

Abstract

Drawing a comparison with Alain Robbe-Grillet's approach to literature, this essay comments on François Laruelle's theory of photography. Both authors emphasize implicit, non-objective aspects of the particular medium they discuss: Robbe-Grillet refers to the subjectivity or the 'subjective gaze' which is ubiquitous in his novels; Laruelle talks of the power of seeing which is revealed in photography. Nevertheless, the two approaches are significantly different from each other. Whereas Robbe-Grillet sees subjectivity as intentionally bound to its object, Laruelle considers the power of seeing to be condensed in itself. According to Laruelle, photography presents a special dimension of seeing which is not – strictly speaking – related to objects.

Autor působí na Filosofickém ústavu Akademie věd ČR.

tomas.koblizek@gmail.com

LARUELLE O FOTOGRAFII TOMÁŠ KOBLÍŽEK

Dovolil bych si začít oklikou. Nikoli u Laruellových textů o fotografii, které se nedávno objevily v českém překladu, ale u Robbe-Grilletových esejů o románu, které vyšly právě před půl stoletím.¹ Začnu tedy u literatury a psaní a nikoli u fotografie a fotografické práce, kterou se zabývá Laruelle.

Připouštím, že srovnání obou autorů na první pohled brání mnohé rozdíly. V prvním případě jde o práci filosofa, který formuluje obecnou teorii určitého média, zatímco druhý text je dílem spisovatele, který se snaží vystihnout a hájit vlastní poetiku. Na jedné straně stojí obecná teorie určitého typu obrazů, na druhé straně spíše individuální úvaha o jisté literární formě. Nicméně i tak se domnívám, že určitá komparace tu může být poučná a že může sloužit jako výkladové vodítko. Při čtení Laruellových esejů o fotce se mi totiž neustále sugerovala myšlenka, že se v nich vrací a zvláštním způsobem proměňuje určitý přístup, který charakterizuje také Robbe-Grilletovy úvahy o románu. Laruelle podle všeho vychází ze stejného bodu jako Robbe-Grillet, a přitom nepozorovaně, v hlavním bodě své úvahy, přechází na jiné místo. Alespoň předběžně

¹ François LARUELLE, *Koncept nefotografie*, Praha: Fotograf 2012; Alain ROBBE-GRILLET, *Za nový román*, Praha: Odeon 1970.

poznámám, že pokud jsou Laruellovy eseje mimořádně obtížným čtením, není to dáno pouze terminologií a myšlenkovou koncentrací, která je těmto esejům vlastní, ale především nesamozřejmostí tohoto kroku, který Laruelle ve své úvaze o fotografii vykonává.

Robbe-Grillet a „nový román“

Na úvod zacituji krátký odstavec z Robbe-Grilletova druhého románu, který vyšel v roce 1957 pod dvojznačným názvem *La Jalousie* (tento výraz značí „okenní žaluzii“, ale i „žárliivost“). Jedná se o text převážně vyplněný popisy interiérů a exteriérů venkovského sídla, kde v létě neznámého roku pobývá hlavní hrdina románu, který vše vypráví či popisuje. Tady je jedna ze scén, která se vypravěči rýsuje při letném pohledu z okna:

Docela na dně údolí dřepí na mostě z klád, který vede přes říčku, muž čelem proti proudu. [...] Naklání se nad hladinu, jako by chtěl něco uvidět. Na druhém břehu před ním se prostírá pole ve tvaru lichoběžníka, na straně u vody křivočarého, kde byly všechny banánovníky sklizeny v době více méně nedávné. Pahýly se dají lehko spočítat, poněvadž po podřatých kmenech zbývá na místě krátký špalík zakončený jizvou kruhového tvaru, žlutavou nebo bílou, podle toho, jak je čerstvá. Při odpočítávání po řadách dostaneme zleva doprava: dvacet jedna, dvacet dva, dvacet dva, dvacet jedna, dvacet jedna, dvacet, dvacet jedna, dvacet, dvacet atd. ...²

² Alain ROBBE-GRILLET, *Žárliivost*, Praha: Československý spisovatel, s. 38.

Nejprve bych rád připomenul, že tento literární styl vyvolal ve své době řadu nedorozumění. Nejen pokud jde o obecnou čtenářskou recepci, ale také o odbornou kritiku. Koneckonců sám výraz „nový román“, který je s Robbe-Grilletovým psáním a s díly jemu blízkých autorů spojován, pochází od Émila Henriota, který ho použil ve výrazně negativní recenzi věnované právě Robbe-Grilletově *Žárliivosti* a *Tropismům* od Nathalie Sarraute.³ Pro naše účely je podstatné především tvrzení kritiků, že Robbe-Grilletovým záměrem je román zcela dehumanizovat, zbavit ho jednou provždy určitého „stínu člověka“. Z této perspektivy platí, že v Robbe-Grilletových románech nenalezneme víc, než neosobní popis objektů a poněkud bizarních scénérií. Převaha často geometrického popisu, absence jednajících postav v románu nenechávají žádnou známku po tom, co lze označit jako „lidský duch“.

Důležité je, že Robbe-Grillet zjevně nepřipouští nic, co by takové tvrzení mohlo být jen zčásti ospravedlnit. V daném případě formuluje zcela jednoznačnou odpověď, která má věci uvést na pravou míru:

Protože se nedaly v našich knihách najít „postavy“ v tradičním smyslu slova, soudilo se, poněkud uspěchaně, že se v nich nelze setkat s člověkem vůbec. To ale [kritici] muse-li skutečně špatně číst. Vždyť je v nich člověk přítomen na každé stránce, na každé řádce, v každém slově. Třebaže se v nich shledáváme s mnoha předměty popsány s úzkostlivou péčí, je to vždycky a především zrak, který je vidí,

³ Émile HENRIOT, „*La Jalousie*, d'Alain Robbe-Grillet, *Tropismes*, de Nathalie Sarraute“, *Le Monde*, 22. května 1957, s. 8.

myšlenka, která si je vybavuje, vášeň, která je znetvořuje. Předměty našich románů jsou přítomné leč prostřednictvím lidského vnímání, skutečného nebo imaginárního.

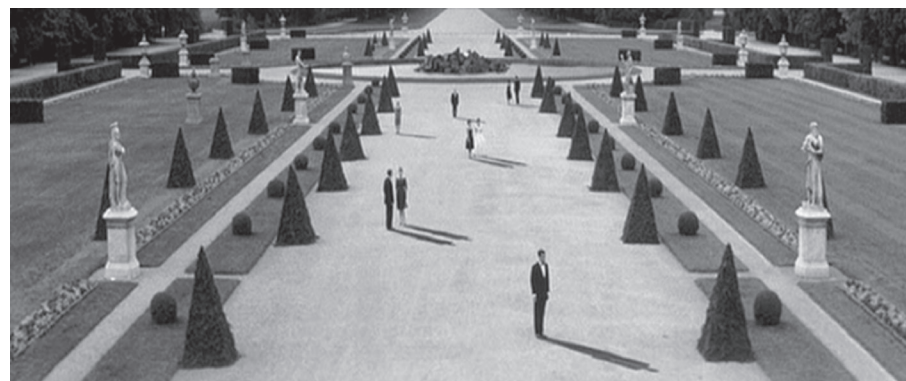
Tedy:

Nejenom že je to člověk, který například v mých románech všechno popisuje, ale navíc je to ten nejméně neutrální, ten nejméně nestranný z lidí; naopak je vždycky účastníkem vášnivého dobrodružství, tak nesmírně trýznivého, až mu často deformuje vidění a vyvolává v něm představy blízké šílenství.⁴

To je ve skutečnosti zcela nezanedbatelný poukaz, kterému nyní musíme věnovat veškerou pozornost. Aniž bychom se podrobněji zabývali tím, do jaké míry je Robbe-Grilletovo tvrzení přiměřené jeho dílu vcelku, můžeme zdůraznit fakt, který se jednoduše týká určité možnosti psaní. Zajisté platí, že Robbe-Grilletovy romány jsou z velké části vyplněny popisy předmětů: Jsou v nich důkladně znázorňovány místnosti, které právě někdo opustil, výhledy z oken, anebo v jakémisi užším, detailním pohledu také škvíry v parketách, čmouhy na zdi atd. Nicméně tím, co je prostřednictvím psaní sdělováno, nejsou pouze tyto objekty či předmětnosti, ale sdělován je sám prožívající pohled, který se na tyto objekty soustředí. To znamená, že vedle toho, k čemu bezprostředně míří pozornost vypravěče, nepřímo „čteme“ sám pohled toho, komu jsou tyto objekty jakoby předkládány k pozorování.

⁴ ROBBE-GRILLET, *Za nový román*, s. 96–97.

Na rovině obrazu by tomuto přístupu odpovídal známý záběr z Resnaisova filmu *Loni v Marienbadu* (1961), k němuž Robbe-Grillet napsal scénář. Podobně jako v úryvku ze *Žárlivosti* je tu na jednu stranu předložena čirá geometrická objektivita určité scenérie. Jedná se o výhled na park ze schodiště hotelu ve filmovém Marienbadu. Na druhou stranu, nejen tento, ale řada jiných záběrů zřetelně odkazuje na svého nositele. Tyto záběry vykazují výraznou geometrickou strukturu, a přitom se prezentují jako pohled někoho, kdo soustředěně pozoruje nějaký výjev či scénu: každý záběr tedy má svou subjektivní hloubku, která je stejně dobře patrná jako samy znázorněné objekty.



K tomu bych nyní rád doplnil stručnou poznámku. To, co je v těchto obrazech, a především v Robbe-Grilletově psaní sdělováno, totiž pohled sám, nejen není, ale nemůže být prezentováno na způsob objektu, a v tomto smyslu má tato dimenze literárního i filmového obrazu čistě „nepředmětný“ charakter. Tedy pokud je v závěru *Žárlivosti* popisováno dějství, kdy řeka tekoucí v údolí před zraky vypravěče jakoby zčerná, pak nám tento obraz něco říká *přímo* o konkrétním

večer na francouzském venkově. Ale ten, kdo tento večer pozoruje a o jehož zkušenost se jedná, může být představen pouze *implicitně*, pouze v dráze pohledu, který je večerem uchvácen, znepokojován atp. Robbe-Grillet tu bude neustále trvat na jediné myšlence: „V našich knihách je to člověk, který vidí, cítí, představuje si [...]. A kniha nesděluje nic jiného než jeho zkušenost, [jakkoli] omezenou a nejistou.“⁵ Nicméně tato zkušenost, na níž záleží především, nemůže nikdy splynout s objektem psaní. Je čitelná, ale zůstává za hranicemi toho, co je bezprostředně popisováno.

A zde bych už přešel k tomu, co nás zajímá v první řadě. Totiž můžeme se ptát, jak se to má s Laruellem, pokud bychom jeho eseje o fotografii četli ve světle těchto témat. To jest například z hlediska otázky reprezentace a jejího vztahu k tomu, co přímo reprezentovat nelze. Nebo z hlediska otázky nepřímého znázornění či nepřímé manifestace samotného pohledu či síly vidění. Je zřejmé, že tyto problémy se u Laruella vracejí. Ale právě v poněkud změněné podobě, v poněkud odlišném zaostření, než jak je tomu v případě románu či literatury obecně.

Laruelle a „fotografický fenomén“

Nejprve uvedu základní fakta. Laruelle setrvale zdůrazňuje, že jeho tématem není nic menšího než sama podstata fotografie. Průběžně zdůrazňuje, že veškeré síly je třeba soustředit na to, abychom poznali samo „bytí-fotkou fotky“, „vlastní podstatu

⁵ ROBBE-GRILLET, *Za nový román*, s. 96–97.

záběru“, nebo jednoduše jistý „fotografický fenomén“, který je pro podstatu fotky konstitutivní. Určitou konstantu Laruellova výkladu pak představuje tvrzení – v něčem blízké Robbe-Grilletovi –, že podstatu fotografie nelze redukovat na určitý způsob znázorňování objektů. To znamená, že fotografii bychom primárně neměli definovat ve vztahu ke „světu“, z něhož fotografie jakoby snímá objekty, ale měli bychom ji vymezit zcela za hranicemi tohoto vztahu. Poněkud zjednodušeně řečeno, pochopit podstatu fotografie tedy znamená pochopit, proč je fotka ještě něčím jiným než reprezentací předmětu.

Tady je třeba provést několik základních rozlišení. Na jednu stranu podle Laruella platí, že fotografie pokaždé zachycuje také specifický objekt. Cosi se v ní stává objektivně zřejmým, cosi je jejím prostřednictvím vnímáno. Právě to má Laruelle na mysli, když říká, že fotografie je pokaždé také „ústupkem Světu“.⁶ Je místem nutného kompromisu mezi vlastní fotografickou prací a objektivní skutečností: Aparát vždy ze světa odebírá určité „minimum reality“, které snímek znázorňuje, a tedy není myslitelná fotografie, která by neukazovala na žádný objekt. V tom lze s Laruellem souhlasit: fenomenologicky vzato, také jenom černá plocha je reprezentací černé, kdy „míníme“ černou jako intencionální objekt. Čistě nepředmětná fotografie není možná. A přesto dle Laruella musíme trvat na tom, že podstatu fotografie nelze spojovat se znázorňováním objektů. Ze skutečnosti, že fotografie předpokládá vnímání, že se nezbytně vztahuje k objektům, dle Laruella „filozofické estetiky *chybně*“ vyvodily původní spojitost jednoho s druhým“. Tedy chybně vyvodily, že fotka je primárně

⁶ LARUELLE, *Koncept nefotografie*, s. 54.

určitou registrací objektů, nebo že je jejich víceméně modifikovaným záznamem.

Jestliže máme vystihnout podstatu fotografie, nezbývá než změnit perspektivu a zaujmout odlišné stanovisko, které Laruelle označuje – zřejmě aby zdůraznil jeho náležitost – jako „stanovisko vědy“. Zde již nevycházíme z paradigmatu vnímání a ze vztahu fotky k objektům, a zjišťujeme, že fotografie dokáže něco ukazovat hned dvojím způsobem. Na jednu stranu je zde stále onen intencionální vztah k předmětům, vztah, v rámci kterého se fotografie zaměřuje k danostem světa. Ale vedle tohoto zaměření je fotka také schopna čehosi, co je nyní označeno jako „fotografické zjevování“, jako „neobjektivní vidění“ nebo jednoduše jako „prezentace“ či „manifestace“. To znamená, že se fotka neomezuje pouze na reprodukci viděného objektu, ale je také manifestací toho, co již objektem není (co se nedává jako bezprostředně daný objekt) a co z principu objektem být nemůže. Jde o *cosi*, co Laruelle bude označovat výrazem „Identita“, případně jako to „Jediné“, nebo jednoduše jako „Poslední instance“.⁷

A právě tady se začíná odvíjet nejobtížnější fáze výkladu: Je třeba popsat zvláštní *způsob* fotografického zjevování, který nemá charakter vztahu k předmětu. A zároveň je třeba vyložit, *co se v tomto zvláštním způsobu zjevování dává*. Fotka dokáže vyjevit víc než svůj objekt a dokáže víc než znázorňovat předmětně. Veškerá váha výkladu nyní spočívá v tom vysvětlit, co je to „nepředmětné“, které nikdy nelze převést na předmět a přímo zobrazit, a jakým způsobem se to „nepředmětné“ na snímku prezentuje.

⁷ *Ibid.*, s. 31–32.

Zde bych se znovu, jenom stručně, vrátil k Robbe-Grilletovi. Výše jsem hovořil o tom, že nový román nejenže popisuje znázorňované objekty, ale vedle toho, nepřímo, odkazuje také na určitou zkušenost někoho, kdo se dívá. Implicitně nechává vzejít pohled pozorovatele, který předmětný svět zakouší. To pak vede Robbe-Grilleta k tvrzení, že jeho romány patří k nejsubjektivnějším literárním dílům, která kdy byla napsána. Nikoli proto, že by se v nich hovořilo o subjektivních zkušenostech, ale proto, že je prostřednictvím psaní prezentován sám pohyb zakoušení či způsob vidění.

Za pozornost nyní stojí, že to, co se nepřímo ukazuje na fotce, je podle některých Laruellových výroků také spřízněno se zkušeností pohledu. Znázorněné předměty jsou dle Laruelle pouze oporou pro to, aby se na fotografii nepřímo objevila sama intenzita pohledu, která je na objektivitu ve vlastním slova smyslu neredukovatelná. Fotografování objektů je podobně jako popis scény v románu pouze východiskem pro to, aby se na fotografii manifestovalo *samo vidění*. Laruelle tak například hovoří o tom, že vidění na fotografii „nesnímá obraz“, ale je tím, „co je samo snímáno“. Případně hovoří o určité síle pohledu, která se vedle objektů na fotce nepřímo prezentuje.

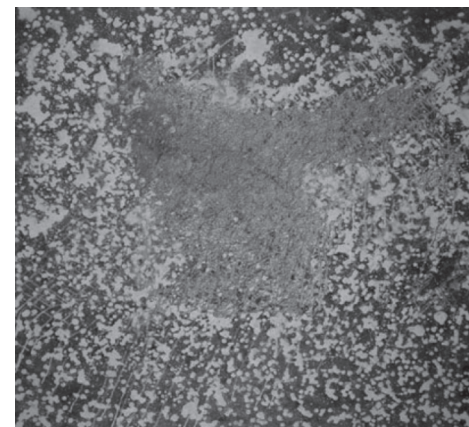
Nicméně právě zde dospíváme k místu, kde se ukazuje, že Robbe-Grilletovy reflexe týkající se románu a Laruellův popis fotografie jsou v podstatném ohledu nesouměřitelné. Je třeba si všimnout, že to neobjektivní na fotografii, které se v rámci jistého zaostření zjevuje, již podle Laruelle nemá žádnou vazbu ke světu. Zatímco v případě Robbe-Grilletovy úvahy o novém románu šlo o určitý *vztah* pozorovatele k tomu, co se dává jeho zraku (vedle objektů „čteme“ samo prožívání objektů či zkušenost s objekty), laruellovské vidění je už zcela staženo do sebe.

Tedy zatímco nový román neobjektivně, nepřímou odhaloval něčí pohled na předměty, na fotce – jak ji chápe Laruelle – se vedle objektů manifestuje už jen čirá intenzita či síla pohledu, která k žádnému předmětu nemíří. Právě tato do sebe uzavřená síla představuje – řečeno s Laruellem – „fotografický fenomén“, tj. vlastní jádro fotografie.

Laruelle v této souvislosti používá různé paradoxní termíny: Například hovoří o určité „moci podobat se“, která není ničemu podobná, o čisté moci, která se ještě ničeho nezmocňuje, nebo o síle vidění, které ještě nic nevidí. Stejně četné jsou potom úvahy kroužící kolem tvrzení, že podstata fotografie spočívá právě v její „imanenci“: Síla, která je ve fotografii stlačená, neexpanduje k předmětu („netranscenduje“ k němu), nemá povahu aktu zacíleného na objekty. Fotka zjevuje čistě inertní moc, která se koncentruje v sobě samé a která je zcela lhostejná k tomu, co ve skutečnosti je na fotce znázorněno.⁸ Řečené bychom tedy mohli shrnout následovně: Nový román je ze své podstaty neobjektivní či před-objektivní v tom smyslu, že jen nepřímou znázorňuje subjektivní vztah pozorovatele ke světu, znázorňuje vztah, který jednoduše nelze zpředmětnit. Oproti tomu fotografie je před-objektivní či neobjektivní, neboť není reprezentací objektů, ani prezentací vztahu k objektům (fotografie neodkazuje na něčí zkušenost s předměty, na vztah pozorovatele ke „světu“). Dle Laruelle nefotíme ani objekt, ani subjekt, ale původně nerozdělenou Identitu. Ve fotce nejde ani o znázorněnou realitu, ale ani o subjektivní zaměření k realitě: Je to čirá vidění, které spíše než robbegrilletovský záběr do otevřeného prostoru mají symbolizovat

⁸ *Ibid.*, s. 18–24.

některé výrazně ne-světské, fraktální snímky – snad právě jako snímky, které neodkazují na žádný konkrétní, jednoznačně identifikovatelný objekt.



Svět – Fotografie

Stranou jsem nechal celou řadu témat, kterým se Laruelle ve své úvaze věnuje. Ať už jde o pojetí fotografie jako určitého způsobu myšlení, o Laruellův odstup od psychoanalýzy či fenomenologie, případně o jeho podrobné komentáře k fraktální fotografii nebo k fraktálnosti obecně. Na závěr se však omezím pouze na to, co vlastní Laruellovu úvahu překračuje. Co v ní naznačuje ještě jiný směr, než v jakém postupuje převážná část jeho esejů.

Nejprve se zaměříme na to, co je hned v úvodu Laruellem označeno jako „fotografická metafora“, tj. jako metafora určující západní myšlení o fotografii, resp. jako „fotografické zdání“, které je pro toto myšlení typické. Podle všeho má jít o základní filosofické rozhodnutí spočívající v tom, že vycházíme

z původní transcendence světa, který si podmaňuje rozmanitě danosti. Jinak řečeno, svět je v příslušné perspektivě chápán jako poslední horizont, takže veškeré fenomény, které chceme popsat, musíme popsat jako objekty *uvnitř* světa, a veškeré myslitelné vztahy lze popisovat pouze jako vztahy mezi těmito objekty. Laruelle tu hovoří o původním záblesku, který v západním myšlení vyjevil Svět jako „podobu všech věcí“ – vše jsoucí je od nynějška chápáno jako jsoucí ze Světa a ve Světě.⁹

Co je ovšem nejdůležitější: Tato představa má zásadní důsledky pro pochopení samotné fotografie. Laruelle tuto filosofickou vizi chápe jako paradigma, které ve skutečnosti znemožňuje přístup k podstatě fotografického snímku. Pokud je totiž základním východiskem nepřekročitelný horizont Světa, pak fotografii můžeme chápat pouze jako předmět vedle jiných předmětů uvnitř tohoto horizontu. Chápeme ji jako určitý objekt-obraz, který pouze odráží a reprezentuje jiné objekty. Případně ji bereme jako technologický prostředek vnímání, který nám umožňuje náležitě se na jiné objekty zaměřit. Celá tato série, postupující od vnímatele přes fotografii až k fotografovanému objektu, tedy nevyjadřuje víc než souvislost předmětů: Objekt se promítá na plochu snímku a jeho prostřednictvím do oka pozorovatele.

Jak je nasnadě, záměrem Laruellovy teorie, jeho „fotografické vědy“, je celou tuto sérii rozlomit. Fotografii nemáme chápat pouze jako předmět-obraz jiného předmětu, ale je v ní třeba postřehnout to, co nenavazuje vztah k jiným objektům, co samo není objektem a co v tomto ohledu vystupuje z horizontu

⁹ *Ibid.*, s. 11.

světa (totiž onu sílu vidění, která je koncentrovaná v sobě samé). V oddíle o abstraktní fotografii se tak Laruelle sugestivně ptá: „Proč by fotografie sama nemohla být mimo Svět?“¹⁰ Proč by nemohla být nezávislá na Světě? A jak již víme, cílem bude právě vyznačit určité, jak říká Laruelle, „utopické místo“, které fotografii skutečně náleží a na kterém ji můžeme správně popisovat. V tomto ohledu budeme moci myslet fotografii za hranice jejího klasického pojetí, a tedy jako ne-fotografii.

Otázka, která mě nyní napadá, se týká radikality Laruellova projektu. Lze se totiž ptát, zda by bylo možné vzít Laruellův výklad zcela vážně, a přitom zachovat to, co on sám označuje jako fotografickou metaforu západního myšlení, tj. jako nevlastní, nevědecké pojetí fotografie. Tedy otázka zní, zda bychom mohli vzít vážně fenomén jakési imanentní síly vidění, a přitom se stále držet onoho pojetí, podle něhož fotka rozvíjí určitý vztah ke světu a podává jistý obraz předmětů. Ve skutečnosti by nešlo o nic menšího než vrátit hodnotu snímanému objektu, který Laruelle odsunuje na periferii (objekt je podružný, stojí za hranicemi podstatné roviny snímku), a přitom uchovat určitou zkušenost se silou fotografie, na niž Laruelle klade důraz především. Jinými slovy, šlo by o to myslet fotografii tak, že se v ní pouze neoddělují, ale zároveň znovu setkávají dvě různé vrstvy: Síla vidění a to, co se této síle jako objekt dává. Tématem by pak nebyl skutečný předěl mezi vlastní fotografickou silou (vlastní intenzitou, která se ve snímku manifestuje) a znázorněným objektem, ale jakési *prolnutí*, kdy se specifickým způsobem obě vrstvy setkávají. Podobně jako v případě Robbe-Grilletových románů by tedy zkušenost

¹⁰ *Ibid.*, s. 15.

s fotografií byla zkušeností určitého napětí mezi tím, co je na fotografii objektivně zřejmým, a tím, co přímému, objektivnímu pozorování uniká.

To vše nyní působí tak, jako bych vyslovoval určitou hypotézu nad Laruellovým textem – hypotézu, jejíž předobraz bychom našli u některých nových fenomenologů, nebo, obecně, v rámci tzv. asubjektivní fenomenologie.¹¹ Ale tato hypotéza je ve skutečnosti naznačena přímo v Laruellových esejích, i když pouze jakoby na okraj, rozptýleně. Totiž také u Laruelle se objevuje úvaha, že fotografie nezjevuje pouze onen imanentní, v sobě uzavřený, neosobní pohled, ale že sděluje především sám *vztah* mezi silou fotografie a objektem, který se jí dává, tedy sděluje samo *otevírání* jedné vrstvy k druhé.

Například v oddíle věnovaném abstraktní fotografii Laruelle připouští, že se fotka, jako vztažená pouze k sobě samé, nikoli k objektu, sice nestaví do světa, ale že zároveň je určitým *otvíráním světa*: Jak jsme upozorněni, snímek je „určitým typem otevření“ či otevírání. Nebo na jiném místě, v oddíle věnovaném fraktálnosti, je zase popisována vnitřní identita fotografie jako určitá dimenze, *díky které* nacházíme na fotografii téma. Vedle tématu se tedy na fotce manifestuje sama síla, která příslušné téma otevírá, nikoli pouze síla do sebe uzavřená. A konečně, nejdůležitější pasáž najdeme hned v úvodním eseji, kde se Laruelle pokouší propojit vlastní teorii s dnes tolik diskutovaným tématem tělesnosti. Laruelle zde provádí dvojitou operaci. Nejprve odmítne chápat tělo fotografujícího jako objekt ve světě, a poněkud nejasně hovoří o jisté „inherenci

¹¹ V daném případě lze odkázat na práce Marka Richira, Michela Henryho či Jean-Luca Mariona, česky v Karel NOVOTNÝ (ed.), *Co je fenomén? Husserl a fenomenologie ve Francii*, Praha: OIKOYMENH – Červený Kostelec: Mervart 2010.

v tělesném“.¹² To znamená, že zcela v souladu s hlavní myšlenkovou osou je zdůrazněn moment koncentrace takřka tělesné síly, která ještě nemíří na žádný objekt: „Fotograf se nevrhá do Světa, přesouvá se nejprve ve svém těle jako v postoji a vzdává se jakékoli tělesné či psychické intencionality“.¹³ Nicméně to je pouze částečný obraz fotografického procesu. V návaznosti na tuto figuru totiž Laruelle chápe pozici fotografa jako pozici toho, kdo se v jistém okamžiku na tělesném základě ke světu vztahuje. Moment koncentrace bezprostředně doprovází moment expanze: fotograf náhle myslí Svět a to „ze svého nejsubjektivnějšího těla“.¹⁴

Podstatné je, že fotografický snímek v sobě nyní zaznamenává obojí: Původní, ještě neobjektivní sílu vidění a objekt, k němuž se tato síla v příslušném okamžiku otevřela. Fotografie se opět obrací ke Světu, avšak nikoli jako jeho reprezentace, jako jeho dvojník nebo jako vnější přiblížení objektu. Ale jako manifestace určitého svazku, který v procesu focení vzniká mezi tím, kdo může vidět, a tím, co se k vidění dává.

¹² LARUELLE, *Koncept nefotografie*, s. 16.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, s. 17.