

ZROZENÍ MÚZY

Josef Moucha

...ani tělo, ani duch, ale obé.
Bohumil Hrabal¹⁾

Od devatenáctého století se kontinuálně vlekou spory o to, jaké skýtá fotografie předpoklady k umělecké tvorbě.²⁾ Svědčí o zastřenosti povahy média. Analogii s kinematografií vykazala například roku 1998 formulace otázky adresované Rudolfu Arnheimovi v interview pro *Neue bildende Kunst. Zeitschrift für Kunst und Kritik*: „...starý předsudek, že film je mechanická reprodukce skutečnosti, a proto není umění, je stále živý.“³⁾

Ozvěna uvedeného problému se vrací v běžném provozu i v teorii stále dokola: dne 16. října roku 2001 jsem se při přednášce Tomáše Pospiszyla *Fotograf a gladiátor, dva přístupy k potěše publika* občas neorientoval, o kterém století se zrovna mluví. Typizace aktuálního dojmu z určitých fotografií měla ráz souhlasný s jedním z prvních svědectví o daguerrotypii: „zcela gest to samý ten náhled, gako we skutečnosti, gen w menšj mjře. Něco takového na malém prostoru před sebou widěti, má cosi přemocného do sebe.“⁴⁾ Nezachycuji paralelu příležitostnou, nýbrž charakteristický aspekt věci: „Základem tohoto nového fotografování je záměr podívat se na město a naši realitu ,tak, jak je‘, vrátit fotografii zpět k prostému účelu neemotivního zaznamenání určitého místa.“⁵⁾

Patří fotografický snímek k výtvarným disciplínám, anebo jeho význam v zásadě ustavuje předloha? Při retrospektivě výkladů tohoto problému má čtenář nevyhnutelně co dělat jak s argumentací odpůrců, tak i obhájců artifičnosti technického obrazu. Například podle Viléma Flussera má fotografie ideální původ, neboť „technické obrazy jsou složeny z pojmů“. ⁶⁾ Ve flusserovskey stanoveném rámci by ovšem ani fotografie, ani film nemohly mít platnost soudního dokladu: vždyť obsah obrazu by byl generován na způsob svéprávné animace.

1) Bohumil Hrabal, *Bambino di Praga*. In: Týž, *Poupata*. Praha 1970, s. 132.

2) Srov. Miroslav Vojtěchovský, *Vývoj československé teorie fotografie 20. století*. Praha 1985.

3) Cit. dle: Uta Grundmann, *Intelgence vidění. Rozhovor s Rudolfem Arnheimem*. „Ateliér“ 12, 1999, č. 4, s. 2.

4) Jan Slawomil Tomíček, *Daguerrowo reysování světlem*. Cit. dle. Rudolf Skopec, *Sto let fotografie. Historický přehled vývoje fotografie*. Praha 1939, s. 56.

5) Tomáš Pospiszyl, Veronika Bromová ve Špálovce. „Respekt“ 11, 2000, č. 13, s. 23.

6) Vilém Flusser, *Moc obrazu*. „Výtvarné umění“ 1996, č. 3 – 4, s. 250.

A podobně není fotografický snímek dokumentem ani Umberto Ecovi: „Víme, že smyslové fenomény jsou ve fotografické emulzi *přepsány* takovým způsobem, že dokonce i když mají kauzální vztah k fenoménům reálným, vytvořené grafické obrazy můžeme považovat s ohledem k těmto fenoménům za zcela arbitrární.“⁷⁾ Takovéto (mimořádně samo v sobě rozporné) pojetí fotografie chápe snímek nikoli přímočaře jakožto průmět reálu, nýbrž coby reflexi artikulovanou zprostředkovaně – totiž na způsob jazyka.⁸⁾

V linii nasměrované od vynálezce fotografie k André Bazinovi⁹⁾ a Rolandu Barthesovi¹⁰⁾ splňuje technický obraz vůči svému námětu nároky na zástupnost. Právě z údajných odkazů k „původním“ skutečnostem těžší své společenské uplatnění většina fotografických snímků. Má jejich sociální dynamika oprávnění?

Krajinné či městské veduty i veškeré další náměty, jež našlo v lidských sídlištích výtvarnictví, dostaly s fotografií nové zpracování, radikalizované očividnou přímostí průmětu: portréty, žánrové výjevy, interiéry, celky architektur, zátiší, ba i akty. Ty byly dlouho považovány za nevkusné a pro naturalismus se je na bázi technických obrazů neslušelo vůbec publikovat.¹¹⁾ Uměleckosti mělo být dosaženo napřed aplikováním výtvarných vzorců, později razantním kompozičním vymaněním záběrů z parametrů běžného pohledu.

Dějeprava upomíná na připodobňování daguerrotypií malířským miniaturám, na adjustáže snímků do formy vhodné k stálému vystavení na stěně anebo na mobiliáři, případně jejich zapouzdření do polohy exkluzivních bibelotů. Fotografie devatenáctého století – to jsou rovněž portréty v malovaných kulisách levně suplujících aristokratické milieu, odpovídající náplni klasických obrazáren... Fotografové líčili i na jiná běžně nedosažitelná prostředí a nerozpakovali se je simulovat v ateliéru: od vysokohorských ztečí, přes exotiku tropů i Arktidy, po předstírání lovectví v kaširovaných lesích.

Vedle možností dosažitelných bravurou malířských vypracování fantaskna působí při fotografování kdysi užívané náhražky disparátně. Obdobně vycházely pokusy takřečeného lidopisu devatenáctého (a příležitostně i první třetiny dvacátého) století kamuflovat autentické pracovní prostředí ve studiích. To vše samozřejmě za pohodlnějších technologických podmínek než jaké by žádalo nenucené snímání činností vystihujících různorodost společenských typů. Bylo-li však průvodcem takřečených živých obrazů „kouzlo nechtěného“, musel existovat i dobově kritický smysl pro věc.¹²⁾

K rozpadu integrity vždy postačila přílišná okatost zrady očekávání „přirozené“ hladiny nelíčenosti snímku, což je dnes ještě povzbuzováno častým stykem s vizuálním zpravodajstvím. Televize bezděky odhaluje alespoň z části i to, jak se děje natáčení; lidské vnímání (včetně dílčí schopnosti rozlišovat spontaneitu vzniku snímku) nepochybně modifikují rovněž zkušenosti plynoucí z trvalého vlivu masově provozovaného

7) Umberto Eco, *Kritika obrazu*. „Listy o fotografii“ 2001, č. 3, s. 6.

8) Srov. např. Peter Michalovič, *Obhajoba písma, ktoré píše obrazy*. „Illuminace“ 12, 2000, č. 2, s. 147.

9) Srov. André Bazin, *Co je to film?* Praha 1979.

10) Srov. Roland Barthes, *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava 1994.

11) Srov. Pavel Scheufler, *Počátky fotografie aktu v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*. In: Václav Petrbock (Ed.), *Sex a tabu v české kultuře 19. století*. Praha 1999, s. 208 – 212.

12) Viz Otakar Hostinský, *Fotografie a malířství*. „Pražská lidová revue“ 1, 1905, č. 10, s. 259.

fotografování, kolportáže novinových reprodukcí a z nesčetných zkušeností vizuální komunikace vůbec...

Obyčejem dějepisu fotografie bývá důraz na oborové sebeuvědomování, jež stranilo zavržení manipulací, zaměřených na posuny snímku od věcnosti k idealizaci. Tím zároveň podpořilo názory, že pro fotografii není uměleckost dostupná, že je jí vlastní nanejvýš mechanická miméze. Kontinuálně stanovisko zastával Václav Vilém Štech – s konkrétními výstupy v letech 1914 a 1922¹³⁾, 1935¹⁴⁾, 1936¹⁵⁾ a 1941¹⁶⁾. Meziválečný modernismus se mohl s jeho soudy do značné míry identifikovat, jak naznačuje publikace *Fotografie vidí povrch*, jejíž úvod mu byl svěřen. Už před druhou světovou válkou – a ještě více pak po ní – sílilo přesvědčení, že veličiny vymaňující výsledek fotografování z otrocké závislosti na předloze podléhají individuální volbě v míře dostatečné k tomu, aby se otevírala příležitost k autorskému projevu. Až koncem padesátých let však vznikla knižnice s názvem *Umělecká fotografie*, jejíž pojmenování bylo cíleno – a publikem skutečně pociťováno – jako převratné.

* * *

Tezí o odvozenosti snímků nemusí být myšleno toliko na fyzikální, materialistické předpoklady: viděli jsme, že Vilém Flusser představu o pomyslné, bazinovsko-barthesovské nepřetržitosti ontologické šňůry poutající snímek k syžetu zaměnil za idealistické sepětí fotografie s pojmovou předlohou. Obrazy jsou jistě vždy nějak inspirovány a není to také výhradně věcnost, co jimi získáváme. Protože jsou obdařeny svéráznou významotvorností, intervenují do lidského myšlení jinak než předem nerozlišené jsoucno. Modifikujeme jimi vlastní mínění – a to i plíživě, třeba zrovna tím, že nám uniká ontologická polarita znaku a zobrazovaného motivu. Proto v hypertrofované linii apologetiky uměleckých možností média fotografie zaujme prosazování postřehu, že fixací se záběr stává zvláštní, umělou realitou.

Joseph Nicéphore Niépce namísto obkreslování průmětu světelných paprsků docílil ustálení obrazu chemickou cestou. Údajně odložil objev později spojovaný s Williamem Henry Foxem Talbotem.¹⁷⁾ Když ten učinil v srpnu 1835 první fotografický snímek na papír, zahájil éru negativu. Tím dosáhl kvality, bez níž by společenské uplatnění fotografie zůstalo omezené: proti metodě výroby unikátů prosadil matrice způsobilé k opakovatelné projekci. V logice své technologie předčil konkurenci vydáním prvních komerčních fotoalb. Leč s Niépce se shodl v charakteristice média. Sám užil termín „fotogenického kreslení“, jež se obejde bez umělcovy tužky,¹⁸⁾ zatímco Francouz napsal: „obrazy, které obdržím v cameře obscure, reprodukuji se všemi odstíny černo-bílými samočinně

13) Srov. Antonín Dufek, *Česká fotografie 1918 – 1938*. Brno 1981, s. 6.

14) Ladislav Sutnar (Ed.), *Fotografie vidí povrch*. Praha 1935.

15) Václav V. Štech, *Je fotografie umění?* „Světobzor“ 36, 1936, č. 29, s. 484.

16) Václav V. Štech, *Pod povrchem tvarů*. Praha 1941.

17) Srov. Rudolf Skopeč, *Z dějin fotografie*. In: Hans Windisch, *Nová škola fotografie*. Praha 1960, s. 244.

18) Henry F. Talbot, *Some account of the Art of Photogenic drawing, or the process by which natural objects may be made to delineate themselves without the aid of the artist's pencil*. In: Beaumont Newhall, *Photography: Essays and Images*. New York 1980, s. 22. Srov. Rudolph Ackermann (Ed.), *Ackermann's Drawing Apparatus*. London 1839.

ILUMINACE

Josef Moucha: Zrození múzy



Julius Andres: bez názvu, bez data

(kolorovaný originál deponuje Státní ústřední archiv Praha ve sbírce Svazu českých fotografů)

Reprofoto archiv

ILUMINACE

Josef Moucha: Zrození múzy



*Fotoska k filmu Extase (rež. Gustav Machatý, 1933)
s Hedou Kiesler (později Heddy Lamarr)*

Foto archiv

(spontanément).¹⁹⁾ Z toho dosud bývá nepatřičně uzavíráno, že výsledkem snímání není víc než přirozený znak.

Raději však popřejme sluchu Rudolfovi Arnheimovi: „Naopak, filmy mají schopnost formovat skutečnost a vytvářet smysl. Film interpretuje viditelný svět prostřednictvím autentických jevů z tohoto světa, a zmocňuje se tím naší zkušenosti. To znamená, že není bezprostředním zobrazením v protikladu k prostředkující funkci umění, nýbrž je formou uměleckého výrazu.“²⁰⁾

Historiky umění bývá reflektován ohlas fotografie v impresionismu. Manifestuje ho vstřícnost malířů k sociálním námětům, syrovost jejich pohledu, případné zneostření pozadí maleb i proměna komponování pláten, včetně přetínání figur okraji obrazového pole. Malíři čerpali z efektů fotografování (byť třeba nepřiznaně) vždy a v současnosti můžeme opět sledovat jistý vzestup této nově chápané i zhodnocované možnosti. Jenže stejně jako se před stoletím neslušelo přiznat malování podle fotografických snímků, nyní se nosí prohlášení typu: „Já tomu, co dělám, říkám nemalované obrazy, protože mi nepřipadají jako fotografie.“²¹⁾

Tradicionalismus si ve veřejném mínění stále udržuje pozici: zatímco malíři, sochaři a příslušníci jim blízkých cechů po tisíciletí vypracovávali svá díla s nejvyšší myslitelnou vážností podle vnitřních představ, skýtajících realizací jedinečné umělecké zadosťučnění, vtrhávají jim na lopotně dobytá území vetřelci drze operující mechanikou pomůcky, která divákům vnukne jinak nedosažitelný „realistický dojem“²²⁾, byť je řeč o nemalovaných obrazech, snímcích ošetřených počítačem.

Čím je utvářeno mentální prostředí, v němž se odehrává historie reversibilních syndromů – totiž předhazování vybraných výsledků ryzího fotografování sebestředným kruhům tradičních umění k adopci, častované však stále se opakujícím odmítáním? Běží snad především o vědomí jednoduchosti pořízení a tím také o samozřejmost masové dostupnosti fotografií: napřed láce portrétů zhotovených živnostníky, později degradace řemesla v samoobslužnost... Ale to se vlastně stále hlásí ozvuk primární ontologické otázky: je-li obraz projekcí, kde bere punc originality?

Jiří Voskovec to vystihl v textu *Fotogenie a suprarealita*: „naše oko nikdy nevidí svět v podobě fotografie.“²³⁾ Působení technických obrazů na jedné straně a reality na druhé tříbí pozorovatelův cit pro míru autenticity a fotogenie.

Komponování iluzivních, mechanikou průmětu pořízených obrazů následuje zavedené malířské zvyklosti jak v uspořádání perspektivních plánů pomyslného prostoru, tak v rámování celku či v harmonizaci proporcí vztahů mezi jednotlivými motivy, případně i v režii stafáže. Očividně se neodporuje staletými vybroušeným postupům realistů, orientujícím divákovu představivost do hlubin artefaktu prostřednictvím plošných rekonstrukcí

19) Cit. dle: Jaroslav Petrák, *Dějiny a vývoj fotografie*. Plzeň 1912, s. 117. Srov. Rudolf Skopec, *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha 1963, s. 41.

20) Cit. dle: U. Grundmann, c. d.

21) Monika Čermáková, *Veronika Bromová není fotografkou*. „MF Dnes“ 8, 5. 3. 1997, č. 54, s. 4 (pražská příloha).

22) Tamtéž.

23) Jiří Voskovec, *Fotogenie a suprarealita*. In: Jiří Voskovec – Jan Werich, *Faustovy skleněné hodiny*. Praha 1997, s. 185.

vizuální zkušenosti. Avšak fotograf či kameraman není nucen studovat techniky děl starých mistrů proto, aby si poradil s navozením světelných nálad a naučil se nastínit představu prostoru. Věru má značně usnadněnou pozici...

V protireakci vůči konstatování absence výrazného podílu individua při fotografické tvorbě se během devatenáctého a dvacátého století rozvíjelo hnutí piktorialismu. Jeho stoupenci hodlali přiblížit své fotografie uznávaným druhům umění: v nejznámějším – protože nejdiskutovanějším – období dokonce kreslířsky doplňovali nebo docela přepracovávali negativy a pozitivy přetiskovali, takže výsledky působí spíše jako grafické listy než cokoli jiného (často nechybí ani pestré barvy a nápisy v obraze)... Každý prostředek se zdál dobrý, byť byl i mechanický, ať už šlo o měkce kreslící objektivy ovlivňující kvalitu negativu anebo o materiál pro jeho další, pozitivní průmět.

Když popisoval Jaroslav Petrák albumínový papír, vyráběný od roku 1863 nejen s citlivou vrstvou lesklou, nýbrž i mdlou, poznamenal, že ta druhá poslouží „jako vpravdě umělecky působící“.²⁴⁾ Týž zájem ovšem vedl Petráka k poukazu, že „citlivá vrstva desky jest zcela jinak uspořádaný orgán než sítnice našeho oka a následkem toho jest jiným dojmům přístupna“. Z toho tento praktik a teoretik trefně vyvodil: je-li „způsob, jakým v komoře fotografické obraz vzniká [...] rozdílný od psychologických pochodů“, potom je s oborem fotografie spojena „speciální modifikace uměleckého nazírání, které se musí, jak z předem zasláného vysvítá, podstatně lišiti od uměleckého nazírání jiných umění výtvarných“.²⁵⁾

Totéž je podle Arnheimovy knihy *Film jako umění* z roku 1932 předpokladem specifiky výrazu kinematografických děl.²⁶⁾ Tam, kde Umberto Eco kurzívou podtrhuje svůj přepis, Rudolf Arnheim doplní: „Nárokoval jsem filmu tradiční hodnoty umění. Tím jsem zanedbal jeho ‚dokumentární aspekty‘ zdůrazňované Kracauerem. V praxi se každá fotografie či film podílí na obou autenticitách [...]“.²⁷⁾

Filmová kamera a fotoaparát vděčí za svůj původ objektivistickému duchu renesance a zároveň mu dokáží zůstat věrné, uchovávající ho v platnosti: „Kamerový systém umístěný na poště byl ostatně úspěšně použit i u nás při nedávné identifikaci vraha, který rozčtvrtil svou družku a části jejího těla odeslal ve dvou balících.“²⁸⁾ Schematická spjatost snímku a předlohy je teoreticky obhajitelná i vůči Noëlu Carrollovi a jeho *Novému zkoumání fotografického realismu*: netřeba se stavět za jím – právem – vyvracenou transparentnost fotografických a filmových obrazů, abychom „jejich prostřednictvím“²⁹⁾ měli

24) J. Petrák, c. d., s. 128n.

25) J. Petrák, *Žeň světla a stínu*. Praha 1910, s. 15n.

26) Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*. Berlin, 1932. Srov. Walter Benjamin, *Stručná historie fotografie*. „Revue Fotografie“ 22, 1978, č. 1, s. 68: „[...] nepodstatné jsou pochybné ‚pověřovací listiny‘, které je fotografie nucena [...] převzít od malířství“. Dále srov.: „Vynaložilo-li se již před tím mnoho marného důvtipu na rozhodnutí otázky, zda je fotografie umění – aniž se byla dříve postavila otázka: zda se vynalezením fotografie nezměnil souhrnný charakter umění –, pak teoretikové filmu záhy přejali podobně překotně kladenou otázku. Avšak nesnáze, které působila příslušné estetice fotografie, byly jen dětskou hrou proti těm, které mohla očekávat estetika filmu.“ W. Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In: Týž, *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979, s. 26.

27) Rudolf Arnheim, *Dvojitá autenticita fotografického média*. „Listy o fotografii“ 2001, č. 3, s. 11.

28) Alena Řezníčková, *Jak si vyfotografovat svého zloděje*. „MF Dnes“ 12, 12. 10. 2001, č. 238, s. E/11.

29) Noël Carroll, *Definování pohyblivého obrazu*. „Iluminace“ 13, 2001, č. 2, s. 19.

možnost poznávat „objekty, osoby a události, které jim umožnily vzniknout“³⁰⁾. Vztah námetu a jeho fotozáznamu mi (metonymicky řečeno) připadá jako nespojitě bytí sejmutého odlitku obličejové masky vůči proporcím dokumentované tváře. V této arnhemovské licenci vychází umělecká fotografie – spolu s odpovídajícím typem filmu či s video-uměním – oproti čistě technickým zobrazením asi jako plastiky z dílny sochaře vedle panoptika voskových figurín.

Jestliže polarita „malířství versus fotografování“ dlouho připomínala (jakkoli posunutý) návrat pradávné rozdílnosti Platónova a Aristotelova pojetí míméze, pak dnešní praxe přehlednost moderního pojetí vývojové posloupnosti znejišťuje. Exhumace kolorování černobílých snímků v postmoderní epoše vypadá především jako schválnost: v dosahu digitalizace nevyznívá starobylé vybarvování technických obrazů štětci komicky, neboť jej lze nahlížet coby parodii někdejší naivity fotografů vzhlížejících se v akademickém realismu předimpresionistického výtvarnictví. To však tehdy žilo nápodobou vizuální zkušenosti jen navenek. Niterně inklinovalo k co nejsuggestivnějšímu znázornění ideálu, představy... Posun vykazuje i návrat tvárných fotografických procesů, předválečnou avantgardou teigovsky vykázaných mezi odpadky historie.³¹⁾ Dnešek z části znovu drží na lartpourlartismus, leč lomeně: jestliže před stoletím fotografové skládali poklony ušlechtilosti oficiálních uměleckých technologií s příděchem devótnosti, nyní se dá podání obrazu retrotechnikami pociťovat jako vědomá přemrštěnost.

Komputerový zásah nemusí být triviální snahou dodat fotografiím (a posléze jejich reprodukcím) pestrou volnost palety anebo realismus běžného pohledu. Inklinují-li klasické druhy zobrazování k esteticky stabilizovanějším – ba přímo statictějším – kánonům, otevírají nová média prostor k pohybu staronových vizí. Nieméně efektivita zůstává rovněž těm nejzákladnějším nasazením zobrazovací techniky.

V tvůrčím procesu se jedná vždy o transcendenci fyziologie. Vzhledem k souvislostem uzavírajícího se eseje podtrhněme nezbytnost přesahu vidění. Transcendence ovšem není kvalitou dostupnou výhradně artefaktům zdůrazňujícím umělost, nýbrž rovněž těm, jejichž autoři si zakládají na dokumentaristicky čiré iluzívnosti. – Transcendence artefaktu souvisí hned s jakostí autorského vkladu, může však vznikat hlavním dílem až u pozorovatele. Příklad druhé licence navozuje výše citovaná recenze Tomáše Pospiszyla. Komentář k tomu nabízí současnou českou teorii neprávem opomíjený Václav Zykmond: „Většina fotografií poukazuje svou znakovostí na předmětnou skutečnost (denotuje ji). Vedle této denotace musí však existovat i poukazování na asociace, jejichž zdroj je skryt v denotujícím zobrazení (konotace).“³²⁾

Obě ilustrace *Zrození múzy* znázorňují inscenované scény. Ačkoli autoři patří ke stejné generaci, jejich práce jakoby náležely různým epochám. Právě cit pro (ne)zralost výrazu je diváckým sudidlem opravdovosti uměleckého prožitku, opravdovosti podmíněné nároky doby. Stejně jako rozlišujeme písmeno O od nuly a nule přikládáme hodnotu

30) Tamtéž, s. 18.

31) Srov. Karel Teige, *Foto Kino Film*. In: Jaromír Krejcar (Ed.), *Život II. Sborník nové krásy*. Praha 1922, s. 153 – 168.

32) Václav Zykmond, *Úvahy o symbolu a znaku ve fotografii*. „Československá fotografie“ 21, 1970, č. 12, s. 545.

na základě umístění v desítkové soustavě, mějme při vnímání fotografie, filmu, videa (a jim příbuzných prostředků) na mysli patřičné kontexty stylizace umělecké či popisné. Nezapomínejme však, že posun hlediska někdy postačí, aby vymezené pole zjevilo nejen nevídané, nýbrž i přeludné rysy.

Josef Moucha (1956)

Vystudoval fakultu žurnalistiky UK v Praze (obor periodický tisk a filmová a televizní žurnalistika). Po absolutoriu (1980) byl mimo jiné činný jako odborný asistent v oboru fotožurnalistiky na FŽ UK a v redakcích časopisů Architektura ČSR a Revue Fotografie. Nyní působí ve svobodném povolání a je členem redakční rady mezinárodního pololetníku Imago.

(Adresa: epa.mou@volny.cz)

SUMMARY

THE BIRTH OF A MUSE

Josef Moucha

This essay attributes to photo-based images the occasionally doubted prerequisite of passing for a legitimate document. Subjected to criticism, among other things, is the view according to which an image is no longer a projection of reality and is valid instead as a transcription of a theme, articulated in the manner of a speech act. (Umberto Eco: "We know that sensory phenomena are transcribed, in the photographic emulsion, in such a way that even if there is a causal link with the real phenomena, the graphic images formed can be considered as wholly arbitrary with respect to these phenomena." U. Eco, *Critique of the Image*. In: V. Burgin /Ed./, *Thinking Photography*. Macmillan Education LTD 1982, p. 33.) Cited as an extreme is the presumption that technical images foremostly depict notions of which they are a source (Vilém Flusser). Lately, these concepts have been eagerly disseminated in the Czech and Slovak milieus by a part of the community of theorists. The article under discussion confronts these approaches with the similarly excessive identification of the ontology of the image and its theme, as expounded by André Bazin and Roland Barthes. Equivocation is considered more adequate, as interpreted by Rudolf Arnheim; that is, as a defence of both the artistic and documentary functionality of photography and cinema. (Rudolf Arnheim: "I claimed for the film the traditional qualities of art. Thereby, however, I all but neglected the 'documentary' aspects emphasized by Kracauer. In practice, any photograph or film partakes of both authenticities [...]." R. Arnheim, *The Two Authenticities of the Photographic Media*. In: *The Split and the Structure*. University of California Press 1996, p. 27.) With respect to the polarity of the two media, conforming examples of historical contributions in Czech literature are mentioned as well (Jaroslav Petrák, Václav Zykmund). In order that the reader may acknowledge the topical functionality of the advocated equivocation of the image's technique, the parallel is put forth of the bygone perception of daguerreotypes and today's descriptive photographs. Moreover (also by means of illustrations), the historically and mentally contingent presupposition is suggested according to which the mechanism of projection reaches into the realm of creativity. Hence the title of the essay.

Translated by Linda Paukertová