mSv ze zdrojů přírodních.⁶ Za 50 let života tak organismus obdrží minimálně 150 mSv, ve skutečnosti však více. Záření z přírodních zdrojů pochází z nitra Země a ze vzdáleného vesmíru. Umělými pak především štěpení jádra z různých důvodů, od medicínských, přes výrobu energie až po vojenství. Například v době masivního jaderného zbrojení na začátku druhé poloviny dvacátého století či různých jaderných havárií se tyto hodnoty v závislosti na místě mohly výrazně měnit.

Tento aspekt jistě není klíčovým v díle zmiňované autorky, může však být jistým úhlem pohledu, na to, co obvykle označujeme stárnutím, či prostě jen *časem*, jsou to všechny vlivy, fyzikální, chemické biologické, které se na tomto *pomalém procesu destrukce* daného materiálu, či organismu, podílejí.

V práci Alison Rossiter se tak tedy opět pojí mnoho časových os a úrovní, pomalost trvání v rychlosti mizení. Zrcadlí se zde samotná agonie technologie v době digitální fotografie. Alterace neosvitnutého materiálu způsobená mnoha vlivy, od kosmického záření, starého miliony let, přes záření vycházejícího z nitra Země až po radiaci způsobenou následky lidské chybovosti či hlouposti – testy jaderných zbraní, jaderné havárie. Dále biologickými vlivy a v neposlední řadě zcela aktuálně probíhající a trvající samovolnou redukcí stříbrných halogenidů v průběhu času

6 Ozáření z přírodních zdrojů záření. <https://www.sujb.cz/radiacni-ochrana/prirodni-zdroje-ionizujiciho-zareni/ozareni-z-prirodnich-zdroju-zareni>

jejich života. Fotografie je tak schopna, s trochou naší představivosti, reprezentovat index kontinuálního toku času dějin, a ne pouze jeho ikonické fragmenty singulárních okamžiků v historii.

Jestliže jsme Sugimotovy fotografie kin přirovnávali k roušce svaté Veroniky, mohli bychom fotogramy Alison Rossiter přirovnat ke Svatému plátnu. Jsou to v jistém smyslu posmrtné masky technologie, která přestala být k *užitku* a zároveň symboly jejího z mrtvých vstání.

9. Závěrem

„Transgrese se [tedy] nemá k hranici tak, jako se má černá k bílé, zakázané k dovolenému, vnějšek k vnitřku, vyloučené k chráněnému místu bydlení. Je spjata s hranicí spíše vztahem spirály, jejíž žádná otočka nedosahuje až k cíli. Snad je to něco podobného blesku v noci, který z hloubky času dává hutné a černé bytí tomu, co popírá, zevnitř je skrz naskrz osvětluje, a přitom právě jemu vděčí za svůj živý jas, za svou rozrývající a ustavující jedinečnost, když se zase ztrácí v prostoru, který označil svou svrchovaností, a když se odmlčuje, jakmile dal jméno temnému.“

Michel Foucault¹

Fotografie je tedy nositelem jakéhosi mýtu² rychlého, již jaksi apriori. Teprve na tomto mýtu může být stavěna pomalost. Fotografie je vždy statický obraz, nemá časový průběh, ten záleží pouze v jejím čtení a recepci. Zavádí nás, přes svou nehybnost, do nějakého časového průběhu, reprezentuje jisté uplývání času.

1 FOUCAULT, Michel. *Myšlení vnějšku*. 2. vyd. překlad Č. Pelikán, M. Petříček, S. Polášek, P. Soukup, K. Thein. Praha: Herman&synové 2003. s.14

2 *Mýtus je zde chápán ve smyslu Barthesova konotačního systému, promluvy druhého řádu, kdy se komplexní znak stává označujícím pro druhé označované.* „Fotografický paradox pak můžeme vidět jako koexistenci dvou sdělení, jednoho bez kódu (fotografické analogie), druhého s kódem (‘‘umění’’, zacházení, či ‘‘psaní’’ nebo rétoriku fotografie); strukturálně není paradoxem, klouže mezi denotovaným sdělením a konotovaným sdělením (což je - pravděpodobně nevyhnutelně - status všech forem masové komunikace), jde o to, že konotované (nebo kódované) sdělení se zde vyvíjí na základě sdělení bez kódu‘‘. BARTHES, Roland. *The Photographic Message*. in: *Image Music Text*. translated by Stephan Heath. London: Fontana Press 1977. viz též BARTHES, Roland. *Mytologie*. 2. vyd. překlad Josef Fulka. Praha: DOKOŘÁN 2004. *Konečně podobný strukturální aparát založený na lingvistickém systému znaku aplikuje na umění i Jan Mukařovský. Umělecké dílo je podle Mukařovského autonomní znak který se skládá jednak z ‘‘díla-věci’’ jež je smyslovým symbolem díla, jednak z ‘‘estetického objektu’’ jež odkazuje ke kolektivnímu vědomí a je ‘‘významem’’ a nakonec ze vztahu k označované věci, který odkazuje na celkový kontext sociálního prostředí.* viz MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 1. vyd. Praha: Odeon 1966 s.88

V současném světě je nabídka zprostředkovaných zážitků téměř neomezená. Přestože právě ony stojí za hektičností tohoto světa, může v nás absence rychlosti informačních toků, na kterou jsme si zvykli, vyvolávat pocity frustrace, či nudy. Řešení této frustrace či nudy může probíhat směrem k touze po dalších zážitcích – „Anebo se obrátím ke ‚svému já‘, k základu v otázce, proč se k těmto transgresím obracím - k základu, který však neexistuje: „Studijní cesta‘ zjevně nepřinesla očekávané plody. [...] Nezbývá než jít dál. [...] Jít dál do současnosti, v níž nejsou vidět žádné pevné body minulosti či budoucnosti [...]. Jít dál bez minulosti – či bez základu –, která udává směr či stanovuje nadřazený smysl. Jít dál do přítomnosti bez začátku a bez konce.“³

Tyto obrazy, klidné fotografie, které jsme pojednali výše nás nabádají zastavit se a přemýšlet o čase který je konstituován technikou. Zpomalit v džungli všudypřítomného obrazu, upozorňují též, že médium je vždy *mezi*, *membrána*, která kontakt z jedné strany umožňuje i naopak z druhé znemožňuje, že je jako ochranný oblek, který nám umožňuje vstoupit do nebezpečného prostoru, ale zároveň znemožňuje se ho *dotknout*.

Strategie jsou různé, dlouhá expozice, konfrontace pomalého snímání s reprezentací rychlého průběhu děje, reflexe stárnutí, trvání referentu v kontrastu statického obrazu. Často podtrhují indexickou podstatu fotografie na úkor ikonické, což v jistém smyslu také souvisí s *hypermediací*⁴ fotografického média, fotografie zde často *nezobrazuje* ale je *zobrazována*.

Jak se tedy můžeme chápat pomalosti fotografie — nejsou to pomalé obrazy, jejich čas je stejný jako u jiných fotografických obrazů – je to jen jisté obrácení vektoru času, rychlosti – na něž jsme u fotografie již zvyklí – je to tedy reflexe rychlosti v obráceném gardu. Jejich pomalost může obstát jen v kontextu oné rychlosti. Nabádají nás tedy zůstat v současnosti, nikoli vracet se k minulému, ani utíkat k budoucímu, ale snad se zamyslet, zda rychlosti pod jejichž tlakem se nachází naše světy, jsou vždy jen obrazem naší prosperity, hojnosti a štěstí.

³ SVENDSEN, Lars fr. h. *Malá filosofie nudy*. 1. vyd. překlad Ondřej Vimr. Zlín: Kniha Zlín 2011. s. 126

⁴ viz BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard. *IMEDIACE, HYPERMEDIACE, REMEDIACE*. překlad Tomáš Dvořák. in: *Teorie vědy č.: 2*, ročník XIV/XXVII. Praha: Kabinet pro studium vědy, techniky a společnosti při AV ČR 2015.

Bibliografie

Publikace

- ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii / I - Průvodce modernitou v antologii textů*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze 2012. 462 s. ISBN 978-80-7331-235-0
- BALLARD, James Graham. *Bouračka*. překlad Tomáš Zábranský, David Záleský. Olomouc: Votobia 1995. 166 s. ISBN 80-7198-026-9
- BARTHES, Roland. *Mytologie*. 2. vyd. překlad Josef Fulka. Praha: DOKOŘÁN 2004. 170 s. ISBN 978-80-7363-359-2
- BARTHES, Roland. *Světlá komora - Poznámka k fotografii*. překlad Miroslav Petříček. Praha: Fra 2005. 123 s. ISBN 978-80-86603-28-5
- BARTHES, Roland. *The Photographic Message*. in: *Image Music Text*. translated by Stephan Heath. London: Fontana Press 1977. s. 15. - 32. ISBN 0 00 686135 0
- BATCHEN, Geoffrey. *Obraz a diseminace: Za novou historii pro fotografii*. 1. vyd. Překlad Michal Šimůnek. Praha: Akademie múzických umění v Praze 2016. 163 s. ISBN 978-7331-409-5
- BAUDRILLARD, Jean. *Dokonalý zločin*. 1. vyd. překlad Alena Dvořáčková. Olomouc: Periplum 2001. 180 s. ISBN 80-902836-7-5
- BAUDRILLARD, Jean. *Symbolic Exchange and Death*. Sage Publications Inc. 1993. 253 s. 9780803983991
- BERGSON, Henry. *Myšlení a pohyb*. 1. vyd. překlad Jakub Čapek, Josef Fulka, Josef Hrdlička a Tomáš Chudý. Praha: Mladá fronta 2003. 288 s. ISBN 80-204-1014-7
- BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard. *IMEDIACE, HYPERMEDIACE, REMEDIACE*. překlad Tomáš Dvořák. in: *Teorie vědy č.: 2, ročník XIV/XXVII*. Praha: Kabinet pro studium vědy, techniky a společnosti při AV ČR 2015 s. 5 - 41
- BORGES, Jorge - Luis. *Selected Fictions*. Translated by Andrew Hurley. Penguin Books 1999. ISBN 9780140286809
- BRAUN, Marta. *Picturing Time - The Work of Étienne Jules Marey*. Chicago: The University of Chicago Press 1992. 450 s. ISBN 0-226-07175-8
- BROUGHER, Kerry. ELLIOTT, David. *HIROSHI SUGIMOTO* - Katalog výstavy v Mori Art Museum, Tokio. 2006. nestr.
- CÍSAŘ, Karel. ed. *Co je to fotografie?*. 1. vyd. Praha: Herrmann a synové, 2004

- CRARY, Jonathan. *Modernizace vidění*. překlad Tomáš Dvořák. in: *Teorie vědy* č.: 2, ročník XIII/XXVI. Praha: Kabinet pro studium vědy, techniky a společnosti při AV ČR 2004 s. 25-38
- DELEUZE, Gilles. *Logika Smyslu*. 1. vyd. překlad Miroslav Petříček. Praha: Univerzita Karlova v Praze 2013. 390 s. ISBN 978-80-246-2235-4
- DVOŘÁK, Tomáš. *Sběrné suroviny - texty, obrazy a zvuky nedávné minulosti*. Praha: Filosofia 2009. 176 s. ISBN 978-80-7007-304-9
- FLUSSER, Vilém. *Do universa technických obrazů*. 1. vyd. překlad Jiří Fulka. Praha: nakladatelství a vydavatelství OSVU 2001. 162 s. ISBN 80-238-7569-8
- FLUSSER, Vilém. *Za filosofií fotografie*. překlad Božena a Josef Kosekovi. Praha: Hynek s.r.o. 1994. 73 s. ISBN 80-85906-04-X
- FOUCAULT, Michel. *Myšlení vnějšku*. 2. vyd. překlad Č. Pelikán, M. Petříček, S. Polášek, P. Soukup, K. Thein. Praha: Herman&synové 2003. 303 s.
- HORAK, Ruth ed. *Rethinking Photography I + II*. Ruth Horak 2003 ISBN 3-901756-37-X
- KOEPNICK, Lutz Peter. *On Slowness: Toward an Aesthetic of the Contemporary*. New York: A Columbia University Press 2014 E-book. Nestránkováno. E-ISBN 978-0-231-53825-1
- LIDMILOVÁ, Pavla. ed. *Třetí břeh řeky - fantastické a magické v brazilských povídkách*. Liberec - Praha: Dauphin 1996 ISBN 80-86019-17-9
- MRÁZKOVÁ, Daniela ed. *Co je fotografie - 150 let fotografie*. Katalog k výstavě v Mánesu, Praha 1.8.-30.9.1989. Praha: VIDEOPRESS 1989. 391 s. ISBN 80-7024-004-0
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 1. vyd. Praha: Odeon 1966. 371 s.
- NEUBAUER, Zdeněk. *Útěk do ráje aneb O virtuální realitě*. in: *Krltický sborník*. Ročník 1997, č. 3. s. 12-20. ISSN 0862-819X
- PARIKKA, Jussi. *Geologie médií*. překlad Jan Petříček. Praha: Univerzita Karlova 2020. 201 s. ISBN 978-80-246-3914-7
- SILVERIO, Robert, *nefotografie neslova*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze 2016. 149 s. ISBN 978-80-7331-420-0
- SQUIERS, Carol. ed. *What Is a Photograph?*. New York: International Center of Photography 2013. 256 s. ISBN 978-3-7913-5351-7
- SVENDSEN, Lars fr. h. *Malá filosofie nudy*. 1. vyd. překlad Ondřej Vimr. Zlín: Kniha Zlín 2011. 177 s. ISBN 978-80-87162-14-9

- VIRILIO, Paul. *Estetika mizení*. překlad Michal Pacvoň. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2010. 110 s. ISBN 978-80-87378-21-2
- VIRILIO, Paul. *Informatická bomba*. překlad Michal Pacvoň. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2004. 167 s. ISBN 80-86818-04-7
- VIRILIO, Paul. *Poslední vozidlo*. překlad Jana Tichá. In: Zlatý řez 19. Praha: Zlatý řez 1999. 59 s. ISSN 1210-4760
- VIRILIO, Paul. *Stroj videnia*. 1. vyd. překlad Mária Ferenčuhová. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2002. 114 s. ISBN 80-85187-31-0
- VIRILIO, Paul. *Válka a film - Logistika vnímání*. překlad Tereza Horáková, Michal Pecvoň. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2007. 185 s. ISBN 978-80-86818-38-2
- VOGL, Joseph. *Becoming - media: Gallileo's Telescope*. Translated by Brian Hanrahan. in: Grey Room 29, Winter 2008. Massachusetts Institute of Technology 2007. s. 14 -25
- VOPĚNKA, Petr. *Úhelný kámen evropské vzdělanosti a moci*. Praha: Práh 2000. ISBN 9788072520220
- ZIELINSKI, Ziegfried. *Deep Time of Media: Toward an Archeology of Hearing and Seeing by Technikal Means*. Translated by Gloria Custance. Cambridge: MIT Press 2006. 237 s. ISBN 0-262-24049-1

Online

AUGE, Mark. *Ne - místa: úvod do antropologie super - modernosti*. in: MAYER, Francois. BENSA, Alban. HUBINGER, Václav. ed. *Cahiers du CEFRES. N° 10, Antologie francouzských společenských věd : Město*. URL: http://www.cefres.cz/pdf/c10/auge_1996_ne_mista.pdf

BARNWELL, David. MCCURRY, Steve, <https://www.bmw.com/en/automotive-life/in-the-scottish-highlands-with-photographer-steve-mccurry-and-the-bmw-ix.html>

GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění - Nástin teorie symbolů*. překlad Tomáš Kulka a kolektiv. URL: http://moodle.ff.cuni.cz/file.php/77/Texty/Goodman-Jazyky_umeni.pdf

NASA, *WEBB - TELESCOPE*. <https://www.jwst.nasa.gov/content/webbLaunch/needToKnow.html>

NORA, Pierre. *Mezi paměť a historií: problematika míst*. in: MAYER, Francois. BENSA, Alban. HUBINGER, Václav. ed. *Cahiers du CEFRES. N° 10, Antologie francouzských společenských věd : Město*. URL: http://www.cefres.cz/pdf/c10/nora_1996_mezi_pameti_historii.pdf

ROBERTSON, Rebeca. *Expired Photo Materials Find New Life in Contemporary Photography*. <https://www.artnews.com/art-news/news/expired-photo-materials-find-life-in-new-photography-2381/>

SUGIMOTO. <https://www.christies.com/features/Hiroshi-Sugimoto-Studio-Visit-8183-3.aspx>

TAKEDA, Shimpei. *Trace 2011*. <http://www.shimpeitakeda.com/trace/>