

Co vidíme a jak se fotografický obraz chová?

Lada Hubatová-Vacková

V pražské Galerii Václava Špály se na podzim tohoto roku konala výstava Ondřeje Příbyla příhodně nazvaná *Tunelové vidění*. Název výstavy záměrně využívá metaforu lékařské diagnózy – tzv. tunelový visus totiž pojmenovává oční poruchu, při které dochází ke ztrátě periferního vidění. Podobně jako

**Ondřej Příbyl: Tunelové vidění,
21. 10. – 4. 12. 2022, Galerie Václava
Špály, kurátor: Petr Vaňous,
www.galerievaclavaspany.cz**

člověk v tomto stavu ztrácí přirozenou extenzi zorného pole a vnímá viditelný svět s výrazným omezením, analogickou optickou nedostatečností má i fotografický přístroj. I když netrpíme diagnostikovanou ztrátou periferního vidění, okolní svět registrujeme nikoli jako celek, ale pouze skrze jeho nahodilé fragmenty, povrchy, části, jednotliviny. Příbyl této percepční skepsi věnoval na výstavě pozoruhodný – konceptuálně kompaktní – fotografický soubor, kolem nějž budeme v několika odstavcích textu kroužit.

Ondřej Příbyl (nar. 1978) patří k mladší střední fotografické generaci. Je absolventem ateliéru fotografie (pod vedením pedagogů Pavla Štechy a Ivana Pinkavy) na Vysoké škole uměleckopřmyslové. V téže instituci v roce 2012 obhájil svou disertaci s názvem *Jedinečnost a reprodukce fotografického obrazu*. Těžiště doktorského studia se týkalo historické technologie daguerrotypie, která je výsledkem nezprostředkovaného, *přímého kontaktu* světlocitlivé desky se zobrazovaným a existuje – na rozdíl od sériově rozmnožovaných analogových či digitálních fotografií – pouze v jediném, originálním exempláři. Příbylovi

přítom nešlo jen o zvládnutí náročného chemicko-technologického procesu „dřevní“ daguerrotypie, která byla patentována v roce 1839, ale o to, nakolik zvolená technologie podmiňuje celkové estetické vyznění fotografie. Jinými slovy – je-li možné používat technologii daguerrotypie nejen pro portréty, květiny a zátiší v duchu viktoriánské ikonografie, ale i pro takové obrazy a vizuální inscenace, které se antikvované technologii daguerrotypického unikátu v jistém smyslu vzpírají, jako například konstrukce normalizačních radarů a rušiček signálu, stavby spaloven odpadu nebo sériově produkované paneláky.

Příbyl si (a nám) klade otázku, nakolik konkrétní fotografické médium manipuluje se zobrazením a jak se při zvolené technologii fotografický obraz chová, respektive mění ve vztahu k našemu vnímání. Sám autor – ve své podstatě *konceptuální* – kolizi mezi volbou současného námětu a volbou staré reprodukční technologie vyjádřil ve vztahu k fotografickému cyklu *Děti* slovy:

„Portréty dětí, které jsem technikou daguerrotypie vytvořil v současnosti, pro mě i přes současné realie, jako je například adjustace desky nebo oděv portretovaných, obsahují podivné pnutí mezi čímsi velice čerstvým, budoucnosti nezbaveným, a něčím velmi vzdáleným, minulým, mrtvým“ (rozhovor *Revolver Revue* č. 128, 2022). Příbyl vychází z premisy, že určitá technologie se zvykově pojí s očekávanou vizuální konvencí. Autor tento stereotyp někdy boří a záměrně pracuje s dvoji strukturou *dialektického obrazu*, jenž obsahuje vnitřní *kontroverzi* starého, a přitom nového.

Na výstavě ve Špálově galerii si mohli návštěvníci sami vyzkoušet, jak se jeden a tentýž obraz kuželu z pozinkovaného plechu proměňuje, je-li reprodukován formou světelného indexu přímo na malé daguerrotypické destičce, existující v jediném originálním kuse, a nakolik se geometrické těleso vzdaluje taktilní, reálné objektovosti předobrazu na mnohonásobně zvětšeném polygrafickém tisku. Zatímco daguerrotyp zaznamenává s fascinující ostroší

pozinkovaný povrch geometrického tělesa, zvětšený tištěný *derivát*, který replikuje nikoli geometrické těleso samé, ale jeho obraz na daguerrotypické desce, figuru kuželu formálně i chromaticky rozmělněje. Je na rozostřeném, zvětšeném derivátu zobrazena tatáž figura kuželu jako na stříbrné desce? Co vlastně vidíme? Příbyla zajímá mísení reálných a fikčních světů, přibližování se skutečné věci i distancované úkroky od ní, které rozpoznatelný motiv před našimi očima postupně mění v *hypotetický* obraz vzdálený svému referentu (v digitálním derivátu překvapivě probleskují žluté a modré pigmenty). Zatímco daguerrotypie byla *přímým indexem* kuželu, před jehož fyzickým objektem byla bezprostředně exponována, polygrafický derivát je autorskou replikou, která může být digitálním podkladem pro bezpočet faksimilií. Fotografická technologie mění status týchž výjevů – derivací produkuje systém předmětných odkazů a indicií. Příbylova technologická preciznost a řemeslná perfekce ve věci fotografických postupů (až na hranu pedanterie umanutého alchymisty?) je nanejvýš vybraným nástrojem této sofistikované transformace. Příbyl navzdory tomu suše poznamenává: „Není třeba za tím vším hledat žádný rébus.“

Jak už bylo řečeno, Příbylova výstava se konala ve Špálově galerii, jejíž současný výstavní plán je vcelku dost rozkolísaný. V šedesátých letech se přitom jednalo o prostory, v nichž se s přispěním kurátora a kritika Jindřicha Chaloupeckého odehrálo několik kultovních výstav. Připomeňme zejména jednu: výstavu autorizovaných replik ready-made objektů, grafik a kreseb Marcela Duchampa, která se tu konala v roce 1969 (rok po Duchampově smrti). Připomínka Duchampa není náhodná. Celý život hrál Duchamp na špičkové úrovni šachy a jeho práce v sobě nese vnitřní logiku promyšlených manévru, předvídatost šachisty několik tahů dopředu. Zdá se, že Příbylovým postupům šachistická logika a princip řetězcích se promyšlených pomalých kroků, které zásadně mohou měnit konfiguraci hry, nejsou tak úplně vzdálené. Nic na tom nemění skutečnost, že možná šachy vůbec nehraje.

Odkazy vedoucí k Marcelu Duchampovi se mohou jevit jako přehnané, ale u řady Příbylových prací se v různých ohledech

opakovaně vtírají do myslí. Příbyl s oblibou fotografuje předměty, které vzdáleně připomínají některé Duchampovy *ready-made* objekty: třeba starou pozinkovanou nádobu na olej, gumový válcový tlumič, obrácenou plechovou vaničku. V době, kdy si Duchamp zvolil typizovaný kovový *Sušák na lahve* a transformoval jej v umělecký objekt, tyto předměty vyjímá z běžného sortimentu železářství nebo domácích potřeb. Klíčem k výběru mu byla estetická lhostejnost: předmět neměl být ani krásný, ani ošklivý, měl být vůči vizuální pozornosti prostě indiferentní. Dnes díky Duchampovu výtržnickému gestu na Příbylových fotografiích vnímáme různé předměty bezpochyby jako krásné také proto, že se jejich kdysi skandální ikonografie na uměleckém poli konvencionalizovala a už dávno obrousila hroty něčeho neakceptovatelného. Oproti Duchampově době tak tyto objekty do jisté míry ztrácejí na někdejší dráždivosti, nemají onen znejistující trn anarchie namířený do řad poklidného uměleckého provozu, už neobsahují nihilistickou rovinu dada.

Před Příbylovými fotografiemi na mysl vyvstávají ještě další podobnosti s francouzsko-americkým průkopníkem konceptualismu: Příbyl je systematick, do malého notýsku si dělá věcné poznámky a technické nákresy, ve své práci se opakovaně k určitým cyklům vrací a v modifikované formě je rozvíjí. Jeho přístup je podobně jako u Duchampa nejen „šachistický“, ale i vědecký, někdy až nepokrytě intelektuální. Nejvýraznější překryv se ovšem týká tématu otisku – indexického znaku, který je náhražkou za reprodukci předmětu samého. Zejména v případě fotogramů, na nichž zůstávají bílé stopy po předmětech (struny, vlasy jako linie, perličky jako body), rozeznáváme významově dvojí figuru předmětu skrze její prezenci a zároveň absenci. A pak je tu také prach, který je na Příbylových maloformátových fotogramech organizován, seskupován, rozprašen, aby na světlocitlivém papíru zůstal jeho otisk – bílý stín. Jak psala Rosalind Krauss (*Notes on the Index: Seventies Art in America, October III, jaro 1977*) a jak později připomínal Georges Didi-Hubermann (*La Ressemblance par Contact, Paris 2008*), Duchamp byl jedním z prvních, kdo ustavoval spojení mezi indexem a fotografií. Fotografický obraz *Pěstování prachu* na Duchampově *Velkém skle*, které zachytil Man Ray, v obrysech vyjevuje nejen stopy pod prachem mizejících předmětů na ploše *Velkého skla*, ale prach sám; jeho vrstvení se stává stopou času, tedy indexem na druhou. Když se zeptáte Ondřeje Příbyla, jestli konkrétně Duchamp byl při jeho práci podnětný, řekne: „Nikoliv, ale může být.“

Jako většina profesionálních fotografů, ani Ondřej Příbyl se neživí jen svou vlastní autorskou fotografií. Vzhledem k tomu, že jako jeden z mála zdejších fotografů ovládá i historické fotografické postupy, spolupracuje s fototékou Ústavu dějin umění AVČR a na žádost kurátorů sbírkového fondu Národního technického muzea realizoval



Ondřej Příbyl: Dutý kužel – hrön, derivát, 2022, inkjet print, 131 × 105 cm

repliky jedněch z nejstarších daguerrotypií od litomyšlského vědce Ignáce F. Staška z roku 1840 (*Stará pošta a Řez stonkem*), jejichž obraz postupem času a následkem špatných konzervačních zákroků ztrácel na vizuální čitelnosti. Coby spolupracovník badatelských týmů kunsthistoriků nebo jako úplný *freelancer* často dokumentuje objekty architektury, užitého umění, raritní knihy, velkoformátové ornamentální tabule a reprodukuje fotograficky vše, co si kolaborativní týmová práce žádá. Přijede vždy na minutu přesně, s batohem na zádech, v něm profesionální set zábleskových světel, stativů, deštníků.

Před časem dostal například zadání fotograficky zachytit vnitřní stereometrický rozvrh (*Raumplan*) Müllerovy střešovicé vily, která je dílem Adolfa Loose a Karla Lhoty. Příbylovým úkolem bylo reprodukovat komplexní, hloubkově konstruovaný prostorový plán pohledem z horního schodiště vily. Tehdy Ondřej Příbyl pochybovačně podotkl, že to prostě nepůjde, že si nemáme dělat žádné velké naděje: „Fotografie má své limity, vyfotit tu složitou stereometrii v prostorové plasticitě nepůjde, fotografie snímá jen povrch, je placatá. Jsem skeptik, nevím, co tam nakonec uvidíme, možná jen plochý náznak toho celého.“ ● Lada Hubatová-Vacková je historička umění, působí na pražské UMPRUM.



Ondřej Příbyl: Dutý kužel – hrön, 2022, daguerrotypie, 12 × 9,5 cm