

Akademie múzických umění v Praze  
Filmová a televizní fakulta  
Katedra fotografie

Filip Skalák

# Myslet fotografie

(Čtyři cesty za výpovědí fotografického obrazu)

Disertační práce doktorského studia

Praha 2006

Vedoucí práce  
Doc. Alexander Baran PhD.  
schválil text práce

---

Rád bych poděkoval Alexandru Baranovi za pomoc i vstřícnost,  
jichž se mi během přípravy práce dostávalo.



KP 3065

### Obsah

úvod	7
estetika okamžiku	13
dlouhá moderna	29
sen jménem lidskost	51
fotograf	67
literatura	93
rejstřík jmenný	96
rejstřík věcný	98
seznam ilustrací	100
souhrnné informace	102

Rád bych poděkoval Alexandru Baranovi za pomoc i vstřícnost,  
jichž se mi během přípravy práce dostávalo.



KP 3065

### Obsah

úvod	7
estetika okamžiku	13
dlouhá moderna	29
sen jménem lidskost	51
fotograf	67
literatura	93
rejstřík jmenný	96
rejstřík věcný	98
seznam ilustrací	100
souhrnné informace	102

Rád bych poděkoval Alexandru Baranovi za pomoc i vstřícnost,  
jichž se mi během přípravy práce dostávalo.



KP 3065

Rád bych poděkoval Alexandru Baranovi za pomoc i vstřícnost,  
jichž se mi během přípravy práce dostávalo.



KP 3065

Fotografie je od svých počátků provázena dvojnácnostmi, které na jedné straně zdánlivě zakrývají a zamlžují její podstatu, ale na straně druhé se bytostně podílejí na její charakteristice. Jedna z těchto vrozených ambivalencí, o které bych se chtěl zmínit, má podobu teoretické reflexe fotografického obrazu.

Od onoho památného 19. srpna 1839, kdy byl Francouzskou akademií věd oficiálně oznámen vynález fotografie, stal se její obraz námětem neobyčejného množství úvah a teoretických reflexí, vycházejících z nejrůznějších pozic a úhlů pohledu. Fotografie byla od počátku rozpoznána a zkoumána nejen jako obraz a specifický typ výtvarného umění, ale současně byla reflektována i jako vědecká metoda, nástroj ke studiu přírody, fyzikální a chemický objev, prostředek rozšiřující možnosti poznávání světa. Spiritisté k ní vzhlíželi coby k médium, které konečně potvrdí hybné mystické síly v pozadí viděného světa, žurnalisté zdůrazňovali ekonomické možnosti fotografického obrazu, básníci a malíři pak poukazovali k její falešnosti a plebejství. Ti všichni se podíleli na definování základní osnovy uvažování o fotografickém obrazu. K těmto úvahám byly průběžně doplňovány nové myšlenky fotografů, malířů, spisovatelů, teoretiků médií i komunikace, zpětně pak mezi ně byla přijata i řada starších textů, jako například Aristotelovy poznámky o vidění a optice, nebo renesanční popisy camery obscury, sepsané Giovanni Battistou della Porta už v roce 1558. Dnes, tedy na konci éry fotografie analogické, v období digitální proměny obrazu, fotografie patrně patří mezi nejreflektovanější média v dějinách.

V kontrastu k množství úvah o fotografii je paradoxní, že mezi nimi neexistuje myšlení, které by bylo možné vnímat jako souvislou objektivní teorii fotografie. Většina textů o fotografii má podobu kratších poznámek, příležitostných glos a individuálních autorských přístupů. Pro fotografii je navíc určující nejen to, že nemá vlastní teorii, ale to, že její absenci nepocituje jako deficit. Žijeme v době fotografického obrazu, ale naše porozumění fotografii je do té míry fragmentární, že každé uvažování o fotografii s nadsázkou připomíná alternativní puzzle; máme k dispozici gigantické množství jednotlivých dílků, které dohromady mají vytvořit výsledný obraz, o jehož podobě máme jen malou představu, navíc není jisté, že nám některé části nebudou přebývat a jiné zase chybět.

Domnívám se, že příčinou této intelektuální nečitelnosti fotografie je její popisnost. Fotografický obraz se ze své vlastní povahy referenčně vztahuje k viděnému světu a jako takový je v této deskriptivní rovině snadno srozumitelný i bez vlastní teorie. Smysl fotografie je zdánlivě zjevný, komplikace a nejasnosti přicházejí až v rovině druhé. Poselství fotografického obrazu se totiž netýká jenom obsahu samotného zobrazení a popisnost neznamena totéž, co povrchnost. Fotografie se emancipovala v moderním světě nejen pro-

to, že byla sto zprostředkovat srozumitelný záznam skutečnosti, ale také tím, že prostřednictvím viděného povrchu umožňovala zviditelnit skryté a zprostředkovat tak nový pohled na svět. Tato schopnost analyzovat, interpretovat a vyhodnocovat informace je vysvětlením mediálního úspěchu fotografického obrazu, který v konečném důsledku překonal všechna očekávání.

Jestliže je fotografie ve své první rovině zcela srozumitelná a zdánlivě na ní není nic, co by bylo potřeba teoreticky vykládat a vysvětlovat, její druhá rovina, ta podstatnější, je této zdánlivé samozřejmosti zbavena a jedinou možností jak učinit význam obrazu zřetelným je podrobit jej zvláštnímu procesu, který označujeme slovem interpretace.

Teorie a interpretace jsou dvě odlišné zkušenosti, dvě možné cesty k porozumění, z nichž žádná nemá absolutní platnost a stejně tak není žádná z nich postradatelná. Zmínil jsem deskriptivitu fotografie, zřetelnou přímým vztahem k viděnému světu, ale je třeba podotknout, že teoretické uvažování o fotografii, stejně jako i její interpretace, vycházejí z opačného předpokladu. Základem teorie není kontakt s událostí ani její popis, ale naopak distance od události, jejího děje i aktérů. Už etymologie samotného slova Teoria vychází ze slovesa vidět, dívat se; tedy mít odstup, nebýt bezprostředním účastníkem děje. Z toho je zřejmé, že teorii fotografie nelze dost dobře nahradit důležitými poznatky a úvahami, vycházejícími, a vztahujícími se, k jednotlivým fotografiím, nebo historickým periodám. Teorie se ze své podstaty vztahuje k celku a nárokuje si objektivní platnost. Jestliže fotografie jako fenomén, obraz i médium se může dobře obejít i bez vlastní teorie, nemůže rezignovat na samotné teoretizování. Může se vzdát nároku na objektivní poznání, ale nikoli nároku na odstup.

Druhou možností pohledu z vnějšku od fotografického obrazu je jeho interpretace. Interpretace ale vyžaduje jiný typ distance. Odstup teorie vychází od odpoutání, výchoziskem interpretace je naopak vztahování. Interpretovat fotografie znamená vkládat je do souvislostí a kontextů s jinými fotografiemi, realitou a v neposlední řadě také autorem a divákem. Interpretace narozdíl od teorie není ze své podstaty objektivní, úplná a tedy ani ukončená. Jestliže odstup teorie vede k výkladu, (teorie relativity shrnutá do vzorce  $E = mc^2$  neodvozuje svou platnost z rychlosti, kterou se momentálně pohybujeme, ani z toho, zda jí rozumíme), interpretace se nutně vztahuje k porozumění, ke kontextu.

Každý fotograf je závislý na možnostech fotografického obrazu, artikuluje skrze ně svou výpověď podobně jako letec řídí svůj let prostřednictvím zákonů aerodynamiky. Tato závislost je ještě umocněna situací, kdy dochází k prudkým změnám, které popírají zažitý stav věcí a nastolují nové podmínky. Ve vzdušném víru neztrácejí zákonitosti aerodynamiky svou platnost, modifikují se a stávají se ještě naléhavějšími.

Vír proměn, kterým prochází fotografie v posledním desetiletí a který patrně nemá v jejích dějinách obdoby, je určován dvěma silami; první má sociální charakter a do obecného povědomí vstoupila pod označením globalizace, druhá vychází z technologické povahy média a bývá popisována jako digitalizace. Ve svém součinu tyto procesy posunují význam i platnost fotografického obrazu, proměňují jeho důvěryhodnost, odlehčují ho, ale současně násobí jeho účinek.

V poslední době bývá zdůrazňována rychlost těchto procesů, kdo by si před pěti lety pomyslel, že kinofilmové zrcadlovky se během několika málo let promění v neprodejně zboží? Ale už při pohledu na proužek kinofilmu spíš překvapí, jak mohl tento artefakt analogové doby přežít do jednadvacátého století. Je těžké při pohledu na něj nevidět

to, že byla sto zprostředkovat srozumitelný záznam skutečnosti, ale také tím, že prostřednictvím viděného povrchu umožňovala zviditelnit skryté a zprostředkovat tak nový pohled na svět. Tato schopnost analyzovat, interpretovat a vyhodnocovat informace je vysvětlením mediálního úspěchu fotografického obrazu, který v konečném důsledku překonal všechna očekávání.

Jestliže je fotografie ve své první rovině zcela srozumitelná a zdánlivě na ni není nic, co by bylo potřeba teoreticky vykládat a vysvětlovat, její druhá rovina, ta podstatnější, je této zdánlivé samozřejmosti zbavena a jedinou možností jak učinit význam obrazu zřetelným je podrobit jej zvláštnímu procesu, který označujeme slovem interpretace.

Teorie a interpretace jsou dvě odlišné zkušenosti, dvě možné cesty k porozumění, z nichž žádná nemá absolutní platnost a stejně tak není žádná z nich postradatelná. Zmínil jsem deskriptivitu fotografie, zřetelnou přímým vztahem k viděnému světu, ale je třeba podotknout, že teoretické uvažování o fotografii, stejně jako i její interpretace, vycházejí z opačného předpokladu. Základem teorie není kontakt s událostí ani její popis, ale naopak distance od události, jejího děje i aktérů. Už etymologie samotného slova Teoria vychází ze slovesa vidět, divat se; tedy mít odstup, nebýt bezprostředním účastníkem děje. Z toho je zřejmé, že teorii fotografie nelze dost dobře nahradit dílčími poznatky a úvahami, vycházejícími, a vztahujícími se, k jednotlivým fotografiím, nebo historickým periodám. Teorie se ze své podstaty vztahuje k celku a nárokuje si objektivní platnost. Jestliže fotografie jako fenomén, obraz i médium se může dobře obejít i bez vlastní teorie, nemůže rezignovat na samotné teoretizování. Může se vzdát nároku na objektivní poznání, ale nikoli nároku na odstup.

Druhou možností pohledu z vnějšku od fotografického obrazu je jeho interpretace. Interpretace ale vyžaduje jiný typ distance. Odstup teorie vychází od odpoutání, výchoziskem interpretace je naopak vztahování. Interpretovat fotografie znamená ukládat je do souvislosti a kontextů s jinými fotografiemi, realitou a v neposlední řadě také autorem a divákem. Interpretace narozdíl od teorie není ze své podstaty objektivní, úplná a tedy ani ukončená. Jestliže odstup teorie vede k výkladu, (teorie relativity shrnutá do vzorce  $E = mc^2$  neodbozuje svou platnost z rychlosti, kterou se momentálně pohybujeme, ani z toho, zda jí rozumíme), interpretace se nutně vztahuje k porozumění, ke kontextu.

Každý fotograf je závislý na možnostech fotografického obrazu, artikuluje skrze ně svou výpověď podobně jako letec řídí svůj let prostřednictvím zákonů aerodynamiky. Tato závislost je ještě umocněna situací, kdy dochází k prudkým změnám, které popírají zažitý stav věcí a nastolují nové podmínky. Ve vzdušném víru neztrácejí zákonitosti aerodynamiky svou platnost, modifikují se a stávají se ještě naléhavějšími.

Vír proměn, kterým prochází fotografie v posledním desetiletí a který patrně nemá v jejích dějinách obdoby, je určován dvěma silami; první má sociální charakter a do obecného povědomí vstoupila pod označením globalizace, druhá vychází z technologické povahy média a bývá popisována jako digitalizace. Ve svém součinu tyto procesy posunují význam i platnost fotografického obrazu, proměňují jeho důvěryhodnost, odlehčují ho, ale současně násobí jeho účinek.

V poslední době bývá zdůrazňována rychlost těchto procesů, kdo by si před pěti lety pomyslel, že kinofilmové zrcadlovky se během několika málo let promění v neprodejné zboží? Ale už při pohledu na proužek kinofilmu spíš překvapí, jak mohl tento artefakt analogové doby přežít do jednadvacátého století. Je těžké při pohledu na něj nevidět

ozubená kola průmyslové éry (drapákový mechanismus, z něhož vychází princip pohybu filmu ve fotoaparátu, byl objeven už na sklonku 19. století), plýtvání zdánlivě neomezenými zdroji (perforace a zaváděcí okraje pohlcují polovinu citlivé plochy filmu), želatinu (extrahovanou téměř alchymistickou metodou ze zvířecích kostí), zrnitost světlocitlivé vrstvy chráněné před světlem kazetou utěsněnou textilními vlákny, která se má proměnit v odpad jen chvíli před tím, než se film máčí chemikáliemi, pak do nekonečna pere a pak zase suší, aby na konci stále ještě nevzniklo nic definitivnějšího než polotovary – negativ citlivý k mechanickému poškození, jehož obraz se pomalu vytrácí působením dvou základních fotografických entit: času a světla.

V dějinách fotografie technologické modifikace vždy velmi rychle implikovaly změny obsahu. V poslední době tak nelze přehlédnout, jakým způsobem se proměňuje a zrychluje schopnost fotografie podávat zprávy o světě. Důležité události posledních pěti let jsou fotograficky zprostředkovány jakoby automaticky a anonymně. Svět je vystaven neustálé kontrole, permanentnímu fotografickému záznamu. Teroristé z londýnského metra jsou dodatečně vyhledáni v záběru bezpečnostních kamer. Pár minut po výbuchu je samotné místo mediálně pokryto záběry mobilních telefonů, které jsou téměř okamžitě umístěny na počítačovou síť internetu. Snímky kompaktních fotoaparátů a digitálních videokamer zachycují vlnu tsunami jen chvíli před tím, než zaplavuje pobřeží, televizní zpravodajství je mediálně překryto amatérskými fotografiemi mučených vězňů, použitých později jako usvědčující materiál proti svým vlastním autorům. Mediálně anonymní fotografie popírají výlučnou úlohu fotografa, artikuluji sdělení o světě prostřednictvím gramatiky svého vlastního jazyka. Jak těsně souvisí jazyk s mocí, nám ostatně po teoretické lekci Michela Foucaulta předvedl ve zcela odlišném kontextu i Collin Powell, když na jaře roku 2003 během audiovizuální show na půdě OSN prokázal prostřednictvím satelitních záběrů, videozáznamů a fotografií existenci iráckých zbraní hromadného ničení.

Následující čtyři kapitoly textu vznikly jako individuální pokusy o porozumění fotografickému obrazu ze čtyř úhlů pohledu, právě v době dynamické proměny fotografického výrazu. V textu se několikrát opakuje myšlenka, že prvním krokem ke každému porozumění je vědomí původního východiska. Tento předpoklad platí i pro text samotný.

Přistupoval jsem k jeho psaní jako fotograf, který přes vlastní skepsi k možnosti ucelené teorie fotografie pocituje potřebu orientace a porozumění fotografickému obrazu. Uvědomil jsem si, že více než jako jazyk s kodifikovanou gramatikou, vnímám fotografii jako specifické prostředí, jako prostor, nebo krajinu. Tato metafora není pokusem o subjektivizaci fotografie, nebo o její romantizaci. Stejně jako krajinu nemůžeme ani fotografii zvnějšku popsat a charakterizovat, postihnout v nestálosti forem a aktuálních proměn, současně ale nemůžeme rezignovat na orientaci. Učinil jsem zkušenost, že nejlepším pokusem o orientaci v krajině je cesta. Mapa, geografický popis i případné poznámky cestovatelů jsou důležité, ale nedokážou nahradit vlastní cestování vymezeným prostorem. Pod vlivem této zkušenosti jsem svou teoretickou práci koncipoval jako čtyři samostatné texty – cesty prostorem fotografie.

Cesty v krajině mají odlišný tvar, často vedou ke stejným místům, kříží se a míjí, v konečném důsledku je ale každá jiná a společně zprostředkovávají konkrétní představu o prostoru, kterým procházejí. Snažil jsem se, aby podobně objektivní možnost orientace z různých úhlů pohledu poskytovaly i následující úvahy.



První z nich se zabývá fotografií z pohledu myšlení a otázek formulovaných klasickou estetikou a mimo jiné reflektuje také metodu, kterou do teoretického diskurzu o fotografii vnesl André Bazin, totiž vnímat fotografii a film jako typ řeči. Text druhý poukazuje k důsledkům proměny, kterou prodělal fotografický obraz a médium v období, které v dějinách umění označujeme slovem modernismus. Právě umělecký program modernismu umožnil fotografickému obrazu vyslovit se nejen jako reference skutečného světa, ale jako jeho koncept. Text s názvem *Sen* jménem lidskost rekapituluje ideu humanismu druhé poloviny 20. století, a způsob, jakým se na jeho formulaci a popularizaci podílela dokumentární fotografie. Závěrečný esej je pak úvahou nad metodou fotografa, jeho přístupem a odpovědností za obrazy, které vytváří. To je v hrubých obrysech itinerář následujících stran.

Cestopisy a zprávy z geografických výprav často zmiňují situaci, kdy je plánovaná trasa během samotné cesty změněna a náhle vede jinam. Tyto změny směru potkaly i mě a protože je přes svůj neúspěch považuji za inspirativní, rád bych se o nich zmínil.

Považoval jsem za důležité oddělit fotografii jako kulturní a společenský fenomén od fotografie jako umělecké výpovědi, tedy v kontextu obrazů vnímaných a interpretovaných ve zvláštních souvislostech výtvarného umění. Důvod, proč jsem se tohoto záměru musel vzdát, jsem již naznačil. V souvislostech postmoderní společnosti spolu o kategorii souvisí mnohem těsněji než by se mohlo zdát a jejich násilné oddělení je proti jejich smyslu. Zatímco fotografické obrazy vnímané v kontextu vysoké umělecké kultury často ztrácí schopnost vypovídat o světě, fotografie vznikající mnohdy bez uměleckých aspirací stále znovu překvapují svou naléhavostí a důležitostí.

Druhým úkolem, na který jsem musel rezignovat, bylo zkoumání časovosti ve fotografii. Považoval jsem způsob jakým fotografie pracuje s časem za základní dimenzi fotografického obrazu. Fotografie prostřednictvím svého obrazu vizualizovala ve své nové pojetí času; někde v řádech zlomků vteřiny, tedy hluboko pod rozlišovací schopností lidského oka (což je vidět například na fotografiích Muybridgeových), jindy v podobě „ustáleného“ času dlouhého trvání (jako je tomu na fotografiích Eugène Atge nebo Josefa Sudka). Fenomén času je námětem řady textů klasické i moderní filozofie a estetiky. Snad právě množství materiálů a názorových přístupů bylo důvodem mého neúspěchu. Nebyl jsem sto uvažovat o čase v tolika odlišných a vzájemně nesourodých souvislostech a zároveň jej stále ještě vnímat v jeho specificky fotografické podobě. Fragment mého původního záměru je součástí textu o estetice fotografie.

Jestliže definiční oddělení fotografie jako umění a fotografie jako média považujeme za scestné a neopodstatněné, analýza fotografického času mou rezignací neztrácí ze své důležitosti.

Obsahem cestopisných zpráv bývají kromě popisů cest, map a ilustrací také formace, zmiňující neprozkoumaná místa daného teritoria, inspirující k dalším výpravám a expedicím. Domnívám se, že takovou mezerou v oblasti fotografie je potřeba ziorborové srovnávací analýzy.

Srovnávací studie je klasický kunsthistorický přístup, vycházející z komparativního téhož přístupu, motivu, východiska, záměru nebo programu v odlišných dílech. Přístup je to náročný, ale ve světové moderní kunsthistorii má bohatou tradici, která odráží i v dějinách fotografie. Potíž je v tom, že fotografie při svém relativním množství a provázanosti s jinými médii potřebuje srovnání v intermedialním kontextu. Tedy n

První z nich se zabývá fotografií z pohledu myšlení a otázek formulovaných klasičtější estetikou a mimo jiné reflektuje také metodu, kterou do teoretického diskurzu o fotografii vnesl André Bazin, totiž vnímat fotografii a film jako typ řeči. Text druhý poukazuje k důsledkům proměny, kterou prodělal fotografický obraz a médium v období, které v dějinách umění označujeme slovem modernismus. Právě umělecký program modernismu umožnil fotografickému obrazu vyslovit se nejen jako reference skutečného světa, ale jako jeho koncept. Text s názvem *Sen jménem lidskost* rekapituluje ideu humanismu druhé poloviny 20. století, a způsob, jakým se na jeho formulaci a popularizaci podílela dokumentární fotografie. Závěrečný esej je pak úvahou nad metodou fotografa, jeho přístupem a odpovědností za obrazy, které vytváří. To je v hrubých obrysech itinerář následujících stran.

Cestopisy a zprávy z geografických výprav často zmiňují situaci, kdy je plánovaná trasa během samotné cesty změněna a náhle vede jinam. Tyto změny směru potkaly i mě a protože je přes svůj neúspěch považuji za inspirativní, rád bych se o nich zmínil.

Považoval jsem za důležité oddělit fotografii jako kulturní a společenský fenomén od fotografie jako umělecké výpovědi, tedy v kontextu obrazů vnímaných a interpretovaných ve zvláštních souvislostech výtvarného umění. Důvod, proč jsem se tohoto záměru musel vzdát, jsem již naznačil. V souvislostech postmoderní společnosti spolu obě kategorie souvisí mnohem těsněji než by se mohlo zdát a jejich násilné oddělení je proti jejich smyslu. Zatímco fotografické obrazy vnímané v kontextu vysoké umělecké kultury často ztrácí schopnost vypovídat o světě, fotografie vznikající mnohdy bez uměleckých aspirací stále znovu překvapují svou naléhavostí a důležitostí.

Druhým úkolem, na který jsem musel rezignovat, bylo zkoumání časovosti ve fotografii. Považoval jsem způsob jakým fotografie pracuje s časem za základní dimenzi fotografického obrazu. Fotografie prostřednictvím svého obrazu vizualizovala ve světě nové pojetí času; někde v řádech zlomků vteřiny, tedy hluboko pod rozlišovací schopností lidského oka (což je vidět například na fotografiích Muybridgeových), jindy zas v podobě „ustáleného“ času dlouhého trvání (jako je tomu na fotografiích Eugène Atgeta, nebo Josefa Sudka). Fenomén času je námětem řady textů klasické i moderní filozofie a estetiky. Snad právě množství materiálu a názorových přístupů bylo důvodem mého neúspěchu. Nebyl jsem sto uvažovat o čase v tolika odlišných a vzájemně nesourodých souvislostech a zároveň jej stále ještě vnímat v jeho specificky fotografické podobě. Fragment mého původního záměru je součástí textu o estetice fotografie.

Jestliže definiční oddělení fotografie jako umění a fotografie jako média považuji za scestné a neopodstatněné, analýza fotografického času mou rezignací neztrácí nic ze své důležitosti.

Obsahem cestopisných zpráv bývají kromě popisů cest, map a ilustrací také informace, zmiňující neprozkoumaná místa daného teritoria, inspirující k dalším cestám a expedicím. Domnívám se, že takovou mezerou v oblasti fotografie je potřeba mezioborové srovnávací analýzy.

Srovnávací studie je klasický kunsthistorický přístup, vycházející z komparace téhož přístupu, motivu, východiska, záměru nebo programu v odlišných dílech. Přístup je to náročný, ale ve světové moderní kunsthistorii má bohatou tradici, která se odráží i v dějinách fotografie. Potíž je v tom, že fotografie při svém relativním mládí a provázanosti s jinými médii potřebuje srovnání v intermedialním kontextu. Tedy nejen

v izolovaných souvislostech sebe sama, případně ve srovnání s jinými obory výtvarného umění, ale je třeba ji vnímat také v souvislostech vývoje filmového obrazu, divadla a literatury. A protože fotografie už dlouhou dobu není jenom obraz, ale také druh myšlení, tedy i v souvislostech filozofického myšlení, společenských věd a kulturních studií. Tento přístup je pomalu napravován novější fotografickou literaturou, ale osobně se domnívám, že vidět fotografii v interdisciplinárních souvislostech je požadavek, jehož aktuálnost bude nadále růst.

Vnímat svět fotografie v prostorové dimenzi krajiny v sobě obsahuje i nárok, plně si uvědomit všechny změny, kterým je fotografie v současné době vystavena. Nikoliv náhodou končí poslední z esejů, napsaných o fotografii Susan Sontagovou těžko srozumitelnou výzvou, k formování ekologie obrazů. Fotografie jako krajina je krajinou ohroženou; znečištěnou vizuálním odpadem každodenního života, kontaminovanou stále rostoucím množstvím jen pomalu rozkládajícího se odpadu fotografií na jedno použití. Je stále zřetelnější, že pokud nám na fotografických obrazech záleží, je třeba zabývat se tím, jak je chránit před banalizací a pohlcením obrazy beze smyslu. Je zřejmé, že smysluplná ekologie fotografie nebude mít charakter vícestranných dohod, proklamací a dlouhodobých koncepcí. Její možností není angažovanost, ale odpovědnost ve své nejobecnější podobě; tedy na úrovni všedních dní, jednotlivých fotografií a foografů, obrazových editorů, kurátorů a všech kdo se podílejí na distribuci fotografie.

Pro pochopení fotografie je možná více než inspirativní zkušenost s barevností světa. Isaac Newton nás již před více než třemi staletími rozkladem světla poučil, že jakkoliv se nám věci jeví barevné, barvy ve skutečnosti neexistují; existuje jen odlišná schopnost povrchů věcí odrážet a pohlcovat různé části světelného spektra.

Fotografie je ve své fyzické podstatě až banálně jednoduchá, jen obrazový záznam skutečnosti fixovaný na povrchu média. Možná, že stejně jako svět neobsahuje samotné barvy, nemá ani fotografie žádný vlastní obsah, vnitřek, nebo hloubku. Zcela jistě má ale schopnost reflektovat život, odrážet naše pocity, myšlenky i touhy. A to není málo.

18. dubna, 2006



*No se puede saber por qué.*

Francisco Goya: Neví se proč, kol. 1820



Francesco Goya: Neví se proč, kol. 1820

*Ná se puede saber por qué.*

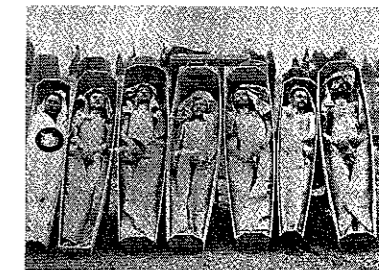
## / estetika okamžiku

Vnímání obrazů a prožívání skutečnosti v jejich zorném úhlu se stalo jednou z nejdůležitějších charakteristik soudobého světa. Slovní spojení „svět obrazů“ je už zbanalizováno a dávno ztratilo původní schopnost deskripce i hodnocení. Bylo proměněno v jazykové klišé, které se zdá být srozumitelné, úderné a čitelné, a tak jako většina podobných generalizací o světě, přes svou zdánlivou samozřejmost, mnoho nevyovídá. Pouze sumarizuje skutečnost, že vizuální, většinou technicky zprostředkované, obrazy pronikají do našeho prožívaného světa v množství, aktuálnosti a mnohdy i bezobsažnosti, jaká v západních dějinách nemá paralelu. Je zřejmé, že náš svět obrazů, má svá ekonomická, sociální i kulturní východiska, stejně jako má své psychologické a sociální důsledky. Takový popis ale dávno nestačí. Je třeba pokusit se hledat odpověď na otázku, jakým způsobem obrazy v soudobém světě fungují. Často deklarovaná potřeba porozumět jejich obsahu, bývá nezdědka omezena na pouhé pochopení samotného obsahu.

Pochopit obsah, je význam slova „porozumění“ v tom nejběžnějším smyslu. V evropské myšlenkové tradici může ale požadavek porozumění znamenat mnohem zásadnější zkušenost. Rozumět nějakému fenoménu, události, nebo změně, v sobě otevírá možnost vnímat je z pohledu otázek a příčin, na než jsou reakcí. Jak píše Václav Bělohradský: porozumět lidskému výkřiku v tomto smyslu neznamená zaregistrovat jeho obsah, ale hlavně pochopit příčinu, která jej vyvolala, na kterou reaguje. A to i přes to, nebo právě proto, že tato příčina bývá zpravidla mnohem méně hlasitá. Takové porozumění v souvislostech v sobě současně obsahuje také osvobození od neviděné, a proto nekontrolovatelné moci, kterou nad námi mají jevy, jimž nerozumíme. Často popisovaná moc televizních, fotografických obrazů i jiných médií je dána právě tím, že se jejich skrytou podstatou divák a nezdědka vůbec nikdo nezabývá.

### Obraz a jazyk

Jednu z možných odpovědí na tázání po příčině bezprecedentně rostoucí moci fotografických obrazů nabízí Jean Baudrillard. Podle Baudrillarda je fotografie vzdorováním proti světu, tak jak je vysloven hlukem slov.<sup>2</sup> Baudrillard tím zřetelně popírá možnost rozvoje obrazových médií v naší kultuře pouze z důvodu, že k tomu měla západní civilizace technické prostředky.<sup>3</sup> K masovému rozšíření technických obrazů muselo Evropu dovést něco mnohem silnějšího, než pouhá schopnost takové obrazy tvořit a reprodukovat. Síla obrazů měla nepochybně



Anonym (připisováno Disdérimu):  
Těla pařížských komunardů, 1871



Francesco Goya: Z cyklu Caprichos, 1814-23

charakter zjevné přitažlivosti. Dějiny fotografie dokládají, jak intenzivně evropskou kulturu od počátku přitahovaly estetické a informační možnosti fotografie. Baudrillard ale naznačuje, že vedle této přitažlivosti působila i opačná, tlak nutící k hledání nového způsobu vyjádření světa, k jeho popisu, který by kvalitou své výpovědi byl sto reagoval na vyčerpané podoby světa, které artikulovaly jazykovými médii. Respektujme Baudrillardovu myšlenku, že to čím je, tedy nikoliv jako systémovou teorii vzniku fotografických obrazů, jako svého druhu provokaci. Baudrillardova myšlenka, objevená především s pomocí invencí a nabízí pohled na fotografii z poměrně málo reflektovaného úhlu pohledu. Fotografie je v jejím kontextu viděna jako zřejmá reakce na krizi, vzniklou pro jazyková média v podobách novinových zpráv, orálního rozhovoru, politických a náboženských programů, traktátů, popisů cest, stejně jako krásná i filozofická nebo vědecká literatura, ve svém celku ztratila svůj tvořivý potenciál k hledání nových modelů popisu světa. Toto období lze ale současně charakterizovat řadou individuálních pokusů o kritiku jazyka a otevření nových typů vyprávění a textů. Takto lze vnímat například pokus romantiků vyslovit nové pojetí světa s pomocí myšlenek a zkušenosti lidové kultury, nebo literární směry kritického realismu. Ve filozofickém prostředí se na krizi textových výkladů světa pokouší vedle sebe reagovat tak odlišné koncepce, jaké vytvořili Auguste Comte, Karel Marx nebo Søren Kierkegaard; každý z nich se pokouší nově uchopit svět a reagovat na jeho proměnu. Každý z těchto pokusů je veden jiným směrem, ale současně mají společného východiska, totiž z kritického postoje vůči zažitým postupům myšlení o světě, jazyku a žánru jímž byl vysloven.

Takto rozsáhlou generalizaci lze zpochybnit celou řadou námitek. Z jaké perspektivy jsou Flaubertův román, Nietzscheho filozofie, politické teze Alexise de Tocquevilla, nebo vědecké spisy Charlese Darwina či jakékoli jiné textové dílo, jehož vznik koresponduje z dobou objevu fotografie, ukázkou vyčerpanosti jazyka? Je možné jmenovat řadu dalších příkladů textů, jejichž schopnost a kvantitativního popisu skutečnosti by bylo velmi obtížné jakkoli zpochybnit. Současně lze jen obtížně přehlédnout skutečnost, že téměř každé z těchto děl je, nebo bylo, své době, předmětem společenských sporů, a vedle často afektovaného popisu je i stejně nekritického odmítání. Devatenácté století ve své druhé polovině nabízí texty, které umí popsat aktuální stav světa, postrádá už ale text, který by ve své době aktuálního popisu světa byl současně v plné šíři společensky přijímán jako svého druhu intelektuální, umělecká, nebo duchovní platforma.

V následujícím období přelomu devatenáctého a dvacátého století se současně na různých místech Evropy a Ameriky formují nové pokusy o komplexnější strukturu jazyka. V Praze se s přispěním ruských emigrantů rodí lingvistický kroužek, ve Vídni funguje jiná filozofická společnost podobně zaměřená na jazyk, ve Švýcarsku Ferdinand de Saussure pokládá základy strukturalistické lingvistiky jen chvíli před tím, než je na frontě první světové války vzat do zajetí Ludvík Wittgenstein s konceptem svého traktátu, jehož poslední, téměř zenová věta znamená, že o čem nelze mluvit, o tom se musí mlčet.<sup>4</sup>

Řadě autorů předminulého století se dařilo vytvářet aktuální filozofické, vědecké nebo umělecké popisy světa, ale vždy jsou to popisy alternativní a nik



Francesco Goya: Z cyklu Caprichos, 1814-23

charakter zjevné přitažlivosti. Dějiny fotografie dokládají, jak intenzivně evropskou kulturu od počátku přitahovaly estetické a informační možnosti fotografie. Baudrillard ale naznačuje, že vedle této přitažlivosti působila i síla opačná, tlak nutící k hledání nového způsobu vyjádření světa, k jeho popisu, který by kvalitou své výpovědi byl sto reagovat na vyčerpané podoby světa artikulovaného jazykovými médii. Respektujme Baudrillardovu myšlenku jako to čím je, tedy nikoliv jako systémovou teorii vzniku fotografických obrazů, ale jako svého druhu provokaci. Baudrillardova myšlenka, objevná především svou invencí a nabízí pohled na fotografii z poměrně málo reflektovaného úhlu pohledu. Fotografie je v jejím kontextu viděna jako zřejmá reakce na krizi vzniklou poté, co jazyková média v podobách novinových zpráv, orálního rozhovoru, politických a náboženských programů, traktátů, popisů cest, stejně jako krásná i filozofická nebo vědecká literatura, ve svém celku ztratila svůj tvořivý potenciál k hledání nových modelů popisu světa. Toto období lze ale současně charakterizovat řadou individuálních pokusů o kritiku jazyka a otevření nových typů vyprávění a textů. Takto lze vnímat například pokus romantiků vyslovit nové pojetí světa s pomocí myšlenek a zkušenosti lidové kultury, nebo literární směry kritického realismu. Ve filozofickém prostředí se na krizi textových výkladů světa pokouší vedle sebe reagovat tak odlišné koncepce, jaké vytvořili Auguste Comte, Karel Marx nebo Sören Kierkegaard; každý z nich se pokouší nově uchopit svět a reagovat na jeho proměnu. Každý z těchto pokusů je veden jiným směrem, ale současně ze společného východiska, totiž z kritického postoje vůči zažitým postupům myšlení o světě, jazyku a žánru jímž byl vysloven.

Takto rozsáhlou generalizací lze zpochybnit celou řadou námitek. Z jaké perspektivy jsou Flaubertův román, Nietzscheho filozofie, politické teze Alexise de Tocquevilla, nebo vědecké spisy Charlese Darwina či jakékoli jiné textové dílo, jehož vznik koresponduje z dobou objevu fotografie, ukázkou vyčerpanosti jazyka? Je možné jmenovat řadu dalších příkladů textů, jejichž schopnost adekvátního popisu skutečnosti by bylo velmi obtížné jakkoli zpochybnit. Současně lze jen obtížně přehlédnout skutečnost, že téměř každé z těchto děl je, nebo ve své době bylo, předmětem společenských sporů, a vedle často afektovaného přijetí i stejně nekritického odmítní. Devatenácté století ve své druhé polovině zná texty, které umí popsat aktuální stav světa, postrádá už ale text, který by vedle aktuálního popisu světa byl současně v plné šíři společensky přijímán jako svého druhu intelektuální, umělecká, nebo duchovní platforma.

V následujícím období přelomu devatenáctého a dvacátého století se současně na různých místech Evropy a Ameriky formují nové pokusy o komplexnější studium jazyka. V Praze se s přispěním ruských emigrantů rodí lingvistický kroužek, ve Vídni funguje jiná filozofická společnost podobně zaměřená na jazyk, ve Švýcarsku Ferdinand de Saussure pokládá základy strukturalistické lingvistiky jen chvíli před tím, než je na frontě první světové války vzat do zajetí Ludwig Wittgenstein s konceptem svého traktátu, jehož poslední, téměř zenová věta poznamenává, že o čem nelze mluvit, o tom se musí mlčet.<sup>4</sup>

Řadě autorů předminulého století se dařilo vytvářet aktuální filozofické, vědecké nebo umělecké popisy světa, ale vždy jsou to popisy alternativní a nikdy

nejsou sdílené v celku celé kultury. Po Kantovi a kritickém zpracování jeho myšlenek se evropská filozofická tradice fragmentalizuje do množství samostatně se vyvíjejících proudů a jakákoliv jednota se na dlouhou dobu stala pouhou chimérou. V této souvislosti není od věci poznamenat, že i tři základní způsoby, jejichž prostřednictvím filozofie jako věda i literární žánr začala ve dvacátém století znovu otevírat možné přístupy k pochopení světa, totiž Husserlem koncipovaná fenomenologie<sup>5</sup>, strukturalistická filozofie i nástup postmoderny, mají jako společné východisko určitou nechuť k manipulativnosti jazyka i vědy. Jejich přístup ke světu je v určitém ohledu estetický, založený na bezprostředním prožitku, intenci a interpretaci nebo dekonstrukci skutečnosti.

### Úhel pohledu

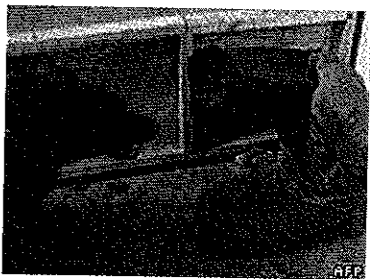
Přijmeme-li Baudrillardovu výzvu, totiž chápat zrození světa obrazů jako reakci krizi světa slov, objevíme brzy i další z jejich skrytých půvabů. „Svět slov“ existoval v Evropě po několik století a po dlouhou dobu své existence měl téměř monopol na interpretaci světa a podávání zpráv o něm. Není ale příliš pravděpodobné, že by se mu i za tak dlouhou dobu podařilo popsat svět v jeho celku, vytvořit všechny jeho verze. Jestliže je něco určitým, ať už textovým, nebo vizuálním médiem popsateľné, musí nutně existovat i něco, zlomek světa nebo jeho určité aspekty, které toto médium není sto postihnout; podoby světa, které médium mívá. Svět, jak mu dnes rozumíme, je složitě strukturovaný systém vztahů a lze-li alespoň část z něj vyslovit, zlomek těchto vztahů popsat, je zřejmé, že vedle toho obsahuje i něco, co tímtož prostředkem vyslovitelné není. V situaci, kdy se charakter média do základu změní – a takovou změnou vznik světa obrazů na troskách světa slov bezesporu byl – otevírá se sama od sebe možnost nového typu poznání. To, co bylo jedním způsobem nevyslovitelné, stává se v novém prostředí často přirozeně zjevné. Svět interpretovaný jedním typem prostředků se podobá místnosti, do které můžeme nahlédnout pouze z jednoho bodu. Když je nám ale umožněn pohled i z druhé strany, z jiného úhlu, je naše orientace nejen mnohem objektivnější, ale i celistvější.

Popisují situaci vstupu technických obrazů do západní kultury jako stav, kdy je jeden způsob orientace ve světě nahrazován systémem jiným, postaveným na odlišných principech, zprostředkovávajících informace o do té doby nezřetelných vlastnostech skutečnosti. K podobné situaci nedochází v západních dějinách poprvé. Nechme stranou proměny vizuálního zobrazování, jako byl vliv byzantské ikonografie na obraznost prvotních křesťanů, nebo transformace symbolicky kodifikovaného gotického obrazu v renesanční realismus. Popisy světa zažívaly i proměny v nejčistším smyslu slova intermediální.

Například Friedrich Nietzsche popisuje zrod řecké filozofie jako reakci na neudržitelnost původních náboženských představ starých Řeků.<sup>6</sup> V období, kdy řecké náboženství vyčerpalo své poznávací možnosti interpretace světa, vyprodukovalo v sobě silný kritický proud, který vedl k hledání odpovědi o povaze světa nezávisle na náboženském systému, orientován pouze intelektuální



Jean-Marc Bouju: Nadžaf, 2003



Anonym, ca. 2005

Ve dvacátých letech osmnáctého století vzniklo množství kreseb a leptů, v nichž Francesco Goya zobrazil vedle výjevů občanské války a svých snů i podobu inkvizičních soudů. Goya tyto kresby pořídil v naprostém rozporu se svým společenským zařazením a oficiální funkcí dvorního malíře. Do kajčného oděvu odsouzené ženy pak vepsal: „Nasadili jí čepce, protože mluvila. Udeřili ji do hlavy. Viděl jsem ji v Zaragoze.“ Kresba vznikla dlouho před tím, než Goya sám stanul před inkvizičním tribunálem.

Srovnávat Goyovy kresběné záznamy s fotografiemi pořizovanými v současném Iráku není přes svou podobiznost jednoduché. Tato tři zobrazení jsou odlišná. Zatím co Goya zobrazuje inkvizici, Jean-Marc Bouju fotografoval osvobozovací operaci v iráckém Nadžafu, poslední fotografie byla zabavena jako důkazní materiál k soudnímu řízení s americkými vojáky.

Svatá inkvizice, přežívající ve Španělsku až do 19. století, měla za úkol chránit neposkvrněnost katolické víry. Její soudy byly rituální „očistou“, již se účastnilo celé společenství věřících. Čepce a žiněná košile byly znakem symbolického odtržení od náboženské obce i společnosti.

Účel zakrývání hlavy i očí iráckých zajatců je vysvětlován zcela profánně, smyslem je znemožnit orientaci a zajistit bezpečnost vojáků. Toto vysvětlení ale spíše jen zakrývá skutečný smysl, který je tentýž: symbolicky odtrhnout zajatce od skutečnosti a definovat jeho status a roli v nové situaci, jejíž pravidla určují jini.

schopností klást otázky a hledat k nim odpovědi. Tento kvalitativní posun v nejprve ke zrodu filozofie jako vědy, založené na orálním dialogu a posléze v podání Aristotelově, k formulaci základů vědeckého poznání jako takového. Nietzsche podobným způsobem také vysvětluje nástup řeckého dramatu. K tomu pak podle něj dochází ve chvíli, kdy se filozofie natolik komplikuje, že se stává doménou jen úzké skupiny intelektuálů a ostatním se stává nesrozumitelnou. Protože pro řeckou demokracii je podobně elitářské sdílení pravdy kulturně a politicky smrtelné, nahrazují Řekové filozofickou pravdu uměleckou kulturou. Nietzsche tak formuluje myšlenku hodnou v soudobém světě zvláštního zřetel. Dokazuje totiž, že v určité situaci je možné, aby uměním zprostředkovaně estetický zážitek funkčně zastupoval to, co by bylo možné označit jako společně uznanou autoritu pravdy nebo vědění.<sup>7</sup> Uchovejme v paměti tuto zkušenost

### Filozofie a estetika

Od té doby, co filozofie objevila sama sebe, přisvojila si výsadní právo na výklad světa a usiluje o vytěsnění jeho uměleckých popisů z pole svého vlivu. Otázkou poznávacích možností umění se mezi prvními zabýval Platón.<sup>8</sup> I když sám skutečný básník, poněkud paradoxně předpokládal, že poznávání světa je výlučným úkolem filozofie. Platón tak z perspektivy svého idealismu radikálně popírá jakoukoli poznávací schopnost umění. Skutečný svět je v jeho myšlenkovém konceptu pouhým odrazem světa idejí. Umění pak pouze zrcadlí a dobňuje tento již jednou odražený svět, „Umění je stín stínu a jako takové je to jedině ke lži, nikoli k pravdě“<sup>9</sup> píše Platón a definitivně mu odmítá jakoukoli možnost podílet se na pravdivém poznání světa.

V průběhu svého vlastního vývoje koncipovala filozofie uvnitř sebe sama obor zabývající se interpretací uměleckého zážitku ve vztahu k jednotlivci. Není úplně bez zajímavosti, že estetika, kterou mám tímto na mysli, se jako nejmodernější disciplína emancipuje v období dozrívajícího Kantova kritického racionalismu, tedy v době, která jen krátce předchází nástup popisovaného světa obrazů, a kterou estetika sama popisuje jako krizi filozofie.<sup>10</sup>

Estetika a fotografie se rodí vedle sebe. Obě mají své ideové kořeny a v průběhu svého dospívání z nich mohutně čerpají. Fotografie ze zkušenosti vizuální kultury výtvarného umění, estetika pak z filozofických koncepcí Kantova racionalismu a Hegelova logického idealismu. Fotografie nepozorovaně bují v světě obrazů, estetika se rozrůstá v mohutnou stavbu místy nepřehledných teorií.<sup>11</sup> Zdánlivě sourozenci zrození tímtež duchovním klimatem. Tím více mluví čtenáře estetických textů překvapit s jakou zarputilostí se mýjí.

Ze své definice estetika jako věda věnuje pozornost studiu estetického zážitku, jeho rozboru, obsahové i formální analýze uměleckého díla a jeho interpretaci. Jako takové vstupují do zorného pole jejich zájmů i vizuální obrázky v podobě fotografií. Je diskutabilní, kolik fotografických obrazů lze alespoň v nějaké míře pokládat za umělecká díla. Žijeme příliš reálný život na to, aby bylo možné uchovat v sobě iluzi volné zaměnitelnosti proklamovaného s



Roger Fenton: Údolí stínů smrti – Krim, 1855

schopností klást otázky a hledat k nim odpovědi. Tento kvalitativní posun vedl nejprve ke zrodu filozofie jako vědy, založené na orálním dialogu a posléze, v podání Aristotelově, k formulaci základů vědeckého poznání jako takového. Nietzsche podobným způsobem také vysvětluje nástup řeckého dramatu. K tomu pak podle něj dochází ve chvíli, kdy se filozofie natolik komplikuje, že se stává doménou jen úzké skupiny intelektuálů a ostatním se stává nesrozumitelnou. Protože pro řeckou demokracii je podobně elitářské sdílení pravdy kulturně a politicky smrtelné, nahrazují Řekové filozofickou pravdu uměleckou kulturou.<sup>6</sup> Nietzsche tak formuluje myšlenku hodnou v soudobém světě zvláštního zřetele. Dokazuje totiž, že v určité situaci je možné, aby uměním zprostředkovaný estetický zážitek funkčně zastupoval to, co by bylo možné označit jako společensky uznanou autoritu pravdy nebo vědění.<sup>7</sup> Uchovejme v paměti tuto zkušenost.

### Filozofie a estetika

Od té doby, co filozofie objevila sama sebe, přisvojila si výsadní právo na výklad světa a usiluje o vytěsnění jeho uměleckých popisů z pole svého vlivu. Otázkou poznávacích možností umění se mezi prvními zabýval Platón.<sup>8</sup> I on, ač sám skutečný básník, poněkud paradoxně předpokládal, že poznávání světa je výlučným úkolem filozofie. Platón tak z perspektivy svého idealismu radikálně popírá jakoukoli poznávací schopnost umění. Skutečný svět je v jeho myšlenkovém konceptu pouhým odrazem světa idejí. Umění pak pouze zpodobňuje tento již jednou odražený svět, „Umění je stín stínu a jako takové je cestou jedině ke lži, nikoli k pravdě“<sup>9</sup> píše Platón a definitivně mu odmítá jakoukoliv možnost podílet se na pravdivém poznání světa.

V průběhu svého vlastního vývoje koncipovala filozofie uvnitř sebe sama obor zabývající se interpretací uměleckého zážitku ve vztahu k jednotlivci. Není úplně bez zajímavosti, že estetika, kterou mám tímto na mysli, se jako samostatná disciplína emancipuje v období dozrívajícího Kantova kritického racionalismu, tedy v době, která jen krátce předchází nástup popisovaného světa obrazů, a kterou estetika sama popisuje jako krizi filozofie.<sup>10</sup>

Estetika a fotografie se rodí vedle sebe. Obě mají své ideové kořeny a v době svého dospívání z nich mohutně čerpají. Fotografie ze zkušenosti vizuální kultury výtvarného umění, estetika pak z filozofických koncepcí Kantova racionalismu a Hegelova logického idealismu. Fotografie nepozorovaně bují do světa obrazů, estetika se rozrůstá v mohutnou stavbu místy nepřehledných teorií.<sup>11</sup> Zdánlivě sourozenci zrození tímto duchovním klimatem. Tím více musí čtenáře estetických textů překvapit s jakou zarputilostí se mýjí.

Ze své definice estetika jako věda věnuje pozornost studiu estetického zážitku, jeho rozboru, obsahové i formální analýze uměleckého díla a jeho interpretaci. Jako takové vstupují do zorného pole jejich zájmů i vizuální obrazy v podobě fotografií. Je diskutabilní, kolik fotografických obrazů lze alespoň v nějaké míře pokládat za umělecká díla. Žijeme příliš reálný život na to, aby bylo možné uchovat v sobě iluzi volné zaměnitelnosti proklamovaného svě-

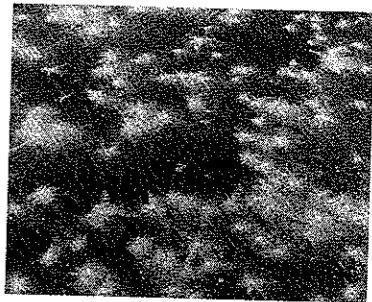
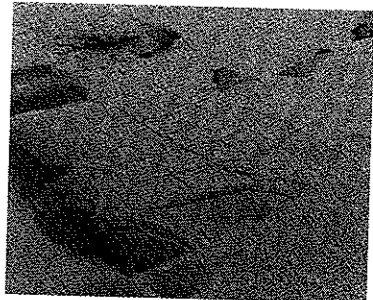


Roger Fenton: Údolí stínů smrti – Krím, 1855

ta obrazů se světem estetických prožitků. Přesto se domnívám, že oblast fotografie do estetického zkoumání patří a jako laický čtenář estetických textů nemohu přehlédnout ani ignorovat neschopnost estetiky reflektovat fotografii a její obrazy. Estetické texty připomínají v jistém smyslu slova uzavřený svět, nabízející i nepřilíš pozornému pozorovateli vedle konfúzního jazyka i jinou zajímavou zkušenost. Často sice proklamují, že předmětem jejich studia je estetický prožitek, mnohdy popisovaný jako prožitek libosti, ale jen zřídka věnují svůj zájem jeho reálnému zkoumání. Místy až jako by o jeho skutečné existenci přímo pochybovali. Estetika tak vytváří bezmála teologický dojem, jako by jejím předmětem nebylo ani tak něco reálně existujícího, ale cosi existujícího jen v jiných estetických koncepcích. Akademická estetika tak s předstihem upadá do známé pasti společenských věd. Místo aby podávala zprávu o skutečném světě, v mnoha citacích jen narcistně popisuje sama sebe. Čtenář se pak stává součástí jakési calvinovské jazykové hry, protože brzy postřehne, že text, který čte, je spíše než o čemkoliv skutečném o jiných textech a tyto texty pak nejsou o ničem jiném, než znovu o jiných textech. Ale nalézt alespoň v poslední instanci něco skutečného, co by ještě mělo svůj reálný předpoklad, případně i důsledek ve skutečném světě není jednoduché.

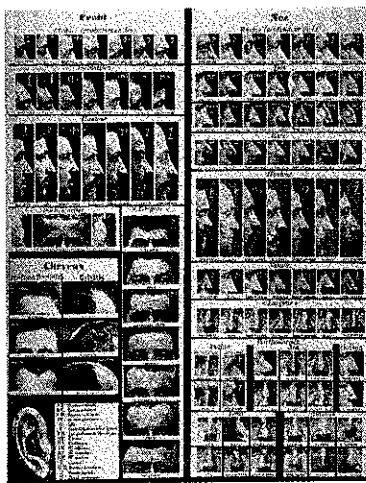
Nesnažím se estetiku jako vědu bagatelizovat. Jsem si vědom, že potenciál jejich myšlenek je síla je spíše v jemnosti, trpělivosti a pečlivosti s jakou zkoumá různé úhly jednotlivých aspektů uměleckých výpovědí, spíše než v revolučnosti. Mnohé z estetického poznání je možné k fotografickému obrazu a jeho obsahu zpětně vztáhnout, ale příliš významně to k jejich porozumění nepřispěje. Současně mě ale zarazí, jak málo obsahuje podnětů, které by nutně pronikaly do oblasti fotografie a přinášely kvalitativně nové porozumění fotografii. Domnívám se současně, že tento deficit musí mít, vedle důsledků na vizuální kulturu, i své konkrétní předpoklady.

Estetika od svého zrození v sobě obsahuje problém vymezení svého zájmu. Definice, že jím je samotný estetický vjem, prožitek uspokojení, případně akt libosti, nejsou právě vyčerpávající. Zdárně se totiž vyhýbají vymezení, co může být zdrojem takového vjemu a to je otázka, kterou chápu v tomto sporu jako určující. Je jeho jediným možným zdrojem umělecké dílo, obraz, báseň a nebo jím může být i artefakt, případně prožitek skutečného světa? Ponechme stranou počáteční úvahy na toto téma v estetickém myšlení devatenáctého století. V podmínkách moderního umění i světa si otázku položil Georg Simmel. I on ale popírá, že by zdrojem estetického prožitku mohlo být cokoli jiného než umělecké dílo. Svou tezi obhajuje rozlišením mezi uměleckým dílem a částí světa. Zatím co část světa je jen jeho fragmentem, umělecké dílo je jeho uzavřeným modelem. Jenom umělecké dílo obsáhne svět v jeho celistvosti, a proto jedině ono může být původcem tak náročného prožitku, jakým je plnohodnotné estetické vnímání.<sup>12</sup> Simmel vymezuje estetickou zkušenost rámem obrazu, říká doslova: „Rám obrazu jen podtrhuje tento fakt a dává mu symbolickou formu. Rám obrazu vylučuje veškeré okolí, tedy i pozorovatele uměleckého díla a pomáhá tím vytvářet odstup, v němž jedině dá se esteticky zažívat.“<sup>13</sup>



Sophia Ristenhueber: Fait (diptych), 1992





Alphonse Bertillon:  
Studie hovořící tváře, ca. 1895

Vztah uměleckého díla ke společnosti není vztahem části k celku jako například vztah jablka k jabloni. Není vztahem mezi dvěma analogickými systémy jako vztah mezi květinou a stromem. Mnohem více je podoben vztahu mezi, řekněme, chemickou entitou, jakou je uhlík a stromem. Je jasné, že uhlík se na existenci stromu podílí podstatnou měrou – funguje jako jedna ze vstupních veličin, jako součást jeho hmoty a tak dále. Podobně působí i strom ve spolupráci s uhlíkem a na něj. Každá z těchto obou termínů však svůj význam přejímá z příslušnosti k rozdílné skupině kategorizačního systému – jeden je chemický, druhý pak biologický nebo botanický. Uhlík čerpá význam ze své odlišnosti od dalších chemických prvků – vodíku a kyslíku a dalších – a ze svého vztahu k nim. „Strom“ je jednou ze skupin tříd v biologickém systému.<sup>1</sup>

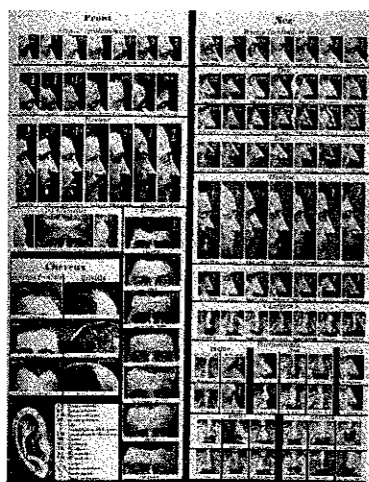
Michael Baxandall:  
Umění, společnost a Bougerův princip

Simmelova argumentace je logicky přesvědčivá, s čím se ale neslu moderní umění v podobách, v jakých se vyvíjelo v průběhu dvacátých let. Estetické poselství moderního umění nestojí na rámu, na vymezení umění jako něčeho odděleného od světa reálného, ale právě naopak na jejich co nejbližším propojení. Nejde jen o nejčastěji citované činy Duchampova avantgard, nebo Josepha Beuyse, ale o to, že rozbití hranic Simmelova klamovaného rámu je jednou z výchozích proměn, kterou umění v 20. století prodělalo.

## Estetický zážitek

Estetické myšlení má až do nástupu postmoderny zjevný problém se svou hranicí mezi uměleckou zkušeností jako něčím zvláštním a každodenním zakoušením reálného světa. Estetika jako věda nedokázala dostatečně objasnit, jakým způsobem se umělecká zkušenost překrývá se zkušeností reálného světa, a tak by sama sebe vystavila nebezpečí, že svůj poznávací aparát rozpustí v psychologii, sociologii nebo boomeru kulturních studií. Neschopnost reflektovat změnu je podle mého soudu příčinou onoho uvedeného míjení s fotografickými obrazy.

Samotný estetický zážitek se naopak stal oblastí intenzivního zájmu ze strany psychologie. Tato skutečnost je méně překvapivá, než by se mohlo zdát. Soudobé neurologické metody umožňují poměrně přesně sledovat aktivitu mozku během konkrétních činností a lokalizovat tak aktivitu do jedné nebo více center. Dlouhodobě se psychologickému průzkumu estetického prožitku věnuje Mihaly Csikszentmihalyi, jehož experimenty již v osmdesátých letech minulého století prokázaly, že estetická zkušenost není abstraktním, nepochybně koncem mystickým zážitkem, ale neurologickým proudem impulzů, které člověku navozují pocit strukturované organizace a vytěsňují tak chaotický a neklidný pocit k úzkosti.<sup>14</sup> V jednom z experimentů byla skupina lidí vyzvána k hodnocení tří stovek malířských děl různých žánrů a během tohoto hodnocení byla snímána jejich mozková aktivita. Ukázalo se, že estetický zážitek člověka mí blíže dotýkal vnímání skutečného světa. Během prohlížení portrétů například aktivována část mozku, která v běžném životě zpracovává vizuální tváře a sociální aktivitu, krajiny zase aktivovaly oblasti používané v běžném životě k prostorovému vnímání. To samo o sobě není nijak zvlášť překvapivé. Překvapivější bylo, že ani vnímání abstraktních obrazů, tedy vizuálních obrazů s nimiž má lidský mozek jen minimální evoluční zkušenost, aktivovaly tytéž oblasti určené pro percepci běžných vizuálních podnětů a nikoliv oblast určená pro abstraktní myšlení, nebo logiku. Srovnáním činnosti mozku při vnímání obrazů, které účastníci výzkumu hodnotili jako krásné se zjistilo, že jejich percepce aktivuje kromě systému vlastní pozornosti i centra v levé části spodního laloku, což je oblast lidského systému odměny. To je místo, které bez ohledu na stimul rodí slast. Současně se během prožitku krásného obrazu aktivovala i hybná kůra, tedy ta část mozku, která má v běžném životě



Alphonse Bertillon:  
Studie hovořící tváře, ca. 1895

Vztah uměleckého díla ke společnosti není vztahem části k celku jako například vztah jablka k jabloni. Není vztahem mezi dvěma analogickými systémy jako vztah mezi květinou a stromem. Mnohem více je podobou vztahu mezi, řekněme, chemickou entitou, jakou je uhlík a stromem. Je jasné, že uhlík se na existenci stromu podílí podstatnou měrou – funguje jako jedna ze vstupních veličin, jako součást jeho hmoty a tak dále. Podobně působí i strom ve spolupráci s uhlíkem a na něj. Každá z těchto obou termínů však svůj význam přejímá z příslušnosti k rozdílné skupině kategorizační systému – jeden je chemický, druhý pak biologický nebo botanický. Uhlík čerpá význam ze své odlišnosti od dalších chemických prvků – vodíku a kyslíku a dalších – a ze svého vztahu k nim. „Strom“ je jednou ze skupin tříd v biologickém systému.<sup>1</sup>

Michael Baxandall:  
Umění, společnost a Bougerův princip

Simmelova argumentace je logicky přesvědčivá, s čím se ale neslučuje je moderní umění v podobách, v jakých se vyvíjelo v průběhu dvacátého století. Estetické poselství moderního umění nestojí na rámu, na vymezení světa umění jako něčeho odděleného od světa reálného, ale právě naopak na jejich co nejbližším propojení. Nejde jen o nejčastěji citované činy Duchampa, avantgard, nebo Josepha Beuyse, ale o to, že rozbití hranic Simmelem proklamovaného rámu je jednou z výchozích proměn, kterou umění v minulém století prodělalo.

### Estetický zážitek

Estetické myšlení má až do nástupu postmoderny zjevný problém se smazanou hranicí mezi uměleckou zkušeností jako něčím zvláštním a každodenním zakoušením reálného světa. Estetika jako věda nedokázala dostatečně popsat, jakým způsobem se umělecká zkušenost překrývá se zkušeností reálnou aniž by sama sebe vystavila nebezpečí, že svůj poznávací aparát rozpustí v psychologii, sociologii nebo boomeru kulturních studií. Neschopnost reflektovat tuto změnu je podle mého soudu příčinou onoho uvedeného míjení s fotografickými obrazy.

Samotný estetický zážitek se naopak stal oblastí intenzivního zájmu ze strany psychologie. Tato skutečnost je méně překvapivá, než by se mohlo zdát. Soudobé neurologické metody umožňují poměrně přesně sledovat aktivitu mozku během konkrétních činností a lokalizovat tak aktivitu do jednotlivých center. Dlouhodobě se psychologickému průzkumu estetického prožívání věnuje Mihaly Csikszentmihalyi, jehož experimenty již v osmdesátých letech minulého století prokázaly, že estetická zkušenost není abstraktním, nebo dokonce mystickým zážitkem, ale neurologickým proudem impulzů, které v mozku navozují pocit strukturované organizace a vytěšňují tak chaotický stav vedoucí k neklidu a úzkosti.<sup>14</sup> V jednom z experimentů byla skupina lidí vyzvána k hodnocení tří stovek malířských děl různých žánrů a během tohoto hodnocení byla snímána jejich mozková aktivita. Ukázalo se, že estetický zážitek se velmi blíže dotýkal vnímání skutečného světa. Během prohlížení portrétů byla například aktivována část mozku, která v běžném životě zpracovává vnímání tváře a sociální aktivitu, krajiny zase aktivovaly oblasti používané v běžném životě k prostorovému vnímání. To samo o sobě není nijak zvlášť překvapivé. Překvapivější bylo, že ani vnímání abstraktních obrazů, tedy vizuálních vjemů, s nimiž má lidský mozek jen minimální evoluční zkušenost, aktivovalo stále tytéž oblasti určené pro percepci běžných vizuálních podnětů a nikoliv centra určená pro abstraktní myšlení, nebo logiku. Srovnáním činnosti mozku při vnímání obrazů, které účastníci výzkumu hodnotili jako krásné se zjistilo, že jejich percepcie aktivuje kromě systému vlastní pozornosti i centra v levé části spodního laloku, což je oblast lidského systému odměny. To je místo, kde se bez ohledu na stimul rodí slast. Současně se během prožitku krásného obrazu aktivovala i hybná kůra, tedy ta část mozku, která má v běžném životě na sta-

rosti naši motorickou činnost a orientaci.<sup>15</sup> Zjednodušeně řečeno: Esteticky zakoušet ve smyslu činnosti mozku znamená strukturovat svět, organizovat vnímání a orientovat se v prostoru.

### Vzkaz v lahvi

Výjimkou z popisované neschopnosti estetiky reflektovat specifiku fotografických obrazů jsou myšlenky formulované ve třicátých letech dvacátého století Waltrem Benjaminem. Benjamin jako první reflektoval význam technologických inovací pro uměleckou tvorbu i její vnímání. Dvě studie: *Malé dějiny fotografie*, z roku 1931 a *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, publikované v roce 1936, patří přes svůj úsporný rozsah k dodnes nepřekonaným pohledům na fotografii vůbec.

Benjaminovy teze byly v druhé polovině dvacátého století estetikou adaptovány, ale estetika nebyla jeho původním východiskem. Benjamin, kterého dnes čteme jako jednoho z nejpodnětějších představitelů kritické teorie Frankfurtské školy, se mnohem více než o estetickou teorii opíral o sociologii a společenskou dimenzi umění. Sociologický rozměr fotografického obrazu je zvláště zřetelný v druhém ze zmíněných textů. Jestliže *Malé dějiny fotografie* jsou brilantní analýzou umělecké emancipace fotografického obrazu, pak *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* lze vnímat jako první teoretickou reflexi piktokultury vůbec a dosah textu zásadně přesahuje oblast fotografického a filmového obrazu.

Benjamin zde domýšlí důsledek proměny, které je vystaven obraz prostřednictvím technologií, umožňujících jeho prakticky neomezenou reprodukci. Tuto změnu popisuje jako možnou ztrátu autenticity. Podle Benjaminova je tradiční obraz obklopen auroou své vlastní jedinečnosti a neopakovatelné existence, která posunuje jeho působení k teologického rozměru a dává mu *kvazi-náboženský* statut.<sup>16</sup> Fotografický i filmový obraz postrádá svou aktuální jedinečnost a to jeho obsah zásadním způsobem mění. Benjamin píše: „Z fotografické desky například lze zhotovit mnoho kopií: otázka která z nich je pravá, nemá smysl. Avšak v okamžiku, kdy už nelze na uměleckou produkci uplatňovat měřítko pravosti, mění se i celková funkce umění. Namísto jeho rituální základny nastupuje základna konstituovaná jinou praxí: politikou.“<sup>17</sup>

Myšlenkový proud Frankfurtské školy vycházel z hegelovské interpretace dějin a z přesvědčení, že svět se nachází na jejich konci. Sama sebe chápe jako poslední možný odpor vůči nastávající katastrofě, které se nelze vyhnout ani zabránit, nýbrž pouze označit. Filozofie kritické teorie má být pouze metodou tohoto záznamu. Theodor W. Adorno, další z klíčových myslitelů tohoto okruhu, tento typ filozofování později popisuje termínem „lahvová pošta“, který má vyjádřit, že: *je zde uzavřeno vědění, o němž není jasné, zda si je někdo, a pokud ano, tak kdo, později uvědomí.*<sup>18</sup>

Marxistická terminologie společenské základny a nadstavby naznačuje rozpor, do něhož se Benjamin dostává. Ze sociologického pohledu vnímá umění,



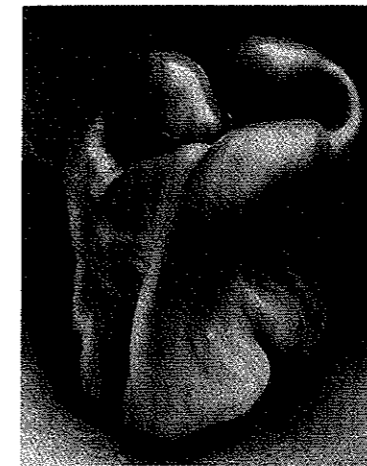
Salvador Dalí: Fenomén extáze, 1933

keré schopností své reprodukce přestává být majetkem úzkého společenského segmentu a stává se veřejně přístupné a dostupné všem společenským vrstvám pozitivně. To je zřetelné například v jeho vysokém hodnocení filmové avantgardy. Na druhé straně je ale Benjamin, který musí kvůli židovskému původu Německo opustit, nemůže ignorovat, jakým způsobem reprodukováného obrazu zmocňuje nastupující fašistická ideologie a využívá ke své propagandě. Benjamin toto napětí řeší rozlišením mezi „*est politiky*“, jak ji provádí fašismus a „*politizací umění*“, kterému odpovídá komunismus.<sup>19</sup>

### Obraz a skutečnost

Mediální a umělecká úspěšnost fotografických obrazů je z velké části zvláště těsnou provázaností s reálným světem.<sup>20</sup> Benjamin tento vztah popisuje metaforou, že zatím co tradiční malířství vytváří obraz stejně jako hrouz, zvuk, fotografie je nucena, podobně jako klavírista, užít tónu už hotov. Fotografie je, jako médium schopné nést uměleckou výpověď, založena na možnosti volného prolínání reálného a vytvořeného. Z ontologického hledu je fotografie uměleckou disciplínou *par excelans*, je přímo ukázkou příkladem sdílení reprezentace i prezenze v jediném předmětu současně. Fotografie a její podoby z této přechodové dvojnáčnosti profituje. Činí totiž skutečnost zcela nového druhu, než v intenci, v jaké jsme navyklí na ni a vnímat. Fotografický obraz, stejně jako jeho televizní nebo filmové mutace, není ani zdání, ani skutečnost; ani obraz, ani realita a současně je obě. Fotografii se tak otevírá často popisovaná možnost přenosu nového způsobu zobrazení, kterou by bylo možné stručně charakterizovat jako vypůjčování formy a přenášení do nového světa obrazů. Často se ale opomíjí, že tento přenos má i svou obrácenou podobu, totiž momenty, kdy nám je prostřednictvím fotografie zviditelňována do té doby nerefléktovaná realita. Ladislav Keselák ve své studii věnované vnímání statických obrazů uvádí výčet inovací, kterými fotografický a později i filmový obraz poučil lidské oko, jakým způsobem vidět nově a nabídl mu možnosti pozorovat do té doby netušené a nevídané věci – ptačí perspektiva, žabí oko, negativní a rentgenové zobrazení, tomontáž.<sup>23</sup> Tato proměna je ale i obsahem lekce vizuálního vnímání, kterou v Evropě počátku dvacátého století udělit do té doby výtvarně nepřilíživě učitel modelování Karl Blossfeldt. Fotografie má současně schopnost svými detaily i celkem zahlédnout děje jinak neviditelné; polohy planet, jejich vzdálenosti, kračují meze zraku, tříštění kapky mléka při dopadu na hladinu, nebo pouze „neviděné“, jako jsou tváře cestujících New Yorkské podzemní dráhy, v fotografiích Walkera Evanse, o nichž bude ještě řeč.

Možnost fotografie stojí ale na komplikovanějších předpokladech než je pouhý přesun reality do jejích obrazů. Fotografie nejen ukazuje fragmenty světa v určitých souvislostech, to konec konců dělají i ostatní typy zobrazení, ale v intencích citovaného Georga Simmela ukládá tyto fragmenty do



Edward Weston: Paprika, 1930

Existuje širší pohled na přírodu, zahrnující lidskou povahu a onen idealizující instinkt, přirozený pro člověka. Nebylo ještě ani zdaleka dokázáno, že naturalistický malíř je „věrnější přírodě“ než jiný malíř. Jedna věc je studovat přírodu a jiná předstírat, že studium je umělecké dílo. Žádný mistr ještě nepotvrdil, že příroda sama o sobě stačí.

Je tady jasné, že metoda, která nepřipouští modifikace umělce, nemůže být uměním, což uvádí fotografii do nebezpečného postavení, nemůžeme-li dokázat, že je schopna nepravdy. Ale ti kdo se dívají jen na omezené pokusy a tvrdí, že fotografie nedovede lhát, zaujmají velmi úzké stanovisko a značně podceňují schopnosti umění. Všechna umění mají svá omezení a připouštím, že omezení fotografie jsou dosti těsná, ale v dobrých rukou může fotografie lhát jako Trojan. K vytváření těch nejlepších lží je však zapotřebí jisté dovednosti. Jen v rukou prvotřídních fotografů – a možná také lhostejných – může fotografie lhát. V prvním případě půvabně, v druhém brutálně. Průměrní fotografové a ti, kteří se nám hrnou z institutu ne-umění, se zřídka kdy dostávají za obyčejnou, nahou, neozvláštněnou pravdu.



Edward Weston: Paprika, 1930

Existuje širší pohled na přírodu, zahrnující lidskou povahu a onen idealizující instinkt, přirozený pro člověka. Nebylo ještě ani zdaleka dokázáno, že naturalistický malíř je „věrnější přírodě“ než jiný malíř. Jedna věc je studovat přírodu a jiná předstírat, že studium je umělecké dílo. Žádný mistr ještě nepotvrdil, že příroda sama o sobě stačí.

Je tady jasné, že metoda, která nepřipouští modifikace umělce, nemůže být uměním, což uvádí fotografii do nebezpečného postavení, nemůžeme-li dokázat, že je schopna nepravdy. Ale ti kdo se dívají jen na omezené pokusy a tvrdí, že fotografie nedovede lhát, zaujmají velmi úzké stanovisko a značně podceňují schopnosti umění. Všechna umění mají svá omezení a připouštím, že omezení fotografie jsou dosti těsná, ale v dobrých rukou může fotografie lhát jako Trojan. K vytváření těch nejlepších lží je však zapotřebí jisté dovednosti. Jen v rukou prvotřídních fotografů – a možná také lhostejných – může fotografie lhát. V prvním případě půvabně, v druhém brutálně. Průměrní fotografové a ti, kteří se nám hrnou z institutu ne-umění, se zřídka kdy dostávají za obyčejnou, nahou, neozvláštněnou pravdu.

kteří schopností své reprodukce přestává být majetkem úzkého společenského segmentu a stává se veřejně přístupné a dostupné všem společenským vrstvám pozitivně. To je zřetelné například v jeho vysokém hodnocení ruské filmové avantgardy. Na druhé straně je ale Benjamin, který musí kvůli svému židovskému původu Německo opustit, nemůže ignorovat, jakým způsobem se reprodukováného obrazu zmocňuje nastupující fašistická ideologie a jak jej využívá ke své propagandě. Benjamin toto napětí řeší rozlišením mezi „estetizací politiky“, jak ji provádí fašismus a „politizací umění“, kterému odpovídá ruský komunismus.<sup>19</sup>

### Obraz a skutečnost

Mediální a umělecká úspěšnost fotografických obrazů je z velké části dána zvlášť těsnou provázaností s reálným světem.<sup>20</sup> Benjamin tento vztah popisuje metaforou, že zatím co tradiční malířství vytváří obraz stejně jako houslista zvuk, fotografie je nucena, podobně jako klavírista, užít tónu už hotového.<sup>21</sup> Fotografie je, jako médium schopné nést uměleckou výpověď, založena právě na možnosti volného prolínání reálného a vytvořeného. Z ontologického pohledu je fotografie uměleckou disciplínou *par excelans*, je přímo ukázkovým příkladem sdílení reprezentace i prezenze v jediném předmětu současně. Fotografie a její podoby z této přechodové dvojznačnosti profituje. Činí z ní totiž skutečnost zcela nového druhu, než v intenci, v jaké jsme navyklí myslet a vnímat. Fotografický obraz, stejně jako jeho televizní nebo filmové mutace, není ani zdání, ani skutečnost; ani obraz, ani realita a současně je obojím.<sup>22</sup> Fotografii se tak otevírá často popisovaná možnost přenosu nového způsobu zobrazení, kterou by bylo možné stručně charakterizovat jako vypůjčování reality a přenášení do nového světa obrazů. Často se ale opomíjí, že tento proces má i svou obrácenou podobu, totiž momenty, kdy nám je prostřednictvím fotografie zviditelňována do té doby nereflektovaná realita. Ladislav Kesner ve své studii věnované vnímání statických obrazů uvádí výčet inovací, kterými fotografický a později i filmový obraz poučil lidské oko, jakým způsobem lze vidět nově a nabídl mu možnosti pozorovat do té doby netušené a neviděné vjemy – ptačí perspektiva, žabí oko, negativní a rentgenové zobrazení, fotomontáž.<sup>23</sup> Tato proměna je ale i obsahem lekce vizuálního vnímání, kterou Evropě počátku dvacátého století udělit do té doby výtvarně nepřilíš výrazný učitel modelování Karl Blossfeldt. Fotografie má současně schopnost svým obrazem zahlédnout děje jinak neviditelné; polohy planet, jejichž vzdálenost překračuje meze zraku, tříštění kapky mléka při dopadu na hladinu, nebo i věci pouze „neviděné“, jako jsou tváře cestujících New Yorkské podzemní dráhy na fotografiích Walkera Evanse, o nichž bude ještě řeč.

Možnost fotografie stojí ale na komplikovanějších předpokladech než je pouhý přesun reality do jejích obrazů. Fotografie nejen ukazuje fragmenty světa v určitých souvislostech, to konec konců dělají i ostatní typy zobrazení, ale v intencích citovaného Georga Simmela ukládá tyto fragmenty do sku-

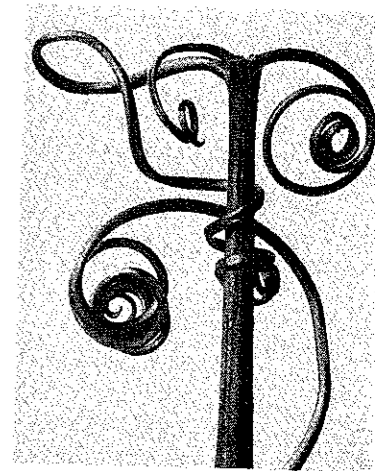
tečných i imaginárních rámců, vymezuje je ze skutečnosti jako uzavřené modely světa, řízené svým vlastním vnitřním řádem. Tím, že fotografie ukazuje části světa, předkládá nejen možnosti, jakými se lze na tento svět dívat, ale současně ukazuje i souvislosti, v jakých tento svět má být viděn.<sup>24</sup> Jde o to, že vnímání obrazu dostává tímto svůj řád, svou vlastní vnitřní strukturu. To je myšlenka, na níž se zakládá i Simmelova teze, a kterou potvrzují i soudobé výzkumy psychologie vnímání.<sup>25</sup> Podstata vizuálního vnímání je ale právě v tom, že tato struktura je systematicky přenášena do reality. Význam uměleckého zážitku, který by nepřekračoval jeho hranice, by byl pramalý. Kvantitativní dopad, který umění v naší společnosti má, a který je větší než si obecně připouštíme, tkví právě v jeho přesahu do skutečnosti. Na tom je založen předpoklad sociální funkce uměleckého díla, ale třeba i společenské defektnosti kýče. Umělecká díla mají svůj obsah právě v onom přesahu mimo sebe sama. V případě fotografických obrazů je tento přesah ještě umocněn jejich zdánlivou pravdivostí.

### Čas fotografického obrazu

Fotografický obraz sám v sobě implikuje způsob, jakým se na svět dívát, jakým by měl být svět nazírán, tím se ale dostává do určité pasti své vlastní výpovědi. V úvodu jsem obrazům obecně přiřkl důležitý podíl na poznávání světa, jeho popisu, pochopení a vytváření jeho kognitivních modelů. Jejich problematičnost spočívá v tom, že obsahuje-li fotografie v sobě apriori formy jeho vnímání, musí svět nutně obsahovat věci, které fotografický obraz není sto zaznamenat. To, co bylo v úvodu řečeno o jazyku, totiž že existuje-li něco vyslovitelného, musí nutně existovat něco, co vysvětlit nelze, platí o médiích obecně a tedy i o fotografii. Když vstoupila fotografie na scénu světa, aby jej svou reflexí, zprostředkováním obrazu proměnila, nebo aby se podílela na jeho piktorializaci, byla tato proměna popsána jako určitý druh revolty proti poznávání světa tak, jak byl vyložen řečovými médii. Jazyk jako by dosáhl mezi své vlastní vyslovitelnosti, jím artikulovaný svět se stal konfúzním a vytvořil tak ve skutečném světě prostor pro novou formu výpovědi o něm. Lze tady předpokládat, že i svět obrazů, jehož primárním médiem je fotografie, svými vlastními limity vymezuje volný prostor pro nějaký další typ popisu světa.

Takovým limitem fotografie v reflektování světa se zdá být její nezpůsobnost zaznamenávat čas v jeho reálné podobě, jako děj, jako proces; určitá ahistoričnost fotografického obrazu. Zmínil-li jsem v úvodu Baudrillardovu provokativní myšlenku fotografie jako revolty proti světu vyslovenému jazykem, otevírám v podobném duchu možnost vnímat fotografii jako vzdorování, nebo jako revoltu proti světu, tak jak je definován rozměrem času.

Existence světa v čase je jednou z jeho nezákladnějších charakteristik. Svět jako soubor jevů je v neustálém pohybu a ve stavu neustálé změny, ale fotografie právě tuto významnou vlastnost ignoruje a způsoby, kterými je schopná ji zaznamenávat, jsou plně zjednodušení. Ve své podstatě jdou proti realistickému



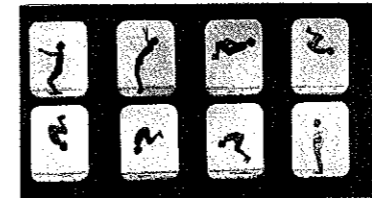
Karl Blossfeldt: Cucurbita (z cyklu Praformy umění), před 1928

Není pochyb, že po této stránce a při tomto způsobu nazírání je malířství větší umění než fotografování. Ale přesto, že je fotografie nicotným lhářem, není tak bezelstně nevinná a dovede natolik lhát, aby směla zaplat své jméno mezi vznešená umění. Což není tím větší, čím je ponížnější? Fotografie nám poskytuje prostředky napodobit přírodu věrněji než kterékoliv jiné umění, a přesto je dost pružná, aby odhalila fídicí mysl; je tedy uměním nejdokonalejším.<sup>26</sup>

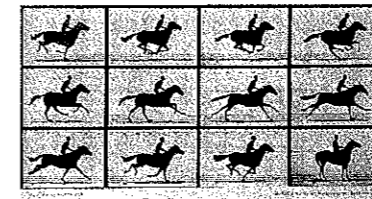
Henry Peach Robinson: Paradoxy umění, vědy a fotografie, 1892<sup>26</sup>



A. M. Worthington: Fotografické studie rozpadu kapky tekutiny, ca 1908



Eadweard J. Muybridge: Přemet vzad, 1881



Eadweard J. Muybridge: Cválající kůň, 1878

Mohlo by Vás zajímat dílo člověka, který je slepý na třicet, nebo na osmdesát procent spektra? Odpověď zní přirozeně ano. Pokud těmi zbývajícími deseti, nebo dvaceti procenty je schopen vidět víc, než je běžné.<sup>18</sup>

Ezra Pound: ABC četby

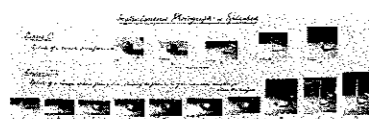
vizuálnímu vnímání, jak nám je zprostředkovává zrakový smysl. Fotografie jak proniká do vnějšího světa, zaznamenává obrazy, ale nikoliv děje a by nám dávala jinou, v realitě nepodloženou dimenzi času. Estetickou z pohledu času a trvání podrobně analyzoval Henry Bergson již v devátém století. Už tehdy, tedy v době, kdy ještě fotografie prožívala ještě své dětství, různě popřel, že by se trvání dalo zaměnit pouhým sledem jednotlivých okamžiků.<sup>26</sup> Kdyby fotografie měla svou vlastní estetiku, nikoliv jako výtvarný prostředek, jako způsob reflexe, bylo by ji možné popsat jako estetiku věčně trvajícího okamžiku. Pokud lze dvěma slovy charakterizovat, jaké poznání nám fotografie zprostředkovává, bylo by možné užít výrazu statické a minulé.

Fotografická gramatika je omezena na minulý čas. Není to samostatný prostředek, tak, že by nebyla schopná fenomén času zaznamenat. Médium, které by se snažilo reflektovat jeden ze základních rozměrů světa, nemohlo by nikdy existovat. Stejně tak světě zaznamenat takový úspěch, jakého dosáhla fotografie. Fotografie pohybu, plynutí času zaznamenává, ale činí tak nepřímou a s pomocí vybraných okamžiků. Pomíneme-li zkušenost pohybové neostrosti (což je další z fotografických vlastností, která se v reálném světě nevyskytuje) činí tak v zásadě s ohledem na kauzalitu. Její zobrazení preferuje tvar a děj předkládá jako příčinu nebo následek modelace tohoto tvaru.<sup>27</sup> Fotografická stálost tvarů je omezená a popřením času, je ale současně jedinou možností jeho fotografického zobrazení. Fotografie nám tak předkládá kauzální model světa jako ten, jaký je možný. Je otázka, není-li tento karteziánský model za dobu své životnosti někud opotřebován.

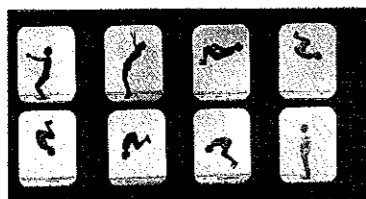
Fotografie vede svůj boj s časem, a v zástupnosti i s pamětí a dějstvím jako se silnými protivníky. Nevystupuje proti nim přímo, protože její úkolem je obstát v konfliktu, nebo popřít něco tak zřetelného by byla zanedbatelná. Volí v tomto střetu mnohem sofistikovanější metodu; ignoruje je. Všichni se soudí, že fotografie mají obrovskou schopnost k zaznamenávání momentů. Tento jejich potenciál závisí ale na schopnosti, vkládat jednotlivé statické snímky do kontextů a souvislostí. Schopnost fotografie sama o sobě tyto kontexty vymezovat a konstruovat je omezená. Fotografie dokáže zaplnit individuální a společenskou paměť, a má tak schopnost ji oživit a snažit se zachovat. Má možnost vytvářet téměř neomezené množství statických záznamů jednotlivých tvarů světa a tímto neuchopitelným množstvím plikovat jeho vnímání.

### Vertikalita fotografie

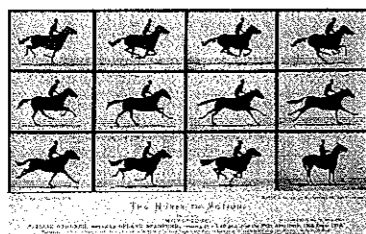
Tak jako je fotografické médium citlivé ke světlu, je necitlivé k časovému rozměru světa. Tato nevýhoda předurčuje fotografii jako médium, které v době krize, zapovídá ji podávat takový typ informací, pro něž časovost je klíčový rozměr. V praxi to ale nefunguje tak, že by tato nesenzitivita k času fotografická sdělení znehodnocovala. Mozek, který je pro naše



A. M. Worthington: Fotografické studio rozpadu kapky tekutiny, ca 1908



Eadweard J. Muybridge: Přemet vzad, 1881



Eadweard J. Muybridge: Cválající kůň, 1878

Mohlo by Vás zajímat dílo člověka, který je slepý na třicet, nebo na osmdesát procent spektra? Odpověď zní přirozeně ano. Pokud téměř zbývajícími deseti, nebo dvaceti procenty je schopen vidět víc, než je běžné.<sup>26</sup>

Ezra Pound: ABC četby

vizuálnímu vnímání, jak nám je zprostředkovává zrakový smysl. Fotografie tak, jak proniká do vnějšího světa, zaznamenává obrazy, ale nikoliv děje a tak jako by nám dávala jinou, v realitě nepodloženou dimenzi času. Estetickou zkušenost z pohledu času a trvání podrobně analyzoval Henry Bergson již v devatenáctém století. Už tehdy, tedy v době, kdy ještě fotografie prožívala ještě své dětství, důrazně popřel, že by se trvání dalo zaměnit pouhým sledem jednotlivých časových okamžiků.<sup>26</sup> Kdyby fotografie měla svou vlastní estetiku, nikoliv jako vědu, ale jako způsob reflexe, bylo by ji možné popsat jako estetiku věčně trvajících okamžiků. Pokud lze dvěma slovy charakterizovat, jaké poznání nám fotografie zprostředkovává, bylo by možné užít výrazu statické a minulé.

Fotografická gramatika je omezena na minulý čas. Není to samozřejmě tak, že by nebyla schopná fenomén času zaznamenat. Médium, které by nebylo sto reflektovat jeden ze základních rozměrů světa, nemohlo by nikdy v tomto světě zaznamenat takový úspěch, jakého dosáhla fotografie. Fotografie pohyb, plynutí času zaznamenává, ale činí tak nepřímou a s pomocí výpůjček. Pomíneme-li zkušenost pohybové neostrosti (což je další z fotografických inovací vidění, která se v reálném světě nevyskytuje) činí tak v zásadě s pomocí kauzality. Její zobrazení preferuje tvar a děj předkládá jako příčinu nebo možný důsledek modelace tohoto tvaru.<sup>27</sup> Fotografická stálost tvarů je odmítnutím a popřením času, je ale současně jedinou možností jeho fotografického záznamu. Fotografie nám tak předkládá kauzální model světa jako ten jediný možný. Je otázka, není-li tento karteziánský model za dobu své životnosti poněkud opotřebován.

Fotografie vede svůj boj s časem, a v zástupnosti i s pamětí a dějinami, jako se silnými protivníky. Nevystupuje proti nim přímo, protože její naděje obstát v konfliktu, nebo popřít něco tak zřetelného by byla zanedbatelná, volí v tomto střetu mnohem sofistikovanější metodu; ignoruje je. Všeobecně se soudí, že fotografie mají obrovskou schopnost k zaznamenávání minulého. Tento jejich potenciál závisí ale na schopnosti, vkládat jednotlivé statické obrazy do kontextů a souvislostí. Schopnost fotografie sama o sobě tyto kontexty vymezovat a konstruovat je omezená. Fotografie dokáže zaplňovat individuální a společenskou paměť, a má tak schopnost ji oživovat a snad i obohacovat. Má možnost vytvářet téměř neomezené množství statických obrazů, záznamů jednotlivých tvarů světa a tímto neuchopitelným množstvím komplikovat jeho vnímání.

### Vertikalita fotografie

Tak jako je fotografické médium citlivé ke světlu, je necitlivé k času a k časovému rozměru světa. Tato nevýhoda předurčuje fotografii jako médium k určitě krizi, zapovídá ji podávat takový typ informací, pro něž časovost představuje klíčový rozměr. V praxi to ale nefunguje tak, že by tato nesenzitivita k plynutí času fotografická sdělení znehodnocovala. Mozek, který je pro naše vizuální

vnímání určující, má příliš dlouhou historii svého vlastního vývoje, než aby ho půldruhé století existence statických obrazů učinilo schopným je jako statické registrovat. Naše vnímání klade statickou podobu tvarů do vzájemných souvislostí na základě naší předchozí vizuální zkušenosti z reality. Řada reklamních triků, nebo i řemeslných řešení fotografické techniky je založena právě na této přirozené schopnosti vnímání, totiž klást fotografická zobrazení do kontextu skutečnosti na základě zkušenosti z každodenního života. Ale čas, který mě vnímání dodává, nebo „přimysluje“ nehybným podobám obrazů, je můj vlastní čas, čas individuální. Pro mou vlastní potřebu je postačující, ale vystavuje mě problému, jak jeho prožívání sdílet.<sup>28</sup> Bylo řečeno, že fotografie rozšiřuje paměť. To platí o fotografii jako médiu sdílení ve společenském smyslu slova. Mou vlastní paměť, jako paměť jedince, může důvěrnost fotografického obrazu sice rozšířit jen málo, ale může ji v jistém slova smyslu oživovat. Příkladem takového vnitřního oživení může být fotografie krajiny, s nějakým prvkem, nebo celkovým dojmem blízké mému předchozímu prožitku. Nemusí to být nutně krajina, kterou znám; může se jednat o místo, které jsem nikdy neviděl, ale které svou povahou oživuje mou předchozí reálnou zkušenost.

Je zřejmé, že fotografie jako estetické médium, tedy jako nástroj přenosu estetického zážitku, v sobě obsahuje více než jeden horizontální význam sociálního sdílení. Není pouze zprostředkovatelem umožňujícím sdílení prožitku v rozšířeném společenském prostoru, umožňujícím mi zakoušet svět společně s druhými. Je i prostředkem umožňujícím mi znovu oživovat někdejší zkušenost uvnitř sebe sama. Z kulturního hlediska může tento rozměr vypadat téměř patologicky, ale my nežijeme své životy výhradně jako součást širšího společenství, máme i vertikální, vnitřní rozměr uvnitř sebe sama.

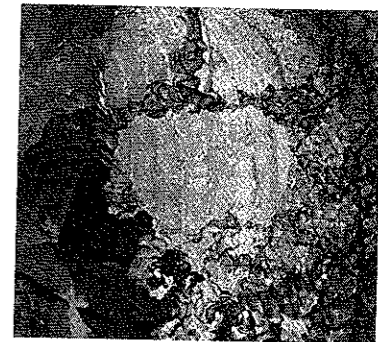
Označuji i tento způsob zažívání jako estetický, protože mám na základě své zkušenosti dojem, že je to rozměr náležitější estetickému zažívání jako celku a nedotýkající se pouze vizuálního zobrazení. Obracím-li se k nějakému uměleckému dílu, ať už v obrazové, literární, nebo hudební podobě, je to proto, že mi jeho zažívání zprostředkovává zpětné vztahy s předchozí zkušeností, která pak často rezonuje, nebo má svůj přímý předobraz v reálném životě. Tento vnitřní, intrasubjektivní rozměr estetické zkušenosti je v dnešní teorii umění zastíněn svým společenským, intersubjektivním protějškem.<sup>29</sup> Fenomén umění by neměl být omezen pouze na svou sociální funkci. Schopnost vnitřní reflexe je nutným předpokladem jakéhokoliv společenského rozměru v plném smyslu slova. Ten se totiž musí zakládat na něčem vnitřně hlubším, než je pouhé povrchní pozorování nějakého vjemu, nebo společně přijímání informace.

### Sdílení obrazu

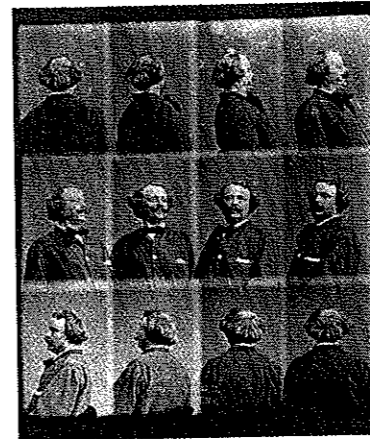
Příkladem uvedené fotografie krajiny jsem ilustroval, jakým způsobem oživuje můj prožitek jako jednotlivce. Jak ale taková fotografie funguje jako estetické médium vedoucí ke společnému sdílení zážitku. Naznačil jsem, že zmí-



Luigi Russolo: Dynamičnost automobilu, 1912-13



František Kupka: Kosmické jaro I (Čáry - plochy - hloubka), 1913-14



Nadar: Rotační autoportrét, ca 1865

něná fotografie u mne oživuje předchozí zkušenost a zpřítomňuje m  
žitek. K tomu není nutné, abych byl jejím autorem. Můj prožitek nav  
musí souviset výhradně s krajinou, může například evokovat mou z  
se světlem, nebo s něčím mnohem vzdálenějším, abstraktnějším, co se  
k předchozí zkušenosti. Neustále se obracím ke své vlastní zkušenos  
garantu estetického zážitku, ale jak je tomu se samotným obsahem v  
tografie? Připusťme, že stejně povolaným adresátem oné fotografie (a  
díla zpravidla nemají určeného výhradního adresáta) bude někdo  
on bude uvedenou fotografií vztahovat ke své zkušenosti. Ta ale m  
mé být naprosto odlišná. Jak vůbec můžeme sdílet význam onoho  
se v něm míváme? Je naše estetické prožívání vůbec založeno na sdíl  
zumění významu díla? Nebo dokonce na pravdivém sdílení význam  
bec umělecké dílo samo v sobě něco jako pravdivý význam, když si k  
ho diváků vytváří jeho vlastní interpretace? V úvodu jsem popsal sv  
jako způsob vnímání světa, jako metodu jeho porozumění, postup  
jeho kognitivních modelů. Otázka po porozumění, pravdivosti a sdíl  
leckého díla přímo souvisí s možností takového požadavku.

Moderní estetika je v odpovědi na tuto otázku nejednotná. Konze  
pól této názorové diskuse může být ilustrován přístupem Erwina Pa  
Ten soudí, že každé dílo má v sobě svůj vlastní význam odrážející zán  
Divákova interpretace pak spočívá v jediném úkolu, totiž tento kodičil  
sah odkrýt.<sup>30</sup> Jakýkoliv jiný, vlastní vklad, nebo projekce do interpret  
nežádoucí. Proti této tezi stojí mladší pojetí, spojované s dekonstrukt  
přístupem Jacquese Derridy, nebo poststrukturalistickým myšlením  
Mann.<sup>31</sup> Jejich relativistické koncepce naopak popírají, že by dílo mě  
a jednou provždy daný význam. Extrémní podoba tohoto přístupu  
pírá možnost, že by porozumění dílu mohlo být založeno na sdíle  
znamu. Tvrdí, že nezáleží na záměru autora, ale jen a pouze na di  
tiž že význam se vždy naplňuje až v samotném aktu vidění, interpr  
čtení díla.<sup>32</sup> Přestože nejsem stoupencem takto vyhraněné podoby r  
je z předchozího textu zřetelné, proč se přikláním k tomuto přístup  
se ale nemohu vzdát požadavků na společné sdílení estetického záži  
sociální rozměr obrazu. Umění není cenné pouze tím, že nám um  
v jednom z možných úhlů pohledu poznat, ale také tím, že nám um  
zkušenost vzájemně předávat. Jak píše Bernard Berenson: *Umění je  
mezi viděním a věděním, mezi tím, co známe a co vidíme, a mezi tím, co ělo  
může reprodukovat pro druhé.*<sup>33</sup> Podstata uměleckého díla je právě v t  
muluje obě možnosti v jediném předmětu.

V případě fotografie, jejíž estetickou zkušenost prostřednictvím  
tace zakoušejí dva odlišní adresáti, je tento rozpor ještě závažně  
konkrétnost. Lze si představit jakési zevrubné sdílení abstraktní  
pocitu, nálady, ale fotografie si v sobě neustále nese spojení s re  
odmyslitelný odkaz ke zkušenosti reálného světa. Jediná odpověď  
po povaze onoho sdíleného zážitku, kterou můžu nabídnout je, že



Nadar: Rotační autoportrét, ca 1865

něná fotografie u mne oživuje předchozí zkušenost a zpřítomňuje mi její zážitek. K tomu není nutné, abych byl jejím autorem. Můj prožitek navíc ani nemusí souviset výhradně s krajinou, může například evokovat mou zkušenost se světlem, nebo s něčím mnohem vzdálenějším, abstraktnějším, co se vztahuje k předchozí zkušenosti. Neustále se obracím ke své vlastní zkušenosti jako ke garantu estetického zážitku, ale jak je tomu se samotným obsahem vlastní fotografie? Připustme, že stejně povoláním adresátem oné fotografie (a umělecká díla zpravidla nemají určeného výhradního adresáta) bude někdo jiný. Také on bude uvedenou fotografií vztahovat ke své zkušenosti. Ta ale může od té mé být naprosto odlišná. Jak vůbec můžeme sdílet význam onoho díla, když se v něm míváme? Je naše estetické prožívání vůbec založeno na sdílení, porozumění významu díla? Nebo dokonce na pravdivém sdílení významu? Má vůbec umělecké dílo samo v sobě něco jako pravdivý význam, když si každý z jeho diváků vytváří jeho vlastní interpretace? V úvodu jsem popsal svět obrazů jako způsob vnímání světa, jako metodu jeho porozumění, postup vytváření jeho kognitivních modelů. Otázka po porozumění, pravdivosti a sdílení uměleckého díla přímo souvisí s možností takového požadavku.

Moderní estetika je v odpovědi na tuto otázku nejednotná. Konzervativnější pól této názorové diskuse může být ilustrován přístupem Erwina Panofského. Ten soudí, že každé dílo má v sobě svůj vlastní význam odrážející záměr autora. Divákova interpretace pak spočívá v jediném úkolu, totiž tento kodifikovaný obsah odkrýt.<sup>30</sup> Jakýkoliv jiný, vlastní vklad, nebo projekce do interpretace díla je nežádoucí. Proti této tezi stojí mladší pojetí, spojované s dekonstruktivistickým přístupem Jacquesa Derridy, nebo poststrukturalistickým myšlením Paula de Manna.<sup>31</sup> Jejich relativistické koncepce naopak popírají, že by dílo mělo celistvý a jednou provždy daný význam. Extrémní podoba tohoto přístupu přímo popírá možnost, že by porozumění dílu mohlo být založeno na sdílení jeho významu. Tvrdí, že nezáleží na záměru autora, ale jen a pouze na divákovi, totiž že význam se vždy naplňuje až v samotném aktu vidění, interpretace nebo čtení díla.<sup>32</sup> Přestože nejsem stoupencem takto vyhraněné podoby relativismu, je z předchozího textu zřetelné, proč se přikláním k tomuto přístupu. Zároveň se ale nemohu vzdát požadavků na společné sdílení estetického zážitku, ani na sociální rozměr obrazu. Umění není cenné pouze tím, že nám umožňuje svět v jednom z možných úhlů pohledu poznat, ale také tím, že nám umožňuje tuto zkušenost vzájemně předávat. Jak píše Bernard Berenson: *Umění je kompromis mezi viděním a věděním, mezi tím, co známe a co vidíme, a mezi tím, co člověk vidí a co může reprodukovat pro druhé.*<sup>33</sup> Podstata uměleckého díla je právě v tom, že kumuluje obě možnosti v jediném předmětu.

V případě fotografie, jejíž estetickou zkušenost prostřednictvím interpretace zakoušejí dva odlišní adresáti, je tento rozpor ještě závažnější pro její konkrétnost. Lze si představit jakési zevrubné sdílení abstraktního zážitku, pocitu, nálady, ale fotografie si v sobě neustále nese spojení s realitou, neodmyslitelný odkaz ke zkušenosti reálného světa. Jediná odpověď na otázku po povaze onoho sdíleného zážitku, kterou můžu nabídnout je, že oba zakouší

svou otevřenost vůči obrazu a jeho obsahu. To, co spojuje dva diváky, nemůže být individuální zkušenost, ta je naopak odkazuje zpět do jejich osobních životů, ale oba zakoušejí tutéž vystavenost dílu, nutnosti jeho interpretace, stejnou jistotu otázek a nejistotu odpovědí.

V úvodu tohoto textu jsem nástup světa obrazu položil do souvislosti neschopnosti jazyka odhalovat a sdílet aktuální podoby světa. Svět obrazových médií dokázal na určitou dobu tuto krizi překlenout, ale nikoliv ji definitivně řešit. Fotografie nám pomohla zprostředkovat některé z do té doby opomíjených aspektů světa. Ale tím, že je přesunula do středu našeho zorného pole, skryla nám jiné. Relativistický svět možností, jistota v nejistotě, kterou dnešní společnosti ve své soudobé podobě poskytuje, se nezdá být právě velkým příslibem. I to je jeden z důvodů, proč s otevřenými očima vyhlížet každou novou možnost.



1. Bělohradský, Václav: *Kapitalismus a občanské ctnosti*, Čs. spisovatel, Praha 1992, s. 96.
2. Miroslav Petříček v přednášce *Fotografie a filozofie*, Rudolfinum, Praha 12. 11. 2001.
3. Podle některých studií disponovala například Čína chemickofyzikálními informacemi nutnými pro vznik fotografického obrazu mnohem dříve, než byl objeven ve Francii. Nikdy ale fotografii neobjevila, protože obrazové médium v takové podobě tamější kultura nepotřebovala.
4. Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. OIKÚMENÉ, Praha 1993, s. 169.
5. Perniola, Mario: *Estetika 20. století*. Karolinum, Praha 2000, s. 73.
6. In. Kouba, Pavel: *Nietzsche, filozofická interpretace*. Český spisovatel, Praha 1995, s. 174.
7. Ibid, s. 180.
8. Problém vztahu mezi poznáním a uměním má dlouhou a emotivní historii, táhnoucí se od prvních kritických úvah Platónových, přes estetické studie Imannauela Kanta, reakci Hegelovu, Lepeniesovu koncepci dvojí kultury až k postmodernímu estetickému myšlení reprezentovanému například dekonstruktivistickým myšlením Jacquese Derridy. Problematikou se spíše emotivně než systematicky zabývá sborník esejů *Umění ve století vědy*. Mladá Fronta, Praha 1988. Zde je také nastíněn určitý přehled možných přístupů. Estetické myšlení v této souvislosti je zajímavě shrnuto in: Perniola, Mario: *Estetika 20. století*. Karolinum, Praha 2000, s. 67-94. Otázka vztahu umění a poznání je příliš závažná, než aby nás od ní mohla názorová pestrost a nesmiřitelnost jednotlivých přístupů odradit. V jakém vztahu je prožitek uměleckého díla a poznání? Může být estetický zážitek, ať už samotné tvorby nebo interpretace uměleckého díla, součástí kognitivního poznání světa? Domnívám se, že současný stav umělecké kultury ukazuje, že umělecké dílo má i v soudobé přetechnizované společnosti významný podíl na interpretaci světa a vytváření jeho kognitivních modelů.
9. In: Liessman, Konrad Paul: *Filozofie moderního umění*. Votobia, Olomouc 2000, s. 10.
10. Perniola, Mario: *Estetika 20. století*. Karolinum, Praha 2000, s. 8.
11. Perniola, Mario: *Estetika 20. století*. Karolinum, Praha 2000, s. 10.
12. In: Liessman, Konrad Paul: *Filozofie moderního umění*. Votobia, Olomouc 2000, s. 75.
13. Ibid, s. 76.
14. Viz: Kesner, Ladislav ml.: *Muzeum umění v době*. Argo, Praha 2000, s. 89.
15. Podrobněji o tomto výzkumu referuje MUDr. František Koukolík v článku Jak k obrazu. *Hospodářské noviny – Víkend*, 42/2000.
16. Benjaminovy texty často obsahují teologické prvky, ale Benjamin sám se vyhýbá teologické argumentaci. *Kvazi-náboženskou* interpretaci obrazu připisuje Benjaminovi Konrad Paul Liessman v: Liessman, Konrad Paul: *Filozofie moderního umění*. Votobia, Olomouc 2000, s. 98.
17. Benjamin, Walter: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979, s. 22.
18. Viz: Herfried Münkler: Kritická teorie frankfurtské školy. In: Balestrem, Karl – O. Henning (ed.): *Politická filozofie 20. století*. OIKÚMENÉ, Praha 1993, s. 170.
19. Benjamin, Walter: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979, s. 40.
20. V jakých dimenzích je fotografie spojena s skutečností popisují nikterak invenčně, ale mnohem podrobněji ve své magisterské práci *Fotografie*. FAMU, Praha 2000.
21. Benjamin, Walter, Malé dějiny fotografie, in: Karel (ed.): *Co je fotografie*, Herrmann & synové, Praha 2004, s. 18.
22. Liessman, Konrad Paul: *Filozofie moderního umění*. Votobia, Olomouc 2000, s. 110.
23. Kesner, Ladislav ml.: *Muzeum umění v digitální době*. Argo, Praha 2000, s. 98.
24. Toto vlastnost popisuje Ladislav Kesner i u tradičních obrazů a současně ji připisuje muzeím. (in: Kesner, Ladislav ml.: *Muzeum umění v digitální době*. Argo, Praha 2000, s. 28) Domnívám se ale, že u fotografie je tento aspekt její přirozenosti s realitou výrazně silnější.
25. Viz: Kesner, Ladislav ml.: *Muzeum umění v digitální době*. Argo, Praha 2000, s. 89.
26. In: Perniola, Mario: *Estetika 20. století*. Karolinum, Praha 2000, s. 20.
27. Slovy Miroslava Petříčka vidíme prostřednictvím fotografie kámen, ale nikoliv jeho zvětrávání. Viz: Miroslav Petříček v přednášce *Fotografie a filozofie*, Rudolfinum, Praha 12. 11. 2001.
28. Jsem si vědom, že velká část vizuální zkušebny v moderní společnosti není individuální, a naopak sdílená a často unifikovaná. Mám z toho pocit, že tato skutečnost byla podmínkou "evoluční úspěšnosti" světa obrazů, stejně jako jsem přesvědčen o její autokatalitčnosti.

1. Bělohradský, Václav: *Kapitalismus a občanské ctnosti*, Čs. spisovatel, Praha 1992, s. 96.
2. Miroslav Petříček v přednášce *Fotografie a filozofie*, Rudolfinum, Praha 12. 11. 2001.
3. Podle některých studií disponovala například Čína chemickofyzikálními informacemi nutnými pro vznik fotografického obrazu mnohem dříve, než byl objeven ve Francii. Nikdy ale fotografii neobjevila, protože obrazové médium v takové podobě tamější kultura nepotřebovala.
4. Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. OIKÚMENÉ, Praha 1993, s. 169.
5. Perniola, Mario: *Estetika 20. století*. Karolinum, Praha 2000, s. 73
6. In. Kouba, Pavel: *Nietzsche, filozofická interpretace*. Český spisovatel, Praha 1995, s. 174.
7. Ibid, s. 180.
8. Problém vztahu mezi poznáním a uměním má dlouhou a emotivní historii, táhnoucí se od prvních kritických úvah Platónových, přes estetické studie Imannaela Kanta, reakci Hegelovu, Lepeniesovu koncepci dvojí kultury až k postmodernímu estetickému myšlení reprezentovanému například dekonstruktivistickým myšlením Jacquese Derridy. Problematikou se spíše emotivně než systematicky zabývá sborník esejů *Umění ve století vědy*. Mladá Fronta, Praha 1988. Zde je také nastíněn určitý přehled možných přístupů. Estetické myšlení v této souvislosti je zajímavě shrnuto in: Perniola, Mario: *Estetika 20. století*. Karolinum, Praha 2000, s. 67-94. Otázka vztahu umění a poznání je příliš závažná, než aby nás od ní mohla názorová pestrost a nesmiřitelnost jednotlivých přístupů odradit. V jakém vztahu je prožitek uměleckého díla a poznání? Může být estetický zážitek, ať už samotné tvorby nebo interpretace uměleckého díla, součástí kognitivního poznání světa? Domnívám se, že současný stav umělecké kultury ukazuje, že umělecké dílo má i v soudobé přetechizované společnosti významný podíl na interpretaci světa a vytváření jeho kognitivních modelů.
9. In: Liessman, Konrad Paul: *Filozofie moderního umění*. Votobia, Olomouc 2000, s. 10.
10. Perniola, Mario: *Estetika 20. století*. Karolinum, Praha 2000, s. 8.
11. Perniola, Mario: *Estetika 20. století*. Karolinum, Praha 2000, s. 10.
12. In: Liessman, Konrad Paul: *Filozofie moderního umění*. Votobia, Olomouc 2000, s. 75.
13. Ibid, s. 76.
14. Viz: Kesner, Ladislav ml.: *Muzeum umění v digitální době*. Argo, Praha 2000, s. 89.
15. Podrobněji o tomto výzkumu referuje MUDr. František Koukolík v článku *Jak krásný obraz*. *Hospodářské noviny – Víkend*, 42/2005, s. 27.
16. Benjaminovy texty často obsahují teologické prvky, ale Benjamin sám se vyhýbá teologické argumentaci. *Kvazi-náboženskou* interpretaci obrazu připisuje Benjaminovi Konrad Paul Liessman v: Liessman, Konrad Paul: *Filozofie moderního umění*. Votobia, Olomouc 2000, s. 98.
17. Benjamin, Walter: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979, s. 22.
18. Viz: Herfried Münkler: *Kritická teorie frankfurtské školy*. In: Balestrem, Karl – Ottmann, Henning (ed.): *Politická filosofie 20. století*. OIKÚMENÉ, Praha 1993, s. 170.
19. Benjamin, Walter: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979, s. 40.
20. V jakých dimenzích je fotografie spojena se skutečností popisují nikterak invenčně, ale mnohem podrobněji ve své magisterské práci: *Vidět fotografie*. FAMU, Praha 2000.
21. Benjamin, Walter, *Malé dějiny fotografie*, in: Císař, Karel (ed.): *Co je fotografie*, Herrmann & synové, Praha 2004, s. 18.
22. Liessman, Konrad Paul: *Filozofie moderního umění*. Votobia, Olomouc 2000, s. 110.
23. Kesner, Ladislav ml.: *Muzeum umění v digitální době*. Argo, Praha 2000, s. 98.
24. Toto vlastnost popisuje Ladislav Kesner i u tradičních obrazů a současně ji připisuje jejich muzeím. (in: Kesner, Ladislav ml.: *Muzeum umění v digitální době*. Argo, Praha 2000, s. 28) Domnívám se ale, že u fotografie je tento aspekt její přímou spojitostí s realitou výrazně silnější.
25. Viz: Kesner, Ladislav ml.: *Muzeum umění v digitální době*. Argo, Praha 2000, s. 89.
26. In: Perniola, Mario: *Estetika 20. století*. Karolinum, Praha 2000, s. 20.
27. Slovy Miroslava Petříčka vidíme prostřednictvím fotografie kámen, ale nikoliv jeho zvětrávání. In: Miroslav Petříček v přednášce *Fotografie a filozofie*, Rudolfinum, Praha 12. 11. 2001.
28. Jsem si vědom, že velká část vizuální zkušenosti v moderní společnosti není individuální, ale naopak sdílená a často unifikovaná. Mám za to, že tato skutečnost byla podmínkou "evoluční úspěšnosti" světa obrazů, stejně jako jsem přesvědčen o její autokataliticitě.
29. Zavádím oba termíny bez vědomí jak tyto dimenze estetického zážitku pojmenovávají jednotlivé estetické přístupy i estetika jako taková. Na jejich autorství si nečiním žádné právní nároky.
30. Panofského ikonografického pojetí uměleckého díla, jehož krajně zjednodušenou verzi v textu naznačuji, je shrnuto v knize: Panofsky, Erwin: *Význam ve výtvarném umění*. Odeon, Praha 1981.
31. Obě koncepce jsou stručně nastíněny v citované studii Ladislava Kesnera. ml.: *Muzeum umění v digitální době*. Argo, Praha 2000, s. 203-205
32. Ibid, s. 203.
33. Cit in: Kesner, Ladislav ml.: *Muzeum umění v digitální době*. Argo, Praha 2000, s. 87.
- i. Michael Baxandall: *Umění, společnost a Bougerův princip*. In: Kesner, Ladislav ml. (ed.): *Vizuální teorie*. H&H, Jinočany 1997, s. 140.
- ii. Henry Peach Robinson: *Paradoxy umění a fotografie*. Citováno dle: Kuneš, Aleš; Pospěch, Tomáš (ed.): *Teorie fotografie – Výběr z teoretických textů k dějinám fotografie*. ITF FF Slezské univerzity v Opavě, Opava 2003, s. 6.
- iii. Pound, Ezra: *ABC četby*, Atlantis, Brno 2004, s. 76.



Yuan Goang-ming: City Disqualified (Day), 2003



Yuan Goang-ming: City Disqualified (Day), 2003

## / dlouhá moderna

První zachovaná fotografie zobrazuje pohled na dvůr velkostatku *Maison du Gras*, jak jej během jednoho z letních dní roku 1827 zaznamenal z okna svého pokoje Nicéphore Niépce. Originál obrazu, chráněný před ničivým světlem v depozitáři Texaské univerzity v Austinu je k vidění jen zřídka, snímek je však známý z mnoha reprodukcí, které nemohou chybět v téměř žádné knize o dějinách fotografie. Niépce se svou fotografickou metodou označovanou jako heliografie zabýval déle než čtvrt století. Po celou tu dobu se pokoušel prostřednictvím neustále zdokonalované camery obscury vytvořit viditelný obraz a za tímto účelem vyzkoušel metodou pokusu a omylu jen těžko představitelné množství chemických substancí i médií. Lze předpokládat, že během svých experimentů fotografoval tentýž motiv mnohokrát, pokusů nebyly desítky, ale spíše stovky a pokud víme, všechny byly neúspěšné. Rozměrem nevelký průlomový záznam pohledu z okna, zachycený na cínové desce pokryté zcitlivělou vrstvou asfaltu z léta roku 1827 se od předchozích pokusů odlišuje příznačným detailem, Niépcemu se podařilo jej ustálit.

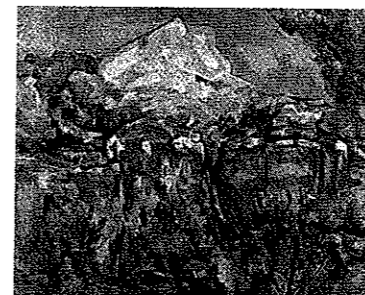


Nicéphore Niépce: Pohled do dvora, 1827

### Místo

Historicky první fotografie, která kdy spatřila světlo světa a byla sto jej snést, tak ukazuje scenerii vymezenou po obou stranách bloky budov zemědělského statku. Pod horizontálou obzoru krajiny je zřetelná diagonální výseč sluncem zalitého dvora, který je v jiných místech ponořený do temného stínu. V levé části fotografie je možné rozpoznat rám otevřeného okna, které tak spolu s osvětlenými plochami domů zdůrazňuje perspektivní zkreslení motivu. Asfaltová vrstva, na kterou Niépce exponoval svůj heliografický snímek, nebyla příliš citlivá a on navíc, po zkušenostech z minulých pokusů, provizorně zaclonil objektiv kusy papírové lepenky, aby tak alespoň trochu zvýšil ostrost svého obrazu. Expoziční doba snímku tak přesahovala osm hodin, během nichž slunce stačilo osvitit stěny domů po všech stranách dvora. Důsledkem toho je působivé členění prudce osvětlených a zastíněných vertikálních ploch, zakončených proti nebi diagonálami tmavých střech. Optický dojem je ještě zdůrazněn jemnou texturou povrchu snímku, způsobenou pozvolným vymíváním exponovaného asfaltu. Snad nejpřesnější charakteristiku Niépceho fotografie podává Hubert Damisch, když píše: *Point de vue du Gras* je křehký obraz, ohrožený, jako by se právě rodil z nové látky, kterou je světlo.<sup>1</sup>

Nièpceho heliografický obraz je technickým potvrzením možnosti fotografie, jejíž vynález byl oficiálně ohlášen o dvanáct let později. Popisují fotografii z toho důvodu, že dnes, v době, kdy je možné fotografie vytvářet prostřednictvím mobilního telefonu, nedovedu historicky přemýšlet jinak než esteticky. Jsem si vědom jeho technické jedinečnosti a historického významu, ale nedovedu se přimět k tomu, abych onu fotografii vnímal jinak než jako svébytné výtvarné dílo. Fotografie je pro mne o to tím obtížnější je pro mne představit si, jak mohl Nièpce její obraz fotograficky vidět. Chápu, že výhled z okna pokoje pro něj musel být důvěrně znám, ale není mi jasné, jak jej mohl fotograficky vnímat v možnostech extrémně dlouhé expozice fotografie? Měl sice řadu zkušeností z předchozích neúspěšných pokusů, neměl ale to, co nám dnes už připadá samozřejmé, tedy přímou zkušenost s vizuálním jazykem fotografie, s vnímáním obrazu prostřednictvím zastaveného skrze fotografii. Je pro mne otázkou, jak mohl bez této zkušenosti artikulovat například onen pohyb světla, který je pro jeho kompozici určující. Obraz na této fotografii má s dobovým malířstvím a obrazovou estetickou společného jen velmi málo, svým pojetím výrazně předbíhá doba, kterou jej odlišuje od většiny pozdějších fotografických pokusů raného období fotografie. Díky dlouhé expozici je všechno na obraze jakoby ustáté v čase, jakby jediného pohybu, ztišené, zklidněné. Jako by všechno nepodstatné zůstalo a na fotografii zůstalo jenom to důležité, to co trvá. Ona historicky první fotografie mi svým klidem i zredukovanou tonalitou vždy připomínala spíše z jiných francouzských usedlostí, totiž kresby Paula Cézanna, a to tak neobvyklé, že jsem Cézanna bezmyšlenkovitě pokládal za Nièpceho současníka. To je mylné, Cézanne se narodil až po Nièpceově smrti a jeho kresby, které připomínaly fotografický pohled z okna pracovny, dělí bezmála čtyřicet let. Historicky přesnější paralelou by byly obrazy Francesca Goyi, tedy umělce, který ve prospěch naturalismu vědomě odmítl klasicistní vznešenost,<sup>2</sup> mluvit o hrávajícího si s naivismem, magií, inkvizicí a pokoušejícího se v podstatě o nejvěrnější popis skutečného světa.



Paul Cézanne: Hora Sainte-Victoire, kol. 1897

### Prostor obrazu

Připomněl jsem obraz první známé fotografie také pro jeho souvislost s moderní architekturou, mnohem mladší a méně slavnou fotografií. V roce 2003 vyfotografoval Goang-ming několik stovek záběrů s jediným motivem. Na všech je ze stejného úhlu pohledu, v krátkých, na sebe navazujících časových intervalech zobrazen pohled na křižovatku dvou dopravně přetížených městských ulic Ximen I a Ximen II v Taibei. Toto místo je symbolickým a obchodním středem města, a součástí je i klasičtější ukázkou přetíženého městského prostoru; obě komunikace jsou zastavěné intenzivní městskou zástavbou veřejných budov, kolem obou ulic jsou lampy, semaforey, dopravní značení. A také je to učebnicový příklad přetíženého, neustále přeplněného lidmi, automobily, tak, jak je to možná v rozbujelech aglomeracích východní Asie. Během celého dne je toto místo



Paul Cézanne: Hora Sainte-Victoire, kol. 1897

Nièpceho heliografický obraz je technickým potvrzením možnosti fotografie, jejíž vynález byl oficiálně ohlášen o dvanáct let později. Popisují tuto fotografii z toho důvodu, že dnes, v době, kdy je možné fotografie vytvářet a distribuovat prostřednictvím mobilního telefonu, nedovedu historicky první snímek vnímat jinak než esteticky. Jsem si vědom jeho technické jedinečnosti i průkopnického významu, ale nedovedu se přimět k tomu, abych onu fotografii vnímal jinak než jako svébytné výtvarné dílo. Fotografie je pro mne o to cennější, čím obtížnější je pro mne představit si, jak mohl Nièpce její obraz fotograficky vidět. Chápu, že výhled z okna pokoje pro něj musel být důvěrně známým, ale není mi jasné, jak jej mohl fotograficky vnímat v možnostech extrémně dlouhé expozice fotografie? Měl sice řadu zkušeností z předchozích neúspěšných pokusů, neměl ale to, co nám dnes už připadá samozřejmé, tedy přímou intenzivní zkušenost s vizuálním jazykem fotografie, s vnímáním obrazu světa zastaveného skrze fotografii. Je pro mne otázkou, jak mohl bez této zkušenosti artikulovat například onen pohyb světla, který je pro jeho kompozici určující. Obraz na této fotografii má s dobovým malířstvím a obrazovou estetikou společného jen velmi málo, svým pojetím výrazně předbíhá dobu a to jej odlišuje od většiny pozdějších fotografických pokusů raného období fotografie. Díky dlouhé expozici je všechno na obraze jakoby ustáté v čase, bez jediného pohybu, ztišené, zklidněné. Jako by všechno nepodstatné zmizelo a na fotografii zůstalo jenom to důležité, to co trvá. Ona historicky první fotografie mi svým klidem i zredukovanou tonalitou vždy připomínala obrazy z jiné francouzské usedlosti, totiž kresby Paula Cézanna, a to tak neodbytně, že jsem Cézanna bezmyšlenkovitě pokládal za Nièpceho současníka. Toto zdání je mylné, Cézanne se narodil až po Nièpceově smrti a jeho kresby, které mi připomínaly fotografický pohled z okna pracovny, dělí bezmála čtyřicet let. Historicky přesnější paralelou by byly obrazy Francesca Goyi, tedy umělce, který ve prospěch naturalismu vědomě odmítl klasicistní vznešenost,<sup>2</sup> malíře zahrávajícího si s naivismem, magií, inkvizicí a pokoušejícího se v podstatě o nejvěrnější popis skutečného světa.

### Prostor obrazu

Připomněl jsem obraz první známé fotografie také pro jeho souvislost s jinou, mnohem mladší a méně slavnou fotografií. V roce 2003 vyfotografoval Yuan Goang-ming několik stovek záběrů s jediným motivem. Na všech je ze stejného úhlu pohledu, v krátkých, na sebe navazujících časových intervalech zobrazen pohled na křižovatku dvou dopravně přetížených městských ulic Ximen Diarí v Taibei. Toto místo je symbolickým a obchodním středem města, a současně i klasickou ukázkou přetíženého městského prostoru; obě komunikace jsou obestavěné intenzivní městskou zástavbou veřejných budov, kolem obou ulic jsou lampy, semaforey, dopravní značení. A také je to učebnicový příklad prostoru přetíženého, neustále přeplněného lidmi, automobily, tak, jak je to možné i v rozbujelech aglomeracích východní Asie. Během celého dne je toto místo

té míry zaplněné lidmi i automobily, až je naprosto nepředstavitelné, že by se kdy mohlo vyprázdnit. Ale lidé, automobily, doprava, právě na fotografii Yuan Goang-minga nazvané *City Disqualified* chybí. Prostor celého obrazu je prázdný. Yuan vytvořil svou fotografii tak, že z výřezů několika stovek digitálních záběrů téhož místa znovu sestavil výsledný obraz,<sup>3</sup> na kterém už není přítomný jediný člověk a vytvořil tak fotografii novou: magicky opuštěné centrum města, prostor jakoby z nějakého snu. Je to obraz města před katastrofou, nebo je to po katastrofě? Zneklidňující fotografie veřejného prostoru bez lidí, místa, které sice existuje, ale tak, jak jej ukazuje fotografický obraz, je neviditelné.

Yuanova fotografie vyprázdněného města zachyceného ze střechy jedné z budov, stejně jako Nièpceův pohled z okna do prázdného dvora, nejsou ani v jednom případě v technickém smyslu čistou fotografií. Přesněji řečeno Nièpceho *Pohled z okna* není ještě fotografií, která v roce 1826 ještě neexistuje a *City Disqualified* už není fotografií, ale digitální montáží obrazů, vytištěnou ve východoasijské (tedy obsedantně precizní) kvalitě, do velikosti přesahující sedm čtverečních metrů. Jestliže materiál, z níž vzniká Nièpceova fotografie je, jak už bylo řečeno, světlo, pak *City Disqualified* vychází z vizualizovaného myšlení.

### Čas a prostor

Mezi Nièpceovým heliografickým snímkem a digitální montáží Yuan Goang-minga leží téměř dvě století vývoje, ve kterých se fotografie dokázala ve-třít do světa výtvarného umění, proměnit jeho jazyk a vystavit je míře změn a revolučních transformací, pro které je obtížné najít historické srovnání. Považuji tuto změnu za natolik zásadní, že téměř znemožňuje vnímat soudobé umění jako kulturní kontinuitu. Ale přes onu proklamovanou proměnu mají oba obrazy něco společného, něco, co vytváří pocit takřka přirozené blízkosti. Domnívám se, že tato blízkost není náhodná. Nièpceova fotografie je v této referenci nezastupitelná, ale Yuanovo *City Disqualified* bych mohl dobře nahradit některou z fotografií Andrease Gurskyho, Candidy Höfer, raným dílem Thomase Strutha, nebo jiným obrazem z široké náruče fotografické postmoderny.

Z dnešní perspektivy bylo ve dvacátých letech devatenáctého století – tedy v době vzniku Nièpceho fotografie – umění něčím až idylicky jasným a neproblematickým. Pokud by Nièpce vytvořil svoji slavnou fotografii nikoli jako technickou a chemickou evidenci kresby světlem, ale jako vědomé umělecké dílo a cítil by potřebu zaštitit svou tvorbu filozofickým programem, jen stěží by mohl nalézt lepší obhajobu než dominantní estetický názor Georga Friedricha Hegela. V umělecké rovině Nièpce vlastně dokonale naplňuje Hegelovu vizi, totiž že umění je zbaveno veškeré služebnosti a nemá žádný jiný úkol, kromě zobrazování pravdy.<sup>4</sup> Přestože Hegel i jeho následovníci formulovali svou estetickou teorii jako obhajobu klasicistní malby, dnes lze jen těžko najít pro zobrazování její soudobé podoby vhodnější příklad než je právě ona fotografie.<sup>5</sup>

Náš dnešní svět se od světa první čtvrtiny devatenáctého století v mnoha ohledech odlišuje. Charakter oněch změn v období mezi počátkem světa společnosti



Yuan Goang-ming: City Disqualified (Night), 2003



Alfred Stieglitz:  
Pohled ze zadního okna 291 (II), 1915

průmyslové (tedy moderní) a světem společnosti informační (postmoderní) bylo možné, přívlastkem sociologa Zigmunda Baumana, popsat jako Hegelovský svět pevných vazeb, stejně jako jeho umění, bylo ještě možné psát složitě znějící charakteristikou časoprostorová struktura.<sup>6</sup> Časoprostorová strukturovanost znamená, že ona „pravda“, o které Hegel počátkem 19. století přednášel v Berlíně, byla ještě odlišná od „pravd“, které v té době platily v Římě, nebo ve Vídni nebo New Yorku, o Taipei nevíme. Bylo by zavádějící srovnávat Nièpceovu fotografii s Hokusaiovými dřevoryty jen na základě stejného data vzniku a nikoho by to ani nenapadlo. Ten svět byl prostorem autonomních světů, okruhů porozumění o poměrně malém poloměru, v nichž fungovaly často zcela odlišné diskurzy a z nichž každý žil rytmem svého vlastního času.

Naproti tomu považují-li v dnešním „tekutém“ světě za legitimní srovnání tehajwanskou fotografii Yuan Goang-minga s německými fotografiemi Anselma Kundera, Gursky, nebo pracemi Kanaďana Jeffa Walla, je to proto, že v jedenadvacátém století už svět není strukturou různých časů a prostorů, ale prostorem jediného a o kategoriích jako je pravda v něm už dlouho není možné mluvit s onou přirozenou hegelovskou autoritou. To je jeden z důsledků „tekutosti“, jedna ze zásadních proměn světa, na níž se fotografie významně podílela. Zatím co v Nièpceově časoprostorově strukturovaném světě vládnou měřidly idylická shoda o tom, co je umění, v našem kruhu globalizované umění ta existuje vedle sebe celá řada definic a to jediné, v čem se shodují, je relativní nejistota; umění je dnes otázkou s mnoha možnostmi stejně jako s mnoha možnými divými odpověďmi.

Zabýváme-li se fotografickými obrazy v perspektivě výtvarného umění není možné vyhnout se konstatování, že jsou to obrazy svou povahou odlišné od ostatních, těch „obyčejných“ fotografií. Fotografie bývá, s odkazem na dílo Marshalla McLuhana, vnímána a studována jako médium, tedy jako extenze, prodloužení člověka a jeho smyslu.<sup>7</sup> To je také běžný způsob, jakým vnímáme fotografické obrazy ve vnějším světě. Uvažujeme-li o fotografii v rámci onoho specifického typu obrazů, kterým říkáme umění, nejedná se už o extenzi slova smyslu o extenze, ale mnohem spíše o intenzi člověka.<sup>8</sup> Tento rozdíl bývá přehlížen. Umění ve všech svých podobách není primárně nějakým prostřednictvím obrazů vnějšku zprostředkovávající orientaci uvnitř společnosti. Tento rozdíl je s mimořádnou naléhavostí formulován v jednom z pozdních manifestů André Bretona, který připomíná Jindřicha Chalupa. V roce 1961, když se konečně podařilo uskutečnit první pilotovaný let do kosmosu a člověk začal objevovat prostor mimo hranice zemské přitažlivosti, prohlásil Breton prohlášení, ve kterém označil podobné kosmické výpravy vnějšku za zbytečné. Podle jeho mínění potřebujeme mnohem více „kosmonauty prostoru vnitřního“, kteří by se vydali dál a hloub do lidského nitra.<sup>9</sup> Zatím co prototypem objevitelů hloubky vnitřního prostoru člověka podle Bretonova názoru například Sigmund Freud, Marshall McLuhan stává v jeho očích pouhým kosmonautem prostoru vnějšku.



Alfred Stieglitz:  
Pohled ze zadního okna 291 (II), 1915

průmyslové (tedy moderní) a světem společnosti informační (postmoderní) bylo možné, přívlaskem sociologa Zigmunda Baumana, popsat jako tekutý, Hegelovský svět pevných vazeb, stejně jako jeho umění, bylo ještě možné popsat složitě znějící charakteristikou časoprostorová struktura.<sup>6</sup> Časoprostorová strukturovanost znamená, že ona „pravda“, o které Hegel počátkem devatenáctého století přednášel v Berlíně, byla ještě odlišná od „pravdy“, které v tu též dobu platily v Římě, nebo ve Vídni nebo New Yorku, o Taibei nemluvě. Bylo by zavádějící srovnávat Nièpceovu fotografii s Hokusaiovými dřevoryty jen na základě stejného data vzniku a nikoho by to ani nenapadlo. Tehdejší svět byl prostorem autonomních světů, okruhů porozumění o poměrně malém poloměru, v nichž fungovaly často zcela odlišné diskurzy a z nichž každý žil rytmem svého vlastního času.

Naproti tomu považují-li v dnešním „tekutém“ světě za legitimní srovnávat Tchajwanskou fotografii Yuan Goang-minga s německými fotografiemi Andrease Gursky, nebo pracemi Kanadana Jeffa Walla, je to proto, že v jedenadvacátém století už svět není strukturou různých časů a prostorů, ale prostorem času jediného a o kategoriích jako je pravda v něm už dlouho není možné mluvit s onou přirozenou hegelovskou autoritou. To je jeden z důsledků oné tekutosti, jedna ze zásadních proměn světa, na níž se fotografie významně podílela. Zatím co v Nièpceově časoprostorově strukturovaném světě vládla téměř idylická shoda o tom, co je umění, v našem kruhu globalizovaného světa existuje vedle sebe celá řada definic a to jediné, v čem se shodují, je jejich relativní nejistota; umění je dnes otázkou s mnoha možnostmi stejně pravdivých odpovědí.

Zabýváme-li se fotografickými obrazy v perspektivě výtvarného umění, není možné vyhnout se konstatování, že jsou to obrazy svou povahou odlišné od ostatních, těch „obyčejných“ fotografií. Fotografie bývá, s odkazem ke studiu Marshalla McLuhana, vnímána a studována jako médium, tedy jako extenze, prodloužení člověka a jeho smyslů.<sup>7</sup> To je také běžný způsob, jakým pojmáme fotografické obrazy ve vnějším světě. Uvažujeme-li o fotografii ve sféře onoho specifického typu obrazů, kterým říkáme umění, nejedná se už v pravém slova smyslu o extenze, ale mnohem spíše o intenze člověka.<sup>8</sup> Tento rozdíl bývá přehlížen. Umění ve všech svých podobách není primárně nějaké chapadlo, které nám umožňuje ohmatat svět okolo nás. Je to spíše třída jevů, které prostřednictvím obrazů vnějšku zprostředkovávají orientaci uvnitř člověka i společnosti. Tento rozdíl je s mimořádnou naléhavostí formulován v jednom z pozdních manifestů André Bretona, který připomíná Jindřich Chaloupecký. V roce 1961, když se konečně podařilo uskutečnit první pilotovaný let do vesmíru a člověk začal objevovat prostor mimo hranice zemské přitažlivosti, uveřejnil Breton prohlášení, ve kterém označil podobné kosmické výpravy do vnějšího prostoru za zbytečné. Podle jeho mínění potřebujeme mnohem více „kosmonauty prostoru vnitřního“, kteří by se vydali dál a hloub do lidského nitra.<sup>9</sup> Zatím co prototypem objevitelů hloubky vnitřního prostoru člověka byl podle Bretonova názoru například Sigmund Freud, Marshall McLuhan zůstává v jeho očích pouhým kosmonautem prostoru vnějšího.

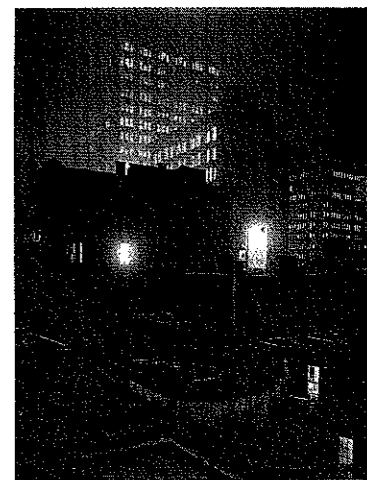
## Uvnitř a vně

Zmínil jsem se o míře podobnosti s jakou mi Nièpceho první fotografie, jejíž estetické ambice – nikoliv už kvality – jsou snadno zpochybnitelné, připomíná obrazy Paula Cézanna. S poukazem k rozlišení extenzí uchopení a intenzí používání je na místě ještě jednou citovat Jindřicha Chaloupeckého a připomenout, že to, kvůli čemu je Cézannovo dílo stále znovu a znovu objevováno a oživováno, nejsou výhledy do krajiny, nebo pohledy na architekturu, jak tomu bývá u druhořadých obrazů, nejsou to ani informace o Cézannově životě, ale především intenzivní záznamy zkušenosti, kterou Cézanne zakoušel. A je to právě tato zkušenost, co spojuje Cézanna s pozorným divákem jeho obrazů. *Cézannovy obrazy, píše Chaloupecký, jsou podivuhodné výzvy, abychom tím nejodpovědnějším možným způsobem přijali za svůj tento svět.*<sup>10</sup>

Jako mediální sdělení má pro mne Yuanova fotografie *City Disqualified* jen marginální význam. Architektura křižovatky i obchodní billboardy jsou v Tchajpej stejně banální, jako městská zástavba v kterémkoli jiném z globalizovaných měst a v mediální rovině je absence obyvatel redukována na úroveň vizuální hry. V rovině umělecké má tentýž obraz své naléhavé opodstatnění, které je určeno právě skrze onu absenci člověka, a důsledky tohoto díla se mě jako člověka dotýkají bez ohledu na to, zda zobrazené místo někdy uvidím.

Běžné obrazy fungují ve světě jako svého druhu symboly, reprezentace výseků reality. Posunu-li nějaký obraz z této obecné zástupné roviny na úroveň výtvarného artefaktu, tedy do sféry umění (a to je v kontextu současného umění tak běžný jev, že se stává téměř standardní metodou tvorby<sup>11</sup>), mění se v samostatnou entitu světa. Není už pouhou reprezentací jedné jeho části, ale skutečností, která ve světě existuje sama o sobě a jako taková vstupuje do vztahů s jinými obrazy. V souladu se školsky znějící poučkou vychází výlučnost umění z toho, že jeho obrazy jsou jediným typem zobrazení, které je reprezentací a prezentací současně.<sup>12</sup> Fungují tedy nejen jako srozumitelné odkazy k viděné skutečnosti, ale zároveň i jako ontologicky samostatné entity reálného světa.

Domnívám se, že tato dvojznačnost výtvarného díla je klíčová pro pochopení proměny moderního umění, již je fotografický obraz nejen součástí, ale hybatelem. V určitém úhlu pohledu lze dokonce říci, že tato proměna byla zásadním předpokladem, díky kterému se mohly fotografické obrazy uměním stát. Řečeno ve zkratce: než se fotografie emancipovala jako nový typ zprostředkování uměleckých interpretací světa, přizpůsobovala svůj jazyk ustáleným formám vizuálních obrazů. Formulace jejich sdělení se v první řadě opírala o reprezentativní význam zobrazení. Výtvarnému umění první poloviny devatenáctého století, zejména tomu oficiálnímu, je stále ještě možné porozumět skrze náměty jeho obrazů. V průběhu druhé poloviny devatenáctého století ale stále roste význam toho, co je za vlastním obsahem obrazu. Umění přestává být reprodukcí světa a stále více se stává jeho prezentací a interpretací; abstrahuje se a zosobňuje. A to nejen ve smyslu personifikace, ale také ve smyslu intimizace. Bez ohledu na to, jak realistická je forma zobrazení, jeho klíč, obrazový kód, se přesouvá za ni, do jiné roviny. Porozumět obrazu znamená projít tím, co zobrazuje. Je



Alfred Stieglitz:  
Pohled ze zadního okna 291, 1915





Marcel Duchamp:  
Lovingly Rose Sélavy, 1923-24

Ve dvacátých letech minulého století pořídil Man Ray na žádost Marcela Duchampa několik zvláštních fotografií, které se v publikacích objevují pod názvem „Marcel Duchamp jako Rose Sélavy“. Na všech je zachycen samotný Duchamp; v ženských šatech a s typicky ženskými gesty tak prostřednictvím Man Rayových fotografií vytváří iluzi fiktivní osobnosti, alter ega označeného čitelným kryptonymem. Na jedné z nich má Duchamp nasazený ženský klobouk; nahé ruce ověšené dámskými šperky teatrálně přitahují ke krku kožešinový límec, v dolním rohu je pak ručně připsaná dedikace „Lovingly Rose Sélavy alias Marcel Duchamp“. Vše nasvědčuje tomu, že Duchamp není přestrojený za ženu jen kvůli samotnému fotografování. Vytváří fiktivní identitu s širším záměrem a fotografie, které se nám zachovaly, jsou jen fragmentem ucelenějšího konceptu. I v té podobě se jedná o dílo nadčasového významu a jeho dopad v mnohém ohledu předčí nejen z aktuálních trendů současného umění.

nutné pochopit skrze něj do hloubky postoj, který chtěl autor jako člověk ujmout vůči světu. Slovy Roberta Labela: *Umělecké dílo nemá ve své podstatě obsah a nedá se vykládat. Nejde v něm o ně. Jde v něm o člověka, jde o mne. Život se jím má změnit.*<sup>13</sup>

Třináct let po Nièpceově pohledu z okna, téměř okamžitě po tom, co fotografie jako médium dostala na světlo světa, objevila u sebe i aspiraci na umělecké interpretace. Dlouhou dobu svůj jazyk pouze přizpůsobovala volaným disciplinám výtvarného umění, vycházejícího z mimetické pomalířského a v některých ohledech sochařského jazyka. Trvalo poměrně ho, než zformulovala vlastní estetický jazyk, který byl na malířství a sochařství nezávislý. Tento nový způsob výtvarného vyjadřování nevycházel přímo ze zobrazení, ale z myšlení. Bylo by absurdní vymezovat tento obrat, vznik nové estetiky, konkrétním datem. Domnívám se, že k němu došlo ve spojení s nejdůležitější uměleckou revolucí, která se zformovala v prostoru západního umění na počátku dvacátého století spolu s hnutím modernismu. Modernismus změnil naše pojetí umění do té míry, že je dnes vnímáme téměř výhradně v jeho zorném úhlu a naše schopnost plně vnímat to, co mu přecházelo, je jen omezená.

## Dlouhá moderna

Modernismus bývá často jmenován v jedné řadě s expresionismem, secesionismem, nebo později surrealismem a řadou dalších avantgard, jako jeden z mnoha uměleckých směrů, objevujících se na přelomu devatenáctého a dvacátého století. Toto pojetí je redukcující a zavádějící současně, ve svém celku není moderna časově omezený sloh, ale spíše styl, nebo přístup. Není jen jednou z mnoha možných mutací uměleckého jazyka, ale systémovou změnou, na níž jsou ostatní styly existenčně závislé. Viděno konjunkturální metaforou jazyka informační technologií, moderna není tak jako jiné slohy a směry koncovou podobou umělecké tvorby, není softwarem, který lze použít k artikulaci jednotlivých problémů. Je spíše univerzálním systémem, platformou, na níž jsou aktuální veškeré jednotlivých slohů průběžně doplňovány.

Rád bych v rámci tohoto textu vycházel z hypotézy dlouhé moderny. Domnívám se, že modernu nelze redukovat pouze na vlnu avantgard, doplněných o její chronologickou periodizaci. Způsob pohledu na umění a svět, který se s nástupem moderní společnosti konstituuje, je sám o sobě nový a předurčuje podobu uměleckého diskurzu na dlouhou dobu dopředu. Shrnuje v sobě množství různých obsahových i formálních podob a časových modifikací. Domnívám se, že v tomto kontextu dlouhé moderny je třeba vnímat i současné umění, charakterizované obvykle jako postmoderní.

Postmoderna má nepochybně svou vnitřní integritu a v souvislostech dějin umění je samostatnou otázkou. Ostrá hranice kladená mezi modernu a postmodernu se mi zdá být spíše důsledkem soudobého přexponování problematiky postmoderny. Spíše než za charakterem nového příběhu považují postmodernu

nutné pochopit skrze něj do hloubky postoj, který chtěl autor jako člověk za-  
ujmout vůči světu. Slovy Roberta Labela: *Umělecké dílo nemá ve své podstatě žádný obsah a nedá se vykládat. Nejde v něm o ně. Jde v něm o člověka, jde o mne. To můj život se jím má změnit.*<sup>13</sup>

Třináct let po Nièpceově pohledu z okna, téměř okamžitě po tom, co se fotografie jako médium dostala na světlo světa, objevila u sebe i aspiraci na jeho umělecké interpretace. Dlouhou dobu svůj jazyk pouze přizpůsobovala etablovaným disciplinám výtvarného umění, vycházejícího z mimetické podstaty malířského a v některých ohledech sochařského jazyka. Trvalo poměrně dlouho, než zformulovala vlastní estetický jazyk, který byl na malířství a sochařství nezávislý. Tento nový způsob výtvarného vyjadřování nevycházel primárně ze zobrazení, ale z myšlení. Bylo by absurdní vymezovat tento obrat, zrození nové estetiky, konkrétním datem. Domnívám se, že k němu došlo ve spojení s nejvýznamnější uměleckou revolucí, která se zformovala v prostoru světa západního umění na počátku dvacátého století spolu s hnutím modernismu. Modernismus změnil naše pojetí umění do té míry, že je dnes vnímáme téměř výhradně v jeho zorném úhlu a naše schopnost plně vnímat to, co mu předcházelo, je jen omezená.

### Dlouhá moderna

Modernismus bývá často jmenován v jedné řadě s expresionismem, secesí, kubismem, nebo později surrealismem a řadou dalších avantgard, jako jeden z nových uměleckých směrů, objevujících se na přelomu devatenáctého a dvacátého století. Toto pojetí je redukcující a zavádějící současně, ve svém celku není moderna časově omezený sloh, ale spíše styl, nebo přístup. Není jen jednou z přechodných mutací uměleckého jazyka, ale systémovou změnou, na níž jsou ostatní styly existenčně závislé. Viděno konjunkturální metaforou jazyka informačních technologií, moderna není tak jako jiné slohy a směry koncovou podobou umělecké tvorby, není softwarem, který lze použít k artikulaci jednotlivých problémů. Je spíše univerzálním systémem, platformou, na níž jsou aktuální verze jednotlivých slohů průběžně doplňovány.

Rád bych v rámci tohoto textu vycházel z hypotézy dlouhé moderny. Domnívám se, že modernu nelze redukovat pouze na vlnu avantgard, doplněných o jejich chronologickou periodizaci. Způsob pohledu na umění a svět, který se s nástupem moderní společnosti konstituuje, je sám o sobě nový a předurčuje podobu uměleckého diskurzu na dlouhou dobu dopředu. Shrnuje v sobě množství nejrozličnějších obsahových i formálních podob a časových modifikací. Domnívám se, že v tomto kontextu dlouhé moderny je třeba vnímat i současné umění, charakterizované obvykle jako postmoderní.

Postmoderna má nepochybně svou vnitřní integritu a v souvislostech dějin umění je samostatnou otázkou. Ostrá hranice kladená mezi modernu a postmodernu se mi zdá být spíše důsledkem soudobého přecexponování problematiky postmoderny. Spíše než za charakterem nový příběh považují postmodernu za

nové dějství delšího a komplikovanějšího procesu. Toto vnímání postmoderny v souvislostech moderny není tak ojedinělé, jak by se mohlo zdát. K podobnému závěru dochází po rozsáhlé analýze mimo jiné i Wolfgang Welsch. Ten ve své knize *Naše postmoderní moderna* doporučuje rozlišovat novověk, novověkou modernu, radikální modernu 20. století a postmodernu. Welsch poznamenává, že postmoderna je po-novověká, ale spíše než po-moderní ji pokládá za radikálně moderní.<sup>14</sup>

Jak ukazuje Marcela Sedláčková samotný výraz „postmoderní“ se v estetickém myšlení objevuje poprvé už v sedmdesátých letech devatenáctého století, v souvislosti s kritikou impresionismu z jiných než tradičních pozic.<sup>15</sup> Impresionisté tak nebyli kritizováni pouze pro svůj odklon od tradiční malby, ale i z druhé strany; pro nedostatečnost svého obratu, proto, že jejich zjetí viditelným světem není sto odhalit povahu věcí pod viditelným povrchem světa.

Bylo by zavádějící chápat modernu jako sloh, nebo systém, který je jen odlišný od jiných slohů a stylů, který se pouze odlišuje a řídí novými konvencemi a požadavky moderní společnosti. Moderna je proces, který zásadně mění povahu tvorby i vnímání uměleckého díla.

### Pravdy a metafory

Jednu z možných koncepcí modernismu v kontextu umělecké kultury předkládá anglický konzervativní estetik a filozof Roger Scruton.<sup>16</sup> Pro Scrutona má umění ve společnosti i kultuře nezastupitelnou funkci: jeho úkolem je, prostřednictvím komunikačních kódů a sdíleného porozumění udržovat kulturní kontinuitu společenství. Jedinou zárukou kulturní reprodukce a identity společnosti pak nejsou obsah ani forma uměleckých artefaktů, ale rituály spojené s jejich vnímáním. Tento Scrutonův pohled není běžný. Nejde o to, dohadovat se, co je na obrazech, rozhodující je, jak jsou tyto obrazy čteny a vnímány. Nejde už o to, abychom pochopili sdělení básně nebo obrazu, jde o to sdílet je s druhými. Scruton ve svém výkladu záměrně snižuje význam díla i autora a ve snaze docílit rovnováhy v celku estetického aktu akcentuje význam adresáta. Má-li vysoká kultura garantovat kontinuitu společnosti, pak se nemůže opírat o její celek, ale pouze o vrstvy společenské elity. Tradiční umění tento nárok splňovalo, v určitém bodě vývoje se tato zažitá praxe změnila a vysoká kultura se tím dostala do ohrožení. Scruton tuto změnu lokalizuje do období osvícenství osmnáctého století a vysvětluje ji tím, že ona úzká vrstva, ta, které byly texty a obrazy, včetně těch posvátných, myšlenkově přístupné, je pod vlivem osvícenského myšlení přestala respektovat jako doslovné pravdy a začala je pokládat za pouhé metafory. To je důležitá změna; zatím co přístup k pravdě je limitován a tabuizován pravidly a zákazy, metafora je platná univerzálně a je tak přístupná každému. Osvícenství tak podle Scrutona způsobilo, že vysoká kultura se stala otevřenou, neomezeně přístupnou a ohroženou vpádem davů.

Scrutonovo pojetí moderny je po výtce obecné. Jeho přístup není veden z pozic estetické teorie, ale spíše ze sociologie umění, a jako takový nám nabízí



Marcel Duchamp:  
Lovingly Rose Sélavy, 1923-24

Ve dvacátých letech minulého století pořídil Man Ray na žádost Marcela Duchampa několik zvláštních fotografií, které se v publikacích objevují pod názvem „Marcel Duchamp jako Rose Sélavy“. Na všech je zachycen samotný Duchamp; v ženských šatech a s typicky ženskými gesty tak prostřednictvím Man Rayových fotografií vytváří iluzi fiktivní osobnosti, alter ega označeného čitelným kryptonymem. Na jedné z nich má Duchamp nasazený ženský klobouk; nahé ruce ověšené dámskými šperky teatrálně přitahují ke krku kožešinový límec, v dalším rohu je pak ručně připsaná dedikace „lovingly Rose Sélavy alias Marcel Duchamp“. Vše nasvědčuje tomu, že Duchamp není přestrojený za ženu jen kvůli samotnému fotografování. Vytváří fiktivní identitu s širším záměrem a fotografií, které se nám zachovaly, jsou jen fragmentem ucelenějšího konceptu. I v té podobě se jedná o dílo nadčasového významu a jeho dopad v mnohém ohledu předčí nejrůznější aktuální trendy současného umění.



Cyndy Sherman: Bez názvu #400, 2000



Paul Cézanne: Stromy

V lednu roku 1929 byla v New York Herald Tribune Books publikována studie básníka Ezra Pounda nazvaná *How to Read and Why*. O pět let později vyšla v Londýně v rozšířené podobě pod názvem *ABC of Reading*. Do jaké míry přesahuje Poundův inspirativní text hranice literatury je zřetelné i z několika citátů:

Jazyk je nástrojem sdělování. K tomu, abychom jazyk nabili významem na nejvyšší možnou míru, máme, jak bylo řečeno, tři hlavní prostředky:

1. Předmět (utkvělý či pohyblivý se) promítneme do obrazné představivosti.
2. Zvukem a rytmem řeči vyvoláme odpovídající reakce.
3. Obou účinků dosáhneme vyvoláním asociací (intelektuálních, či emocionálních), které jsou v povědomí toho, ke komu promlouváme, trvale spjaté se slovy nebo skupinami slov, která nyní používáme.<sup>1</sup>

Jakékoliv obecné tvrzení je jako šek předložený bance. Jeho hodnota závisí na tom, zda je krytý. Když pan Rockefeller vystaví šek na milion dolarů, je to krytý šek na milion dolarů. Když já vystavím šek na milion dolarů, je to nejapný žert, švindl, který nemá žádnou cenu. Pokud ho někdo bude brát vážně, pak už to, že jsem ho vystavil, je zločin.<sup>2</sup>

konkrétní možnost porozumět procesu, který se odehrává ve světě umění a kultury právě v době formování specifické estetiky fotografie. Dodnes se děje v úsměch diváků, s jakými byly přijímány první expozice impresionistických malířů v salonech odmítnutých. Ten smích je legitimní, je moderní, je obsahově novým a zní napříč dějinami umění. Lidé se vysmívají barvám a formám, které podle jejich hodnotových měřítek a názorů neodpovídají skutečnosti. Umělecká kultura je tímto příchodem nových diváků ohrožena ne snad tím, že se jí mohou vysmívat, ale proto, že do ní vnášejí svá hodnotová kritéria, která neprošla systematickým vývojem a jsou tak mnohem náchylnější podobně banálním estetickým chorobám jako je cynismus, sentiment a banalita.<sup>1</sup> Lidé se smějí moderním obrazům nikoliv proto, že jsou moderní, ale protože připadá, že jejich autoři neumějí malovat.<sup>18</sup> Dějiny kultury znají situace, kdy nejlepší malíři, sochaři, spisovatelé i hudebníci sloužili králům, panovníkům a vůdcům společnosti. Moderní kultura v tomto smyslu přichází s něčím novým. Fotografie, obdivovaná davem ve výkladních skříních pařížských obchodů, už nedlouho po svém objevu, je toho ukázkovým příkladem. Fotografie, která na ní kritizuje řada myslitelů od Charlese Baudelaira až po Rolanda Barthesa, vstupuje do světa, ve kterém se už význam uměleckého díla poměruje velikosti mas, která je obdivuje.

Je důležité uvědomit si tuto změnu společenské přístupnosti umění, protože to nám podává důležité informace o charakteru kultury, jejíž potenciál určující pro formování kořenů fotografie jako nástroje estetické zkušenosti. Označil jsem modernismus a jeho avantgardy za milník, při kterém dochází k estetické emancipaci fotografického obrazu, kdy se fotografie plně profiluje jako výtvarná disciplína a kdy získává svůj svébytný jazyk. Modernistický kurz je důležitý pro přesnější pochopení společenských a estetických změn, než fotografie v té době reaguje. Modernismus a s ním související programy a hnutí jsou pokusy o nové kódování umělecké kultury, o prohloubení jejich významů prostřednictvím myšlení a znalostí. Modernismus je třeba vnímat nikoliv jako epizodu v dějinách, ale jako revoluční pokus ochránit umělecké hodnoty před zábavností a sentimentem v historicky nové sociální situaci. Po Scrutona se modernisté pokusili zachránit uměleckou kulturu tím, že jí prostřednictvím intelektuálních nároků učinili obtížnou a dostupnou tak podobně jako výtvarným.

Modernismus je první estetické hnutí mezinárodního charakteru, které postihuje svět nikoli už jako zmíněnou časoprostorovou strukturu, ale jako globalizovaný, nebo globalizující se celek jediného prostoru a stále přesně synchronizovaného času. Zasahuje se stále kratšími časovými prodlevami celou svět; podobné fotografie se nezřídka v doslovných citacích objevují v Německu, Rusku, USA a Československu, ale mimo jiné například i v Japonsku, tedy v kultuře, která do té doby nemá se západní estetikou prakticky žádnou zkušenost. Repríza stuttgartské výstavy *Film a fotografie* s dvouletým zpožděním v Tokiu a Osace, v roce 1931, mění tamější vizuální krajinu nejen ve fotografii a filmu,<sup>19</sup> ale i v dalších uměleckých oborech a stává se tak součástí dlouhé řady společenských a politických změn.



Paul Cézanne: Stromy

V lednu roku 1929 byla v *New York Herald Tribune Books* publikována studie básníka Ezra Pounda nazvaná *How to Read and Why*. O pět let později vyšla v Londýně v rozšířené podobě pod názvem *ABC of Reading*. Do jaké míry přesahuje Poundův inspirativní text hranice literatury je zřetelné i z několika citátů:

Jazyk je nástrojem sdělování. K tomu, abychom jazyk nabili významem na nejvyšší možnou míru, máme, jak bylo řečeno, tři hlavní prostředky:

1. Předmět (utkvělý či pohybující se) promítneme do obrazné představitivosti.
2. Zvukem a rytmem řeči vyvoláme odpovídající reakce.
3. Obou účinků dosáhneme vyvoláním asociací (intelektuálních, či emocionálních), které jsou v povědomí toho, ke komu promlouváme, trvale spjaté se slovy nebo skupinami slov, která nyní používáme.<sup>1</sup>

Jakékoliv obecné tvrzení je jako šek předložený bance. Jeho hodnota závisí na tom, zda je krytý. Když pan Rockefeller vystaví šek na milion dolarů, je to krytý šek na milion dolarů. Když já vystavím šek na milion dolarů, je to nejapný žert, sviňdíl, který nemá žádnou cenu. Pokud ho někdo bude brát vážně, pak už to, že jsem ho vystavil, je zločin.<sup>2</sup>

konkrétní možnost porozumět procesu, který se odehrává ve světě umělecké kultury právě v době formování specifické estetiky fotografie. Dodnes se traduje výsměch diváků, s jakým byly přijímány první expozice impresionistických malířů v salonech odmítnutých. Ten smích je legitimní, je moderní, je něčím obsahově novým a zní napříč dějinami umění. Lidé se vysmívají barvám a tvarům, které podle jejich hodnotových měřítek a názorů neodpovídají skutečnosti. Umělecká kultura je tímto příchodem nových diváků ohrožena ne snad proto, že se jí mohou vysmívat, ale proto, že do ní vnášejí svá hodnotová kritéria, která neprošla systematickým vývojem a jsou tak mnohem náchylnější podléhat banálním estetickým chorobám jako je cynismus, sentiment a banalita.<sup>17</sup> Lidé se smějí moderním obrazům nikoliv proto, že jsou moderní, ale protože jim připadá, že jejich autoři neumějí malovat.<sup>18</sup> Dějiny kultury znají situace, kdy nejlepší malíři, sochaři, spisovatelé i hudebníci sloužili králům, panovníkům a vůdcům společnosti. Moderní kultura v tomto smyslu přichází s něčím novým. Fotografie, obdivovaná davem ve výkladních skříních pařížských optiků už nedlouho po svém objevu, je toho ukázkovým příkladem. Fotografie, a to na ní kritizuje řada myslitelů od Charlese Baudelaire až po Rolanda Barthesa, vstupuje do světa, ve kterém se už význam uměleckého díla poměřuje velikostí masy, která je obdivuje.

Je důležité uvědomit si tuto změnu společenské přístupnosti umění, protože nám podává důležité informace o charakteru kultury, jejíž potenciál je určující pro formování kořenů fotografie jako nástroje estetické zkušenosti. Označil jsem modernismus a jeho avantgardy za milník, při kterém dochází k estetické emancipaci fotografického obrazu, kdy se fotografie plně profiluje jako výtvarná disciplína a kdy získává svůj svébytný jazyk. Modernistický exkurz je důležitý pro přesnější pochopení společenských a estetických změn, na něž fotografie v té době reaguje. Modernismus a s ním související programová hnutí jsou pokusy o nové kódování umělecké kultury, o prohloubení jejich významů prostřednictvím myšlení a znalostí. Modernismus je třeba vnímat nikoliv jako epizodu v dějinách, ale jako revoluční pokus ochránit umělecké hodnoty před zábavností a sentimentem v historicky nové sociální situaci. Podle Scrutona se modernisté pokusili zachránit uměleckou kulturu tím, že jí prostřednictvím intelektuálních nároků učinili obtížnou a dostupnou tak pouze vyvoleným.

Modernismus je první estetické hnutí mezinárodního charakteru, které postihuje svět nikoli už jako zmíněnou časoprostorovou strukturu, ale jako globalizovaný, nebo globalizující se celek jediného prostoru a stále přesněji synchronizovaného času. Zasahuje se stále kratšími časovými prodlevami celý svět; podobné fotografie se nezřídka v doslovných citacích objevují v Německu, Rusku, USA a Československu, ale mimo jiné například i v Japonsku, tedy v kultuře, která do té doby nemá se západní estetikou prakticky žádnou zkušenost. Repríza stuttgartské výstavy *Film a fotografie* s dvouletým zpožděním v Tokiu a Osace, v roce 1931, mění tamější vizuální krajinu nejen ve fotografii a filmu,<sup>19</sup> ale i v dalších uměleckých oborech a stává se tak součástí dlouhé řady sociálních a politických změn.

## Amerika

Období nástupu moderny je mimo jiné i dobou, kdy do světového uměleckého kontextu vstupuje umění americké. Toto geografické rozšíření uměleckého světa má dlouhodobý charakter. Modernismus dělá ze Spojených států světovou velmoc i v oblasti umění a tato změna na estetické mapě světa s sebou přinejmenším pro další století přináší řadu konsekvencí. Pro fotografii zvláště důležitý je inovativní způsob myšlení. Octavio Paz napsal, že Ameriku zrodil projekt vyhnout se dějinám, vybudovat utopii skrytou před dějinami.<sup>20</sup> Součástí moderního umění je závatné množství často precizně formulovaných programů jednotlivých uměleckých směrů, umělců a tvůrčích skupin. Některé z nich jsou zapomenuty brzy po svém zrodu, další se objevují znovu a znovu jako přílohy uměleckých monografií, jiné jsou studovány jako významný zdroj informací o vývoji umělecké kultury. Žádné z těchto prohlášení nemůže co do svého významu soupeřit se zdánlivě banální výzvou básníka Ezry Pounda. Udělej to nově – *Make it new*<sup>21</sup> je neautorizovaný manifest moderního umění, který dodnes neztrácí svou platnost. Tento požadavek znamená obrat ve vnímání umění a skutečnost, že jeho revolučnost do značné míry přehlízíme, je dána pouze tím, že dnes vnímáme celé lidské dějiny v jeho zorném úhlu.

Vidět dějiny umění ve smyslu inovačních změn a zvratů je jen jeden z možných pohledů. Umění není jen sledem převratných proměn forem ani námětů. Stejně dobře je lze vnímat i v perspektivě opakovaných témat, v kontinuitě obsahu a zpřesňujících se, aktualizovaných modifikací, které až v dlouhých časových úsecích způsobují zdání revolučních změn. Dějiny malířství nejsou jen dynamickým vývojem jednotlivých slohů, lze je vidět i jako dějiny znovu opakovaných žánrů, motivů a kompozičních kánonů, mytologických námětů, náboženských a psychologických archetypů. Lovecké scény znovuobjevené v pravěkých jeskyních jsou úběžníkem evropské výtvarné tradice táhnoucí se napříč časoprostorovou strukturou dějin umění. Evropskou literaturu je možné číst jako opakování velmi podobných příběhů, mýtů, ustálených básnických forem metriky a verše. Zásadní změny v umění tradičně neprobíhají jako prvoplánové inovace, ale jako pokusy přiblížit se skutečnosti, zpřeciznit její obraz. Renesanční malíři malují nově nikoli pro novost samotnou, ale aby zachytili soudobý obraz člověka, aktualizovaný na jedné straně čerstvě nabytou zkušeností lidské anatomie, na straně druhé změnou v kosmologickém a teologickém pojetí světa. Podobně maluje svá zátiší nově i Paul Cézanne, ale maluje je tak proto, aby se prostřednictvím malby přiblížil vnitřní podstatě věcí,<sup>22</sup> která překračuje pouhou vizualizaci povrchu skutečnosti a jevů světa.

Vnímat dějiny umění skrze inovace a nikoliv souvislosti, je změna úhlu pohledu, je to změna legitimní, ale považovat tento pohled za normální a tedy jediný možný, znamená dopouštět se zkreslení. A já si nemohu pomoci, abych nepřipomněl Poundův rozhovor s Donaldem Hallem z roku 1960,<sup>23</sup> ve kterém stárnoucí básník připomíná svého dědečka, budoucího železnici napříč americkým kontinentem a abych v pozadí jeho výzvy znovu neviděl Ameriku, pověstný hraničářský étos, dojít tak daleko, jak je jen možné; najít hranici, lokalizovat ji a překročit, protože jedině to má v expandujícím světě smysl.



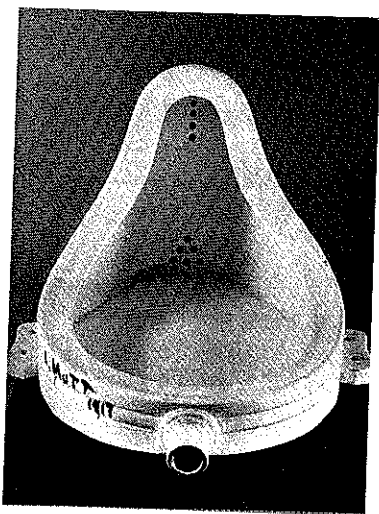
Piet Mondrian: Šedý strom, 1912



Alfred Steiglitz: Tačící stromy, 1922

Literaturu vytvářejí následující třídy lidí:  
 1. Objevitelé. Lidé, kteří vynalezli nový postup, nebo jejichž dílo nám poskytuje první známý příklad nějakého postupu.  
 2. Místitel. Lidé, kteří spojili několik takových postupů a použili jich stejně dobře, nebo lépe než objevitelé.  
 3. Rozmělňovači, lidé, kteří přišli po prvních dvou skupinách a nebyli schopni odvést stejně dobrou práci, dobří spisovatelé bez zvláštních kvalit...  
 4. Spisovatelé beletrie...  
 5. Původci zmatků.<sup>24</sup>

## Poznámky k Duchampovi



Marcel Duchamp: Fontána (Fountain), 1917 (replika z roku 1964)

Na Duchampově Fontáně z roku 1917 jsou zřetelné rysy charakteristické pro celou jeho tvorbu.

Duchamp, který si zvláště líbuje v dvojznačnosti jazyka pokládá zvláštní důraz na název. Fountain neznamena jenom fontánu, nebo vodotrysk, ale také studnu, pramen, nebo pítko. Podobná tendence je zřetelná i v názvu popisovaného cyklu fotografií *Rrose Sélavy*, který ve fonetické francouzštině srozumitelně vytváří *Eros c'est la Vie*, tedy výrok, který ve třicátých letech dvacátého století nebyl ani zdaleka tak banální jako je dnes. Podobné asociativní kódování názvu se objevuje i v *Nevěstě svlékané svými mládenci*, tzv. *Velkém skle*, z roku 1915-23.

Duchampův viditelný tvůrčí počín v případě Fontány spočívá ve signatuře Mutt a dataci 1917. Fiktivní identita se vztahuje k soudobé populární komiksově dvojici Mutt and Jeff, ale důležitost podpisu není ojedinelá. Připomínám, že právě Marcel Duchamp později během slavnostního ceremoniálu vyryl svůj vlastní podpis do vstupních dveří centrálního pavilónu Benátského bienále. Při jejich pozdější renovaci pak byla podepsaná část restaurátory z desky vyjmuta a jako samostatné umělecké dílo vsazena do nově vyrobeného vchodu.

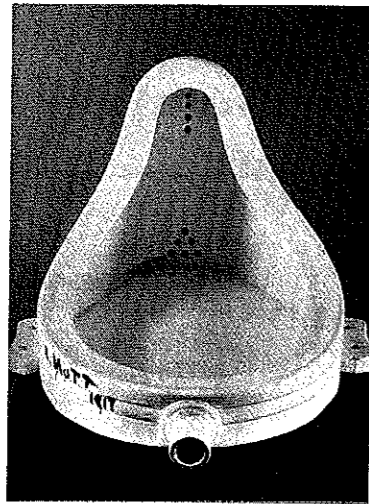
V pohledu dlouhé moderny dnes stále ještě žijeme v zorném úhlu modernistických perspektiv a to navzdory tomu, že není ani zdaleka jisté, do jaké míry byl modernismus ve svých záměrech úspěšný. Zmínil jsem koncepci I. Scrutona, který chápe modernismus jako pokus ochránit vysokou kulturu intelektuální erudovanosti. Současné umění je předmětem akademických přehlídek a intelektuálních pří, ale současně je záležitostí v nejvladnějším smyslu masovou. S nástupem modernismu je spojen zvyk uměleckých přehlídek, jejich modelovým příkladem může být bienále výtvarného umění v Benátkách. Přehlédnout, že tato ve své době ojedinelá instituce se rodí ve městě, které mělo veškerou politickou i ekonomickou moc, aby se proměnilo v působivou vadelní kulisu jiného paralelně vznikajícího jevu, masové turistiky. Historie bylo Benátské bienále jedinečným podnikem, na kterém jednotlivé národní pozice umožňovaly konfrontovat umělecké artefakty světa v době, kdy se časová a prostorová strukturovanost rozplývala. To je nejlépe vidět dnes, kdy individualita expozic zaniká v jediném vizuálním proudu, strukturovaném ze názvy států na průčelích coby provozovatelů jednotlivých pavilónů. Současné se množí pokusy zakládat podobné tradice na nových místech, jako je Benátský Tyrana, Praha, nebo Káthmandů. Umění ve svých dnešních popularizovaných podobách bývá nezřídka více než co jiného sdílením emocí.

V italském pavilónu Benátského bienále 2003, v jedné z průchozích místností expozice *Zpoždění a revoluce*, bylo na televizní obrazovce k vidění zvláštní dílo. V jednom z rohů potměšilé místnosti byl umístěn velký monitor, který bez jediného zvuku přehrával černobílý obraz tváře staršího muže. Filmový záznam byl technicky nekvalitní a zastaralý, jeho zrnitý obraz charakteristicky přeskakoval s jednotlivými políčky filmu. Muž se většinu času díval do objektivu kamery, byl nasvícený prudkým filmařským světlem, před kterým zjevně ka přivíral oči, občas uhnul pohledem, nebo se napil ze sklenice. Návštěvníci vstupovali do výstavního prostoru po strmém schodišti, zastavili se, chvíli pozorovali tvář na obrazovce a pokračovali do další místnosti. Autorem filmové projekce byl Andy Warhol, který v polovině šedesátých let natočil ve svém newyorském ateliéru na testovací pruh neozvučeného filmového pásu tvář Marcel Duchampa. Andy Warhol a Marcel Duchamp, dvě osobnosti, které se dotýkají v jednom díle, jsou zároveň dvěma úběžníky moderního umění.<sup>24</sup> Duchamp přispěl svým dílem i programem ztělesňuje jeho už institucionalizovaný protipól. Andy Warhol v jednom ze svých prohlášení nabádal diváky, aby za jeho obrazy nehledali žádný skrytý význam, protože za nimi nic není. Warholova díla mají být přítomná až na výjimky formální charakter uměleckého artefaktu a Warhol sám je jedním z umělců, jejichž tvorba šedesátých let definovala oběžnou dráhu fotografie v prostoru výtvarného umění. S použitím fotografie v obrazech pop artu, tedy mimo jiné právě v dílech Andyho Warhola a Roberta Rauschenberga se začala otázka umělecké povahy fotografie považovat definitivně za zodpovězenou.

## Poznámky k Duchampovi

V pohledu dlouhé moderny dnes stále ještě žijeme v zorném úhlu modernistických perspektiv a to navzdory tomu, že není ani zdaleka jisté, do jaké míry byl modernismus ve svých záměrech úspěšný. Zmínil jsem koncepci Rogera Scrutona, který chápe modernismus jako pokus ochránit vysokou kulturu zdi intelektuální erudovanosti. Současné umění je předmětem akademických sporů a intelektuálních pří, ale současně je záležitostí v nejnepřístupnějším smyslu slova masovou. S nástupem modernismu je spojen zvyk uměleckých přehlídek, jejichž modelovým příkladem může být bienále výtvarného umění v Benátkách. Nelze přehlédnout, že tato ve své době ojedinělá instituce se rodí ve městě, které ztratilo veškerou politickou i ekonomickou moc, aby se proměnilo v působivou divadelní kulisu jiného paralelně vznikajícího jevu, masové turistiky. Historicky bylo Benátské bienále jedinečným podnikem, na kterém jednotlivé národní expozice umožňovaly konfrontovat umělecké artefakty světa v době, kdy se jeho časová a prostorová strukturovanost rozplývala. To je nejlépe vidět dnes, kdy individualita expozic zaniká v jediném vizuálním proudu, strukturovaném pouze názvy států na průčelích coby provozovatelů jednotlivých pavilonů. Současně se množí pokusy zakládat podobné tradice na nových místech, jako je Berlín Tyrana, Praha, nebo Káthmandú. Umění ve svých dnešních popularizovaných podobách bývá nezřídka více než co jiného sdílení emocí.

V italském pavilonu Benátského bienále 2003, v jedné z průchozích místností expozice *Zpoždění a revoluce*, bylo na televizní obrazovce k vidění zvláštní dílo. V jednom z rohů potměšlé místnosti byl umístěn velký monitor, který bez jediného zvuku přehrával černobílý obraz tváře staršího muže. Filmový záznam byl technicky nekvalitní a zastaralý, jeho zrnitý obraz charakteristicky přeskakoval s jednotlivými políčky filmu. Muž se většinu času díval do objektivu kamery, byl nasvícený prudkým filmařským světlem, před kterým zlehka přivíral oči, občas uhnul pohledem, nebo se napil ze sklenice. Návštěvníci vstupovali do výstavního prostoru po strmém schodišti, zastavili se, chvíli pozorovali tvář na obrazovce a pokračovali do další místnosti. Autorem filmové projekce byl Andy Warhol, který v polovině šedesátých let natočil ve svém newyorském ateliéru na testovací pruh neozvučeného filmového pásu tvář Marcela Duchampa. Andy Warhol a Marcel Duchamp, dvě osobnosti, které se dotýkají v jednom díle, jsou zároveň dvěma úběžníky moderního umění.<sup>24</sup> Duchamp patří charakterem své tvorby k průkopníkům jedné z linií modernismu, Warhol svým dílem i programem ztělesňuje jeho už institucionalizovaný protipól. Andy Warhol v jednom ze svých prohlášení nabádal diváky, aby za jeho obrazy nehledali žádný skrytý význam, protože za nimi nic není. Warholova díla mají přitom až na výjimky formální charakter uměleckého artefaktu a Warhol sám je jedním z umělců, jejichž tvorba šedesátých let definovala oběžnou dráhu fotografie v prostoru výtvarného umění. S použitím fotografie v obrazech pop artu, tedy mimo jiné právě v dílech Andyho Warhola a Roberta Rauschenberga, se začala otázka umělecké povahy fotografie považovat definitivně za zodpovězenou.



Marcel Duchamp: Fontána (Fountain), 1917 (replika z roku 1964)

Na Duchampově Fontáně z roku 1917 jsou zřetelné rysy charakteristické pro celou jeho tvorbu.

Duchamp, který si zvláště líbil ve dvojnásobnosti jazyka pokládá zvláštní důraz na název. Fontain neznamená jenom fontánu, nebo vodotrysk, ale také studnu, pramen, nebo pitku. Podobná tendence je zřetelná i v názvu popisovaného cyklu fotografií *Rrose Sélavy*, který ve fonetické francouzštině srozumitelně vytváří *Éros c'est la Vie*, tedy výrok, který ve třicátých letech dvacátého století nebyl ani zdaleka tak banální jako je dnes. Podobné asociativní kódování názvu se objevuje i v *Nevěstě svlékané svými mládenci*, tzv. *Velkém skle*, z roku 1915-23.

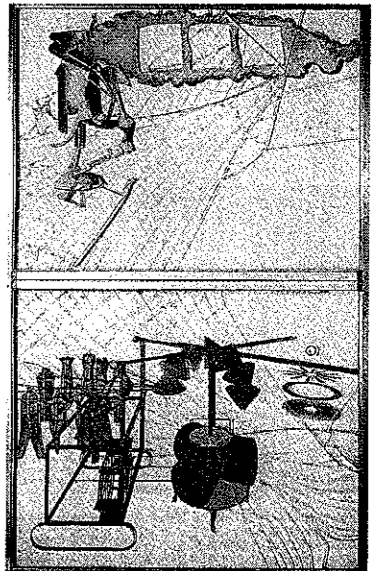
Duchampův viditelný tvůrčí počin v případě Fontány spočívá ve signatuře *Mutt a dataci 1917*. Fiktivní identita se vztahuje k soudobé populární komiksově dvojici *Mutt and Jeff*, ale důležitost podpisu není ojedinělá. Připomínám, že právě Marcel Duchamp později během slavnostního ceremoniálu vyřl svůj vlastní podpis do vstupních dveří centrálního pavilónu Benátského bienále. Při jejich pozdější renovaci pak byla podepsaná část restaurátory z desky vyjmuta a jako samostatné umělecké dílo vsazena do nově vyrobeného vchodu.

Marcel Duchamp, naturalizovaný zakladatel amerického umění, povyšuje svými *Ready mades* na umělecké dílo tak běžné předměty jako je pisoár, aby skrze ně vyjádřil jednu z nejnáléhavějších estetických otázek způsobujících obrat v uměleckém myšlení. Duchamp se odvrací od tradičních morfologických otázek estetiky a vyslovuje se zásadním zpochybněním uměleckého obsahu. Namísto tradičního tázání po tom, co je vlastně krása, formuluje problém toho, co je umění, ptá se na jeho skrytý obsah: co dělá z umění umění. A protože tuto otázku nelze zodpovědět jinak než individuálně, mění estetickou strukturu umělecké tvorby i jejich interpretaci. Duchampova otázka po obsahu rezonuje skrze dvacáté století a jako manifest otevírá výtvarnému umění nový rozměr individuálního myšlení. Právě v tomto prostoru pojmového, tedy konceptuálního uvažování objevuje fotografie s odstupem svůj existenční prostor, svou niku.

Zmínil jsem způsob, jakým z konzervativních pozic vnímá modernismus Roger Scruton. V jeho studiích lze nalézt citace, analýzy a odkazy k Poundovi, k Eliotovi v takovém rozsahu, až je to u kritika modernismu zarážející. Jakékoli zmínice, nebo výkladu díla Duchampova se Scruton naopak vyhýbá se stejnou urputností, jako se reklamní fotografie vyhýbá ošklivým obličejům. To už by nás mělo překvapit méně. *Pustá země*, nebo *Cantos* přes svou modernost stále ještě splňují základní podmínku toho, co Scruton rozumí pojmem umění, tedy společensky i intelektuálně vymezený rituál předávání umělecké zkušenosti. Poundova i Eliotova poezie je v tomto ohledu v podstatě tradiční. Způsoby, jakými lze jejich dílo alespoň trochu smysluplně číst, jsou intelektuálně náročné, opírají se o množství informací, které lze náležitými rituály předávat a jejich čtení se lze tedy naučit. Naopak ve způsobu interpretací prací Duchampových vládnou téměř liberální volnost a současně nejistota, to poslední, o co se v nich jedná, je právě to, o co jde v umělecké kultuře Scrutonovi primárně, tedy o předávání myšlenkové tradice, kontinuitu kultury v čase a prostoru. Pound i Eliot se ve své volné i esejistické tvorbě neustále znovu a znovu vrací k otázkám umělecké tradice a kontinuity. Duchamp se programově snaží myšlení od tradice osvobodit a nevytvořit žádnou její novou verzi.

Jedna z mála věcí, v nichž se shodují interpreti Duchampova díla, je nutná zachování otevřenosti k jiným typům porozumění, žádný z nich nepovažuje svůj způsob porozumění za uzavřený, nebo celistvý výklad jeho díla.<sup>25</sup> A právě tímto aspektem, vstřícností k jiným možným interpretacím, jsou jeho práce dnes přinejmenším stejně aktuální, jako byly v době svého vzniku.

Duchampova tvorba je tak různorodá, že nás tato její rozmanitost udivuje ještě dnes, v době, kdy jednota uměleckého výrazu už dávno není tak sevrženou, jako byla v první polovině dvacátého století. Setkáváme se u něj s objekty, malbou, manipulací vlastního těla, kinetickými mobily, zprostředkované s filmem a fotografií. Často se v ní objevují momenty zcela unikátní, které nenajdeme u žádného dalšího umělce v celém dvacátém století. Tak například ve *Velkém skle* pracuje Duchamp mimo jiné s vnitřním pnutím skleněné desky, které je spíš fyzicky tušené než viditelné. Napříč touto rozmanitostí je několik zřetelných konstant, které jí ve výrazu sjednocují a dávají autorský rukopis. Za nejvýraznější, a pro fotografii za zvlášť významný, považuji právě

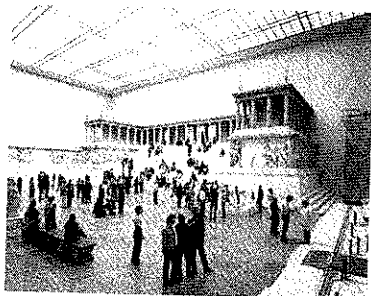


Marcel Duchamp: Velké sklo, kol. 1915-23 (Nevěsta svlékaná svými mládenci)

Reduplikace a replikace se týká i Fontány. Původní dílo, vystavené v roce 1917 v newyorském MOMA bylo později, tak jako mnoho původních *Ready Mades* zničeno a nahrazeno kopiemi. Kopie Fontány vznikaly v letech 1962-64 pod patronátem sběratele Arthura Schwarze, který nechal ve švýcarské továrně vyrobit čtrnáct kusů nestandardního modelu pisoáru, co nejméně odpovídající Steglizové fotografii původního díla. Tyto Duchampem signované repliky, nesoucí původní vnošení 1917, jsou dnes součástí nejprestižnějších muzejních a soukromých sbírek a výstav.

V neposlední řadě je Fontána ukázkou dvojího typu nedorozumění. Banálnější druh nepochopení se týká pobouřené veřejnosti, kterou i po téměř devadesáti letech stále láká a provokuje k vyjádření protestu. Jen za posledních pět let od roku 2000 bylo dílo třikrát napadena vandaly, pokoušejícími se jej buď přímo rozbit, nebo jej použitím v jeho původním významu znovu redukovat na pisoár.

Druhý typ nedorozumění se týká estetického rozměru. Duchamp podle svých slov vytvořil Fontánu k vyjádření absolutního estetického nezájmu (*complete aesthetic indifference*). Proto proměnil banální a vulgární předmět v umělecké dílo. Jak podotýká Brian Eno, bylo by tedy mnohem přesnější namísto Duchampem autorizovaných kopií, které jsou uctívány a obdivovány v uměleckých sbírkách celého světa, vystavovat jakékoliv pisoárové mísy. Kopie původního díla nejen že neslouží svému původnímu účelu, neboť je už nevnímáme jako banální a profánní artefakty, ale jako umělecká díla. Ve svém důsledku tak Duchampův původní záměr popírají.



Thomas Struth: Pergamonské muzeum I, Berlín, 1901



Thomas Struth: Musée d'Orsay I, Paříž, 1989

způsob, jakým Duchamp pracuje s myšlením. Duchamp často používá krétních věcí, nebo jejich reálných obrazů a mezi významem díla a dílem samotným tak vymezuje rozsáhlý prostor. Tímto způsobem myšlení abstrakce a v konečném důsledku povyšuje na autonomní tvůrčí čin. Současné umění právě na tomto, tedy nesdíleném, ale individualizovaném myšlení závisí míry, která umožňuje parafrází výroku Karla Jasperse konstatovat, že dnešním uměním, které označujeme jako moderní a postmoderní umění, není ve své podstatě nic jiného než poznámky k Duchampovi.

### Změna souvislostí

Umění dvacátého století je charakteristické také tím, jaký podíl na jeho šíření mají instituce uměleckého provozu. Zvláštní role v tomto procesu patří právě muzeu. Muzeum samo sebe z povahy slova váže k historii a jeho adaptace pro estetické účely je systémovou změnou jeho tradičního pojetí. Už Oswald Spengler napsal v *Zániku západu*, že moderní doba je poselstvím ztracenosti a zakládáním muzeí. Žádná kultura podle něj nebyla tak zaujatá starými relikvií, jako soudobá západní civilizace.

Muzeum umění, v podobě, v jaké jej známe dnes, je nový vynález dvacátého století a podobně jako mnoho moderních inovací tradičních institucí je i tato novinka. Vnímání uměleckého muzea jako pouhého pokračování obrazáren starého světa by bylo stejně zavádějící, jako s odkazem na první použití čtyřkolevého vozíku považovat staré Chetity za objevitele automobilu. Evropa má s vlivem muzeí určených k estetickému vnímání uměleckých děl dlouhodobou zkušenost, která se začíná u antických divadel, a přes chrámové prostory a raně středověké ikonoklasmus, renesanční adaptaci antiky, barokní expresivitu vede až k modernímu uměleckému muzeu. Tato relativně dlouhá praxe poskytuje řadu příkladů, jak samotné instituce muzeí svou estetickou zkušeností a v dlouhodobém kontextu naznačuje, že jedinou proměnou veřejné přístupnosti uměleckých děl byly motivovány v prvé řadě společenskými zájmy a snahou o legitimování společenských i politických elit a samoty samotného.<sup>27</sup> Zjednodušeně řečeno, v evropské tradici je umění vnímáno jako věstná třech síla na dortu, jehož korpus se skládá ze společenské, politické a ekonomické moci. V tomto smyslu je pokračovatelem evropské muzejnické tradice spíše mnichovský *Kunsthhaus*, slavnostně otevřený Adolfem Hitlerem zahájením výstavou tzv. zvrhlého umění. Americké umělecké muzeum posunuje zmíněný politický zájem směrem, který můžeme označit jako demokratický, nebo takzvaně občanský. Je to občanský – tedy nikoliv už státní – pokus o vybudování historické kultury umělecké kultury, o uvědomění si vlastní minulosti. Toto pojetí se odráží jak v orientaci diváků, tak i ve sbírkové a akviziční koncepci muzeí.

V první polovině 20. století definuje Walter Benjamin muzeum, spolu s botanicou, botanicou zahradou a panoptikem, jako nový typ prostoru a označuje jej přívrstvem iluzivní, snový. Benjamin tak poukazuje na zvláštní prostorový charakter těchto míst, totiž že nejsou ani uvnitř, ani vně.

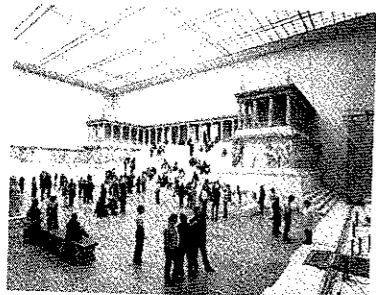
způsob, jakým Duchamp pracuje s myšlením. Duchamp často používá konkrétních věcí, nebo jejich reálných obrazů a mezi významem díla a dílem samotným tak vymezuje rozsáhlý prostor. Tímto způsobem myšlení abstrahuje a v konečném důsledku povyšuje na autonomní tvůrčí čin. Současné umění je právě na tomto, tedy nesdíleném, ale individualizovaném myšlení závislé do míry, která umožňuje parafrází výroku Karla Jasperse konstatovat, že to, co dnes označujeme jako moderní a postmoderní umění, není ve své podstatě nic jiného než poznámky k Duchampovi.

### Změna souvislostí

Umění dvacátého století je charakteristické také tím, jaký podíl na jeho formování mají instituce uměleckého provozu. Zvláštní role v tomto procesu pak náleží uměleckému muzeu. Muzeum samo sebe z povahy slova váže k historii a jeho adaptace pro estetické účely je systémovou změnou jeho tradičního pojetí. Už Oswald Spengler napsal v *Zániku západu*, že moderní doba je posedlá sběratelstvím a zakládáním muzeí. Žádná kultura podle něj nebyla tak zaujatá sbíráním relikvií, jako soudobá západní civilizace.

Muzeum umění, v podobě, v jaké jej známe dnes, je nový vynález dvacátého století a podobně jako mnoho moderních inovací tradičních institucí je i tato americká. Vnímat umělecké muzeum jako pouhé pokračování obrazáren starého kontinentu by bylo stejně zavádějící, jako s odkazem na první použití čtyřkolového vozíku považovat staré Chetity za objevitele automobilu. Evropa má s vlivem prostorů určených k estetickému vnímání uměleckých děl dlouhodobou zkušenost, která se začíná u antických divadel, a přes chrámové prostory a raně středověký ikonoklasmus, renesanční adaptaci antiky, barokní expresivitu vede až k osvícenské adopci francouzských aristokratických sbírek republikánským režimem.<sup>26</sup> Tato relativně dlouhá praxe poskytuje řadu příkladů, jak samotné instituce formují estetickou zkušenost a v dlouhodobém kontextu naznačuje, že jednotlivé proměny veřejné přístupnosti uměleckých děl byly motivovány v první řadě mocenskými zájmy a snahou o legitimování společenských i politických elit a státu samotného.<sup>27</sup> Zjednodušeně řečeno, v evropské tradici je umění vnímáno jako pověstná třešnička na dortu, jehož korpus se skládá ze společenské, politické a ekonomické moci. V tomto smyslu je pokračovatelem evropské muzejnické tradice spíše mnichovský *Kunsthaus*, slavnostně otevřený Adolfem Hitlerem zahájenou výstavou tzv. zvrhlého umění. Americké umělecké muzeum posunuje zmíněný politický zájem směrem, který můžeme označit jako demokratický, nebo také lidový. Je to občanský – tedy nikoliv už státní – pokus o vybudování historické paměti umělecké kultury, o uvědomění si vlastní minulosti. Toto pojetí se odráží jak v orientaci diváků, tak i ve sbírkové a akviziční koncepci muzeí.

V první polovině 20. století definuje Walter Benjamin muzeum, spolu s pasáží, botanicou zahradou a panoptikem, jako nový typ prostoru a označuje jej přívlastkem iluzivní, snový. Benjamin tak poukazuje na zvláštní prostorový charakter těchto míst, totiž že nejsou ani uvnitř, ani vně.



Thomas Struth: Pergamonské muzeum I, Berlín, 1901



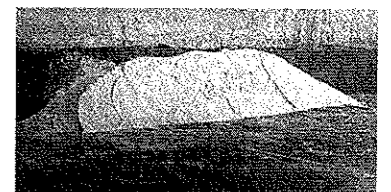
Thomas Struth: Musée d'Orsay I, Paříž, 1989

Zastáncem skeptického pohledu na význam muzea je Susan Sontagová. Ta ještě v šedesátých letech varuje před přeceňováním úlohy muzea na hodnocení uměleckých děl, zejména pak fotografií. Muzeum podle Sontagové nehodnotí, pouze nabízí nové podmínky pro vnímání.<sup>28</sup> Ale jsou to právě podmínky vnímání, interpretace a kontexty, co je pro moderní umění určující. Znovu připomínám, že Marcel Duchamp legitimoval umělecký obsah řady svých prací právě prostřednictvím muzea umění. Sušák na lahve přestává být v prostoru muzejní expozice tím, čím byl ve své profánní funkci a stává se uměleckým artefaktem.

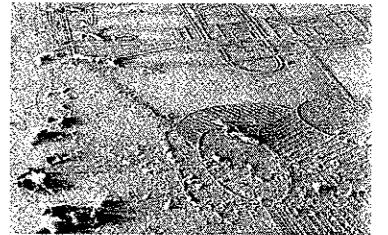
Vliv provozu na povahu umění není sám o sobě nový, nový je jen způsob, jakým s ním umění zachází. Dnes jsou začínající umělci a studenti škol instruováni, jakým způsobem kultivovat vztahy mezi vlastní tvorbou a potřebami uměleckých institucí, jak vytyčit ještě nevyřčené požadavky kurátorů, galerií i veřejnosti a jak vyplňovat explikace grantových žádostí. To je zvláště viditelné na velkých přehlídkách, nebo právě v expozicích tematických výstav, které se ve svém důsledku autorsky stávají činem jediné osoby: svého kurátora. Vzpomeňme si, jak dnes vypadají muzea umění, přehlídky současného umění nebo fotografie. Dnešní expozice už často nejsou primárně určeny ke zpřístupnění, artikulaci, nebo interpretaci uměleckého artefaktu, nebo názoru. Naopak, jednotlivá umělecká díla jsou v nich vyjmuta z autorského kontextu a použita k formulaci vize kurátora. Umělecké dílo už není nutně finálním produktem tvůrčího procesu, často je používáno jako polotovary k další produkci a modelaci.

S fenoménem muzea umění souvisí i periodické ohlašování smrti umění. Podstata muzea je sama o sobě založena na konzervování a ožívování. Muzeum není laboratoř ani zahrada a bylo by proto absurdní v jeho souvislostech prezentovat cokoli živého. V muzeu se tak realizuje proměna souvislostí, přesun z jednoho kontextu do jiného. Židle přestává být židlí a stává se historickým exponátem. Neživé tak musí být prostřednictvím intelektuálního rituálu kurátorem obřadně vytrženo ze smrti, vytaženo z nepřístupného kontextu ateliéru a deponováno. Věc se musí proměnit v zakonzervovaný artefakt, který může už jen omezeně simulovat projev života. Během téhož procesu musí být věc také vyjmuta z fungování času, je opatřena popisou s datací, určující časový horizont jejího vzniku a je o ni pečováno tak, aby se zabránilo její případné změně v čase.

Modernismus umění nejen osvobodil a vyvázal jej ve prospěch jednotlivce ze společenské služebnosti, ale jeho proces také fragmentalizoval. Současné umění je umění jednotlivých tvůrců, individuálních činů a výpadů s minimální mírou synchronizace. Ve dvacátých letech minulého století vstoupila do kunsthistorického diskurzu militaristická terminologie avantgard. Avantgarda v původním smyslu slova byla zvláštní oddíl, postupující před bojovými jednotkami vlastní armády, pro které mapovala a zajišťovala terén. Po modernistickém průzkumu se už na nově dobytá území uměleckého světa nepřesunuly žádné jednotky regulérních armád, nových velkých uměleckých směrů, slohů nebo stylů. Velmoci se rozpadly do malých skupin a frakcí, aby se účastnily guerillového boje o vlastní interpretaci. Dočasná spojenectví, lokální výpady, dohody a drobné konflikty: to by mohly být metafory umění dnes.



Bruce Nauman: Mouka (Aranžmá), 1966



Man Ray: Dech prachu, 1920 (fotografie z ateliéru Marcela Duchampa)





Richard Prince: Bez názvu (Kovboj), 1980-84

To je kontext, ve kterém německý kunsthistorik Hans Belting formuloval svou tezi o konci dějin umění.<sup>29</sup> Tradiční dějiny umění jsou ve své podstatě relativním, lineárním vyprávěním, v němž jednotlivá umělecká díla jsou událostmi. Postmoderna mimo jiné potvrdila i modernou iniciovaný rovinearity tohoto příběhu a definitivně jej nahradila pluralitou různých vyprávění. V ideálním případě by se na konci měly všechny příběhy v důsledku splynutí kýsi postmoderní epos. Ale v eposu, stejně jako v telenovele, nemají jednotlivé události prakticky žádný zvláštní význam. Jsou jen nejedinečnou součástí ustálého toku dějů a bez svého jedinečného charakteru jsou jen jakýmiś do-událostmi, akcemi, které mohou být v případě potřeby nebo společenské ptávkou okamžitě zapomenuty a nahrazeny jinými alternativami zákrut košatého děje. Příběh se rozpadá.<sup>30</sup>

### Vzpomínka na Sladký život

Vilém Flusser vychází ve svém obrazoboreckém pojetí fotografické umění z historické analýzy médií. V úvodu své *Filozofie fotografie*<sup>31</sup> podává vlastní interpretaci toho, jakým způsobem se lidská společnost proměňuje v procesu předávání a kódování zpráv. Svě pojetí fotografie opírá o dějinnou změnu komunikace, o postupný přechod z jazyka na písmo a z písmo na obraz. Flusser hned na počátku svého textu definuje obrazy jako: plochy, které mají význam. "Už sama definice předznamenává přístup autora. Flusser ovšem mýlí už v tomto předpokladu. V době, kdy se pokouší svou úvahou vniknout do fotografie, je přirozený význam obrazu už v mnoha ohledech ztracen. Po Duchampovi je už obraz více otázkou než sdělením. Moderní fotografie převrat, který fotografie pomáhala iniciovat, od počátku nestojí na jistém základě obrazu, ale na zpochybnění jakékoliv myslitelné jistoty. Je možné dále ukazovat k nahrazení orálního jazyka psaným textem, k přesunu významu z ucha na oko<sup>32</sup>, ale tyto úvahy budou mít jen omezený význam, pokud se nezačneme zabývat tím, jak dnes oko funguje ve vztahu k obrazům. Flusser je dnes už do určité míry kulturně vyvázan ze své původní biologické úvahy ukazovat svět takový, jaký je, a slouží k složitější recepci, která je dále zpracovávána na mnoha úrovních. Vlastním orgánem vnímání není už oko, ale již šš mozek. Optimističtější hypotéza důsledku osvobození zraku zní, že v moderní je zbavené samozřejmosti a zrak slouží myšlení. Méně optimistickou možností (která bývá zmiňována v souvislosti se zahlcením televizním obrazem) je říci, že to, co dnes rozumíme myšlením, není ničím jiným než pokusem bav se prostřednictvím relativně nového zrakového vjemu.<sup>33</sup>

Fotografický obraz, který je stále až příliš často vnímaný jako mechanický, je čistší mimetickou formou zobrazení. Ve své přirozenosti neposkytuje mnoho možnosti k manipulaci, ale stále si zachovává charakter zobrazení, protože abstrakce čas i prostor. Jeho filmová podoba už tak čistá není, pracuje s plynulým časem a proto se nemůže jednoduše vzdát, aniž by neztratila svůj charakter.<sup>34</sup> Pro tuto přirozenost fotografie upozorňují někteří její teoretici na riziko, že její obrazy nelze



Richard Prince: Bez názvu (Kovboj), 1980-84

To je kontext, ve kterém německý kunsthistorik Hans Belting formuluje svou tezi o konci dějin umění.<sup>29</sup> Tradiční dějiny umění jsou ve své podstatě narativním, lineárním vyprávěním, v němž jednotlivá umělecká díla plní roli událostí. Postmoderna mimo jiné potvrdila i modernou iniciovaný rozpad linearity tohoto příběhu a definitivně jej nahradila pluralitou různých vyprávění. V ideálním případě by se na konci měly všechny příběhy v důsledku spojit v jakýsi postmoderní epos. Ale v eposu, stejně jako v telenovele, nemají jednotlivé události prakticky žádný zvláštní význam. Jsou jen nejedinečnou součástí neustálého toku dějů a bez svého jedinečného charakteru jsou jen jakýmsi pseudo-událostmi, akcemi, které mohou být v případě potřeby nebo společenské potávky okamžitě zapomenuty a nahrazeny jinými alternativami zákrut nového košatého děje. Příběh se rozpadá.<sup>30</sup>

### Vzpomínka na Sladký život

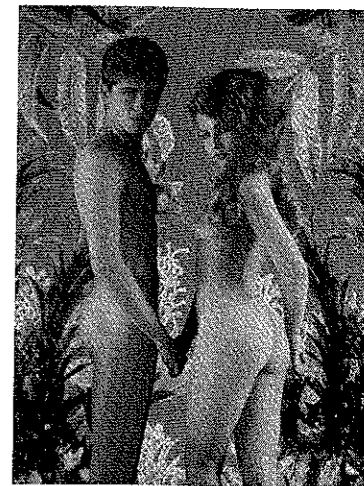
Vilém Flusser vychází ve svém obrazoboreckém pojetí fotografického obrazu z historické analýzy médií. V úvodu své *Filozofie fotografie*<sup>31</sup> podává vlastní interpretaci toho, jakým způsobem se lidská společnost proměňuje ve způsobu předávání a kódování zpráv. Svě pojetí fotografie opírá o dějinnou proměnu komunikace, o postupný přechod z jazyka na písmo a z písma pak na obraz. Flusser hned na počátku svého textu definuje obrazy jako: plochy, které mají význam.<sup>32</sup> Už sama definice předznamenává přístup autora. Flusser se ovšem mýlí už v tomto předpokladu. V době, kdy se pokouší svou úvahou proniknout do fotografie, je přirozený význam obrazu už v mnoha ohledech přžitkem. Po Duchampovi je už obraz více otázkou než sdělením. Modernistický převrat, který fotografie pomáhala iniciovat, od počátku nestojí na jistém smyslu obrazu, ale na zpochybněné jakékoliv myslitelné jistoty. Je možné dál poukazovat k nahrazení orálního jazyka psaným textem, k přesunu významu vnímání z ucha na oko<sup>32</sup>, ale tyto úvahy budou mít jen omezený význam, dokud se nezačneme zabývat tím, jak dnes oko funguje ve vztahu k obrazům. Zrak je dnes už do určité míry kulturně vyvázan ze své původní biologické funkce ukazovat svět takový, jaký je, a slouží k složitější recepci, která je dále zpracovávána na mnoha úrovních. Vlastním orgánem vnímání není už oko, ale spíše mozek. Optimističtější hypotéza důsledku osvobození zraku zní, že vidění je zbavené samozřejmosti a zrak slouží myšlení. Méně optimistickou možností (která bývá zmiňována v souvislosti se zahlcením televizním obrazem) pak je, že to, co dnes rozumíme myšlením, není ničím jiným než pokusem bavit se prostřednictvím relativně nového zrakového vjemu.<sup>33</sup>

Fotografický obraz, který je stále až příliš často vnímán jako mechanický, je nečistší mimetickou formou zobrazení. Ve své přirozenosti neposkytuje mnoho možností k manipulaci, ale stále si zachovává charakter zobrazení, protože abstrahuje čas i prostor. Jeho filmová podoba už tak čistá není, pracuje s plynulým časem, kterého se nemůže jednoduše vzdát, aniž by neztratila svůj charakter.<sup>34</sup> Pro tuto přirozenost fotografie upozorňují někteří její teoretici na riziko, že její obrazy nejsou

registrovány jako obrazy, ale jako skutečnost sama. Slovy Viléma Flussera – jsou vnímány jako okna do skutečného světa. Flusser varuje před takovým nedorozuměním a upozorňuje, jaké následky s sebou tato možnost přináší v rovině sdělení, tam, kde je fotografie médiem referenčního obsahu. V rovině estetického prožívání<sup>35</sup>, kde obrazy nefungují jako extenze, ale intenze člověka, zohledňuje přirozená povaha fotografie svůj tvůrčí potenciál. Její samozřejmost se transformuje v prostor umožňující vytvoření nového estetického rozměru. V kontextu moderního umění funguje realistický fotografický obraz jako čistá abstrakce.

Před nedávnem mi jeden výtvarník – který narozdíl ode mne pamatuje postmoderní palácový převrat, při kterém fotografie unikla z ghetta fotografických výstav, aby ovládla prostor uměleckých expozičních, – vyprávěl, jak vnímal on, coby divák moderního umění, tuto situaci. Popisoval mi umění před touto proměnou, jako stále uzavřenější svět abstraktních obrazů a nečitelných, formalistických konceptů, který mu připadal odtržený od skutečného světa a člověka. Když se mezi jinými začaly v expozičních objevovat první fotografie a videoprojekce, bylo to vnímáno jako nová možnost navázání kontaktu a připoutání ke skutečnému světu. Zdálo se, že skrze fotografie přestane být umění problémem samo pro sebe a znovu se začne zřetelně dotýkat reality. Po určité době plíživých změn se tato očekávání ukázala jako scestná. Dnes je návštěvník výstav moderního umění obklopen naprosto realistickými obrazy, rozměrnými zvětšeninami a projekcemi, dokonce i namalovanými fotografiemi zcela konkrétních a realistických obrazů; na fotografiích zřetelně rozezná rysy obličejů, plakáty na stěnách budov, detaily rostlin, ale výpověď těchto artefaktů je ještě abstraktnější a jemu uzavřenější než byla kdý dřívě. Když podobný pocit formuloval i Michael Fried, Craig Owens v následné diskuzi poznamenal: „*To, nad čím Fried truchlí, je samozřejmě smrt modernismu. Postmodernismus – stejně jak poststrukturalismus – je kritikou znázorňování a zejména znázorňování v modernistickém pojetí.*“ Owens klade rovnítko mezi tradiční a modernistický způsob zobrazení, když píše, že modernismus: „*přešel svou formulaci problému znázorňování z náboženské terminologie, která znázorňování definuje jako „figuraci“, jako dialektiku písma a ducha, jako obrazový jazyk, ztělesňující, vyjadřující a sdělující jinak nezprostředkovatelné pravdy. Postmodernismus je na druhé straně typický svým rozhodnutím použít znázorňování proti němu samotnému, za účelem zničení vazby.*“<sup>36</sup>

Tyto citace formulují neobyčejně srozumitelně příčinu mohutného úspěchu fotografie v postmoderním světě výtvarného umění. Nijak nezakrývají, že fotografie nevyřešila žádný ze zásadních problémů generovaných výtvarným uměním před svým nástupem a podle všeho v mnoha ohledech nespĺnila ani očekávání, která s ní byla spojována. A protože evoluční zákon platí bez výjimek – a protože v jeho smyslu je každá neúspěšná inovace následována další inovací – vysvětluje nejen někdejší konjunkturu fotografie v uměleckém světě, ale i její nadcházející krizi. Moderní umění ještě věřilo, že má ve světě svou nezastupitelnou společenskou funkci. Postmoderna už jakoukoli účelovost odmítá a na případné závazky vůči společnosti předem rezignuje. Skutečnou krizí umění není situace, kdy svět, nebo společnost ztrácí svou schopnost porozumět umění, ale stav, kdy umění pozbývá schopnost rozumět světu.



Pierre a Gilles: Adam a Eva

Možná, že nejpřesnější metaforu postmoderního umění nabízí za scéna Felliniho *Sladkého života*. Po divokém večírku se lidé z lepší společnosti ocitají na pláži, kde rybáři právě z hlubokého moře vytažují obluhno zapletenou do sítě. Když pak jedna z žen poznamená, jak ji rybí oko srazuje, kdosi jen podotkne, že zvíře je už dávno mrtvé.

## Výčet zmizelých



Jeff Wall: z cyklu *Young Workers*, 1978-83

Dřívější umění dokázalo nevyslovitelné přeskóčit pomocí slov; dnes se toho paradoxně zmocnilo oko, negativ, prázdňá významová forma na pozadí mlčení, a stejně tak to může postihnout vnitřní suspenzi naše duše v centru své nerovnováhy. Homér byl slepý. Beethoven byl hluchý. Eponyma abstraktního malířství, Narcise, si můžeme představovat jako něměho...

Abstraktní obraz funguje jako vodní hladina před Narcisem – v úplném tichu zrcadlí vždy svého pozorovatele; on sám mlčí, neříká nic. Moderna přestává být výrazovým uměním, je uměním sebezrcadlení a jeho ironického rušení.“

Arnold Gehlen: *Obrazy doby*

Popsal jsem svět moderního umění v perspektivě nepevných a te změň a významových posunů, realizovaných v procesu moderny. Něk jsem charakterizoval modernistickou proměnu světa jako revoluční a sil jsem se naznačil některé možné důvody i důsledky této změny. Po inovativní potenciál dlouhé moderny v mnoha ohledech za vyčerpání mnívám se, že stojíme nejen na jeho konci, ale současně na počátku ps svým charakterem nového. Nepatřím ke ctitelům tradic, nevěřím, že mo vývoj umění byl jen jakousi vnitřní chybou umělecké kultury, stejně ja věřím v obrodný proces, který by umění dnes vrátil včerejší jistoty. Z ke kterým ve vztahu umění a společnosti došlo, jsou nezvratné, domr se ale, že nejsou definitivní a zcela jistě ani konečné. Marshal McLuhan rakterizoval modernu skrze mediální proměnu role umělce ve vztahu ke lečnosti. Jestliže Marcel Duchamp nabádal umělce k životu v skrytu McLuhan naopak konstatoval, že proto aby umělec zabránil společens katastrofám, opouští dnes svou slonovinovou věž a přechází do konti věže společnosti.<sup>37</sup> S ohledem na možnosti katastrof a množství ideologi nulého století tak možná moderna naplnila svou dějinnou úlohu lépe, ne se mohlo zdát.

Na konci každé epochy, nebo po nějaké době jejího trvání, je na místě stoupit k bilancování. Je vhodné zabývat se přehodnocením, vyčíslením vací, zisků i ztrát. V umění je taková evidence těžká: zisky jsou často imagin a nezřetelné, ztráty nejisté. Přesto bych se rád na tomto místě pokusil o spoň letný a nesystematický výčet několika konkrétních proměn:

Z poezie se vytrácí do té doby nutná metrika rýmu. Konstatovat osvobození slo nebylo přesné. Slova se osvobodila ze staletí kodifikovaných syžetů a schémat, ale necho se zcela volně. Tradiční formy verše nebyly zrušeny, ani neupadly do zapomnění, n struktura literárního myšlení je jen proměňuje a vzájemně kříží. Literatura se tak čtenáře stala náročnější. Způsob, jakým s intelektuálním i literárním myšlením prac T. S. Eliot v *Pustině*, je do té doby nepředstavitelný a dodnes neobyčejně živý. tomtéž díle je prostřednictvím redakčních škrtnů Ezry Pounda zřetelné, do ja míry se proměňuje a komplikuje individuální postavení samotného autora vztahu ke svému dílu.

Proza se podobným způsobem pokouší transformovat čas. Patrně ne radikálnější pokus učinila Virginia Woolfová, když se pokusila nahradit i neární způsob psaní – vycházející z kauzálního plynutí času – způsobem r diálním, který by lépe odpovídal času vnitřnímu i prožitkům psychického vn

Možná, že nejpřesnější metaforu postmoderního umění nabízí závěrečná scéna Felliniho *Sladkého života*. Po divokém večírku se lidé z lepší společnosti ocitají na pláži, kde rybáři právě z hlubokého moře vytažují oblodnou rybu, zapletenou do sítě. Když pak jedna z žen poznamená, jak jí rybí oko stále pozoruje, kdosi jen podotkne, že zvíře je už dávno mrtvé.

### Výčet zmizelých

Popsal jsem svět moderního umění v perspektivě nepevných a tekutých změn a významových posunů, realizovaných v procesu moderny. Několikrát jsem charakterizoval modernistickou proměnu světa jako revoluční a pokusil jsem se naznačit některé možné důvody i důsledky této změny. Považuji inovativní potenciál dlouhé moderny v mnoha ohledech za vyčerpaný, domnívám se, že stojíme nejen na jeho konci, ale současně na počátku procesu svým charakterem nového. Nepatřím ke ctitelům tradic, nevěřím, že moderní vývoj umění byl jen jakousi vnitřní chybou umělecké kultury, stejně jako nevěřím v obrodný proces, který by umění dnes vrátil včerejší jistoty. Změny, ke kterým ve vztahu umění a společnosti došlo, jsou nezvratné, domnívám se ale, že nejsou definitivní a zcela jistě ani konečné. Marshal McLuhan charakterizoval modernu skrze mediální proměnu role umělce ve vztahu ke společnosti. Jestliže Marcel Duchamp nabádal umělce k životu v skrytu, pak McLuhan naopak konstatoval, že proto aby umělec zabránil společenským katastrofám, opouští dnes svou slonovinovou věž a přechází do kontrolní věže společnosti.<sup>37</sup> S ohledem na možnosti katastrof a množství ideologií minulého století tak možná moderna naplnila svou dějinnou úlohu lépe, než by se mohlo zdát.

Na konci každé epochy, nebo po nějaké době jejího trvání, je na místě přistoupit k bilancování. Je vhodné zabývat se přehodnocením, vyčislením inovací, zisků i ztrát. V umění je taková evidence těžká: zisky jsou často imaginární a nezřetelné, ztráty nejisté. Přesto bych se rád na tomto místě pokusil o alespoň letmý a nesystematický výčet několika konkrétních proměn:

Z poezie se vytrácí do té doby nutná metrika rýmu. Konstatovat osvobození slov by nebylo přesné. Slova se osvobodila ze staletí kodifikovaných syžetů a schémat, ale nechovají se zcela volně. Tradiční formy verše nebyly zrušeny, ani neupadly do zapomnění, nová struktura literárního myšlení je jen proměňuje a vzájemně kříží. Literatura se tak pro čtenáře stala náročnější. Způsob, jakým s intelektuálním i literárním myšlením pracuje T. S. Eliot v *Pustině*, je do té doby nepředstavitelný a dodnes neobyčejně živý. Na tomtéž díle je prostřednictvím redakčních škrtů Ezry Pounda zřetelné, do jaké míry se proměňuje a komplikuje individuální postavení samotného autora ve vztahu ke svému dílu.

Proza se podobným způsobem pokouší transformovat čas. Patrně nejradikálnější pokus učinila Virginia Woolfová, když se pokusila nahradit lineární způsob psaní – vycházející z kauzálního plynutí času – způsobem radiálním, který by lépe odpovídal času vnitřnímu i prožitkům psychického vní-



Jeff Wall: z cyklu *Young Workers*, 1978-83

Dřívější umění dokázalo nevyslovitelné přeskóčit pomocí slov; dnes se toho paradoxně zmocnilo oko, negativ, prázdná významová forma na pozadí mlčení, a stejně tak to může postihnout vnitřní suspenzi naše duše v centru své nerovnováhy. Homér byl slepý. Beethoven byl hluchý. Eponyma abstraktního malířství, Narcise, si můžeme představovat jako němého...

Abstraktní obraz funguje jako vodní hladina před Narcisem – v úplném tichu zrcadlí vždy svého pozorovatele; on sám mlčí, nefiká nic. Moderna přestává být výrazovým uměním, je uměním sebezrcadlení a jeho ironického rušení. v

Arnold Gehlen: *Obrazy doby*

mání. Z dnešního úhlu pohledu se tato inovace jeví jako okrajová: patří sice k základním stavebním prvkům některých tvůrčích přístupů (například francouzského nového románu), ale jako kategorie lineárního času v literatuře přetrvává, nezřídka jako základní prozaický prvek.

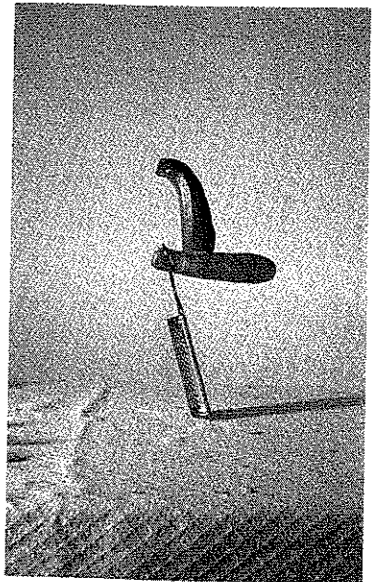
Podobně jako z literatury mizí historicky kodifikované struktury rýmů, mizí z hudby po celá staletí složitě budované tonální harmonie. Zatím co absence rýmu v poezii je i dnes patrná náhodnému a neškolenému čtenáři, zmišení tonální harmonie z vážné hudby je zřetelné méně. Stravinského *Svěcení jara* zestárlo, dnes už nezní jako revoluce a je těžké vžít se do překvapení posluchačů, kteří ho slyšeli jako revoluční. Podobně je dnes obtížné pochopit jistotu, s jakou Theodor Adorno předpokládal, že jeho generace je tou poslední, která je ještě sto vnímat vážnou hudbu jako umělecké sdělení.

Vlastní estetickou analýzu by si zasloužil výčet v oblasti dramatu. Snad je to tím, že divadlo v procesu modernismu získalo blízké příbuzenství v podobě filmu. *Čekání na Godota* naznačuje leccos z toho, jakým způsobem se mění role i pojetí hrdiny, stejně i vlastní dramatická stavba. Jen několik týdnů poté, co byla v Londýně prvně uvedena anglická verze Beckettova *Čekání na Godota*, odehrála se v tomtéž městě i premiéra divadelní hry Agathy Christie *Past na myši*. To lépe než co jiného ukazuje, jak nestabilní a nedefinitivní jsou proměny divadelního jazyka. To, co mizí s určitostí, je jistota, že věci nutně musí být tak, jak byly dřív. Úspěšné odhalení vraha v osobě detektiva v *Pasti na myši*, nemůže změnit nic na tom, že Godot už nepříjde.

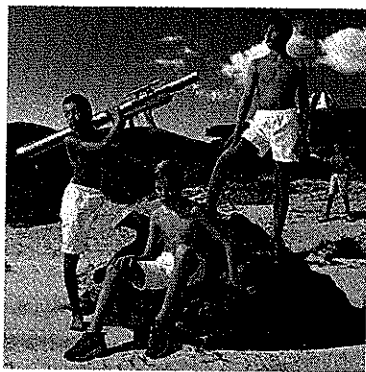
Témuž pocitu nenaplněného očekávání se vystaví každý, kdo by se pokoušel v dnešním výtvarném umění hledat smysl prostřednictvím kompozičních pravidel.<sup>38</sup> Přitom právě tato pravidla byla výtvarným uměním formulována a kodifikována, stejně jako metrické struktury verše, nebo tonální harmonie v hudbě, po celá staletí uměleckého vývoje. Klasická kompozice jednotlivých plánů obrazu je potlačena. Fotografie s ní paradoxně pracuje stále ještě častěji než například malba, ale obvykle tak činí v případě citací a odkazování k jiným dílům.

Bylo by možné pokračovat architekturou a poukázat k tomu, jak modernisté v osobě F. L. Wrighta změnilo pojetí prostoru. Wrightův koncept rozbití krabice ukončuje rozlišování na vnitřní a vnější prostory, z něhož vycházel Walter Benjamin ve zmíněné analýze muzejního prostoru a pasáže.

Nemělo by nás překvapit, že v procesu modernismu, který je procesem bytostně ahistorickým, mizí dějiny umění jako obor. Zmínil jsem se o tom, že modernismus je procesem výrazně osobním a individuálním. Poměřovat a analyzovat umělecké prvky v čase a prostoru, což je to, čím je kunsthistorie jako pozitivistická věda definována, má smysl pouze ve vzájemných souvislostech umění jako časoprostorové struktury. Individuální činy a osobní zkušenost se dají vzájemně klasifikovat a hodnotit jen velmi obtížně. Dějiny umění jako takové pak stály před individuální volbou svých protagonistů, zda se zredukovat na pomocnou historickou vědu, nebo interdisciplinární aplikovanou estetiku. Právě v těchto modifikacích se s dějinami umění setkáváme dnes.



Peter Fischli a David Weiss: z cyklu *Tiché odpoledne*, 1984-85



AES+F: Action half life 3/# 1, 4, 2003

Bylo by možné předložit dlouhý výčet obecných ztrát, ukázat do jaké míry se mezi ostatními jistotami postrádáme smysl umění, nakolik byl zrelativizován jeho účel a porozumění. Jestliže se podobným hypotézám vyhnu patřičně, devším proto, že bych se rád zmínil pouze o jednom z obecných a účelových prvků v umění, který považuji za důležitý.

### Obrazy budoucnosti

Umění v sobě po celou dobu svého vývoje obsahovalo také funkci, která se stávala zjevnou a zřetelnou až při zpětném ohlédnutí. Pokud vím, byla plánovaná a vznikala spontánně, v souvislostech jeho vývojových změn. Tuto roli umění bychom mohli označit jako predikativní, futurologickou nebo také vizionářskou. Umění vedle toho, – nebo snad právě skrze to – intenzivně obracelo k minulosti, bylo současně vždy i určitým oknem do budoucnosti. Walter Benjamin upozorňuje na tuto schopnost a připomíná, jakým například romantický realismus ukázal neudržitelnost vědeckého pojetí světa v době, kdy osvícenství ještě nebylo jen hroutícím se modelem myšlení. Podobným způsobem malovali impresionisté prosvětlené intencí dlouho před tím, než byly skutečně osvětleny umělym světlem.<sup>39</sup> Benjamin upozorňuje na jejich pokusy analyzovat vizuální zkušenost přirozeného světa dříve, než byla vytlačena masivním nástupem elektrického světla. V tomto výčtu by bylo možné pokračovat obrazy Giorgio de Chirica, který maloval vyprázdňené prostory s dělovými hlavněmi ještě před tím, než se staly dělní realitou první světové války. Bylo by možné ukázat, co z budoucích technologických násilností se stávalo zřetelným v dílech dadaistů, osvobozujících vlastní psychiku od kontroly společnosti; vzpomeňme loutky Hanse Belmanna, stroje Oscara Dominqueze, nebo způsob, jakým konstruktivismus ukázal problémy chladného vědění a instrumentální organizace ještě před tím, než se staly náležitými problémy skutečného světa. Tuto obecnou schopnost umění nepřehlédl ani Marshal McLuhan, když napsal, že úkolem umělce je zabývat se psaním podrobných dějin budoucnosti, protože on je jedinou osobou, která si uvědomuje povahu přítomnosti.<sup>40</sup>

Je možné, že někde v samotném fenoménu umění, nebo v jeho neustálém proměňování je zakódovaná vnitřní chyba, která je zbavila jeho predikativní způsobilosti. Na to bychom neměli příliš spoléhat, protože je-li tomu tak, je soudobé umění, mimo své ekonomické a politické účely, pouhou dekorací všednosti.

Je také možné, že naše umění už není uměním ve skutečném smyslu slova, zdevalvovalo do formy druhotné nápodoby. To má na mysli Jindřich Chalupka, když píše, že nejsme schopni skutečného umění právě do té míry, do jaké nejsme schopni skutečného lidství.<sup>41</sup>

Nejpravděpodobnější je pak možnost, že i soudobé umění v sobě obsahuje tento vizionářský potenciál, schopnost vidět za roh přítomnosti. Připomeňme si obrazy, fotografie, nebo jen jména tvůrců: popsals jsem v úvodu Yuan Goang-r



Jeff Wa

AES+F: Action half life 3/# 1, 4, 2003

Dřívěj  
skočit p  
zmocnil  
vá form  
může pc  
v centru  
Beethov  
malířstv  
jako něn

Abstrí  
dina pře  
vždy své  
říká nic.  
uměním,  
nického

Arnold G

Bylo by možné předložit dlouhý výčet obecných ztrát, ukázat do jaké míry mezi ostatními jistotami postrádáme smysl umění, nakolik byl zrelativizován jeho účel a porozumění. Jestliže se podobným hypotézám vyhnu pak především proto, že bych se rád zmínil pouze o jednom z obecných a účelových prvků v umění, který považuji za důležitý.

### Obrazy budoucnosti

Umění v sobě po celou dobu svého vývoje obsahovalo také funkci, která se stávala zjevnou a zřetelnou až při zpětném ohlédnutí. Pokud víme, nebyla plánovaná a vznikala spontánně, v souvislostech jeho vývojových proměn. Tuto roli umění bychom mohli označit jako predikativní, futurologické nebo také vizionářskou. Umění vedle toho, – nebo snad právě skrze to – že intenzivně obracelo k minulosti, bylo současně vždy i určitým oknem do budoucnosti. Walter Benjamin upozorňuje na tuto schopnost a připomíná způsob, jakým například romantický realismus ukázal neudržitelnost vědeckého pojetí světa v době, kdy osvícenství ještě nebylo jen hroučícím se modelem myšlení. Podobným způsobem malovali impresionisté prosvětlené interiéry dlouho před tím, než byly skutečně osvětleny umělým světlem.<sup>39</sup> Benjamin upozorňuje na jejich pokusy analyzovat vizuální zkušenost přirozeného světla dříve, než byla vytlačena masivním nástupem elektrického světla. V tomto výčtu by bylo možné pokračovat obrazy Giorgio de Chirica, který maloval vyprázdňené prostory s dělovými hlavňemi ještě před tím, než se staly moderní realitou první světové války. Bylo by možné ukázat, co z budoucích ideologických násilností se stávalo zřetelným v dílech dadaistů, osvobozujících vlastní psychiku od kontroly společnosti; vzpomeňme loutky Hanse Belmer, stroje Oscara Dominqueze, nebo způsob, jakým konstruktivismus ukázal problémy chladného vědění a instrumentální organizace ještě před tím, než staly naléhavými problémy skutečného světa. Tuto obecnou schopnost umění nepřehlédli ani Marshal McLuhan, když napsal, že úkolem umělce je zabývat se psaním podrobných dějin budoucnosti, protože on je jedinou osobou, která si uvědomuje povahu přítomnosti.<sup>40</sup>

Je možné, že někde v samotném fenoménu umění, nebo v jeho neustálém proměňování je zakódovaná vnitřní chyba, která je zbavila jeho predikativní způsobilosti. Na to bychom neměli příliš spoléhat, protože je-li tomu tak, pak je soudobé umění, mimo své ekonomické a politické účely, pouhou dekorativní všedností.

Je také možné, že naše umění už není uměním ve skutečném smyslu slova, zdevalvovalo do formy druhotné nápodoby. To má na mysli Jindřich Chalupka, když píše, že nejsme schopni skutečného umění právě do té míry, do jaké nejsme schopni skutečného lidství.<sup>41</sup>

Nejpravděpodobnější je pak možnost, že i soudobé umění v sobě obsahuje tento vizionářský potenciál, schopnost vidět za roh přítomnosti. Připomeňme si obrazy, fotografie, nebo jen jména tvůrců: popsal jsem v úvodu Yuan Goang-...

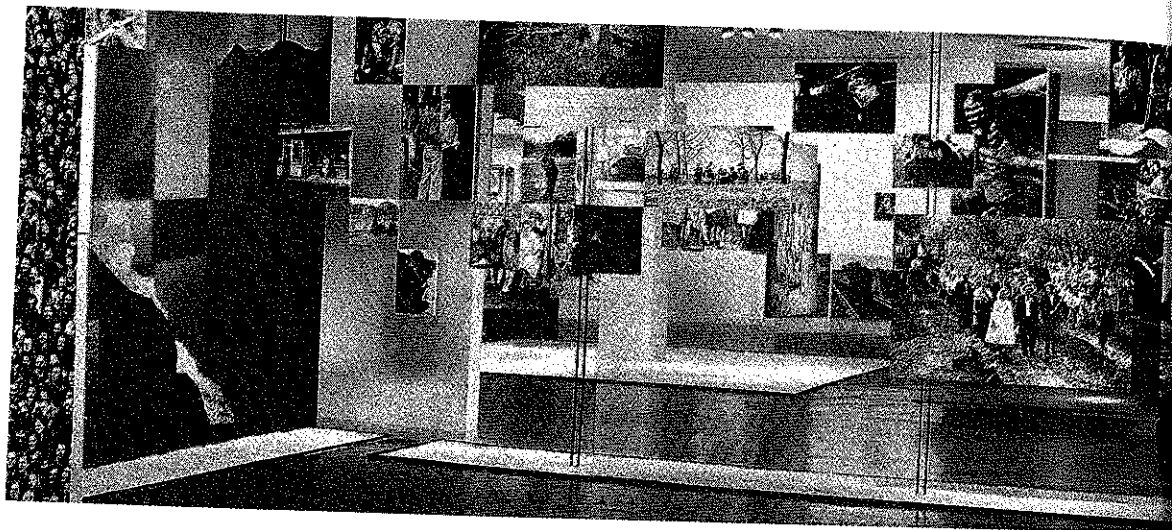
govo *City Disqualified*, zmínil jsem fotografie Andrese Gurskyho, Candidy Höfer, Thomase Strutha, AES+F. Připomínám fotografie Cindy Sherman, nebo Andrese Serrana. A i když z předpojatosti vynechám fotografie Joel Petera Witkina, nezbyvá mi při pohledu do budoucnosti mnoho důvodů k optimismu.

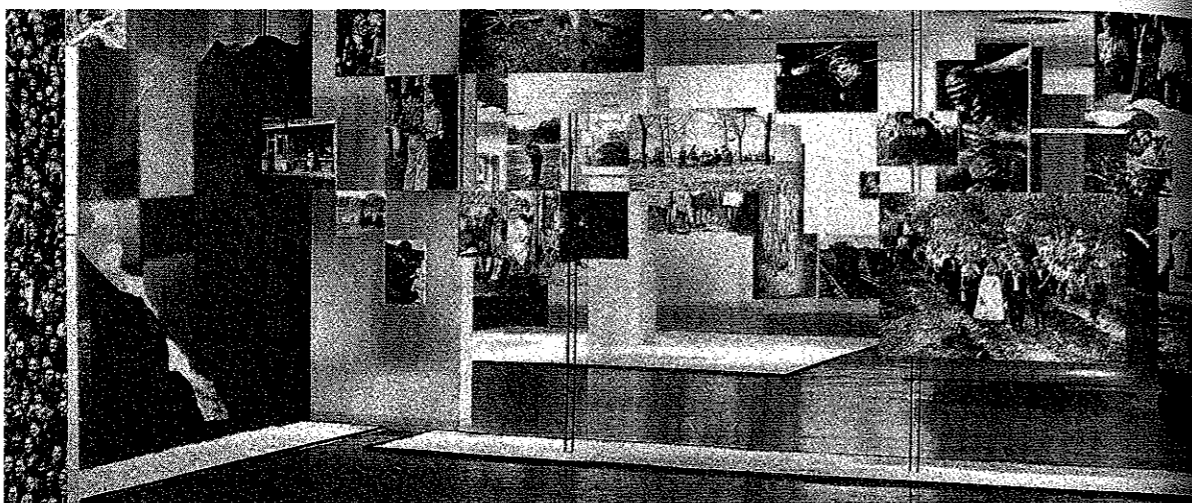
1. Viz: Damisch, Hubert: Pět poznámek k fotografickému obrazu. In: Císař, Karel (ed.): *Co je fotografie*. Herrmann & synové, Praha 2005, s. 49.
2. Ještě na konci dvacátého století napíše rakouský spisovatel Thomas Bernhard v knize *Starí mistři* o Goyovi, že jeho obrazy jsou do té míry skutečné a natolik odhalující člověka, že jsou pro rakouskou společnost zásadně nepřijatelné.
3. Yuan Goang-ming vytvořil *City Disqualified* ve dvou verzích, jedna zachycuje Ximen District v denním světle, druhá je zkomponovaná ze záběrů pořízených v noci, s využitím standardního pouličního osvětlení. Obě varianty byly vystavené v tchajwanské expozici na Benátském bienále 2003.
4. Viz: Liessman, Konrad Paul: *Filozofie moderního umění*. Votobia, Olomouc 2000, s. 27.
5. Diskuze na téma pravdivosti a nepravdivosti fotografie se zdá být nekonečná. Je podnětná a odhalila a odhaluje mnohé z aspektů fotografie, které by jinak zůstaly nezřetelné. Budiž ale pro pořádek řečeno, že Hegel sám odmítá existenci skutečné pravdy a stejně tak i krásy v běžném světě, například v přírodě. Jde mu o pravdu v nejvyšší možné sféře, tedy ve sféře ducha. V tomto smyslu skutečně vnímám objev fotografie i technologické osvícenství, které ji zrodilo jako pravdivější než Hegelem obhajované klasicistní umění.
6. Panofsky, Erwin: *Význam ve výtvarném umění*. Odeon, Praha 1981, s. 16.
7. McLuhan, Marshall: *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Odeon, Praha 1991.
8. McLuhan sám velmi zřetelně rozlišuje rozdíl mezi extenzí a intenzí i jejich důsledky, totiž explozí a implozí. Viz: McLuhan, Marshall: *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Odeon, Praha 1991, s. 45.
9. Citováno dle: Chaloupecký, Jindřich: *Cestou necestou*. H+H, Jinočany 1999, s. 123.
10. Tamtéž, s. 90.
11. Příkladem takového přístupu mohou být fotografie Richarda Princeho, který bez jakýchkoliv dalších zásahů přenáší do galerijních prostorů zvětšené kopie cigaretových reklam.
12. Viz: Kouba, Pavel: *Nietzsche. Filosofická interpretace*. Praha, Český spisovatel 1995, s. 220.
13. Viz: Chaloupecký, Jindřich: *Cestou necestou*. H+H, Jinočany 1999, s. 90.
14. Citováno dle: Sedláčková, Marcela: Co je postmoderní, *Výtvarné umění V, č. 9* Praha 1994. s. VI-IX přílohy. V tomto textu je retrospektivně analyzována problematika rozlišení mezi postmodernou a modernou.
15. Ibid.
16. Vycházím ze systematické analýzy moderního umění jak ji předkládá ve svých knihách: Scruton, *Průvodce člověka po moderní kultuře*. Academia, Praha 2002, a změn, které do struktury společnosti vneslo osvícenství, viz: Scruton, Roger: *Krátká dějiny novověké filozofie*. Academia, Praha 1999.
17. Ve Scrutonově plném výkladu jde o mnohem složitější proces mnoha činitelů. Zcela vynechal celou řadu problémů jako je nahrazení náboženských zkušeností estetickou, nebo nástup romantismu, kterými se Scruton v citovaném argumentačně systematicky zabývá.
18. Viz: Kundera, Milan: *Můj Janáček*. Atlantis, Břežany 2004, s. 66.
19. In: Minato, Chihiro: *Japan and Photography*. Frizot, Michael (ed.): *A New History of Photography*. Köln, Könemann 1998, s. 689.
20. Citováno dle: Baudrillard, Jean: *Amerika*. Dauphin, Praha 2000, s. 101.
21. Poundova výzva je v českém prostředí překládána s pozoruhodnou kreativitou. Lze se dokonce setkat s informací, že ji Pound sám nevymyslel, ale přenesl do dvacátého století z textu náhrobku jednoho z čínských císařů. Viz Pound, Ezra: *Chci jsem napsat ráj*. Votobia, Olomouc 1993, s. 9.
22. Těch několik málo textových zpráv, které nám o svém hledání zanechal, přesvědčivě informují o obtížnosti jeho procesu. Viz: Cézanne, Paul: *Arbor Vitae*. Praha 2000.
23. Otištěný in: Pound, Ezra: *Chci jsem napsat ráj*. Votobia, Olomouc 1993, s. 172.
24. Vztahem Duchampa a Warhola a analýzu tohoto „společného“ díla podává Tomáš Pospiszył: *Pod schody. Ateliér 18/2003*, Praha, s. 2.
25. Mezi intenzivní a systematické interpretace Duchampova díla patří i Jindřich Chaloupecký. Je posmrtně vydaná monografická studie věnovaná Duchampově tvorbě patří podle mého soudu k jednomu z nehlubších rozborů moderního umění v českém prostředí. Svě pojetí otevřenosti výkladu Duchampova díla opírám právě o jeho text a v něm citované práce.
26. Podrobně se proměnou uměleckého muzea zabývá Kesner, Ladislav, ml.: *Muzeum umění v digitální době*. Argo, Praha 2000.
27. Citace z článku Crimpa Douglase: *The End of Art and Origins of the Museum*. Viz: Kesner, Ladislav, ml.: *Muzeum umění v digitální době*. Argo, Praha 2000, s. 20.
28. Sontagová, Susan: *O fotografii*. Paseka, Litomyšl 2002, s. 128.

1. Viz: Damisch, Hubert: Pět poznámek k fotografickému obrazu. In: Císař, Karel (ed.): *Co je fotografie*. Herrmann & synové, Praha 2005, s. 49.
2. Ještě na konci dvacátého století napíše rakouský spisovatel Thomas Bernhard v knize *Staví mistry* o Goyovi, že jeho obrazy jsou do té míry skutečné a natolik odhalující člověka, že jsou pro rakouskou společnost zásadně nepřijatelné.
3. Yuan Goang-ming vytvořil *City Disqualified* ve dvou verzích, jedna zachycuje Ximen District v denním světle, druhá je zkomponovaná ze záběrů pořízených v noci, s využitím standardního pouličního osvětlení. Obě varianty byly vystaveny v tchajwanské expozici na Benátském bienále 2003.
4. Viz: Liessman, Konrad Paul: *Filozofie moderního umění*. Votobia, Olomouc 2000, s. 27.
5. Diskuze na téma pravdivosti a nepravdivosti fotografie se zdá být nekonečná. Je podnětná a odhalila a odhaluje mnohé z aspektů fotografie, které by jinak zůstaly nezřetelné. Budiž ale pro pořádek řečeno, že Hegel sám odmítá existenci skutečné pravdy a stejně tak i krásy v běžném světě, například v přírodě. Jde mu o pravdu v nejvyšší možné sféře, tedy ve sféře ducha. V tomto smyslu skutečně vnímám objev fotografie i technologické osvícenství, které ji zrodilo jako pravdivější než Hegelem obhajované klasicistní umění.
6. Panofsky, Erwin: *Význam ve výtvarném umění*. Odeon, Praha 1981, s. 16.
7. McLuhan, Marshall: *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Odeon, Praha 1991.
8. McLuhan sám velmi zřetelně rozlišuje rozdíl mezi extenzí a intenzí i jejich důsledky, totiž explozi a implozi. Viz: McLuhan, Marshall: *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Odeon, Praha 1991, s. 45.
9. Citováno dle: Chaloupecký, Jindřich: *Cestou necestou*. H+H, Jinočany 1999, s. 123.
10. Tamtéž, s. 90.
11. Příkladem takového přístupu mohou být fotografie Richarda Princeho, který bez jakýchkoliv dalších zásahů přenáší do galerijních prostorů zvětšené kopie cigaretových reklam.
12. Viz: Kouba, Pavel: *Nietzsche. Filosofická interpretace*. Praha, Český spisovatel 1995, s. 220.
13. Viz: Chaloupecký, Jindřich: *Cestou necestou*. H+H, Jinočany 1999, s. 90.
14. Citováno dle: Sedláčková, Marcela: *Co je postmoderní, Výtvarné umění V, č. 9* Praha 1994. s. VI-IX přílohy. V tomto textu je retrospektivně analyzována problematika rozlišení mezi postmodernou a modernou.
15. Ibid.
16. Vycházím ze systematické analýzy modernismu tak jak ji předkládá ve svých knihách: Scruton, Roger: *Průvodce člověka po moderní kultuře*. Academia, Praha 2002, a změn, které do struktury společnosti vneslo osvícenství, viz: Scruton, Roger: *Krátké dějiny novověké filozofie*. Academia, Praha 1999.
17. Ve Scrutonově plném výkladu jde o mnohem složitější proces mnoha činitelů. Zcela vynechávám celou řadu problémů jako je nahrazení náboženské zkušenosti zkušeností estetickou, nebo nástup romantismu, kterými se Scruton v citovaném textu argumentačně systematicky zabývá.
18. Viz: Kundera, Milan: *Můj Janáček*. Atlantis, Brno 2004, s. 66.
19. In: Minato, Chihiro: *Japan and Photography* In: Frizot, Michael (ed.): *A New History of Photography*. Köln, Könemann 1998, s. 689.
20. Citováno dle: Baudrillard, Jean: *Amerika*. Dauphin, Praha 2000, s. 101.
21. Poundova výzva je v českém prostředí překládána s pozoruhodnou kreativitou. Lze se dokonce setkat s informací, že ji Pound sám nevymyslel, ale pouze přenesl do dvacátého století z textu náhrobku jednoho z čínských císařů. Viz Pound, Ezra: *Chtěl jsem napsat ráj*. Votobia, Olomouc 1993, s. 9.
22. Těch několik málo textových zpráv, které nám o svém hledání zanechal, přesvědčivě informuje o obtížnosti jeho procesu. Viz: Cézanne, Paul: *Čistá příroda*. Arbor Vitae, Praha 2000.
23. Otištěný in: Pound, Ezra: *Chtěl jsem napsat ráj*. Votobia, Olomouc 1993, s. 172.
24. Vztahem Duchampa a Warhola a analýzu tohoto „společného“ díla podává Tomáš Pospiszyl: *Pod schody. Ateliér 18/2003*, Praha, s. 2.
25. Mezi intenzivní a systematické interpretace Duchampova díla patří i Jindřich Chaloupecký. Jeho posmrtně vydaná monografická studie věnovaná Duchampově tvorbě patří podle mého soudu k jednomu z nehlubších rozborů moderního umění v českém prostředí. Své pojetí otevřenosti výkladu Duchampova díla opírám právě o jeho text a v něm citované práce.
26. Podrobně se proměnou uměleckého muzea zabývá: Kesner, Ladislav, ml.: *Muzeum umění v digitální době*. Argo, Praha 2000.
27. Citace z článku Crimpa Douglase: *The End of Art and Origins of the Museum*. Viz: Kesner, Ladislav, ml.: *Muzeum umění v digitální době*. Argo, Praha 2000, s. 20.
28. Sontagová, Susan: *O fotografii*. Paseka, Litomyšl 2002, s. 128.
29. Viz: Belting, Hans: *Konec dějin umění*. Mladá Fronta, Praha 2000.
30. „Moderní kunsthistorie je v tomto smyslu produktem nejrigózněji uspořádaného výstavního prostoru s jakým 19. století přišlo: muzea.“ Píše Rosalind Kraussová ve své studii *Diskurzivní prostory fotografie*. In: Císař, Karel (ed.): *Co je fotografie*. Herrmann & synové, Praha 2005, s. 161. Tamtéž jsou uvedeny i další odkazy k rozboru muzea v moderní společnosti.
31. Flusser, Vilém: *Za filosofii fotografie*. Hynek, Praha 1994.
32. Ibid, s. 24.
33. K takovému názoru dospívá například Neil Postman ve své knize *Ubavit se k smrti*, koncentrující se zejména na vliv televizního obrazu na formu veřejné komunikace. Viz: Postman, Neil: *Ubavit se k smrti*. Mladá fronta, Praha 1999.
34. Raný video art stojí právě na abstrahování filmového času od jeho obrazu.
35. Flusser sám obě roviny nerozlišuje.
36. Srov. Owens, Craig: *Reprezentace, přivlastnění a moc*. In: Kesner, Ladislav ed. *Vizuální teorie*. H&H, Jinočany 1997, s. 194. Tento text vychází z odlišného pojetí moderny. Tato problematika je v širším pohledu formulovaná v textu Marcely Sedláčkové, viz poznámka č. 14.
37. McLuhan, Marshall: *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Odeon, Praha 1991, s. 71.
38. Problematikou transformace kompozice v oblasti tvůrčí fotografie se zabývá závěrečná teoretická práce doktorandského studia Roberta Silveria viz: Silverio, Robert: *Dekonstrukce současné tvůrčí fotografie*. FAMU, Praha 2002.
39. Benjamin, Walter: *Móda*. In: *Revue Labyrint*, 13-14, Praha 2003, s. 15.
40. Viz: McLuhan, Marshall: *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Odeon, Praha 1991, s. 70.
41. Chaloupecký, Jindřich: *Cestou necestou*. H+H, Jinočany 1999, s. 31.

- i. Pound, Ezra: *ABC četby*, Atlantis, Brno, 2004, s. 58.
- ii. Ibid, s. 36.
- iii. Ibid, s. 22.
- iv. Citováno dle: Liessman, Konrad Paul: *Filozofie moderního umění*. Votobia, Olomouc 2000, s. 170.







## / sen jménem lidskost

V lednu 2005 uplynulo půl století od chvíle, kdy byla v newyorském Muzeu moderního umění zahájena výstava nazvaná příznačně *Lidská rodina* (*The Family of Man*). Na její newyorské premiéře bylo k vidění více než pět stovek fotografií, které v průběhu tří let z více než dvou miliónů snímků vybral kurátor Edward Steichen, aby ve vědomém duchu oddané lásky a víry v člověka, na dlouhou dobu definoval základní ideu fotografického dokumentu. „První pláč novorozence v Chicagu nebo v Zamboanze, v Amsterodamu nebo v Rangúnu, má stejnou výšku i tón, když říká: jsem tady! Patřím sem! Jsem členem Rodiny... Lidé! Ať jsou kdekoli daleko i široko, rodí se z bolesti, krve a snů; mezi milenci, přáteli, dělníky, tuláky, hráči, hutníky, hudebníky, horníky, boháči i chudáky, milovanými i nemilovanými, samotnými i opuštěnými, krutými i citlivými. Tvoří jedinou velkou rodinu, která se tiskne ke kouli Země, aby byla, aby žila,“<sup>1</sup> píše básník Carl Sandburg v katalogu výstavy, kterou v průběhu tří let navštívilo více než deset miliónů diváků.

Za padesát let od uvedení *Lidské rodiny* prošla humanistická fotografie vývojem spočívajícím mimo jiné i v celé řadě vizuálních i ideových proměn. Poválečná naivita *Lidské rodiny* z části už vyprchala a dnes nám nezbyvá, než připustit, že mezi hypotetickými možnostmi narodit se v Rangúnu a Amsterodamu je rozdíl. V průběhu oněch padesáti let, kdy Steichenovými slovy: *fotografie vysvětlovala člověka člověku a každému člověku sebe samého*, podrobil fotografický dokument svou humanistickou orientaci několika revizím. Dokázal se v mnohosti proměn žánru zbavit své původní naivity, ale nikdy se plně nevzdal původního ideového poselství a společenských nároků. Domnívám se, že právě tato moderní podoba lidskosti byla jednou z nejsilnějších ideologií, na jejichž definování se fotografie podílela určující měrou. Vedle toho je přes námítky kunsthistoriků<sup>2</sup> humanisticky orientovaný dokument dodnes jedním z nejstabilnějších fotografických žánrů. To jsou více než dostačující důvody pokusit se vnímat estetický i ideový rámec humanistické fotografie v širších souvislostech.

### Jiná padesátá léta

Objev fotografie nám dal mimo jiné i jedinečnou možnost zaznamenávat a zprostředkovat vše, co je povahou času proměňováno v minulost. Zatímco tradiční historie zůstává odkázána na interpretaci textů, složitě kodifikovaných malířských zobrazení a historických pramenů, mohou se historici moderních dějin spolehnout na obrovské množství fotografických a kinematografických záznamů, poskytujících historické informace, jejichž kvantita i charakter jsou



Lidská rodina: Pohledy do epizody výstavy

*Gigantický úspěch proměnil výstavu Lidská rodina ve fotografickou legendu. Přestože její koncepce na dlouhou dobu dopředu předurčila kontext vnímání fotografie, lze její formu v mnoha ohledech vnímat jako zastaralou. Její výtvarná koncepce vycházela z propagandistických expozic předválečných průmyslových výstav, na nichž se často podíleli protagonisté fotografické avantgardy. Architektonické řešení výstavy Paula Rudolpha zřetelně odkazuje například k ruské expozici výstavy Die Presse v Kolíně nad Rýnem, připravené v roce 1928 pod vedením El Lisického. Lidská rodina byla od počátku připravována pro prostor Muzea moderního umění v New Yorku, ale jednotlivé fotografie nejsou vystavovány jako individuální umělecká díla. Zatím co expozice se údajně obešla úplně bez popisů, ve výstavním katalogu (který jako by byl jen úspornější jazykovou a fotografickou mutací ruského Budování 555R) jsou uvedeny alespoň autoři některých fotografií; názvy jsou zastoupeny lokalitou vzniku fotografie, datace chybí. Fotografie se tak stávají fragmentem jediného velkého díla, Lidské rodiny, jehož součástí jsou vedle citátů básní a náboženských textů také fotografie nejen z Magnum Photos a FSA, ale i anonymní záběr na koni jedoucí dívky z tiskové agentury 555R, pohled na zamíženou krajinu, skupinové portréty jaké známe z národopisné fotografie, nebo akt Winna Bullocka.*



Lidská rodina: Strana z výstavního katalogu

Agentura Magnum Photos byla a v mnoha ohledech zůstává výjimečným podnikem. Unikátní byla už sama ekonomická organizace Magna. Narozdíl od jiných fotografických agentur je Magnum vlastněno a řízeno přímo svými členy. Fotografové sami tak rozhodují o svých projektech a současně vlastní reprodukční práva na své fotografie.

Původní čtveřici zakládajících fotografů od počátku doplňovala Maria Eisnerová, která dříve vedla pařížskou agenturu Alliance Photo a Rita Vandivertová. V padesátých letech začalo Magnum na základě vlastního výběru přibírat další členy a současně vytvořilo širší okruh spřízněných fotografů, jejichž fotografie přijímalo do svých archivů, výstav i publikací.

Magnum si vždycky uchovávalo elitní charakter a zůstávalo zárukou fotografické kvality. Přesto, že se obrazový charakter jeho projektů i publikací proměňoval podle individualit jednotlivých fotografů, udržovalo po celou dobu určitou jednotu svého stylu. Martinu Parrovi, známému svými ironizujícími fotografiemi konzumní společnosti, trvalo přes šest let než se z nominovaného stal řádným členem Magna. „Cartier Bresson byl proti mému přijetí do Magna, protože mu vadila ironie mých snímků. V době kdy se s mými fotografiemi smířil, jsem však přišel se zcela novým stylem. A to už na něj bylo moc.“

historicky ojedinělé. Tato inovace nespočívá jen v jednotlivých fotografiích, snímcích a záběrech konkrétních míst a událostí. Jde o to, že fotografie, jako médium, vytvořila nový typ záznamu o světě v jeho komplexnosti, v množství kontextů. Toto svědectví není pouhým zobrazením světa, ale často si nárok být i jeho sugestivní a podmanivou interpretací.

Představme si například historika, zabývajícího se někdy ve vzdálené budoucnosti poválečnými dějinami Evropy. Studium politických dohod i map, analýza dobového tisku a dalších pramenů mu poměrně ostře vykreslí kontury světa rozděleného nesmiřitelnými politickými ideologiemi. V troskách Berlína se objevuje zeď rozdělující kontinent i svět na dva nesmiřitelné tábory, několik válečných konfliktů se naplno odehrává ve východní Asii a střední Africe, k dalším se zjevně schyluje. Memoárová literatura i paměti politiků odhalují hypotetické obavy i cíle politiků, mocenské hry tajných služeb a pohyby vojenských jednotek vykreslují vizi nové světové války, hrozící vypuknout každým dnem. Obrátí-li se takový historik k výpovědi fotografie, bude vystaven zcela odlišnému obrazu světa. Stejně jako je politický svět padesátých let rozdělen ideologicky, je ideově sjednocen v estetickém pojetí svého vlastního obrazu. Fotograf v té době prožívá vrcholné období své humanistické éry. Zobrazuje sice mnohdy z toho, co popisují i literární prameny, trosky měst, budování zdí, emotivní atmosféru voleb a demonstrací, zaznamenává ale i každodenní život, práci, zábavu, ale to vše ukazuje ve svých lyrických, modernismem ovlivněných obrazech, pořízených v podmanivé a optimistické víře ve šťastnou budoucnost.

## Magnum Photos

Padesátá léta je možné, v rozporu s politickými dějinami, vnímat jako éru humanistického obrazu. Bylo by zavádějící prezentovat je jako dobu zrození humanistické fotografie, jsou spíše jejím vyvrcholením; dobou, kdy se fotografický obraz, částečně skrze sebe sama, globalizoval a vytvořil téměř celosvětově sdílený ideologický mýtus o člověku, společnosti a lidstvu.

Humanistická fotografická tradice získává svou organizovanou podobu dvacet lety po ukončení druhé světové války. V roce 1947, po předběžných přípravách nad velkou lahví šampaňského, jejíž objem vstoupil do dějin fotografie, byla z iniciativy pěti fotografů založena agentura *Magnum Photos*, která si až do dnešního dne uchovala renomé nejprestižnějšího fotografického společenství. Detaily vzniku agentury jsou příznačné, rodištěm je Paříž, stále ještě střed soudobého uměleckého světa, a přestože u jejího založení stojí pouhá pětice fotografů, národnostně a etnicky působí téměř jako vzorek celosvětové populace: vůdčí pozici zaujímá Robert Capa, maďarský Žid, toho času bez cestovního pasu i státní příslušnosti, který je později zabit v Indočíně jako americký občan, vedle něj agenturu zakládá Francouz Henry Cartier-Bresson, David "Chim" Seymour (prohlašující sám sebe za polského Žida narozeného v Rusku, který později získá občanství USA), v Africe pracující George Roger a Američan William Vandivert (který agenturu již po dvou letech opouští, aby se věnoval výhradně technické fotografii). Ukázková ilu-



Lidská rodina: Strana z výstavního katalogu

Agentura Magnum Photos byla a v mnoha ohledech zůstává výjimečným podnikem. Unikátní byla už sama ekonomická organizace Magna. Narozdíl od jiných fotografických agentur je Magnum vlastněno a řízeno přímo svými členy. Fotografové sami tak rozhodují o svých projektech a současně vlastní reprodukční práva na své fotografie.

Původní čtveřici zakládajících fotografů od počátku doplňovala Maria Eisnerová, která dříve vedla pařížskou agenturu Alliance Photo a Rita Vandivertová. V padesátých letech začalo Magnum na základě vlastního výběru přibírat další členy a současně vytvořilo širší okruh spřízněných fotografů, jejichž fotografie přijímala do svých archivů, výstav i publikací.

Magnum si vždycky uchovalo elitní charakter a zůstávalo zárukou fotografické kvality. Přesto, že se obrazový charakter jeho projektů i publikací proměňoval podle individualit jednotlivých fotografů, udržovalo po celou dobu určitou jednotu svého stylu. Martinu Parrovi, známému svými ironizujícími fotografiemi konzumní společnosti, trvalo přes šest let než se z nominovaného stal řádným členem Magna. „Cartier Bresson byl proti mému přijetí do Magna, protože mu vadila ironie mých snímků. V době kdy se s mými fotografiemi smířil, jsem však přišel se zcela novým stylem. A to už na něj bylo moc.“

historicky ojedinělé. Tato inovace nespočívá jen v jednotlivých fotografiích, snímcích a záběrech konkrétních míst a událostí. Jde o to, že fotografie, jako nové médium, vytvořila nový typ záznamu o světě v jeho komplexnosti, v množství jeho kontextů. Toto svědectví není pouhým zobrazením světa, ale často si nárokuje být i jeho sugestivní a podmanivou interpretací.

Představme si například historika, zabývajícího se někdy ve vzdálené budoucnosti poválečnými dějinami Evropy. Studium politických dohod i map, analýza dobového tisku a dalších pramenů mu poměrně ostře vykreslí kontury světa rozděleného nesmiřitelnými politickými ideologiemi. V troskách Berlína se buduje zeď rozdělující kontinent i svět na dva nesmiřitelné tábory, několik válečných konfliktů se naplno odehrává ve východní Asii a střední Africe, k dalším se zřetelně schyluje. Memoárová literatura i paměti politiků odhalují hypotetickému budoucímu badateli obavy i cíle politiků, mocenské hry tajných služeb a pohyby vojenských jednotek vykreslují vizi nové světové války, hrozící vypuknout každým dnem. Obrátí-li se takový historik k výpovědi fotografie, bude vystaven zcela odlišnému obrazu světa. Stejně jako je politický svět padesátých let rozdělen ideologicky, je ideově sjednocen v estetickém pojetí svého vlastního obrazu. Fotografie v té době prožívá vrcholné období své humanistické éry. Zobrazuje sice mnohé z toho, co popisují i literární prameny, trosky měst, budování zdí, emotivní atmosféru voleb a demonstrací, zaznamenává ale i každodenní život, práci, zábavu, ale to vše ukazuje ve svých lyrických, modernismem ovlivněných obrazech, pořízených v podmanivé a optimistické víře ve šťastnou budoucnost.

## Magnum Photos

Padesátá léta je možné, v rozporu s politickými dějinami, vnímat jako éru humanistického obrazu. Bylo by zavádějící prezentovat je jako dobu zrození humanistické fotografie, jsou spíš jejím vyvrcholením; dobou, kdy se fotografický obraz, částečně skrze sebe sama, globalizoval a vytvořil téměř celosvětově sdílený ideologický mýtus o člověku, společnosti a lidstvu.

Humanistická fotografická tradice získává svou organizovanou podobu dva roky po ukončení druhé světové války. V roce 1947, po předběžných přípravách nad velkou lahví šampaňského, jejíž objem vstoupil do dějin fotografie, byla z iniciativy pěti fotografů založena agentura *Magnum Photos*, která si až do dnešního dne uchovala renomé nejprestižnějšího fotografického společenství. Detaily vzniku agentury jsou příznačné, rodištěm je Paříž, stále ještě střed soudobého uměleckého světa, a přestože u jejího založení stojí pouhá pětice fotografů, národnostně a etnicky působí téměř jako vzorek celosvětové populace: vůdčí pozici zaujímá Robert Capa, maďarský Žid, toho času bez cestovního pasu i státní příslušnosti, který je později zabit v Indočíně jako americký občan, vedle něj agenturu zakládá Francouz Henry Cartier-Bresson, David "Chim" Seymour (prohlašující sám sebe za polského Žida narozeného v Rusku, který později získá občanství USA), v Africe pracující George Roger a Američan William Vandivert (který agenturu již po dvou letech opouští, aby se věnoval výhradně technické fotografii). Ukázková ilu-

strace poválečného bezdomoví: všichni zakladatelé prošli válkou s kamerou v ruce a společně je spojuje víra v médium fotografie; v to, že fotografický dokument může významnou měrou přispět k orientaci člověka i společnosti.

Členové *Magna* fotografují po celém světě a svět je tak jejich moderními a optimistickými fotografiemi srozumitelně zpřístupňován poválečné společnosti. Přestože jeho fotografové zakládají společný podnik ve vidině osvobození své práce od limitujících podmínek komerčních obrazových agentur, je humanistická orientace od počátku zřetelným ideovým postojem nejen celého sdružení, ale i řady fotografů pracujících v blízké názorové perspektivě. To je důležité. Básník může psát básně, ale nikoliv vytvořit poezii. Podobně fotograf může dokumentovat konkrétní události, vytvářet jednotlivé fotografie, ale je nad jeho možnosti vytvořit vizuální tradici a jejím prostřednictvím formulovat společenskou ideu.

Bylo by zavádějící vnímat proklamovaný humanismus jako jakousi myšlenku implantovanou z vnějšku, prostřednictvím několika fotografů poválečné společnosti. Obraz není ze své povahy mocnější ani přesnější než jazyk. Je ale obecně srozumitelnější. Tradice fotografického dokumentu mohla, jak v to alespoň doufali jeho jednotliví protagonisté, humanistické ideály zdůraznit, akcentovat, nebo propagovat, ale nebylo v její moci je společnosti vnutit. Požadavek lidskosti byl naopak artikulován situací poválečného světa, zbaveného na jedné straně víry ve vyšší moc, ale s o to silnější potřebou jakéhokoliv společného rozměru spojujícího atomizovanou společnost, potřebou ideje nahrazující funkci desakralizované víry. Fotografický humanismus je etická idea, kterou si vysnila poválečná Evropa a jen shodou okolností a s nepřehlédnutelnými zásadními důsledky se fotografie etablovala jako metoda snění. Staří Římané stavěli po úspěšných válečných taženích vítězně ublouky, Evropa je v polovině dvacátého století nahrazuje happyendem svého humanistického obrazu.

## Antikopernikovský obrat

Humanismus druhé poloviny dvacátého století má jen málo společného s historickým humanismem, jak jej známe z antiky, renesance, nebo z osvícenství 18. století. Tyto typy humanismu byly formou víry člověka v sebe sama, v lidské schopnosti, ve scientistické poznání formulované ve vztahu k teologickému modelu světa. Antika uctívá v sochách člověka obrazy bohů. Renesanční vědec i člověk objevil, že svět má nejen božské, ale i lidské měřítko a východiskem karteziánského objevu člověka je důkaz boží existence. Lidskost moderní doby se oproti tomu rodí z deziluze a lidstvo se k humanitě utíká v době sociálních proměn jako k poslednímu možnému jmenovateli, který mu může přinejmenším v ideové rovině zprostředkovat pocit sdílené jednoty.

Ve stejné době, kdy vzniká *Magnum Photos*, v tomtéž sociálním kontextu, ve kterém je připravována *Lidská rodina*, je na filozofické rovině nově formulován i teoretický koncept humanismu. Svou nejsugestivnější podobu nalézá v existenciální filozofii Jean-Paul Sarrtra, který jednu ze svých přednášek přímo pojmenovává *Existencialismus je humanismus*. Sartre píše doslova: „Bylo za potřebí dvou staletí krize – krize Víry, krize Vědy – aby se člověku navrátila tato tvůrčí svoboda, kte-



Robert Capa: SSSR (z Lidské rodiny)



Ernst Haas: Videň (Návrat zajatců), 1949



Robert Capa: Neapolské matky, 1943

rou Descartes vložil do Boha, a abychom začali tušit tuto pravdu, jež je bytostným základem humanismu: člověk je ona bytost, jejíž objevení působí, že existuje svět.“<sup>3</sup> Tato Sartrova definice člověka a lidskosti se kromě veřejné popularity velmi rychle setkává i s kritickým mítnutím ze strany Martina Heideggera. Ten ve svém Text publikovaném pod názvem Dopis o humanismu popírá jakoukoli souvislost mezi svou filozofií existenciálního rozumu a tím, co označuje jako Sartrův *atheistický existencialismus*. Tento rozpor má zásadní rozměr a nelze jej redukovat na pouhé neporozumění dvou myslitelů. Ve svém závěru sledku naznačuje odlišné pojetí nejen samotného humanismu, ale světa a filozofie. Odhlédneme-li od metodologických nesrovnalostí<sup>4</sup> odmítá Heidegger zbožštění světa, kterou Sartre posunuje lidskost na úroveň nejvyšší instance všech věcí a člověka do samotného středu vesmíru.

## Umění a jiné hodnoty

Umění je vždy vystaveno nároku reagovat na situaci společnosti, která jej vytváří. Jeho prostřednictvím se tak kultura snaží snést konfrontaci se svou vlastní minulostí a v tomto srovnání obstát. Poválečná Evropa je postavena před požadavek vytvoření umění, které si uchová svou věrohodnost i tváří v tvář takové zkušenosti, jakou bylo osvětlení.<sup>5</sup> Jednou z možných reakcí na takový požadavek je abstrakce. Kurt Vonnegut ve svém románu *Modrovous* popisuje dilema malíře vracejícího se z bojiště druhé světové války. Jeho hrdina je umělecky bezvýhradným realistou, vychovaným v tradici, která ho naučila, že právě malíři a spisovatelé jsou ti, kteří věrností svých popisů interpretují relativní svět a přidělují mu svými obrazy skutečnou hodnotu. „Je zbraň dobrá, nebo zlá? Co je pravda a co lež?“ Ptá se Vonnegut prostřednictvím jedné z postav svého románu. Záleží na výkladech a na okolnostech; na protagonistech jednotlivých příběhů, na tom, kdo zbraň drží v rukou a jak jí chce použít. Ale i pak rozhodne o odpovědi až věčný soud. Umělci, spisovatelé a malíři a nově i fotografové jsou pak ti, komu přísluší vykládat svět a přidělovat mu význam v podmínkách pozemského světa. Vonnegutův románový hrdina a jeho přátelé Jackson Pollock a Mark Rothko se právě tomuto rozhodování snaží vyhnout a objevují abstraktní expresionismus<sup>6</sup> v naději, že od barevných skvrn vymačkávaných na plátno přímo z tuby a rozstříkávaných nekontrolovanými pohyby nemůže nikdo definování hodnot očekávat.

Nihilistická rezignace na odpověď po významu a smyslu světa je jednou z možných reakcí na válečnou zkušenost. Druhou možností je úplný konsensus, obecně přijatelná vize čehosi všem společného, sdílenému rozměru, kolektivní perspektivě člověka. To je předpoklad, na němž se zakládá možnost humanistické fotografie jako ideového rámce uměleckého výrazu.

## Podoby dokumentu

Není snadné definičně od sebe odlišit humanisticky orientovanou fotografii a fotografický dokument. Oba přívlastky získaly v průběhu své existence svébytné konotace a souvislosti, oba jejich popisy jen zdůrazňují odlišné orientace žánrů.



Ernst Haas: Vídeň (Návrat zajatců), 1949



Robert Capa: Neapolské matky, 1943

rou Descartes vložil do Boha, a abychom začali tušit tuto pravdu, jež je bytostným základem humanismu: člověk je ona bytost, jejíž objevení působí, že existuje svět.“<sup>4</sup> Tato Sartrova kritika humanismu se kromě veřejné popularity velmi rychle setkává i s odmítnutím ze strany Martina Heideggera. Ten ve svém Text publikovaném pod názvem Dopis o humanismu popírá jakoukoli souvislost mezi svou filozofií existenciální a tím, co označuje jako Sartrův *atheistický existencialismus*. Tento rozpor má zásadní rozměr a nelze jej redukovat na pouhé nepochopení dvou myslitelů. Ve světle tohoto rozdílu naznačuje odlišné pojetí nejen samotného humanismu, ale světa a filozofie člověka, kterou Sartre posunuje lidskost na úroveň nejvyšší instance všech věcí a klade do samotného středu vesmíru.

### Umění a jiné hodnoty

Umění je vždy vystaveno nároku reagovat na situaci společnosti, která jej vytváří. Jeho prostřednictvím se tak kultura snaží snést konfrontaci se svou vlastní minulostí a v tomto srovnání obstát. Poválečná Evropa je postavena před požadavek vytvořit umění, které si uchová svou věrohodnost i tváří v tvář takové zkušenosti, jakou je Osvětim.<sup>5</sup> Jednou z možných reakcí na takový požadavek je abstrakce. Kurt Vonnegut ve svém románu *Modrovous* popisuje dilema malíře vracejícího se z bojiště druhé světové války. Jeho hrdina je umělecky bezvýhradným realistou, vychovaným v tradici, která ho naučila, že právě malíři a spisovatelé jsou ti, kteří věrností svých popisů interpretují relativní svět a přidělují mu svými obrazy skutečnou hodnotu. „Je svět dobrá, nebo zlá? Co je pravda a co lež?“ Ptá se Vonnegut prostřednictvím jedné z postav svého románu. Záleží na výkladech a na okolnostech; na protagonistech jednotlivých příběhů, na tom, kdo zbraň drží v rukou a jak ji chce použít. Ale i pak rozhodne o tom, komu přísluší vykládat svět a přidělovat mu význam v podmínkách pozemského světa. Vonnegutův románový hrdina a jeho přátelé Jackson Pollock a Mark Rothko se právě tomuto rozhodování snaží vyhnout a objevují abstraktní expresionismus<sup>6</sup> v naději, že od barevných skvrn vymačkávaných na plátno přímo z tuby a rozstříkávaných nekontrolovanými pohyby nemůže nikdo definování hodnot očekávat.

Nihilistická rezignace na odpověď po významu a smyslu světa je jednou z možných reakcí na válečnou zkušenost. Druhou možností je úplný konsensus, obecně přijatelná vize čehosi všem společného, sdílenému rozměru, kolektivní perspektivě člověka. To je předpoklad, na němž se zakládá možnost humanistické fotografie jako ideového rámce uměleckého výrazu.

### Podoby dokumentu

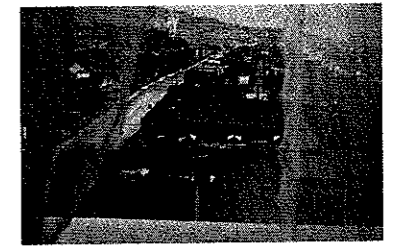
Není snadné definičně od sebe odlišit humanisticky orientovanou fotografii a fotografický dokument. Oba přívlastky získaly v průběhu své existence svébytnou konotaci a souvislosti, oba jejich popisy jen zdůrazňují odlišné orientace žánru.

Jákykoliv pokus o rozlišení nutně narazí na různá pojetí jednotlivých autorů. Například Susan Sontagová, pečlivá interpretka fotografií Diany Arbusové, zásadně odmítá humanistickou orientaci jejího díla, stejně jako fotografií Roberta Franka. Oba podle jejího mínění fotografují proto, aby ukázali, že *Amerika je hrotem západu*.<sup>7</sup> Naopak pro Viktora Koláře jsou Frankovi *Američané* příkladem humanismu jako výchozí podmínky subjektivního dokumentu, totiž *víry člověka v člověka*.<sup>8</sup> Nepovažují podobné rozpory za zásadní, mezi humanistickou a dokumentární fotografií není definiční hranice, ale spíš proměnlivé rozlišení možných interpretací.

Přestože fotografický dokument je charakteristický pozoruhodnou jednotou a stabilitou žánru, je důležité uvědomit si množství jeho podob. Vrcholné poválečné období humanistické fotografie bezprostředně navazuje na evropskou dokumentární tradici třicátých let, jejímiž vrcholnými protagonisty byli například Martin Munkačsi, André Kartész, nebo Brassai. Na nepochopení, s nímž se ještě počátkem čtyřicátých let setkává v USA André Kartész, je zřetelné, jak výrazně se jeho modernistickým viděním ovlivněný dokumentarismus odlišuje od naturalistického a expresivního stylu, charakteristického pro fotografie Lisette Modelové, nebo Weegecho. Tento rozdíl do jisté míry setřel obrovský boom, který fotografický dokument prodělal během druhé světové války a z něhož se bezprostředně po jejím skončení vyvinul hlavní proud humanistické fotografie, jehož hlavními představiteli byli fotografové stojící později u zrodu agentury *Magnum*. Zájem o dokumentární fotografii smíšený s národním patriotizmem vedl k propagandistické fotografii, jejíž nejhrubší podobou jsou aranžované „dokumenty“, jako například Rosenthalovo vztyčení vlajky na ostrově Iwo-Jima, známé do té doby pouze v sovětském Rusku. Jiným typem fotografického dokumentu je reportážní styl založený na dlouhodobé a systematické práci, rozvinutý v padesátých letech ve fotografických esejích Williama Eugene Smitha. Ve stejnou dobu vzniká v Evropě lyrická podoba humanistické fotografie, zřetelná například v tvorbě Roberta Discaua, Willyho Ronise, nebo Izise. Žádná z těchto poloh dokumentární fotografie nemá ve vztahu k ideji humanismu takový význam, jako subjektivní dokument, reprezentovaný fotografií Williamem Kleinem a Robertem Frankem.

Subjektivní podoba fotografického dokumentu se objevuje ve stejné době, kdy v podobě *Lidské rodiny* kulminuje celosvětový trend humanistické fotografie. V roce 1954 vychází nejprve Kleinova kniha (s nepřeložitelným názvem parafrázujícím reklamní slogan padesátých let) *Life Is Good and Good for You in New York: Trance Witness Revels*, o dva roky později pak Frankovi *Američané* (*Americans*). Jestliže klasická humanistická fotografie vycházela z estetické podoby předválečného dokumentu a etické ideje humanismu, vychází subjektivní dokument z dynamičnosti doby, z výtvarných tendencí druhé poloviny padesátých let, a humanistickou ideu odmítá. „Chci jsem fotografii osvobodit z těch pout,“<sup>10</sup> říká William Klein rovnou k otázce humanismu ve fotografii a jeho fotografie tomu odpovídají: jsou neostře až na samu hranici čitelnosti, často téměř nezřetelné a svým obrazem absolutně odmítají „bressonovský“ koncept rozhodujícího okamžiku.

Robert Frank jde ještě dál. Jeho fotografie jsou sice čitelnější, ale často se obědou úplně bez lidí. Frank fotografuje Američany tak, že je zachytí pouze skrze pohled na do nekonečna táhnoucí se silnici, vlnící se vlajku, nebo automobil, za-

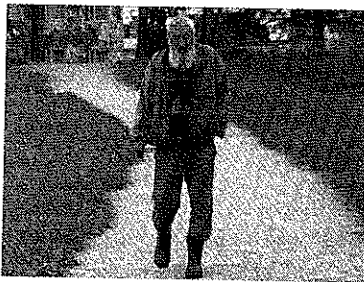


Robert Frank: Butte, Montana 1949



William Klein: Charitativní ples v hotelu Waldorf, New York, 1954-1955

parkovaný v oslnivém kalifornském světle mezi dvěma palmami. „Tyto foto jsou naprosto vzdálené tomu dnes úspěšnému, hebkému fotografickému sentimentu lidství (Human Familyhood),“ píše o Frankových fotografiích Walker Evans. M z nich vznikají bez vizuální kontroly, pouze stisknutím spouště fotoaparátu ženého náhodně v ruce, natočeného někam za sebe. Frank se svou nihilistickou signací na odpověď v otázkách po smyslu světa přibližuje zmíněnému abstraktnímu expresionismu Jacksona Pollocka.



Donovan Willie: Euro Visions – Estonsko, 2004



Lise Sarfati: Euro Visions – Lotyšsko, 2004

## E(ste)tika obrazu

Akcentuace humanismu a lidskosti jako formy kmenové sounáležitosti sama o sobě historicky jedinečná. Antropologické studie nás učí, že velká část norem, názvů, jimiž sami sebe nazývají jednotlivé kmeny, odpovídá výrazu člověka nebo pro lid. Společensví kmene jsou vždy „lidé“, tedy ti, kdo spojují určité hodnoty a kulturu, jejich prvky je odlišují od jiných etnik. Proto bývají posluchači cizích kmenů v domorodých jazycích často označováni slovem obsaženým v odpovídajícím „ne-lidé“, popírajícím tak jejich lidské vlastnosti. Člověk je prostě ten, s kým se mohu porozumět, dohodnout, kdo zakouší a interpretuje podobným způsobem jako já.“ Myšlenka lidskosti jako sdílené hodnoty tak o sobě navazuje na archaické kořeny kmenové sounáležitosti.

Je příznačné, že obrazově formulovaná lidskost jako sdílená hodnota kulturní ve společnosti, ve které hraje estetika jako způsob orientace ve světě prvořadou roli. Evropa, Amerika se ve dvacátém století definitivně proměňují v hyperestetizovanou společnost, ve kterých je estetické prožívání nadřazeno postupně téměř všem ostatním hodnotícím soudům, ale konstatování, které nevyovídá nic o kvalitě estetického života. Dnes je stále častěji slyšet názor, že soudobá společnost je kulturou ztrácející estetického úsudku a pokleslého vkusu. Takový popis je ale značně neúplný. Jeho nejlepším doplněním je skutečnost, že v dnešním světě je estetickým kritériím podřízeno téměř vše. Podle svého vkusu si vybíráme nejen byt, nebo barvu auta, ale i partu, náboženské vyznání, referenční společenskou skupinu, nebo politickou orientaci. Z tohoto úhlu pohledu má estetika v našem světě zásadní význam. V dnešní době rozhodujeme téměř výhradně na základě vlastní volby, podle toho, co se nám líbí, je shodné s našimi estetickými kritérii. Na druhé straně je třeba poznamenat, že tato volba je pojatá, individualizovaná, estetika je zásadně odlišná od toho, co jí rozuměli filozofové, kteří její pojem a kritéria vnesli do společenského diskurzu. Původní estetické stavy i jejich dnešní interpretace definují estetickými pojmy odlišnou zkušenost, než kterou bychom rozuměli dnes. Pro Kanta a ještě i pro Hegela jsou estetické prožívání i kategorie krásy prosto zřetelnými kolektivními hodnotami, které není třeba kriticky zkoumat, jsou jistoty, které zakoušíme všichni společně a neindividuálně. Krása je něco absolutního a existujícího primárně jako skutečnost: tedy v konkrétním, přirozeném světě, v krajině, ve zvuku; něco, čemu všichni rozumí a co je, téměř mimochodem, reflektováno také ve sféře umění. Pro současného člověka krása existuje jen ve svých individualizovaných podobách různosti vkusu, je roztržena do mnohosti svých podob a přistoupíme-li k její existenci v reálném světě, pak zpravidla pouze s odkazem ke sféře umění.

parkovaný v oslnivém kalifornském světle mezi dvěma palmami. „Tyto fotografie jsou naprosto vzdálené tomu dnes úspěšnému, hebkému fotografickému sentimentu lidské rodinnosti (Human Familyhood),“ píše o Frankových fotografiích Walker Evans. Mnohé z nich vznikají bez vizuální kontroly, pouze stisknutím spouště fotoaparátu drženceho náhodně v ruce, natočeného někam za sebe. Frank se svou nihilistickou rezignací na odpověď v otázkách po smyslu světa přibližuje zmíněnému abstraktnímu expresionismu Jacksona Pollocka.



Donovan Willie: Euro Visions – Estonsko, 2004



Lise Sarfati: Euro Visions – Lotyšsko, 2004

### E(ste)tika obrazu

Akcentuace humanismu a lidskosti jako formy kmenové sounáležitosti není sama o sobě historicky jedinečná. Antropologické studie nás učí, že velká část etnonym, názvů, jimiž sami sebe nazývají jednotlivé kmeny, odpovídá výrazu pro člověka nebo pro lid. Společenství kmene jsou vždy „lidé“, tedy ti, kdo spolu sdílí určité hodnoty a kulturu, jejich prvky je odlišují od jiných etnik. Proto bývají příslušníci cizích kmenů v domorodých jazycích často označováni slovem obsahově odpovídajícím „ne-lidé“, popírajícím tak jejich lidské vlastnosti. Člověk je tak prostě ten, s kým se mohu dorozumět, dohodnout, kdo zakouší a interpretuje svět podobným způsobem jako já.<sup>11</sup> Myšlenka lidskosti jako sdílené hodnoty tak sama o sobě navazuje na archaické kořeny kmenové sounáležitosti.

Je příznačné, že obrazově formulovaná lidskost jako sdílená hodnota kulminuje ve společnosti, ve které hraje estetika jako způsob orientace ve světě prvořadou úlohu. Evropa, Amerika se ve dvacátém století definitivně proměňují v hyperestetizované společnosti, ve kterých je estetické prožívání nadřazeno postupně téměř všemu. To není hodnotící soud, ale konstatování, které nevypovídá nic o kvalitě estetického zážitku. Dnes je stále častěji slyšet názor, že soudobá společnost je kulturou ztráty estetického úsudku a pokleslého vkusu. Takový popis je ale značně neúplný. Jeho nutným doplněním je skutečnost, že v dnešním světě je estetickým kritériím podřízeno téměř vše. Podle svého vkusu si vybíráme nejen byt, nebo barvu auta, ale i partnera, náboženské vyznání, referenční společenskou skupinu, nebo politickou orientaci.<sup>12</sup> Z tohoto úhlu pohledu má estetika v našem světě zásadní význam. V dnešní době vše rozhodujeme téměř výhradně na základě vlastní volby, podle toho, co se nám líbí, co je shodné s našimi estetickými kritérii. Na druhé straně je třeba poznamenat, že takto pojatá, individualizovaná, estetika je zásadně odlišná od toho, co jí rozuměli filozofové, kteří její pojem a kritéria vnesli do společenského diskurzu. Původní estetické studie i jejich dnešní interpretace definují estetickými pojmy odlišnou zkušenost, než jimi rozumíme dnes. Pro Kanta a ještě i pro Hegela jsou estetické prožívání i kategorie naprosto zřetelnými kolektivními hodnotami, které není třeba kriticky zkoumat, jsou to jistoty, které zakoušíme všichni společně a neindividuálně. Krása je něco absolutního a existujícího primárně jako skutečnost: tedy v konkrétním, přirozeném světě, v krajině, ve zvuku; něco, čemu všichni rozumí a co je, téměř mimochodem, reflektováno také ve sféře umění. Pro současného člověka krása existuje jen ve svých individualizovaných podobách různosti vkusu, je roztržštěná do mnohosti svých podob a přistoupíme-li na její existenci v reálném světě, pak zpravidla pouze s odkazem ke sféře umění.

Fotografie je mezi jinými typy obrazů specifická svým bezprostředním dotykem s realitou, odkazuje analogicky k reálnému světu a přivlastňuje si tak i jeho legitimitu. Filozofové zabývající se fotografickým obrazem zmiňují skutečnost toho, že lidé fotografie nechápou jako obrazy světa, ale jako jakási okna do něj.<sup>13</sup> Toto pojetí, reprezentované například Vilémem Flusserem, nebo Rogerem Scrutonem, směřuje k rizikům neinterpretativního přístupu k fotografii.

Otázkou zůstává, do jaké míry se tato myšlenka opírá o skutečné vnímání fotografického obrazu. Ten je vždy interpretován nejméně dvakrát: při svém vzniku autorem jako svého druhu zakódování reality<sup>14</sup> a znovu zpětně při svém čtení jako dekodování skutečnosti. Zkreslení a deformace není výlučně fotografickým problémem, ale průvodním jevem všech popisů světa. Nejen fotografie, ale i vyprávění, nebo každý jiný záznam reality, je vždy jejím nutným zhuštěním. Komprese záznamu je jeho limitem, ale současně je i podmínkou a především důvodem jeho vzniku. Svět není možné popsat v plnosti jeho obrazů a významů, jako úplný celek a pokud by to možné bylo, byl by takový popis sice kompletní, ale byl by současně i nepřehledným chaosem a beze vnějšího smyslu. Jednou z cen, které platíme za zřetelnost modelů reality, je vždy to, že něco vynechávají. Odstraňují ze svého záznamu některé kontexty, ale díky této absenci se jiné stávají zřetelnými. Za cenu (jistě) ztráty tak získáváme (možné) modely světa, které je možné vztahovat k jeho jiným modelům. Fotografie jako dokumentární médium zbavuje svět nejen takových fenoménů, jako jsou zvuky a vůně, ale i například pohybu, nebo časového plynutí. A touto reduktivností svých obrazů svět pochopitelně proměňuje.

Fotografické obrazy vytvářejí své vlastní světy, krajiny vlastních interpretací, stejně jako je vytváří jiné druhy výtvarného umění nebo literatura. S určitou nadsázkou by se dalo říci, že význam dokumentární fotografie není ani tak v tom, co ukazuje svým obrazem, ale v tom, co jím vynechává, od čeho svůj obraz izoluje. Dívat se na obrazy čehokoliv, ať je to válečná scéna nebo západ slunce, znamená především izolovat se, vzdálit se od situace, distancovat se od ní a vztahovat se k ní pouze prostřednictvím jejího obrazu.

### Mýtus

V *Malých dějinách fotografie*, psaných ještě v době, kdy se fotografický dokumentarismus teprve rodí, hodnotí Walter Benjamin<sup>15</sup> velmi skepticky možnost fotografie zaznamenávat pravdivou skutečnost. Fotografie se v jeho pojetí vždy distancuje od reality a přikrášluje ji. Proto Benjamin nabádá spisovatele, aby začali fotografovat a svými snímky pak ukázali fotografům cestu. Na fotografii je krásné i to, co by ve skutečnosti pro náš pohled bylo nesnesitelné. Fotografie nejen že zbavuje věci jejich původní aury, ale současně je i proměňuje v obrazy krásy.

Tím, že fotografie vyděluje věci z původních souvislostí světa, může jimi manipulovat a vkládat je do kontextů nových souvislostí. Idea humanismu 20. století je právě takovým kontextem. Fotografie v poválečném období formuluje myšlenku sdíleného humanismu a vnáší ji do světa prostřednictvím svých obrazů. Zprostředkovává informace mimo jiné i o tom, jak vypadala druhá světová válka.



Peter Marlow: Euro Visions – Kypr, 2004



Martin Parr: Euro Visions – Slovinsko, 2004

*Posledním společným podnikem Magna byla výstava Euro Visions, připravená v roce 2004. Jejím smyslem bylo zprostředkovat fotografickým obrazem představu o podobě deseti zemí přistupujících do Evropské unie. Jednotliví fotografové na základě vlastního výběru fotografovali vždy jeden z nově přistupujících států. Celý projekt dopadl nad očekávání rozpačitě a více než co jiného ukázal nepřesvědčivost současného fotografického dokumentu. O jednotlivých zemích se toho z fotografií mnoho nedozvíme. Česká republika, představená Martine Frankovou prostřednictvím dokumentárního filmu o Anně Fárové ještě nedopadla zle. Nejradiálnější konceptuální přístup zvolil Donovan Willie, představující Estonsko prostřednictvím banálních fotografií mřených obyvatel. Pomocí podobně neosobních, ale přeci jen zajímavějších portrétů, ukazuje Lise Sarfati Lotyšsko, v černobílém provedení se s nimi setkáváme i v maďarském souboru Patricka Zachmanna. Martin Parr fotografoval Slovinsko svým nezaměnitelným stylem, ale tytéž obrazy jsou nerozlišitelné od jiných jeho fotografií pořízených na celém světě.*

*Jednotlivé země jako by na fotografiích neměly žádný význam, fungují pouze jako fotografické pozadí, na nichž mají jednotliví fotografové ukázat svou kreativitu a bezradnost.*





David Levinthal: Bez názvu, 1975



Jeff Wall: Mimika, 1982

Ukazuje obrazy bojů, umírání, pohledy na zničená města, zobrazuje hledání příbuzných i návraty vojáků, a to vše vkládá do souvislosti se záznamy každodenního života, snímky milenců, pikniků u řeky, tanečnic v barech i chodců na ulici. Obsahová rovina humanistických fotografií je neobvykle různorodá a má velké množství podob. Vedle popisovaných návratů k válce a jejím důsledkům je možné na nich nalézt v podstatě cokoli (Sontagová). Výstava *Lidská rodina* byla z hlediska obrazové redakce připravena nesmírně pečlivě a vycházela ze schématu lidského života jako ideálně srozumitelného symbolu a současně i modelu vnímání a prožívání. Výstavní expozice i katalog začínal obrazem narození člověka, fotografiemi dětí při hře, výchově, dospívání, následují obrazy práce, portréty, záběry pouličních scén a slavností, je na nich zobrazena samota, láska, zábava, stárnutí a nakonec i smrt. Člověka jako lidskou bytost lze fotograficky definovat prakticky čímkoliv. Vše je skrze moderní fotografickou distanci srozumitelné a přístupné. Sám Steichen vysvětloval úspěch *Lidské rodiny* slovy: „Lidé v sále se dívají na obrazy a lidé na obrazech se dívají zpátky na ně. Poznávají se navzájem.“<sup>16</sup>

Ale je toto poznání skutečné? To je také patrně nejvýraznější výtka *Lidské rodiny*, již v padesátých letech výstavu příkře kritizoval Roland Barthes, filozof, který později výrazným způsobem zasáhl do diskuse o povaze fotografického obrazu. „Nedostatek fotografie je v tomto kontextu zcela zřetelný. Zobrazení smrti, nebo narození nám – přesně řečeno – neříkají nic. Proto se obávám, že skutečný význam tohoto exhibicionismu je dodat neschopnosti světa alibi skrze „přání“ a „poetickou touhu“ lidstva, která uklidňuje jen jako gesto dobré vůle.“ Uplynulých padesát let potvrzuje naléhavost tohoto upozornění. Lidé se nedívají na obrazy lidí jako na lidské bytosti, ale jako na jejich stíny. Oprávněně je vnímají jako něco abstraktního, ve své povaze banálního, bez vlastní existence. A pokud se tímto pohledem něčemu učí, pak jedině a právě tomuto způsobu vnímání. Poznávají, že v této abstraktní distanci je možné vnímat i skutečný svět.

Roland Barthes publikoval uvedenou kritiku *Lidské rodiny* nejprve v časopise *Letters Nouvelles* a později ji zařadil do textu svých *Mytologií*. Jeho odmítnutí mýtu povrchního humanismu má svůj politický rozměr a jeho podstata vychází z antropologických studií Claude Lévi-Strausse. V archaických společnostech mýtus funguje jako sdílený kontext, udržující každého člena společenství ve sdílené jednotě s celkem kmene. Funkce mýtu v moderní společnosti je ve strukturalistickém pojetí identická. „Uspokojení, jež zakouší politiký aktivista, když ho osloví jeho předáci, nebo když čte komunistický deník l'Humanité, je srovnatelné s úlevou, kterou pocituje nemocný Indián, o něhož pečuje kmenový šaman.“<sup>18</sup> To je přesný popis prožitku diváka *Lidské rodiny*, který je současně i identickým popisem zážitku každého dalšího ročníku *World Press Photo*. Fotografický humanismus tak plní úlohu sociálního anestetika s neomezenou expirací.

## Lidskost

Fotografie je jako médium vystavena podivné dvojznačnosti, která se v souvislosti s ideou kolektivní lidskosti stává zvláště zřetelnou. Fotografie je mimo jiné i fenoménem sociálním, v případě *Lidské rodiny* patrně i masovým. Ale údaj kolik lidí vidělo výstavu nebo tu, či onu fotografii zastírá skutečnost, že se na její obraz



David Laundy: Bez názvu, 1975



Jeff Wall: Mimika, 1982

Ukazuje obrazy bojů, umírání, pohledy na zničená města, zobrazuje hledání příbuzných i návraty vojáků, a to vše vkládá do souvislosti se záznamy každodenního života, snímky milenců, pikniků u řeky, tanečnic v barech i chodců na ulici. Obsahová rovina humanistických fotografií je neobvykle různorodá a má velké množství podob. Vedle popisovaných návratů k válce a jejím důsledkům je možné na nich nalézt v podobě *cokoli* (Sontagová). Výstava *Lidská rodina* byla z hlediska obrazové redakce připravena nesmírně pečlivě a vycházela ze schématu lidského života jako ideálně srozumitelného symbolu a současně i modelu vnímání a prožívání. Výstavní expozice i katalog začíná obrazem narození člověka, fotografiemi dětí při hře, výchově, dospívání, následují obrazy práce, portréty, záběry pouličních scén a slavností, je na nich zobrazena samota, láska, zábava, stárnutí a nakonec i smrt. Člověka jako lidskou bytost lze fotograficky definovat prakticky čímkoliv. Vše je skrze moderní fotografickou distanci srozumitelné a přístupné. Sám Steichen vysvětloval úspěch *Lidské rodiny* slovy: „*Lidé v sále se dívají na obrazy a lidé na obrazech se dívají zpátky na ně. Poznávají se navzájem.*“<sup>16</sup>

Ale je toto poznání skutečné? To je také patrně nejvýraznější výtky *Lidské rodiny*, již v padesátých letech výstavu příkře kritizoval Roland Barthes, filozof, který později výrazným způsobem zasáhl do diskuse o povaze fotografického obrazu. „*Nedostatek fotografie je v tomto kontextu zcela zřetelný. Zobrazení smrti, nebo narození nám – přesně řečeno – neříkají nic. Proto se obávám, že skutečný význam tohoto exhibicionismu je dodat neschopnosti světa alibi skrze „přání“ a „poetickou touhu“ lidstva, která uklidňuje jen jako gesto dobré vůle.*“ Uplynulých padesát let potvrzuje naléhavost tohoto upozornění. Lidé se ne dívají na obrazy lidí jako na lidské bytosti, ale jako na jejich stíny. Oprávněně je vnímají jako něco abstraktního, ve své povaze banálního, bez vlastní existence. A pokud se tímto pohledem něčemu učí, pak jedině a právě tomuto způsobu vnímání. Poznávají, že v této abstraktní distanci je možné vnímat i skutečný svět.

Roland Barthes publikoval uvedenou kritiku *Lidské rodiny* nejprve v časopise *Letters Nouvelles* a později ji zařadil do textu svých *Mytologií*. Jeho odmítnutí mýtu povrchního humanismu má svůj politický rozměr a jeho podstata vychází z antropologických studií Claude Lévi-Strausse. V archaických společnostech mýtus funguje jako sdílený kontext, udržující každého člena společenství ve sdílené jednotě s celkem kmene. Funkce mýtu v moderní společnosti je ve strukturalistickém pojetí identická. „*Uspokojení, jež zakouší politiký aktivista, když ho osloví jeho předáči, nebo když čte komunistický deník l'Humanité, je srovnatelné s úlevou, kterou pocituje nemocný Indián, o něhož pečuje kmenový šaman.*“<sup>18</sup> To je přesný popis prožitku diváka *Lidské rodiny*, který je současně i identickým popisem zážitku každého dalšího ročníku *World Press Photo*. Fotografický humanismus tak plní úlohu sociálního anestetika s neomezenou expirací.

## Lidskost

Fotografie je jako médium vystavena podivné dvojznačnosti, která se v souvislosti s ideou kolektivní lidskosti stává zvláště zřetelnou. Fotografie je mimo jiné i fenoménem sociálním, v případě *Lidské rodiny* patrně i masovým. Ale údaj kolik lidí vidělo výstavu nebo tu, či onu fotografii zastírá skutečnost, že se na její obraz

díval každý sám. Většina fotografií má široký okruh diváků, ale každý z nich ji vnímá svým pohledem a její obraz je tak bytostně individuální. Existují literární a filmové pokusy konfrontovat různé výpovědi, individuální interpretace fotografií a nalézt v nich nějaký společenský konsensus, něco, co na nich vidí všichni společně. Barthesova *Světlá komora* je mimo jiné i antologií takových pokusů, vykazujících v konečném důsledku skrytý paradox. Autor si dává záležet na srozumitelném popisu toho, co na jednotlivých fotografiích vidí. Popis musí být jasný právě proto, že autor si je vědom jedinečnosti vlastní interpretace. Kdykoliv Barthes či kdokoli jiný popisuje, co na fotografii vidí, předpokládá, že ostatní též obraz vidí jinými očima a tedy i jinak. Této vlastnosti fotografie si byl vědom i Walter Benjamin, když rozvinul svou úvahu o popise fotografie, která jediná je schopná určit sdílený význam jejího obrazu. Fotografie jsou vystaveny pohledům a prostřednictvím očí vstupují do našeho vědomí, ale každý vidíme svůj vlastní obraz a žádný jiný. *Lidská rodina*, tak zní univerzální popiska humanistického dokumentu a divák je informován co se vlastně skrývá pod žánrově různými záběry.

Fotografie často bývá popisována jako typ moderní komunikace, založené na schopnosti přenést se přes odlišné kulturní a jazykové bariéry. Humanistická fotografie byla na jedné straně sociální zkušeností obrovského významu, ale jako téměř každý moderní fenomén byla i tato zkušenost přísně individualizovaná. Popsal-li jsem ji jako sen sněný Evropou prostřednictvím fotografie, pak to není přesné. Nesní jej Evropa, ale miliony Evropanů, každý zvlášť, a to není totéž. Každý zvlášť se potřebujeme prostřednictvím vlastního obrazu zabezpečit o své sounáležitosti s lidstvem. Ale ujišťujeme se o ní jako jedinci. Ptáme-li se po povaze oné lidskosti oživované fotografií v Evropě druhé poloviny dvacátého století, je podstatné si uvědomit, že se jedná o lidskost individualizovanou, formulovanou estetickým přístupem prostřednictvím zprostředkovaného obrazu. To jsou zásadní charakteristiky mělké podoby evropského humanismu dvacátého století. Pokud by se jednalo o jedinou výstavu, byl by sebevětší návštěvností, byl by způsob jejího vnímání zanedbatelný. Ale humanistická fotografie není záležitostí *Lidské rodiny*, *Magna*, nebo dokumentaristickým žánrem padesátých let. Je to způsob prožívání světa, jeho morálky, který je fotografií aktualizován do dnešní doby. Mezi *Lidskou rodinou* a posledním *World Press Photo* je sice téměř půl století a tomu odpovídající umělecký, fotografický i estetický vývoj, ale klíšé globální lidskosti je stále přítomné, pouze znovu a znovu periodicky oživované. Tím, že fotografie zaznamenává situace, propůjčuje jim vlastní formu nesmrtelnosti. *Padající republikán* Roberta Capy je přes veškeré pochybnosti o historii vzniku fotografie skutečnější než sama realita, je ikonou války a ta na Capově fotografii nikdy nekončí; jeho snímek je hyperpřítomný. Voják, o kterém toho navzdory téměř detektivnímu úsilí fotografických historiků mnoho nevíme, padá stále znova a vztahuje se ke stále novým podobným tématům, obrazům vojáků v zákopech i lidem vyskakujících z oken hroučícího se mrakodrapu. Ale pokud se dokument události může stát ikonou události jiné, co je na něm ještě dokumentárního?

Humanistická fotografie se opírá o lidskost všech, o tu formu lidství, která je nám společná. Pláč i smích je si vždy podobný a všichni lidé jsou vlastně stejní. Co ale dělá člověka člověkem? Společné vlastnosti, které nás prostě zařazují



Zbigniew Libera: Ti, co zde žijí, 2002



Zbigniew Libera: Nepál, 2003



Larry Burrows: Hue, po ofenzívě, 1968



Larry Burrows: Dobyť kóty 484, 1966

do lidského rodu, nebo individuální charakteristiky každého jedince. Na fotografii je každá slza stejná, bez ohledu na to, nad čím je prolévána a mezi smutkem a výsměchem je rozdíl jen těžko zřetelný. Dokumentární fotografie znamená situace a pokládá své obrazy vedle fotografií jiných, ale jestliže něco automaticky vnímané jako srovnatelné s něčím jiným, neztrácí tím p

nejmenším část svého opodstatnění? Není lidskost nivelizovaná na obecnou charakteristiku příslušnosti k lidskému rodu ve své podstatě popřením její lidskosti? Fotografickému humanismu může sloužit obraz prakticky čehokoliv usmívající se tváře, politické demonstrace, dětí, nebo výbuchu bomby. Susan Sontagová vznáší identickou otázku mnohem zřetelněji nad fotografiemi Paul Strand: „Všem na fotografiích, ať je to mexický bezzemek, anglický rolník nebo Picasso je společná lidskost. Ale co je to za lidskost?“<sup>19</sup>

### Důvěryhodná svědectví

Jakým způsobem by správně interpretovat dokumentární fotografie, které zdánlivě poskytují pouze obrazy skutečnosti a samy sebe prezentují pouze jako svědectví o světě. Fotografie pouze zprostředkovává zřetelný záznam reality a přispívá mu charakter věčnosti. Ale poskytovat záznam reality a svědčit o ní jsou dvě ne zcela identické věci. Důvěryhodný svědek nikdy nevypráví jak věc, o níž referuje, proběhla. Neexistuje nic takového jako je ideální „objektivní“ svědek, existuje pouze hypotetická možnost subjektivních výpovědí svědků, na jejichž základě je možné vyslovit co možná objektivní soud o skutečnosti. Soudní svědci jsou vázání přísahou k tomu, že vypovídají pouze o tom, co sami viděli, ale nemohou podávat žádné interpretace události, žádné její výklady. Jsou povinováni vypovědět vše, co skutečně viděli, čeho byli svědky, nic nezamlčí a nemohou ani nic doplnit. Neboť teprve na základě kompletních svědectví je možné vytvářet soudy o světě. U první generace fotografů přiřazovaných k humanistickému dokumentu je výběrovost pohledu kompenzovaná velkou mírou vcítění, schopností proniknout do situace a částo moderní formou obrazového vidění. To je zřetelné v pracích Cartier-Bressona, Eugene Smitha nebo Wenera Bischofa. U generací jejich následovníků a epigonů ale tento přístup získává na sterilitě a monotónnosti. To bylo zjevné už na řadě fotografií *Lidské rodiny*. A i tak abstraktní hodnota, jakou je lidskost, pak v množství záběrů podléhá té nejběžnější z hodnotových epidemií - inflaci.

Jedním z průvodních znaků nadhodnocení jakéhokoliv žánru je proniknutí jeho estetických forem do jiných oborů. „Jakoby dokumentární“ fotografie se dnes objevují například v katalogích cestovních kancelářů, aby ukázali pouliční ruch na středomořském tržišti. Jejich účelem není dokumentovat to které prostředí, ale jsou používány jako reklamní fotografie „pohodových emocí“. Archivy fotografických agentur nabízejí soubory fotografií zobrazujících přátelské lidi při práci (ty bývají řazeny v sekci *People in Business*, nebo *Creative Pitch*), při zábavě (*Taking Rest*) i nakupování (*Shopping*)<sup>20</sup>, některé z nich jsou přímo předurčené k tomu, aby prodaly nový model auta, mobilního telefonu, sklenici džusu nebo politickou vizi. Svědectví o světě se tak skrže užitnou hodnotu opakováním proměňují ve svou vlastní akční simulaci.



Larry Burrows: Hue, po ofenzívě, 1968



Larry Burrows: Dobyté kóty 484, 1966

do lidského rodu, nebo individuální charakteristiky každého jedince. Na fotografii je každá slza stejná, bez ohledu na to, nad čím je prolévána a mezi smíchem a výsměchem je rozdíl jen těžko zřetelný. Dokumentární fotografie znamená situace a pokládá své obrazy vedle fotografií jiných, ale jestliže je něco automaticky vnímané jako srovnatelné s něčím jiným, neztrácí tím přinejmenším část svého opodstatnění? Není lidskost nivelizovaná na obecnou charakteristiku příslušnosti k lidskému rodu ve své podstatě popřením (lidskosti)? Fotografickému humanismu může sloužit obraz prakticky čehokoli usmívající se tváře, politické demonstrace, dětí, nebo výbuchu bomby. Susan Sontagová vznáší identickou otázku mnohem zřetelněji nad fotografiemi Paula Stranda: „Všem na fotografiích, ať je to mexický bezzemek, anglický rolník nebo Platan je společná lidskost. Ale co je to za lidskost?“<sup>19</sup>

### Důvěryhodná svědectví

Jakým způsobem by správně interpretovat dokumentární fotografie, které zdánlivě poskytují pouze obrazy skutečnosti a samy sebe prezentují pouze jako svědectví o světě. Fotografie pouze zprostředkovává zřetelný záznam reality a propůjčuje mu charakter věčnosti. Ale poskytovat záznam reality a svědčit o ní jsou dvě ne zcela identické věci. Důvěryhodný svědek nikdy nevypráví jak věc, o níž referuje, proběhla. Neexistuje nic takového jako je ideální „objektivní“ svědek, existuje pouze hypotetická možnost subjektivních výpovědí svědků, na jejichž základě je možné vyslovit co možná objektivní soud o skutečnosti. Soudní svědci jsou vázáni přísahou k tomu, že vypovídají pouze o tom, co sami viděli, ale nemohou podávat žádné interpretace události, žádné její výklady. Jsou povinováni vypovědět vše, co skutečně viděli, čeho byli svědky, nic nezamlčí a nemohou ani nic doplnit. Neboli teprve na základě kompletních svědectví je možné vytvářet soudy o světě. U první generace fotografů přiřazovaných k humanistickému dokumentu je výběrovost pohledu kompenzovaná velkou mírou vcítění, schopností proniknout do situace a částo moderní formou obrazového vidění. To je zřetelné v pracích Cartier-Bressona, Eugene Smitha nebo Wenera Bischofa. U generací jejich následovníků a epigonů ale tento přístup získává na sterilitě a monotónnosti. To bylo zjevné už na řadě fotografií *Lidské rodiny*. A i tak abstraktní hodnota, jakou je lidskost, pak v množství záběrů podléhá té nejběžnější z hodnotových epidemií – inflaci.

Jedním z průvodních znaků nadhodnocení jakéhokoli žánru je proniknutí jeho estetických forem do jiných oborů. „Jakoby dokumentární“ fotografie se dnes objevují například v katalogích cestovních kanceláří, aby ukázali pouliční ruch na středomořském tržišti. Jejich účelem není dokumentovat to které prostředí, ale jsou používány jako reklamní fotografie „pohodových emocí“. Archivy fotografických agentur nabízejí soubory fotografií zobrazujících přátelské lidi při práci (ty bývají řazeny v sekci *People in Business*, nebo *Creative Pitch*), při zábavě (*Taking Rest*) i nakupování (*Shopping*), některé z nich jsou přímo předurčené k tomu, aby prodaly nový model auta, mobilního telefonu, sklenici džusu nebo politickou vizi. Svědectví o světě se tak skrze užitou hodnotu opakovaním proměňují ve svou vlastní akční simulaci.

### Terrae Incognitas

Přes široké množství námětů fotografií zůstává i dnes dokumentární fotografie oblastí výrazně selektivní. Výběrovost témat je jedním z největších handicapů fotografického dokumentu, který se v aspiracích na jeho humanistické poslání stává ještě zřetelnějším. Přes to, že fotografii vnímáme jako celosvětově rozšířené médium, a dnešní svět je jí fotograficky opotřebován, zůstávají v něm oblasti, které fotografie systematicky ignoruje. Pokud by byla *Lidská rodina* organizovaná dnes, s bohorovnou samozřejmostí by ze svého obrazu vyloučila nejen země jako je Severní Korea, ale i další sociální a politické problémy asijského kontinentu. Zcela jistě by se v ní objevili fotografie z arabských zemí, procházejících dnes informační a obrazovou konjunkturou, ale pouze jako ilustrace příčin a důsledků bojových operací, které jsou v těchto zemích vedeny někým jiným. Dojem celosvětového obsahu a významu fotografického obrazu je jen jedním z dalších klamných zdání. Fotografie se ani zdaleka netýká celého světa, mnohem spíše je obsahem pouze toho, co světem rozumíme my, tedy Evropy, Ameriky a oblastí jejich ekonomického a ideového vlivu.

Vizuální izolace částí světa je poměrně pochopitelná. Lze si jen těžko představit, že by fotografové mohli podávat zprávy o každodenním životě v Koreji nebo Iránu, stejně jako to nedávno bylo podobně nemyslitelné v Iráku a Afganistánu. To jsou země, v jejichž mapách se učíme orientovat v posledních letech a důvod jejich fotografické absence se dá snadno pochopit. Mnohem zásadnější dopad na naše pojetí sebe sama má fotografická selektivita v našem vlastním kulturním kontextu. Fotografové nám stále znovu, s pozoruhodně čistým svědomím<sup>21</sup> zprostředkovávají obrazy ze života narkomanů, bezdomovců, pacientů s diagnózou AIDS, nebo pitoreskních etnických a náboženských menšin, ale vedle těchto dnes už tradičních témat existují společenské skupiny, situace a nemoci, jimž nevěnuje ani zlomek pozornosti, navzdory tomu, že mají mnohem zásadnější význam.<sup>22</sup> Je paradoxem, že jeden z nejbyťostnějších deficitů české společnosti, totiž neschopnost koexistence s romskou menšinou, má svou paralelu s místní fotografickou obsesí romskou tematikou. Jestliže sociologové poukazují na skutečnost, že Češi nedovedou vedle Romů žít, pak je na místě konstatovat, že český fotografický dokument by se bez nich obešel jen obtížně. Podobně bychom se ostatně ve fotografii neobešli bez poutníků, vězňů, nebo bezdomovců, a dalších subkultur odsunutých, nikoli náhodou, na okraj našeho sociálního prostoru.

Vedle toho ale existují témata, která se sice těší pozornosti fotografických dokumentaristů, ale některé jejich aspekty, často klíčového významu, jsou fotografií zcela skryté. V Čechách několik fotografií systematicky dokumentuje oblast náboženského života.<sup>23</sup> Přes zřetelnou kvalitu jednotlivých autorských souborů obsahují jejich fotografie jen mizivé informace o skutečném charakteru a současných proměnách náboženství. Ona sociology mnohokrát popsaná sekulární proměna víry není na fotografiích vidět. Podobně nefotogenický je i rozpad městského prostoru, nebo fenomén automobilismu.

Nedoceněným důvodem vizuální popularity každého neznámého prostředí je *poeyerismus*, provázející fotografii v jejich prvopočátcích. Ilustraci, jaký roz-



Nick Ut: Devítiletá Kim Phuc Phan Thi utíká ze své vesnice poté, co ztrhala hořící šaty, 1972



Eddie Adams: Generál Nguyen Ngoc Loan popravuje zajatce, 1969

Vietnamská válka (1964–1975) měla zásadní dopad pro uvědomění společenských a politických důsledků fotografického dokumentu. Jestliže válečná fotografie v období druhé světové války byla formována možnostmi prvních obrazových médií pracujících s fotografií, pak válka ve Vietnamu se odehrává ve světě, který je fotografickými médii zahlcen a ve kterém už fotografie není podřízena žádné vnější politické kontrole. Vietnamská válka je prvním konfliktem, ve kterém se ukazuje role dokumentární fotografie na veřejné mínění, je bojem, ve kterém se demokratická média stávají jednou z rozhodujících mocností a je to současně i válka, ve které od fotografie tuto satva získanou úlohu přebírá televizní obraz. Zatímco její politické důsledky byly bezprecedentně nadhodnoceny, její následky mediální jsou zřetelné dodnes.

Některé z fotografií, které ve své době v podstatě obrátily celosvětové veřejné mínění o celém konfliktu, se staly fotografickými ikonami dvacátého století. Ikony jsou zvláštním typem kanonizovaných obrazů, jejichž obsah je předem dán, neinterpretuje se a navíc má magickou moc. To je případ fotografie Eddieho Adamse, na níž je zachycen generál Nguyen Ngoc Loan, jak střelou do spánku popravuje zajatce. Tato fotografie ukazovala nelidskost Jihovietnamského režimu, v jehož prospěch se angažovala armáda USA.

Ale fotografie neříká celou pravdu. Popravený důstojník Vietkongu o chvíli dříve zabil nejméně osm lidí. To bylo důvodem, proč Nguyen Ngoc Loan přistoupil k jeho okamžité exekuci.

měr nabývá bytostně lidská zvědavost v souvislosti s možnostmi dokumentární fotografie, nabízí i klasický příklad mnohokrát zmíněné Capovy fotografie padajícího republikána. Ta byla poprvé publikována časopisem *Life* s popiskem udávajícím: „Fotograf Robert Capa zachytil svou kamerou španělského vojáka právě v chvíli, kdy s prostřelenou hlavou padá k zemi.“<sup>24</sup> To už není obraz, ale příběh, text dotváří to, co na fotografii není vidět a čtenář – divák, pohodlně usazený v bezpečí domova nebo kavárny je přítom. Fotografie zabírala větší část strany, zatím co na zbylém prostoru informoval text o ekonomických souvislostech španělské války; o tom, jaký žold pobírá obyčejný voják, jaký armádní důstojník a kolik procent obyvatel Španělska je negramotných. Dnes je zvědavost stále více uspokojována jinými médii, ale fotografie nám stále ještě dává nahlédnout do prostředí veřejných domů, psychiatrických léčeben, nebo vězeňských cel.

V úvodu zmíněná otázka, do jaké míry se fotografie vztahuje k jedinci a jakým způsobem můžeme fotografii označit za fenomén sociální, má hlubší důsledky, než by se na první pohled mohlo zdát. Patrně nejzásadnější dokumentaristický deficit fotografického obrazu je podle mého názoru právě neschopnost zaznamenat onen individualismus, který v průběhu druhé poloviny dvacátého století radikálně změnil polaritu vztahů mezi jedincem a společností. Fotografie, za níž lze vždy vidět pohled z úhlu jediného autora, vykázala obrovskou vizuální přesvědčivost tam, kde ukazuje jediného člověka jako hrdinu, čelícího tlaku společnosti, nebo jako její oběť. Fotografie je médiem glorifikujícím ve svých obrazech rozměr člověka jako jedince. Vždy stojí na jeho straně. Ale jestliže v první polovině století to byl jedinec, kdo musel vzdorovat neustálému tlaku ze strany společnosti, dnes je směr útoku opačný. Jak poznává Zigmund Bauman: *V padesátých letech řada myslitelů varuje před tím, že soukromou sféru napadne a kolonizuje sféra veřejná. V současné době působí tendence opačná. Nic dnes není tak ohroženého jako společenství, komunita vystavená neustálým útokům individualismu,*<sup>25</sup> ale schopnost fotografie zaznamenat nebo obrazem lépe analyzovat povahu vztahu jedince a společnosti je omezená, v neposlední řadě svou nefotogeničností.

Jako je obrazový dokument selektivní v námětech svých obrazů, je výběrový i v obsahové a formální rovině svého obrazu. Když Tomáš Ludvík ve svém textu *Figuríny v dobrém světle* analyzuje obrazová a kompoziční klišé v současné české dokumentární fotografii, dochází k neúplnému seznamu drobných gest a propriet, které se v tvorbě českých fotografů neustále opakují: *kůň, pes, televize, cigareta, láhev alkoholu, kříž, vítr, vyprané prádlo, zbraň, letadlo, dítě, polibek, kočičky, odpadky.*<sup>26</sup> Ludvík tyto objekty fotografií označuje jako „hermetické symboly“, tedy takové, jejichž symbolická interpretace je uzavřená a vytváří tak svět, který má smysl pouze v kontextu sebe sama. Seznam těchto hermetických symbolů pak doplňuje i výčtem obdobně hermetických gest, figur, stále se opakujících úhlů záběru a kompozičních schémat a frázi černobílého mysticizování. „Představa o karmických mystické funkci autora a jedinečného oka je stále ještě nepokrytá adorována, ale v aktuálních souvislostech je zcela jasně nesmyslná. Přišlo se na to, že svět je vlastně možná všude stejný. Stejní lidé zapalující si cigaretu, stejní lidé pozorující letadla na podobných místech – figuríny.“



Robert Capa: Padající republikán, 1936  
verze publikovaná časopisem *Vu*, 23. 9. 1936

Původ smyslu nelze již situovat tam, kde se jej domnívala hledat fenomenologie – u autora promluvy, u individua, které se chce vyjadřovat – nýbrž že tímto původem je řeč sama. Vezměme si například mytické vyprávění. Smysl tohoto mýtu nelze hledat v „prožitku“ vyprávěče a nelze je rovněž číst jako výraz nějakého „mytického vědomí“. Mýtus je vyprávění. Narativní forma tohoto příběhu není vynález vyprávěče, nýbrž preexistuje před vyprávěním a lze ji chápat jako kód umožňující vysílat mytické informace. Máme-li určit smysl mýtu, musíme jej tedy srovnávat s jinými mýty, kolujícími ve stejném kulturním prostředí a rekonstruovat jejich kód. Vyprávěč je podroben pravidlům tohoto kódu, jeho fantazie se na tomto vyprávění podílí jen nepatrně.“

Vincent Descombes: *Stejně a jiné*

měr nabývá bytostně lidská zvědavost v souvislosti s možnostmi dokumentární fotografie, nabízí i klasický příklad mnohokrát zmíněné Capovy fotografie padajícího republikána. Ta byla poprvé publikována časopisem *Life* s popiskem udávajícím: „Fotograf Robert Capa zachytil svou kamerou španělského vojáka právě ve chvíli, kdy s prostřelenou hlavou padá k zemi.“<sup>24</sup> To už není obraz, ale příběh, text dotváří to, co na fotografii není vidět a čtenář – divák, pohodlně usazený v bezpečí domova nebo kavárny je přítom. Fotografie zabírala větší část strany, zatímco na zbylém prostoru informoval text o ekonomických souvislostech španělské války; o tom, jaký žold pobírá obyčejný voják, jaký armádní důstojník a kolik procent obyvatel Španělska je negramotných. Dnes je zvědavost stále více uspokojována jinými médii, ale fotografie nám stále ještě dává nahlédnout do prostředí veřejných domů, psychiatrických léčeben, nebo vězeňských cel.

V úvodu zmíněná otázka, do jaké míry se fotografie vztahuje k jedinci a jakým způsobem můžeme fotografii označit za fenomén sociální, má hlubší důsledky, než by se na první pohled mohlo zdát. Patrně nejzásadnější dokumentaristický deficit fotografického obrazu je podle mého názoru právě neschopnost zaznamenat onen individualismus, který v průběhu druhé poloviny dvacátého století radikálně změnil polaritu vztahů mezi jedincem a společností. Fotografie, za níž lze vždy vidět pohled z úhlu jediného autora, vykazala obrovskou vizuální přesvědčivost tam, kde ukazuje jediného člověka jako hrdinu, čelícího tlaku společnosti, nebo jako její oběť. Fotografie je médiem glorifikujícím ve svých obrazech rozměr člověka jako jedince. Vždy stojí na jeho straně. Ale jestliže v první polovině století to byl jedinec, kdo musel vzdorovat neustálému tlaku ze strany společnosti, dnes je směr útoku opačný. Jak poznamenává Zigmund Bauman: *V padesátých letech řada myslitelů varuje před tím, že soukromou sféru napadne a kolonizuje sféra veřejná. V současné době působí tendence opačná. Nic dnes není tak ohroženého jako společenství, komunita vystavená neustálým útokům individualismu,*<sup>25</sup> ale schopnost fotografie zaznamenat nebo obrazem lépe analyzovat povahu vztahu jedince a společnosti je omezená, v neposlední řadě svou nefotogeničností.

Jako je obrazový dokument selektivní v námětech svých obrazů, je výběrový i v obsahové a formální rovině svého obrazu. Když Tomáš Ludvík ve svém textu *Figuríny v dobrém světle* analyzuje obrazová a kompoziční kliše v současné české dokumentární fotografii, dochází k neúplnému seznamu drobných gest a propriet, které se v tvorbě českých fotografií neustále opakují: *kůň, pes, televize, cigareta, láhev alkoholu, kříž, vítr, vyprané prádlo, zbraň, letadlo, dítě, polibek, květiny, odpadky.*<sup>26</sup> Ludvík tyto objekty fotografií označuje jako „hermetické symboly“, tedy takové, jejichž symbolická interpretace je uzavřená a vytváří tak svět, který má smysl pouze v kontextu sebe sama. Seznam těchto hermetických symbolů pak doplňuje i výčtem obdobně hermetických gest, figur, stále se opakujících úhlů záběru a kompozičních schémat a frázi *černobílého mysticizování*. „Představa o karmické mystické funkci autora a jedinečného oka je stále ještě nepokrytá adorována, ale v aktuálních souvislostech je zcela jasně nesmyslná. Přišlo se na to, že svět je vlastně možná všude stejný. Stejní lidé zapalující si cigaretu, stejní lidé pozorující letadla na podobných místech – figuríny.“

## Zvláštní zkušenost

Fotografický dokument, zvláště ve své subjektivistické tradici, už dlouho nevznáší požadavek objektivitu a není ani mým záměrem se po ní ptát. Ale je-li řeč o humanistické fotografii dvacátého století, není možné zmíněnou fotografickou selektivitu ignorovat. Fotografický dokument padesátých let vycházel z předpokladu, že fotografický obraz je téměř ideálním médiem k záznamu světa. Proklamovaná touha po osvobození od požadavků agentur, která stála v pozadí vzniku *Magna*, byla vedena přesvědčením, že fotografie je sto zprostředkovat, dokumentovat svět a má v tomto světě své poslání. Tato víra měla osvícenské kořeny. Byla založena na myšlence, že pokud existuje něco definitivního, skutečného a podstatného, neexistuje to mimo svět, ale v něm. A také, že tato jeho podstata se za určitých okolností stává zjevnou. (Dokumentární fotografie tuto víru adoptuje a s odkazem k memoárovému textu kardinála de Retz dává oněm určitým okolnostem jméno rozhodující okamžik.) Fotografie byla vnímána jako možné médium tohoto studia, jako zprostředkovatel světa, který dokáže ve svých obrazech pozastavit jeho ustavičné chvění, časové změny a ustálit jeho jednotlivé podoby natolik, aby se to, co je za ním, stalo zřetelným. Domnívám se, že víra oněch zakladatelů humanistické tradice v možnost fotografie objektivně zaznamenávat svět byla mnohem větší než si dnes, po lekci subjektivního dokumentu, jsme ochotni připustit.

Vyslovil jsem v počátku textu otázku po charakteru oné lidskosti, propagované v poválečné Evropě prostřednictvím fotografie. Důvodem mého zpochybňování jejího významu není apriorní skepse k samotnému humanismu ani k dokumentární fotografii. Lidskost jako idea může mít množství podob a domnívám se, že v dnešním světě je potřebná jako směr, jako korelát, než jako sdílený mýtus. Aby si myšlenka humanismu udržela svůj hodnotový smysl, musí přesáhnout sféru vlivu fotografického aparátu a jako taková by měla být nikoli subjektem pasivního sdílení, ale naopak té nejvšestrannější analýzy a kritického přístupu. Pečlivé definování obsahu oné humanity by pak snad bylo sto zabránit stále zřetelnějšímu znehodnocování jejího pojmu.

Popsal jsem nástup humanistické fotografické tradice jako reakci na zkušenost druhé světové války, jako vznik vizuality a druhu myšlení, pokoušejícího se ex-post obstát tvář v tvář zkušenosti Osvětlení. Fotografie se půl století podílela klíčovou měrou na formulaci humanismu jako ústřední kulturní hodnoty západní společnosti. Je nešťastnou skutečností, že myšlenka humanismu za tu dobu získala charakter, který ji nedovolil obstát tvář v tvář jiné evropské zkušenosti, kterou by bylo možné pojmenovat Srebrenica. Domnívám se, že právě tato zkušenost vystihuje obsah evropského humanismu hlouběji, než jsme si sami ochotni připustit.



Robert Capa: Padající republikán, 1936  
verze publikovaná časopisem *Vu*, 23. 9. 1936

Původ smyslu nelze již situovat tam, kde se jej domnívala hledat fenomenologie – u autora promluvy, u individua, které se chce vyjadřovat – nýbrž že tímto původem je řeč sama. Vezměme si například mytické vyprávění. Smysl tohoto mýtu nelze hledat v „prožitku“ vyprávěče a nelze je rovněž číst jako výraz nějakého „mytického vědomí“. Mýtus je vyprávění. Narativní forma tohoto příběhu není vynález vyprávěče, nýbrž preexistuje před vyprávěním a lze ji chápat jako kód umožňující vysílat mytické informace. Máme-li určit smysl mýtu, musíme jej tedy srovnávat s jinými mýty, kolujícími ve stejném kulturním prostředí a rekonstruovat jejich kód. Vyprávěč je podroben pravidlům tohoto kódu, jeho fantazie se na tomto vyprávění podílí jen nepatrně.“

Vincent Descombes: Stejně a jiné



Robert Capa: Padající republikán, 1936  
Strana časopisu *Life*, 12. 7. 1937

1. Citováno dle: Mrázková, Daniela – Remeš, Vladimír: *Příběh fotografie*. Mladá Fronta, Praha 1985, s. 99.
2. Na ignoranci ze strany historie umění, médií i diváků si, podle mého názoru nikoliv oprávněně, stěžuje v obhajobě fotografického dokumentu například Tomáš Pospěch ve svých poznámkách k dokumentární fotografii. In: *Listy o fotografii 3*, Institut tvůrčí fotografie FPS Slezské univerzity v Opavě, 2001, s. 25. Tento třetí dílu sborníku *Listy o fotografii* je celý věnován problematice fotografického dokumentu a je v něm obsažena celá řada inspirativních i polemických textů týkajících se tohoto tématu.
3. Citováno dle: Descombes, Vincent: *Stejně a jiné*. OIKÚMENĚ, Praha 1995, s. 38-39.
4. Spor mezi Heideggerovým a Sartrovým pojetím existencialismu je popsán tamtéž.
5. Otázku jaký druh myšlení dokáže popřít Osvětím pokládá Zigmund Bauman. Bauman, Zigmund: *Tekutá modernita*. Mladá fronta, Praha 2002, s. 215. Podobně je zmiňována jako určující moment v díle Jiřího Koláře, který se po jejím vyslovení definitivně odklonil od poezie.
6. Vonnegut, Kurt: *Modrovous*. Mustang, Brno 2001.
7. Dokumentární fotografie je oblast terminologických nejednotností a často i rozporů. Robert Silverio v jednom ze svých textů navrhuje zbavit se v souvislosti s fotografií termínu dokumentární a nahradit jej označením nearanžovaná. Přestože manipulace s jazykem prodělávají dnes velkou konjunkturu, pokládám tento návrh za zavádějící. V českém prostředí se nedávno objevil i termín „humanitární fotografie“.
8. Sontagová, Susan: *O fotografii*. Paseka, Litomyšl 2002, s. 49.
9. Kolář, Viktor: Reflexe nebo dokument. In: *Listy o fotografii 3*, Institut tvůrčí fotografie FPS Slezské univerzity v Opavě, 2001, s. 59.
10. Citováno podle: Gauttrand, Jean-Claude: Looking at Others. In: Frizot, Michael (ed.): *A New History of Photography*. Könemann, Kolín n/R 1998, s. 629. Tady se přímo nabízí srovnání s fotografem Bruce Davidsonem, který ještě v sedmdesátých letech jako vycházející hvězda agentury Magnum nadřazuje potřebu „udělat něco pro lidstvo“ všemu ostatnímu.
11. Giddens, Anthony: *Sociologie*. Argo, Praha 2000, s. 264.
12. „Všechna úsilí o estetizování kulminují v jediném bodě. Tímto bodem je válka.“ Píše v roce 1936 Walter Benjamin (Benjamin, Walter: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979, s. 39) O sedmdesát let později píše Milan Kundera: „Jsme obklopeni kýčem jako nikdy před tím: Všude, v televizi, v novinách, v soukromém životě i v politice. I válka už je prezentována jako kýč.“
13. Tento názor zastával například Vilém Flusser a na jeho základě formuloval svou teorii fotografického obrazu. Viz Flusser, Vilém: *Za filozofii fotografie*. Hynek, Praha 1994.
14. Flusserova teorie autorský vliv nejen ignoruje, ale přímo popírá. Fotografie je produktem aparátu a nikoliv fotografa, ten je zcela ve vleku jeho možností a funkcí. Flusser říká doslovně, že je jeho funkcionářem.
15. Benjamin, Walter: A Short History of Photography. In: *Classic Essays on Photography*. Leetee's Island Books, New Heaven 1985.
16. Citováno podle: Mrázková, Daniela; Remeš, Vladimír: *Příběh fotografie*. Mladá Fronta, Praha 1985, s. 138.
17. Viz Gauttrand, Jean-Claude: Looking at Others. In: Frizot, Michael (ed.): *A New History of Photography*. Könemann, Kolín n/R 1998, s. 628.
18. Citováno dle: Descombes, Vincent: *Stejně a jiné*. OIKÚMENĚ, Praha 1995, s. 106.
19. Sontagová, Susan: *O fotografii*. Litomyšl, Paseka 2002, s. 102. Jakou důležitost přikládala Sontagová problematice zobrazovaného a vnímaného násilí je zjevné i z její poslední knihy: Sontag, Susan: *Looking at the Pain of Others*. Picador, New York 2004.
20. Názvy prodejních kolekcí jsou vybrány z katalogu Digital Vision 2004, společnosti Sunday Photo Inc.
21. Sontagová, Susan: *O fotografii*. Litomyšl, Paseka 2002, s. 55.
22. Nejde mi o jejich výčet, ale mám pocit, že fotografie vytěsnila ze svého zájmu fenomény s nízkou mírou fotogenické líbivosti jako je třeba automobilismus, nebo obtížnou přístupností, jako jsou uzavřené skupiny a subkultury.
23. Podrobně toto téma zpracovává diplomová práce Jarmily Šimáňové *Fotografie z náboženských poutí*, publikovaná In: *Listy o fotografii 3*, Institut tvůrčí fotografie FPS Slezské univerzity v Opavě, 2001, s. 78-87.
24. Strana časopisu *Life* z 12. 6. 1937 s Capovou fotografií je reprodukována In: Frizot, Michael (ed.): *A New History of Photography*, Könemann, Kolín n/R 1998, s. 590.
25. Podrobnou analýzu toho, jakým způsobem se proměnil vztah mezi individuem a společností ve věku tekuté modernity, tedy v druhé polovině

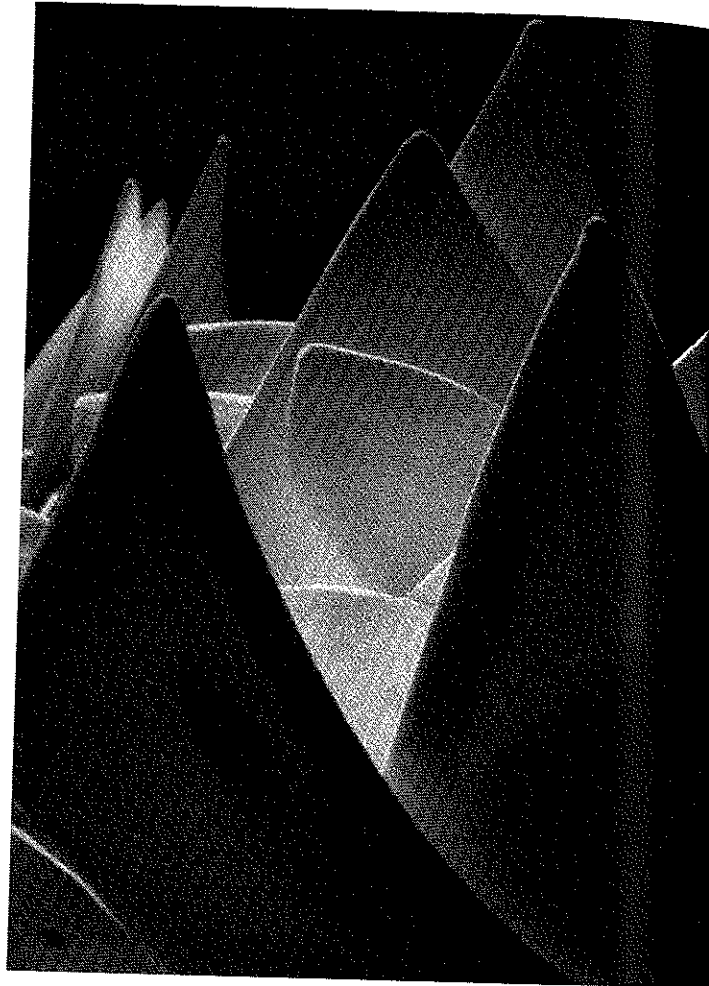
1. Citováno dle: Mrázková, Daniela – Remeš, Vladimír: *Příběh fotografie*. Mladá Fronta, Praha 1985, s. 99.
2. Na ignoranci ze strany historie umění, médií i diváků si, podle mého názoru nikoliv oprávněně, stěžuje v obhajobě fotografického dokumentu například Tomáš Pospěch ve svých poznámkách k dokumentární fotografii. In: *Listy o fotografii 3*, Institut tvůrčí fotografie FPS Slezské univerzity v Opavě, 2001, s. 25. Tento třetí dílu sborníku *Listy o fotografii* je celý věnován problematice fotografického dokumentu a je v něm obsažena celá řada inspirativních i polemických textů týkajících se tohoto tématu.
3. Citováno dle: Descombes, Vincent: *Stejně a jiné*. OIKÚMENÉ, Praha 1995, s. 38-39.
4. Spor mezi Heideggerovým a Sartrovým pojetím existencialismu je popsán tamtéž.
5. Otázku jaký druh myšlení dokáže popřít Osvětim pokládá Zigmund Bauman. Bauman, Zigmund: *Tekutá modernita*. Mladá fronta, Praha 2002, s. 215. Podobně je zmiňována jako určující moment v díle Jiřího Koláře, který se po jejím vyslovení definitivně odklonil od poezie.
6. Vonnegut, Kurt: *Modrovous*. Mustang, Brno 2001.
7. Dokumentární fotografie je oblast terminologických nejednotností a často i rozporů. Robert Silverio v jednom ze svých textů navrhuje zbavit se v souvislosti s fotografií termínu dokumentární a nahradit jej označením nearanžovaná. Přestože manipulace s jazykem prodělávají dnes velkou konjunkturu, pokládám tento návrh za zavádějící. V českém prostředí se nedávno objevil i termín „humanitární fotografie“.
8. Sontagová, Susan: *O fotografii*. Paseka, Litomyšl 2002, s. 49.
9. Kolář, Viktor: Reflexe nebo dokument. In: *Listy o fotografii 3*, Institut tvůrčí fotografie FPS Slezské univerzity v Opavě, 2001, s. 59.
10. Citováno podle: Gauttrand, Jean-Claude: Looking at Others. In: Frizot, Michael (ed.): *A New History of Photography*. Könemann, Kolín n/R 1998, s. 629. Tady se přímo nabízí srovnání s fotografem Bruce Davidsonem, který ještě v sedmdesátých letech jako vycházející hvězda agentury *Magnum* nadřazuje potřebu „udělat něco pro lidstvo“ všemu ostatnímu.
11. Giddens, Anthony: *Sociologie*. Argo, Praha 2000, s. 264.
12. „Všechna úsilí o estetizování kulminují v jediném bodě. Tímto bodem je válka.“ Píše v roce 1936 Walter Benjamin (Benjamin, Walter: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979, s. 39) O sedmdesát let později píše Milan Kundera: „Jsme obklopeni kýčem jako nikdy před tím: Všude, v televizi, v novinách, v soukromém životě i v politice. I válka už je prezentována jako kýč.“
13. Tento názor zastával například Vilém Flusser a na jeho základě formuloval svou teorii fotografického obrazu. Viz Flusser, Vilém: *Za filozofii fotografie*. Hynek, Praha 1994.
14. Flusserova teorie autorský vliv nejen ignoruje, ale přímo popírá. Fotografie je produktem aparátu a nikoliv fotografa, ten je zcela ve vleku jeho možností a funkcí. Flusser říká doslovně, že je jeho funkcionářem.
15. Benjamin, Walter: A Short History of Photography. In: *Classic Essays on Photography*. Leetec's Island Books, New Heaven 1985.
16. Citováno podle: Mrázková, Daniela; Remeš, Vladimír: *Příběh fotografie*. Mladá Fronta, Praha 1985, s. 138.
17. Viz Gauttrand, Jean-Claude: Looking at Others. In: Frizot, Michael (ed.): *A New History of Photography*. Könemann, Kolín n/R 1998, s. 628.
18. Citováno dle: Descombes, Vincent: *Stejně a jiné*. OIKÚMENÉ, Praha 1995, s. 106.
19. Sontagová, Susan: *O fotografii*. Litomyšl, Paseka 2002, s. 102. Jakou důležitost přikládala Sontagová problematice zobrazovaného a vnímaného násilí je zjevné i z její poslední knihy: Sontag, Susan: *Looking at the Pain of Others*. Picador, New York 2004.
20. Názvy prodejních kolekcí jsou vybrány z katalogu Digital Vision 2004, společnosti Sunday Photo Inc.
21. Sontagová, Susan: *O fotografii*. Litomyšl, Paseka 2002, s. 55.
22. Nejde mi o jejich výčet, ale mám pocit, že fotografie vytěsnila ze svého zájmu fenomény s nízkou mírou fotogenické líbivosti jako je třeba automobilismus, nebo obtížnou přístupností, jako jsou uzavřené skupiny a subkultury.
23. Podrobně toto téma zpracovává diplomová práce Jarmily Šimáňové *Fotografie z náboženských pouťů*, publikovaná In: *Listy o fotografii 3*, Institut tvůrčí fotografie FPS Slezské univerzity v Opavě, 2001, s. 78-87.
24. Strana časopisu *Life* z 12. 6. 1937 s Capovou fotografií je reprodukována In: Frizot, Michael (ed.): *A New History of Photography*, Könemann, Kolín n/R 1998, s. 590.
25. Podrobnou analýzu toho, jakým způsobem se proměnil vztah mezi individuem a společností ve věku tekuté modernity, tedy v druhé polovině

dvacátého století popisuje Zigmund Bauman v příslušné kapitole knihy: Citace s odkazem na Jürgena Habermase In: Bauman, Zigmund: *Tekutá modernita*. Mladá fronta, Praha 2002, s. 112.

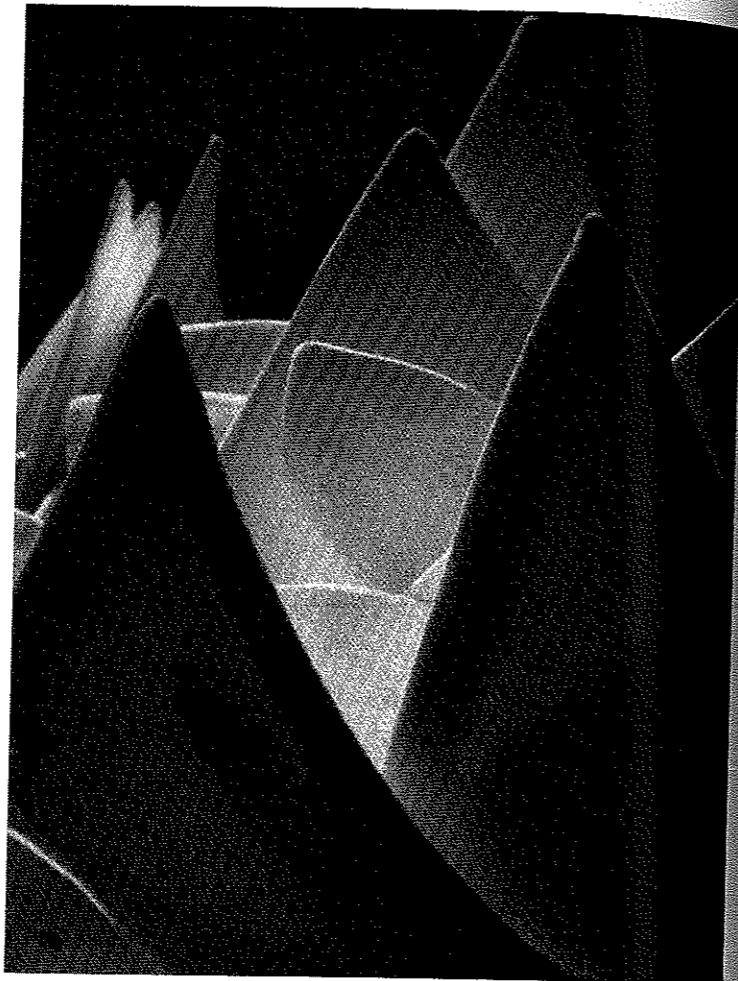
26. Ludvík, Tomáš: *Figuríny v dobrém světle. Fotograf* č. 5. Praha 2005, s. 108-109.

- i. Citováno In: Birgus, Vladimír: *Martin Parr. Fotograf* č. 5. Praha 2005.
- ii. Citováno dle: Descombes, Vincent: *Stejně a jiné*. OIKÚMENÉ, Praha 1995, s. 104-105.





Eugen Wiškovský: Límce, 1928



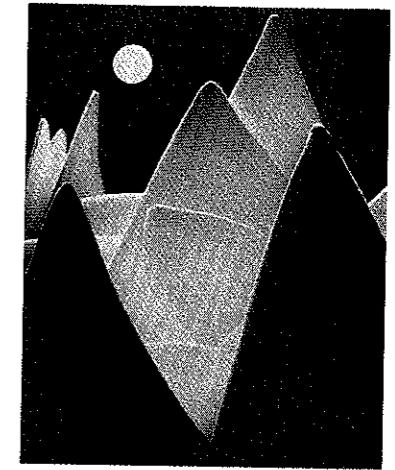
Eugen Wiškovský: Límce, 1928

## / fotograf

V roce 1928 vytvořil Eugen Wiškovský jednu z nejpůsobivějších fotografií české fotografické moderny. Formátem nevelká zvětšenina zachycující s neobvyklou tvarovou čistotou a jednoduchostí naškrobené košilové límce a svým strmým světelným kontrastem i potlačením měřítka a textury povrchu vytváří dojem téměř abstraktního obrazu imaginární krajiny. Dnes je tato fotografie s názvem *Límce* a v roce 1928 součástí fotografické sbírky pražského Umělecko-průmyslového muzea. Ve stejné sbírce je ale i jiná fotografie, pořízená autorem z téhož negativu o několik let později. Druhá fotografie, datovaná rokem 1932, je tonálně o něco tmavší; nepatrným ořezem Wiškovský ze snímku odstranil zřetelnou knoflíkovou díрку v levém dolním rohu, čímž fotografii zbavil jednoho atributu skutečného motivu. Do černého pozadí pak během zvětšování vkopíroval bílou plochu kruhového tvaru. Druhá fotografie je pojmenována známějším názvem *Měsíční krajina*. Záměrně píšou o dvou odlišných fotografiích a nikoliv variantách jednoho snímku. Jestliže první fotografie límců vytváří pomocí výtvarných prostředků dojem měsíční krajiny, druhá fotografie vychází ve svém zjednodušení vstříc divákovi a před kreativitou upřednostňuje jednoduchou deskripci. Zdvížené okraje látky první fotografie, prozářené v obrysových liniích pronikajícím světlem, skutečně připomínají imaginární vesmírnou scenérii. K zážitku měsíční krajiny na druhém snímku už nemusí divák dojít prostřednictvím estetické zkušenosti nebo interpretace, informuje ho o něm popiska, a aby byl vyloučen jakýkoliv omyl, je vše potvrzeno kruhovým tvarem dodatečně vkopírovaného měsíce. Eugen Wiškovský se svou úpravou snažil nepochybně fotografii vylepšit a učinit její výpověď srozumitelnější. Jako autor měl na takový zákrok nezpochybnitelný nárok.

Milan Kundera varuje ve svých nedávných esejích před mrzačením uměleckých děl společností, odborníky i ambiciózními interprety.<sup>1</sup> Na příkladech osudů hudebních děl Igora Stravinského, Leoše Janáčka a povídek Franze Kafky i Ernesta Hemingwaye ukazuje, jak jsou umělecká díla ničena svými interprety jenom proto, aby byla společensky srozumitelnější a přijatelnější. Případ *Límců* a *Měsíční krajiny* je v tomto kontextu zvláštní. Wiškovský vychází divákovi vstříc sám, ale přesto si nejsem jistý, jestli svou úpravou, kterou se pokusil umocnit výpověď své fotografie, ji nepoškodil.

Měsíc odedávna lákal nejen básníky svou poetičností, ale svou blízkostí k Zemi také fyziky. A fyzikové a chemici patřili v devatenáctém století vedle malířů k prvním uživatelům nově objevené fotografické metody. Vesmírný prostor a jeho tělesa tak patřil k prvním objektům, k nimž byl záhy po objevu fotografie natočen i objektiv fotoaparátu, chápaný jako nový prostředek vědeckého vý-

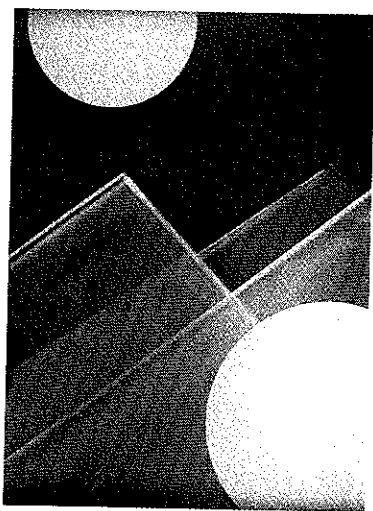


Eugen Wiškovský: Měsíční krajina, 1932

Fotografie má v sobě ukryto velké bohatství výrazových možností, z nichž dnešní běžná praxe čerpá velmi povrchně a neúplně. Příčinou je neznalost těchto vyjadřovacích schopností a pohodlnost, která udržuje předpoklad, že fotografie má poslání výhradně popisné... Viděné náměty nejsou totiž voleny náhodně, nebo povrchně, ale tak, aby vyjadřovaly vlastní citové zaměření fotografa. Pak námět dává impuls k fotografickému fixování, neboť poskytuje možnost konkrétně vyjádřit obecnou představu fotografovu – motiv...

Ke konci bych rád ještě uvedl dva způsoby vytváření motivu v této tzv. emoční fotografii. První bych nazval metaforickou fotografií. Záleží v tom, že záběrem je zdůrazněna podobnost zobrazeného objektu s objektem jiným, který je však typickým pramenem citu, její fotografie má vyvolat. Zdůrazněním této podobnosti se síla námětu zvyšuje.<sup>1</sup>

Eugen Wiškovský: Tvar a motiv, 1940



Jaromír Funke: Bez názvu, ca. 1929

zkumu. První fotografie Měsíce se těšily neobyčejnému veřejnému zájmu. Ve třicátých letech, tedy v době, kdy vznikly obě Wiškovského fotografie, bylo už snímků zobrazujících vesmírný prostor nepočitatelné množství a jejich prvotní kouzlo, aura dosud neviděného, dávno vyprchalo. Velká část těchto fotografií vznikla za účelem potvrzení, či vyvrácení složitých astronomických teorií a výpočtů, srozumitelných pouze odborníkům. Estetické působení Wiškovského fotografií *Límčů / Měsíční krajiny* není v tom, že by zobrazovala něco nového nebo neznámého, ale v tom, že vyjímá Měsíc z kompetence fyziků, astronomů i jejich nesrozumitelných teorií, aby jej vrátila zpět do sféry lidské imaginace a estetické zkušenosti. Měsíc je oběma fotografiemi rehabilitován z pozice profánního objektu, podléhajícího mechanickým zákonům nově definované relativity, zpět do tradiční role imaginativního symbolu.

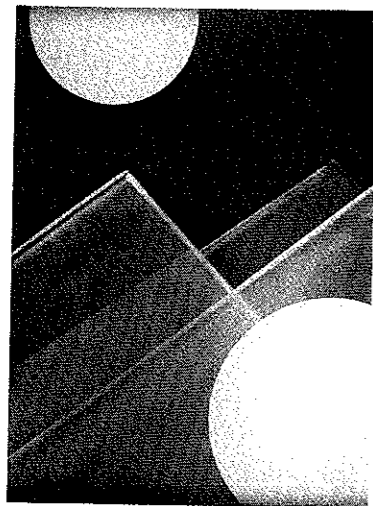
### Vidět fotografie

Dívat se na fotografie znamená účastnit se zvláštního aktu, odlišného od jiných způsobů vidění. Fotografie jsou stejně jako i jiné typy obrazů vnímány zrakem a samozřejmost, s jakou se díváme na skutečný svět kolem sebe, do značné míry zahalzuje rozdíl mezi zrakovým vnímáním skutečného světa a viděním, jehož se účastníme při pohledu na fotografii. Vidění fotografického obrazu je tak odlišné proto, že se díváme nejen my sami, ale současně participujeme na pohledu, vidění a zrakové zkušenosti někoho jiného.

Zrak je podobně jako i ostatní smysly ve své podstatě bytostně individuální. Všichni vidíme, slyšíme a cítíme, ale přestože všichni vidíme, slyšíme i cítíme totéž, děláme to vždy osobitě a každý patrně trochu jinak. Prostřednictvím smyslů a kulturní zkušenosti individualizujeme svět a prožíváme jej osobitou formou poznání; to, co je viditelné a slyšitelné, se stává osobní zkušeností každého z nás. Jestliže nám fotografické obrazy umožňují vidění světa sdílet, iniciují tak změnu vidění jako celku. Nejde totiž jen o to, že já sám mohu vidět obraz světa tak, jak jej viděl ten druhý, jde o to, že způsob vidění druhého proměňuje můj způsob vidění a prožívání. Znamená to, že viditelný svět pozbývá své až intimní individuality a stává se společným světem sdílených obrazů.

Wiškovského fotografie je dokladem toho, jak nevyzpytatelný a nejednoznačný může být svět sdílených obrazů proměněných v symboly. I televizní diváci dnes díky vsuvce v zábavném pořadu vědí, že symbol je ze samotné povahy a etymologie slova něco, co spojuje a sjednocuje. Je to přirozený paradox, ale aby mohlo slovo, obraz či cokoliv jiného existovat v oné zvláštní rovině symbolů, musí současně také něco oddělovat, přinejmenším významy které spojuje, od všeho ostatního. Být symbolem znamená překročit hranice své vlastní existence a začít existovat v jiném řádu času, prostoru a interpretací, znamená to vykročit ze své individuální podstaty a stát se součástí jiných souvislostí, širších zákonitostí a sdílených obsahů. Znamená to přijmout účast v proměnlivém světě významů, které mohou být neustále nově pozměňovány a posunovány, obnovovány a také vyprazdňovány.

zkumu. První fotografie Měsíce se těšily neobyčejnému veřejnému zájmu. Ve třicátých letech, tedy v době, kdy vznikly obě Wiškovského fotografie, bylo už snímků zobrazujících vesmírný prostor nepočitatelné množství a jejich prvotní kouzlo, aura dosud neviděného, dávno vyprchalo. Velká část těchto fotografií vznikla za účelem potvrzení, či vyvrácení složitých astronomických teorií a výpočtů, srozumitelných pouze odborníkům. Estetické působení Wiškovského fotografií *Límců / Měsíční krajiny* není v tom, že by zobrazovala něco nového nebo neznámého, ale v tom, že vyjímá Měsíc z kompetence fyziků, astronomů i jejich nesrozumitelných teorií, aby jej vrátila zpět do sféry lidské imaginace a estetické zkušenosti. Měsíc je oběma fotografiemi rehabilitován z pozice profánního objektu, podléhajícího mechanickým zákonům nově definované relativity, zpět do tradiční role imaginativního symbolu.



Jaromír Funke: Bez názvu, ca. 1929

### Vidět fotografie

Dívat se na fotografie znamená účastnit se zvláštního aktu, odlišného od jiných způsobů vidění. Fotografie jsou stejně jako i jiné typy obrazů vnímány zrakem a samozřejmost, s jakou se díváme na skutečný svět kolem sebe, do značné míry zahalzuje rozdíl mezi zrakovým vnímáním skutečného světa a viděním, jehož se účastníme při pohledu na fotografii. Vidění fotografického obrazu je tak odlišné proto, že se díváme nejen my sami, ale současně participujeme na pohledu, vidění a zrakové zkušenosti někoho jiného.

Zrak je podobně jako i ostatní smysly ve své podstatě bytostně individuální. Všichni vidíme, slyšíme a cítíme, ale přestože všichni vidíme, slyšíme i cítíme totéž, děláme to vždy osobitě a každý patrně trochu jinak. Prostřednictvím smyslu a kulturní zkušenosti individualizujeme svět a prožíváme jej osobitou formou poznání; to, co je viditelné a slyšitelné, se stává osobní zkušeností každého z nás. Jestliže nám fotografické obrazy umožňují vidění světa sdílet, iniciují tak změnu vidění jako celku. Nejde totiž jen o to, že já sám mohu vidět obraz světa tak, jak jej viděl ten druhý, jde o to, že způsob vidění druhého proměňuje můj způsob vidění a prožívání. Znamená to, že viditelný svět pozbývá své až intimní individuality a stává se společným světem sdílených obrazů.

Wiškovského fotografie je dokladem toho, jak nevyzpytatelný a nejednoznačný může být svět sdílených obrazů proměněných v symboly. I televizní diváci dnes díky vsuvce v zábavném pořadu vědí, že symbol je ze samotné povahy a etymologie slova něco, co spojuje a sjednocuje. Je to přirozený paradox, ale aby mohlo slovo, obraz či cokoli jiného existovat v oné zvláštní rovině symbolů, musí současně také něco oddělovat, přinejmenším významy které spojuje, od všeho ostatního. Být symbolem znamená překročit hranice své vlastní existence a začít existovat v jiném řádu času, prostoru a interpretací, znamená to vykročit ze své individuální podstaty a stát se součástí jiných souvislostí, širších zákonitostí a sdílených obsahů. Znamená to přijmout účast v proměnlivém světě významů, které mohou být neustále nově pozměňovány a posunovány, obnovovány a také vyprazdňovány.

### Symbolika obrazu

Vesmír byl od nejzazších dob prostor přeplněn a stále znovu zaplňován symboly. Před pěti sty lety, když procházelo jeho evropské pojetí nejvýznamnější revizí známou dnes jako kopernikovský obrat, hořely po celé Evropě hranice, sterilizující staré symboly od infekčních zárodků nových interpretací. Hořící hranice už nepatří k realitě dnešního světa, ale podobných symbolických konotací nebyl vesmírný prostor zbaven ani ve dvacátém století.

Únor 2003. Televizní zprávy informují o misi amerického raketoplánu Columbia. Dlouho odkládaný let na oběžnou dráhu má být po několikaleté pauze symbolem nové fáze vesmírných letů NASA. Ve světě symbolů se nic neděje náhodně, vše v něm má svůj vnitřní význam. Letu amerického raketoplánu se tak účastní i historicky první izraelský astronaut, symbolizující sepětí státu Izrael a USA. Žádná země, ani kultura nedokázala propojit symboly a jejich významy s takovou tradiční sofistikovaností jako právě Izrael. Armádní úřady (ve dvacátém století už vesmír nepatří pouze do kompetence básníků a fyziků, ale stále častěji i armádních stratégů a politiků) informují o tom, že Ilan Ramon je jedním z pilotů, kteří v roce 1981 zničili při preventivním leteckém útoku iránský atomový reaktor Osirac. Izraelská vláda také přichází s požadavkem, aby první izraelský kosmonaut vynesl do vesmíru i nějaký předmět, vztahující se k holocaustu jako symbolu utrpení židovského národa. Nakonec je vybrána kresba nakreslená v roce 1942 čtrnáctiletým chlapcem Petrem Ginzem během nucené internace v Terezínském ghetu.

Malá tužková kresba, nakreslená zřejmě v roce 1942, zobrazuje měsíční krajinu. Zcela zjevně vychází z její lyrizované podoby, ve které byla o deset let dříve zobrazena na popsané fotografii Eugena Wiškovského. Jediné, co obě díla po obsahové stránce odlišuje, je bílý kotouč Wiškovským vkopírovaný do pozadí fotografie, na Ginzově kresbě je pečlivě prokreslený do podoby planety Země, se zřetelnými tvary jednotlivých kontinentů.

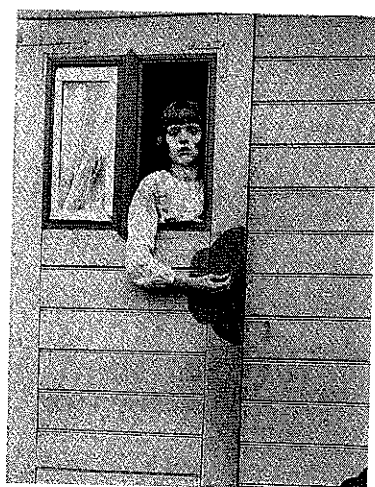
Pokračování příběhu raketoplánu Columbia je známé. Jediná moc, která čas od času dokáže čelit sugestivnímu významu symbolů, je skutečnost. Při návratu raketoplánu do atmosféry Země byl porušen jeho tepelný plášť a přistávající Columbia se tak za dohledu objektivů televizních kamer proměnila v ohnivou pochodeň. Oheň je fyzikální fenomén, který má schopnost proměňovat významy symbolů s neobyčejnou razancí. Ohořelé trosky rozprášené po zemském povrchu několika států jsou hledány týmy dobrovolníků a studovány experty. Ginzova dětská kresba měsíční krajiny je reprodukována na prvních stránkách novin, později je vytištěna na poštovních známkách, upomínkových předmětech, znovu a znovu je popisována kreativita a imaginace chlapce, který v podmínkách terezínského tábora dovedl dát své představě Měsíce tak zřetelný tvar. Na vzájemnou podobnost Ginzovy kresby a fotografií Eugena Wiškovského se nijak nepozorňuje a veřejnosti zůstává skryta. Fotografický předobraz nijak nesnižuje hodnotu kresby a její symbolický rozměr posunuje jen nepatrně. Vzájemně si totiž dokládají, jakou rezonanci v čase a prostoru může mít fotografický obraz, na jehož počátku je několik košilových límců.



Petr Ginz: Měsíční krajina, ca. 1942

## Oko společnosti

Jakou roli v rámci fotografického obrazu má vlastně fotograf? Fotografie je možné vnímat v mnoha rovinách, přičemž každá z těchto perspektiv je sama o sobě legitimní. Je ale na místě neztrácet ze zřetele vědomí prvotního východiska a to je v případě fotografie napříč jejími dějinami v podstatě neměnné: ve všech proměnách svého obrazu je fotografie v první řadě způsobem komunikace. Je to výpověď člověka zasazeného do reálného světa, jeho pokus nalézt v tomto světě své místo, formulovat v něm svou osobní zkušenost a vyslovit ji prostřednictvím obrazu. Můžeme fotografii výpověď podrobit zkoumání, porovnávat ji s jinými obrazy a médii, analyzovat ji, relativizovat a z různých úhlů rozebírat. Můžeme se pokoušet identifikovat prostřednictvím fotografie nadčasové hodnoty, ale neměli bychom zapomínat, že přes veškerou nadčasovost se tento obraz neděje v nějakém abstraktním univerzu „velkého“ světa dějin umění, ale ve zcela konkrétním „malém“ světě každodennosti, ve světě drobných epizod a souvislostí všedního dne. Je na místě připomenout, že dějiny fotografie nejsou pomyslnou historií času, uměleckých trendů, teorií a tezí, ale že jsou to dějiny individuálních osudů, více či méně úspěšných pokusů porozumět světu a zaznamenat jeho podobu.



August Sander: *Die Mädchen im Wagen*, 1932

Vrátila se do hotelu příští den, aby skoupila všechny své fotografie (byla na nich po boku muže a ruku měla nataženou před svou tvář) a snažila se získat i negativy; ale ty, uloženy v archívech fotografické služby, byly už nedosažitelné. I když žádné nebezpečí nehrozilo, zůstala v ní úzkost, že jedna vteřina jejího života, místo aby se proměnila v nicotu, jako to dělají všechny ostatní vteřiny, zůstane vytržena z běhu času, a bude-li si to nějaká blbá náhoda přát, oživne jako špatně pohřbený mrtvý.

Vzala do rukou jiný týdeník, který se zabýval víc politikou a kulturou. Žádné katastrofy ani nudistické pláže s princeznami tam nebyly, zato tváře, samé tváře. I vzadu, kde byly kritiky knih, byla u každého článku fotografie kritizovaného autora. Protože spisovatelé byli často neznámí, fotografie se dala vysvětlit jako užitečná informace, ale jak ospravedlnit pět fotografií prezidenta republiky, jehož bradu i nos znají dávno všichni nazpaměť? I autor úvodníku byl vypořobněn na malé fotografii těsně nad svým textem, zřejmě na stejném místě jako každý týden. V reportáži o astronomii byly zvětšené úsměvy astronomů a i na všech reklamách, na psací stroje, na nábytek, na mrkev byly tváře, samé tváře. ☺

Dívat se na fotografie znamená mít účast na způsobu vidění někoho jiného; to je také nejobecnější způsob fungování všech obrazů. Existence kulturně sdílených vizuálních vzorů není vázáná výhradně na fotografii a není ani historicky nijak jedinečná. To, co v této souvislosti dává fotografickým obrazům zvláštní naléhavost, je úzký a komplikovaný vztah mezi fotografií a realitou, charakterizovaný v odborné terminologii jako analogie<sup>2</sup>, jinde pak jako pravdivost fotografického obrazu.

Málokterá otázka se ve fotografické teorii těší tak intenzivní pozornosti, jako právě otázka pravdivosti fotografického obrazu. Jakým způsobem se s tímto problémem vypořádávají jednotlivé práce, jsem naznačil v předchozí části textu. Ale ani teď, když se chce zabývat otázkou vztahu autora a jeho díla, se nemůžu problematice pravdivosti úplně vyhnout. Nejde o pravdivost jako problém filozofického zkoumání a tázání, ale o pravdivost jako základní rozměr vztahu žitého a fotografovaného světa. Bylo už mnohokrát řečeno, že fotografie je speciická právě svou nezvratnou provázaností se skutečností, s vizuální podobou skutečnosti. Toto konstatování by ale, stejně jako polemiky o pravdivosti fotografie, nemělo zakrývat fakt, že fotografie je už od svých počátků přes svou zdánlivou jednoduchost a samozřejmou přirozenost zobrazením vysoce kódovaným. Fotografie jsou obrazy, které mají obsah a jejich dějiny lze vnímat jako dějiny různých způsobů kódování světa.

Navzdory všemu teoretickému zpochybňování a poukazování k manipulativnosti fotografického obrazu se fotografie bez vztahu ke skutečnosti neobejde. Těsná vazba na realitu je totiž právě to, co dělá fotografii fotografií a co dává jejím obrazům ojedinělost. Jaký vztah má ale k pravdivosti fotografie její autor?

Martin Heidegger v jednom ze svých textů definuje spisovatele jako správce slova. Sugestivnost básnického jazyka by neměla zakrývat význam takového vymezení. Historie literatury nabízí množství příkladů tohoto spravování, devalvací, vyprazdňování obsahů slov i celých žánrů. Domnívám se, že podobně jako je spisovatel odpovědný za spravování slova, je i fotograf odpovědný za správu viděného

## Oko společnosti

Jakou roli v rámci fotografického obrazu má vlastně fotograf? Fotografii je možné vnímat v mnoha rovinách, přičemž každá z těchto perspektiv je sama o sobě legitimní. Je ale na místě neztrácet ze zřetele vědomí prvotního východiska a to je v případě fotografie napříč jejími dějinami v podstatě neměnné: ve všech proměnách svého obrazu je fotografie v prvé řadě způsobem komunikace. Je to výpověď člověka zasazeného do reálného světa, jeho pokus nalézt v tomto světě své místo, formulovat v něm svou osobní zkušenost a vyslovit ji prostřednictvím obrazu. Můžeme fotografu výpověď podrobit zkoumání, porovnávat ji s jinými obrazy a médii, analyzovat ji, relativizovat a z různých úhlů rozebírat. Můžeme se pokoušet identifikovat prostřednictvím fotografie nadčasové hodnoty, ale neměli bychom zapomínat, že přes veškerou nadčasovost se tento obraz neděje v nějakém abstraktním univerzu „velkého“ světa dějin umění, ale ve zcela konkrétním „malém“ světě každodennosti, ve světě drobných epizod a souvislostí všedního dne. Je na místě připomenout, že dějiny fotografie nejsou pomyslnou historií času, uměleckých trendů, teorií a tezí, ale že jsou to dějiny individuálních osudů, více či méně úspěšných pokusů porozumět světu a zaznamenat jeho podobu.

Dívat se na fotografie znamená mít účast na způsobu vidění někoho jiného; to je také nejobecnější způsob fungování všech obrazů. Existence kulturně sdílených vizuálních vzorů není vázáná výhradně na fotografii a není ani historicky nijak jedinečná. To, co v této souvislosti dává fotografickým obrazům zvláštní naléhavost, je úzký a komplikovaný vztah mezi fotografií a realitou, charakterizovaný v odborné terminologii jako analogie<sup>2</sup>, jinde pak jako pravdivost fotografického obrazu.

Málokterá otázka se ve fotografické teorii těší tak intenzivní pozornosti, jako právě otázka pravdivosti fotografického obrazu. Jakým způsobem se s tímto problémem vypořádávají jednotlivé práce, jsem naznačil v předchozí části textu. Ale ani teď, když se chei zabývat otázkou vztahu autora a jeho díla, se nemůžu problematice pravdivosti úplně vyhnout. Nejde o pravdivost jako problém filozofického zkoumání a tázání, ale o pravdivost jako základní rozměr vztahu žitého a fotografovaného světa. Bylo už mnohokrát řečeno, že fotografie je specifická právě svou nezvratnou provázaností se skutečností, s vizuální podobou skutečnosti. Toto konstatování by ale, stejně jako polemiky o pravdivosti fotografie, nemělo zakrývat fakt, že fotografie je už od svých počátků přes svou zdánlivou jednoduchost a samozřejmou přirozenost zobrazením vysoce kódovaným. Fotografie jsou obrazy, které mají obsah a jejich dějiny lze vnímat jako dějiny různých způsobů kódování světa.

Navzdory všemu teoretickému zpochybnování a poukazování k manipulativnosti fotografického obrazu se fotografie bez vztahu ke skutečnosti neobejde. Těsná vazba na realitu je totiž právě to, co dělá fotografii fotografií a co dává jejím obrazům ojedinělost. Jaký vztah má ale k pravdivosti fotografie její autor?

Martin Heidegger v jednom ze svých textů definuje spisovatele jako správce slova. Sugestivnost básnického jazyka by neměla zakrývat význam takového vymezení. Historie literatury nabízí množství příkladů tohoto spravování, devalvací, vyprazdňování obsahů slov i celých žánrů. Domnívám se, že podobně jako je spisovatel odpovědný za spravování slova, je i fotograf odpovědný za správu viděného



August Sander: Dívka ve voze, 1932

Vrátila se do hotelu příští den, aby skoupila všechny své fotografie (byla na nich po boku muže a ruku měla nataženou před svou tvář!) a snažila se získat i negativy; ale ty, uloženy v archívech fotografické služby, byly už nedosažitelné. I když žádné nebezpečí nehrozilo, zůstala v ní úzkost, že jedna vteřina jejího života, místo aby se proměnila v nicotu, jako to dělají všechny ostatní vteřiny, zůstane vytržena z běhu času, a bude-li si to nějaká bílá náhoda přát, oživne jako špatně pohřbený mrtvý. Vzala do rukou jiný týdeník, který se zabýval víc politikou a kulturou. Žádné katastrofy ani nudistické pláže s princeznami tam nebyly, zato tváře, samé tváře. I v zádu, kde byly kritiky knih, byla u každého článku fotografie kritizovaného autora. Protože spisovatelé byly často neznámi, fotografie se dala vysvětlit jako užitečná informace, ale jak ospravedlnit pět fotografií prezidenta republiky, jehož bradu i nos znají dávno všichni nazpaměť? I autor úvodníku byl vypodobněn na malé fotografii těsně nad svým textem, zřejmě na stejném místě jako každý týden. V reportáži o astronomii byly zvětšené úsměvy astronomů a i na všech reklamách, na psací stroje, na nábytek, na mirkev byly tváře, samé tváře. <sup>2</sup>

světa. A protože v mediální společnosti je prostřednictvím obrazů zprostředkováván, moderován celý svět, je fotograf do velké míry odpovědný za interpretaci skutečnosti. Tato odpovědnost se ani v nejmenším nevymezuje na dokumentární nebo novinářskou fotografii, odkrývající nám svět, který nemůžeme vidět bez jejího zprostředkování. Týká se všech fotografií bez výjimky<sup>3</sup> a těch fotografií, které mají ambice být vnímány v nadčasovém kontextu umělecké výpovědi pak s naléhavostí o to větší. Právě tyto fotografie se totiž podílejí na definování nejobecnějších kulturních hodnot, které z pravidla nemají velký mediální potenciál, ale svou obecností se dotýkají charakteru společnosti jako celku. Jestliže spisovatel je tím, jehož prostřednictvím se společnost vyslovuje a jemuž naslouchá, pak fotograf je tím, jehož očima se společnost vidí a jehož očima se dává vidět.<sup>4</sup>

## Teorie versus fotograf

Podívejme se jak se se vztahem fotografa a jeho obrazu vyrovnávají některé texty fotografické teorie. Některé z teoretických přístupů k fotografii jsou programově založeny na popření fotografa, na negaci jeho významu i odpovědnosti za fotografii. Příkladem takového pojetí může být už zmíněná, a v českém prostředí až nekriticky přijímaná, koncepce fotografie Viléma Flussera.

Flusserův přístup k fotografickému obrazu je známý a tato práce se jím zabývá na jiném místě.<sup>5</sup> Jeho odmítnutí role fotografa vychází z předpokladu, že celý fotografický obraz není ve své podstatě ničím jiným než funkcí fotoaparátu. Podle Flussera jsou v možnostech fotografického přístroje naprogramovány veškeré možné formy obrazu a fotograf je jen prodloužením těchto funkcí. Flusserovými vlastními slovy je fotograf pouze „funkcionářem aparátu“ a jeho jedinou možností svobodného projevu je přelstít aparát, vymknout se možnostem jeho programů a osvobodit se od něj. Flusser doslova ve svém slovníčku pojmů, připojenému ke studii o filozofii fotografie, definuje fotografa jako člověka: „který se snaží dosadit do programu informace, které nebyly předvídaný v programu fotoaparátu.“<sup>6</sup> U Flusserových tezí je velmi snadné ztratit kontakt se skutečností. Vraťme se proto k úvodní fotografii Eugena Wiškovského. *Límce* jsou v kontextu Flusserovy teorie přímo ilustrativním příkladem prototypu kreativity fotografického obrazu. Vyvolat prostřednictvím zobrazení banální galanterie pocit měsíční krajiny zcela jistě nebylo součástí programu fotoaparátu a Wiškovský tak svou kreativní roli ve světě Flusserovy teorie obhájil.

Z odlišného přístupu k osobě fotografa vychází Jean Baudrillard. Ten uveřejnil na konci devadesátých let nepříliš známý krátký text, analyzující fotografii z fenomenologických pozic.<sup>7</sup> Zabývá se v něm fotografickým obrazem z pohledu jeho protikladu ke skutečnosti a se zřetelem k proměňujícímu se společenskému významu. Podle Baudrillarda je fotografie formou náhražky skutečné existence věci. Fotografií podle něho svět zdůrazňuje svou prchavost a diskontinuitu. „Věci a předměty skutečného světa chtějí být proměňovány ve fotografické obrazy proto, že nejsou sto samy o sobě snést svůj význam, že nejsou schopné existovat ve své hmotné podstatě. Ať už je to předmět, nebo modelka, obojí chce být nasvícené a naaranžované tak, aby drob-



Diane Arbusová: Mladík v natáčkách doma na Západní dvacáté ulici, New York, 1966

Prohlížela časopis znovu od první stránky do poslední; napočítala dvaadvadesát fotografií, na nichž byla pouhá tvář; jedenatřicet fotografií, kde byla tvář i s postavou; devadesát tváří na třídvaceti fotografiích, kde byly skupinky postav a jen jedenáct fotografií, kde hráli lidé podružnou roli anebo byly zcela nepřítomni. Dohromady bylo v časopise dvě stě třídvačet tváří.<sup>8</sup>

Milan Kundera: Nesmrtelnost



Richard Avedon: Clarence Lippard, dálkový řidič, 1 80, Sparks, Nevada 29. srpna 1983

*Člověk by neměl mít možnost vidět svou vlastní tvář. Není nic strašnějšího. Příroda ho obdařila tím, že ji vidět nemůže, zrovna tak, jako se nemůže sám sobě podívat do očí. Jen v hladině řek a jezer mohl svůj obličej spatřit. A i postoj, který k tomu musel zaujmout, byl symbolický. Musel se sklonit, snížit se, aby spáchal tu hanebnost a uviděl se. Tvůrce zrcadla otrávil lidskou duši.* ■

Fernando Pessoa: *Kniha neklidu*

*né detaily zakrývaly opravdový obsah. Když se něco fotografuje, není to proto, aby to pře-trvalo, ale proto, aby to bylo převrstveno svým vlastním obrazem a tak s naprostou do-konalostí zapomenuto.“*

I Baudrillard pokládá podíl fotografa na fotografickém obrazu za okrajový. V jeho pojetí už to není aparát, čemu je fotograf podřízen, není to ani fotografický obraz, ale skutečnost. Baudrillardův fotograf ale skutečnost neinterpretuje, nic by jeho pojetí nemohlo být vzdálenější, než aby byl pokládán za jejího interpreta nebo pomyslného správce. V Baudrillardově zorném úhlu je spíš její obětí. Už proto, že Baudrillardův text není příliš známý, stojí za delší citaci: „*Předmět na fo-tografii musí být fixován znehybnujícím pohledem. Ale není to předmět, kdo se musí za-stavit a zapózovat, to fotograf musí na chvíli přestat dýchat, na určitou dobu vyprázdnit sám sebe. Je to fotograf, kdo musí mentálně omezit vdechování informací a vyprázdnit svou mysl, aby byla alespoň na povrchu tak lesklá a panenská, jako je povrch filmu. Fotograf je nucen se na chvíli vzdát veškeré reprezentativnosti lidského bytí a stát se věcí, která existuje jen skrze něco jiného, skrze jinou reprezentaci... Fotograf při práci podstupuje podobný typ proměny, jako hráč při hře: proměny překročení hranic sebe sama, proměny vzdání se... Podstatou fotografie je, že je to právě objekt, co způsobuje celé její kouzlo. Fotografové to ni-kdy nepřijmou a budou argumentovat tím, že celá originalita vychází z jejich schopností a jejich interpretace světa. Důsledkem toho pak vytvářejí fotografie, které jsou samy o so-bě buď špatné, nebo příliš dobré, protože zaměňují své subjektivní vidění světa zrcadlovým obrazem fotografického umění.*“<sup>48</sup> Znovu připomínám obě úvodní fotografie: Podle Baudrillarda to není Wiškovský, kdo zprostředkovává obrazem límců dojem mě-siční krajiny. Línce (jako objekt) v sobě už samy o sobě obsahují její dojem, který fotograf pouze odhaluje zaznamenává a činí jej zřetelným.

## Iluze versus skutečnost

Baudrillardova kritika fotografa je v mnoha ohledech závažnější než kritika Flusserova. Nejde o to, že Baudrillard zpochybňuje vliv fotografa na zobrazení a snímá z něj odpovědnost za něj, jde o to, že vnímá fotografii jako svého dru-hu negaci, odcizení světa, jako pomyslný dokonalý zločin, jehož je fotograf zpro-středkovatelem. Baudrillard nás tak staví před otázku, na kterou není snadné od-povědět. Čím vlastně je fotografie? Co se jejím prostřednictvím realizuje? Této otáz-ce se nelze vyhnout už proto, že blízce souvisí s tím, co jsem pro fotografii ozna-čil za fundamentální, tedy s analogickým vztahem fotografie a skutečnosti. Je fo-tografie uskutečňováním světa, nebo je jeho sofistikovaným popřením? Baudrillard má v tomto ohledu jasno. Jeho výčet vlastností, jimiž fotografie neguje skutečnou podobu světa, není převratně nijak nový, většina námitek už byla vyslovena dří-ve: z fotografie se vytrácí čas i prostor, barva, chuť, stejně jako i pohyblivá pro-měnlivost skutečnosti. To jsou všechno rozměry, které fotografický obraz ze své podstaty není sto zaznamenat. Nejsem ale přesvědčen o tom, že je není schö-pen zprostředkovávat. Kulturní úspěch fotografie stojí právě na tom, že je schop-ná z podstaty svého obrazu velmi omezenými prostředky interpretovat nejen tak-ové dimenze, jako je chuť, nebo vůně ale i mnohem složitější a abstraktnější kva-

né detaily zakrývaly opravdový obsah. Když se něco fotografuje, není to proto, aby to přetrvalo, ale proto, aby to bylo převrstveno svým vlastním obrazem a tak s naprostou dokonalostí zapomenuto.“

I Baudrillard pokládá podíl fotografa na fotografickém obraze za okrajový. V jeho pojetí už to není aparát, čemu je fotograf podřízen, není to ani fotografický obraz, ale skutečnost. Baudrillardův fotograf ale skutečnost neinterpretuje, nic by jeho pojetí nemohlo být vzdálenější, než aby byl pokládán za jejího interpreta nebo pomyslného správce. V Baudrillardově zorném úhlu je spíš její obětí. Už proto, že Baudrillardův text není příliš známý, stojí za delší citací: „Předmět na fotografii musí být fixován znehybnujícím pohledem. Ale není to předmět, kdo se musí zastavit a zapózovat, to fotograf musí na chvíli přestat dýchat, na určitou dobu vyprázdnit sám sebe. Je to fotograf, kdo musí mentálně omezit vdechování informací a vyprázdnit svou mysl, aby byla alespoň na povrchu tak lesklá a panenská, jako je povrch filmu. Fotograf je nucen se na chvíli vzdát veškeré reprezentativnosti lidského bytí a stát se věcí, která existuje jen skrze něco jiného, skrze jinou reprezentaci... Fotograf při práci podstupuje podobný typ proměny, jako hráč při hře: proměny překročení hranic sebe sama, proměny vzdání se... Podstatou fotografie je, že je to právě objekt, co způsobuje celé její kouzlo. Fotografové to nikdy nepřijmou a budou argumentovat tím, že celá originalita vychází z jejich schopnosti a jejich interpretace světa. Důsledkem toho pak vytvářejí fotografie, které jsou samy o sobě buď špatné, nebo příliš dobré, protože zaměňují své subjektivní vidění světa zrcadlovým obrazem fotografického umění.“<sup>48</sup> Znovu připomínám obě úvodní fotografie: Podle Baudrillarda to není Wiškovský, kdo zprostředkovává obrazem límců dojem měsíční krajiny. Línce (jako objekt) v sobě už samy o sobě obsahují její dojem, který fotograf pouze odhaluje zaznamenává a činí jej zřetelným.



Richard Avedon: Clarence Lippard, dálkový řidič, 1 80, Sparks, Nevada 29. srpna 1983

Člověk by neměl mít možnost vidět svou vlastní tvář. Není nic strašnějšího. Příroda ho obdařila tím, že ji vidět nemůže, zrovna tak, jako se nemůže sám sobě podívat do očí. Jen v hladině řek a jezer mohl svůj obličej spatřit. A i postoj, který k tomu musel zaujmout, byl symbolický. Musel se sklonit, snížit se, aby spáchal tu hanebnost a uviděl se. Tvůrce zrcadla otrávil lidskou duši.<sup>111</sup>

Fernando Pessoa: Kniha neklidu

## Iluze versus skutečnost

Baudrillardova kritika fotografa je v mnoha ohledech závažnější než kritika Flusserova. Nejde o to, že Baudrillard zpochybňuje vliv fotografa na zobrazení a snímá z něj odpovědnost za něj, jde o to, že vnímá fotografii jako svého druhu negaci, odcizení světa, jako pomyslný dokonalý zločin, jehož je fotograf zprostředkovatelem. Baudrillard nás tak staví před otázku, na kterou není snadné odpovědět. Čím vlastně je fotografie? Co se jejím prostřednictvím realizuje? Této otázce se nelze vyhnout už proto, že blíže souvisí s tím, co jsem pro fotografii označil za fundamentální, tedy s analogickým vztahem fotografie a skutečnosti. Je fotografie uskutečňováním světa, nebo je jeho sofistikovaným popřením? Baudrillard má v tomto ohledu jasno. Jeho výčet vlastností, jimiž fotografie neguje skutečnou podobu světa, není převratně nijak nový, většina námitek už byla vyslovena dříve: z fotografie se vytrácí čas i prostor, barva, chuť, stejně jako i pohyblivá proměnlivost skutečnosti. To jsou všechno rozměry, které fotografický obraz ze své podstaty není sto zaznamenat. Nejsem ale přesvědčen o tom, že je není schopen zprostředkovávat. Kulturní úspěch fotografie stojí právě na tom, že je schopná z podstaty svého obrazu velmi omezenými prostředky interpretovat nejen takové dimenze, jako je chuť, nebo vůně ale i mnohem složitější a abstraktnější kvá-





Richard Avedon: Clarence Lippard, dálkový řidič, 180, Sparks, Nevada 29. srpna 1983

Člověk by neměl mít možnost vidět svou vlastní tvář. Není nic strašnějšího. Příroda ho obdařila tím, že ji vidět nemůže, zrovna tak, jako se nemůže sám sobě podívat do očí. Jen v hladině řek a jezer mohl svůj obličej spatřit. A i postoj, který k tomu musel zaujmout, byl symbolický. Musel se sklonit, snížit se, aby spáchal tu hanebnost a uviděl se. Tvůrce zrcadla otrávil lidskou duši. <sup>11</sup>

Fernando Pessoa: Kniha neklidu

né detaily zakrývaly opravdový obsah. Když se něco fotografuje, není to proto, aby to pře-trvalo, ale proto, aby to bylo převrstveno svým vlastním obrazem a tak s naprostou dokonalostí zapomenuto.“

I Baudrillard pokládá podíl fotografa na fotografickém obrazu za okrajový. V jeho pojetí už to není aparát, čemu je fotograf podřízen, není to ani fotografický obraz, ale skutečnost. Baudrillardův fotograf ale skutečnost neinterpretuje, nic by jeho pojetí nemohlo být vzdálenější, než aby byl pokládán za jejího interpreta nebo pomyslného správce. V Baudrillardově zorném úhlu je spíš její obětí. Už proto, že Baudrillardův text není příliš známý, stojí za delší citaci: „Předmět na fotografii musí být fixován znehybnujícím pohledem. Ale není to předmět, kdo se musí zastavit a zapózoovat, to fotograf musí na chvíli přestat dýchat, na určitou dobu vyprázdnit sám sebe. Je to fotograf, kdo musí mentálně omezit vdechování informací a vyprázdnit svou mysl, aby byla alespoň na povrchu tak lesklá a panenská, jako je povrch filmu. Fotograf je nucen se na chvíli vzdát veškeré reprezentativnosti lidského bytí a stát se věcí, která existuje jen skrze něco jiného, skrze jinou reprezentaci... Fotograf při práci podstupuje podobný typ proměny, jako hráč při hře: proměny překročení hranic sebe sama, proměny vzdání se... Podstatou fotografie je, že je to právě objekt, co způsobuje celé její kouzlo. Fotografové to nikdy nepřijmou a budou argumentovat tím, že celá originalita vychází z jejich schopností a jejich interpretace světa. Důsledkem toho pak vytvářejí fotografie, které jsou samy o sobě buď špatné, nebo příliš dobré, protože zaměňují své subjektivní vidění světa zrcadlovým obrazem fotografického umění.“<sup>18</sup> Znovu připomínám obě úvodní fotografie: Podle Baudrillarda to není Wiškovský, kdo zprostředkovává obrazem límců dojem měsíční krajiny. Límce (jako objekt) v sobě už samy o sobě obsahují její dojem, který fotograf pouze odhaluje zaznamenává a činí jej zřetelným.

### Iluze versus skutečnost

Baudrillardova kritika fotografa je v mnoha ohledech závažnější než kritika Flusserova. Nejde o to, že Baudrillard zpochybňuje vliv fotografa na zobrazení a snímá z něj odpovědnost za něj, jde o to, že vnímá fotografii jako svého druhu negaci, odcizení světa, jako pomyslný dokonalý zločin, jehož je fotograf zprostředkovatelem. Baudrillard nás tak staví před otázku, na kterou není snadné odpovědět. Čím vlastně je fotografie? Co se jejím prostřednictvím realizuje? Této otázce se nelze vyhnout už proto, že blízce souvisí s tím, co jsem pro fotografii označil za fundamentální, tedy s analogickým vztahem fotografie a skutečnosti. Je fotografie uskutečňováním světa, nebo je jeho sofistickým popřením? Baudrillard má v tomto ohledu jasno. Jeho výčet vlastností, jimiž fotografie neguje skutečnou podobu světa, není převratně nijak nový, většina námitek už byla vyslovena dříve: z fotografie se vytrácí čas i prostor, barva, chuť, stejně jako i pohyblivá proměnlivost skutečnosti. To jsou všechno rozměry, které fotografický obraz ze své podstaty není sto zaznamenat. Nejsem ale přesvědčen o tom, že je není schopen zprostředkovávat. Kulturní úspěch fotografie stojí právě na tom, že je schopná z podstaty svého obrazu velmi omezenými prostředky interpretovat nejen takové dimenze, jako je chuť, nebo vůně ale i mnohem složitější a abstraktnější kva-

lity. Tato interpretace nemá mechanický charakter, naopak je přísně individuální a subjektivní. A tím, kdo určuje podobu této individuality není věc, ani aparát, ale fotograf. Je to předmět nebo modelka, kdo, jak píše Baudrillard, touží po tom být aranžován, osvětlován umělým světlem a vytržen ze vzájemných souvislostí. Ale je to fotograf, prostřednictvím koho je tato touha realizována. To on je tím, kdo aranžuje a zasvěcuje, kdo úměrně svým schopnostem převádí rozměry času, chuti, vůně, prostoru i času do podoby dvourozměrného obrazu.

Nemám potřebu obhajovat možnost fotografa měnit podobu fotografického obrazu podle svého záměru. Baudrillardovo pojetí fotografa jako někoho, kdo skrze sebe nechává promlouvat skutečnost, je pro mne v mnohém přitažlivější než vize fotografa jako manipulátora se skutečností, nebo dokonce představa fotografa jako funkcionáře aparátu. A právě v tom je zakotvena zmíněná otázka pravdivosti fotografie. Baudrillard tvrdí, že součástí samotné skutečnosti je potřeba vzdát se své vlastní podoby bytí a nahradit ji existováním skrze fotografii. Současně ale tvrdí, že tato potřeba nevychází z invence fotografa, ani z charakteru fotografického obrazu, ale že je součástí fotografované skutečnosti a vychází tak z pravdivé podoby věcí. Filozof Mario Perniola poznamenává v jedné ze svých estetických studií, že náš dnešní koncept pravdy je stále ještě spojený s řeckým pojetím světa, ve kterém se pravda označovala slovem *aletheia*, tedy slovem, jehož základ tvoří sloveso *lathano*, které samo o sobě znamená „zůstávat temný“. Do češtiny by se tak dal koncept pravdy přeložit jako „neskrývání“, nebo „neskrytost“, přičemž pravda v tomto smyslu není definována jako něco konstantního, ale jako proces, jako relativita nabývající konkrétní podobu odkrýváním světa.<sup>9</sup> Znovu se tak vracíme k původnímu východisku, tedy k tomu, že fotografie je jedním ze způsobů odkrývání skutečnosti a různé přístupy k fotografické tvorbě lze chápat jako odlišné pokusy o odkrývání, definování podob této skutečnosti.

Baudrillardova koncepce fotografie, jako nahrazení skutečného bytí, vychází v mnoha ohledech z jedné z nejlivnějších mediálních teorií dvacátého století. Už počátkem třicátých let minulého století, tedy v době, kdy charakter medializovaného světa nebyl ani zdaleka tak zřetelný jako dnes, publikoval Walter Benjamin svou práci *Umělecké dílo v období své možné technické reprodukovatelnosti*.<sup>10</sup> Už tehdy Benjamin poukazyval k důsledku toho, co se uskutečňuje reprodukováním skutečnosti prostřednictvím fotografie. Ale jestliže pro postmoderního fenomenologa Baudrillarda je náhradní existence věcí pomocí fotografického obrazu dokonalým zločinem na skutečné podobě světa, u sociologicky orientovaného Benjamin je reprodukovatelnost fotografie a filmu východiskem pro mnohem závažnější úvahu. Benjaminovi primárně nejde o pouhou reprodukovatelnost světa, o jeho odcizení, ale o sílu, která proces reprodukování kontroluje. A navzdory dobré víře fotografů i autorskému zákonu to není fotograf, kdo podle Benjamin určuje proces reprodukce obrazu, ale ideologie, která má kontrolu nad možnostmi jeho reprodukování.

Reprodukovatelnost fotografie je pro Benjamin zásadní dimenzí nikoli proto, že její obrazy svou iluzivností vyprazdňují realitu světa (Baudrillard), ani kvůli tomu, že lidé mají sklon vnímat fotografii jako okna do skutečnosti (Flusser), ale proto, že vyjímá obraz z moci, a tedy i odpovědnosti, svého autora. Ideologická



Thomas Ruff: Portrét (A. Volkamannová), 1998

Nevím, zda druhého vnímám v jeho „bytí“. Vnímám ale jeho tvář. Vidím jeho tvář jako nahotu – jako jistou obnaženost – jako ubohost, jako bezbrannost; jako vystavenost smrti... Tvář druhého znamená volání po mně.<sup>14</sup>

Emmanuel Lévinas: Být pro druhého

manipulovatelnost fotografie skrze kontrolu distribuce jejich reprodukcí je systémovou vlastností filmového i fotografického obrazu a jako takovou ji není dost dobře možné překonat jakoukoli vnitřní změnou.

To je v hrubých obrysech podstatou vnitřní krize fotografického obrazu, která se stala mnohem zřetelnější až dvě desetiletí po publikování Benjaminova textu: obraz i jeho autor ztrácí odpovědnost nad vztahem ke skutečnosti. V soudobém světě, který, jak už bylo mnohokrát řečeno, je světem z velké části zprostředkovaným, má tato situace zásadní důsledky. Reprodukovaný obraz (ať už ve fotografické, filmové, nebo televizní podobě) ztrácí důvěryhodnost média zprostředkovávajícího svět a stává se nástrojem manipulačním. Domnívám se, že možným řešením této situace je dlouhodobé soužití reprodukováného obrazu a společnosti, které si svými mechanismy vynucuje novou podobu vizuální kultury. Mám za to, že naše kultura dnes zažívá počátek procesu, který by bylo možné charakterizovat slovem odideologizování, nebo deideologizace. Se stejnou nezvratností s jakou je tomuto procesu vystavena věda, geografie, ekonomie, nebo umění, bude mu podroben i fotografický obraz.



D. O. Hill a R. Adamson: Reverend George Gilfram a Dr. Samuel Brown, 1843-5

## Lidská

Walter Benjamin ve svých textech o fotografii příkládá fotografovi důležitou úlohu. Je to tím, že v první polovině minulého století je ještě stále fotografie vnímána jako obraz spojený s osobou svého autora? Je to snad tím, že v tutéž dobu je výsledek boje za plné uznání fotografie jako umělecké tvorby ještě krajně nejistý? Nebo snad tím, že Benjamin, jemuž bývá připisován výrazný podíl na rozpoznání mediálního charakteru fotografie, přistupuje k jejímu obrazu mnohem více jako k obrazu uměleckém? To jsou všechno jen možná vysvětlení dnes neobvyklé citlivosti, kterou Benjamin jako teoretik věnuje osobnosti fotografa. Tento fakt je o to překvapivější, že v roce 1831, tedy v době, kdy je poprvé publikován jeho esej s dvojnásobným názvem *Malé dějiny fotografie*,<sup>11</sup> byla fotografická tvorba ještě méně individualizovaná než je dnes.<sup>12</sup>

Benjamin ve svých dějinách vyzdvihuje tvorbu historicky první generace fotografů, která se objevu fotografie zmocnila ještě dřív, než fotografická produkce podlehla masovému zprůměrnění. Na fotografické tvorbě, vzniklé bezprostředně po objevu fotografie, tedy před počátkem druhé poloviny devatenáctého století, jsou totiž stále ještě zřetelné prvotní přístupy k fotografickému záznamu, které jsou později v jeho technických a společenských proměnách potlačeny. Benjamin tyto momenty připomíná odkazem na tvorbu Davida Octavia Hilla. Právě Hill patří k oné zmíněné generaci fotografů, kteří ještě přistupovali k fotografickému obrazu přirozeně; jako k novému uměleckému médiu. Ostatně Hill byl původně malíř, k fotografii se dostává jako k malířské pomůcce. Ve studii věnované fotografické tvorbě Augusta Salzmana, malíře používajícího během velmi krátkého období fotografické metody, konstatuje Abigail Solomon-Godeauová, jak typické je profesionální malířské vzdělání pro fotografické prostředí 50. let 19. století: „*Negre, le Secq, Fenton, Baldus, Flachéron, Konstant, Valou de Villeneuve a mnozí další začínali*

manipulovatelnost fotografie skrze kontrolu distribuce jejich reprodukcí je systémovou vlastností filmového i fotografického obrazu a jako takovou ji není dost dobře možné překonat jakoukoli vnitřní změnou.

To je v hrubých obrysech podstatou vnitřní krize fotografického obrazu, která se stala mnohem zřetelnější až dvě desetiletí po publikování Benjaminova textu: obraz i jeho autor ztrácí odpovědnost nad vztahem ke skutečnosti. V soudobém světě, který, jak už bylo mnohokrát řečeno, je světem z velké části zprostředkovaným, má tato situace zásadní důsledky. Reprodukovaný obraz (ať už ve fotografické, filmové, nebo televizní podobě) ztrácí důvěryhodnost média zprostředkovávajícího svět a stává se nástrojem manipulačním. Domnívám se, že možným řešením této situace je dlouhodobé soužití reprodukováného obrazu a společnosti, které si svými mechanismy vynucuje novou podobu vizuální kultury. Mám za to, že naše kultura dnes zažívá počátek procesu, který by bylo možné charakterizovat slovem odideologizování, nebo deideologizace. Se stejnou nezvratností s jakou je tomuto procesu vystavena věda, geografie, ekonomie, nebo umění, bude mu podroben i fotografický obraz.

### Lidská

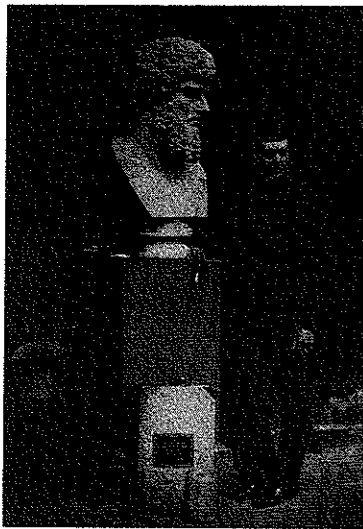
Walter Benjamin ve svých textech o fotografii přikládá fotografovi důležitou úlohu. Je to tím, že v první polovině minulého století je ještě stále fotografie vnímána jako obraz spojený s osobou svého autora? Je to snad tím, že v tutéž dobu je výsledek boje za plné uznání fotografie jako umělecké tvorby ještě krajně nejistý? Nebo snad tím, že Benjamin, jemuž bývá připisován výrazný podíl na rozpoznání mediálního charakteru fotografie, přistupuje k jejímu obrazu mnohem více jako k obrazu uměleckém? To jsou všechno jen možná vysvětlení dnes neobvyklé citlivosti, kterou Benjamin jako teoretik věnuje osobnosti fotografa. Tento fakt je o to překvapivější, že v roce 1831, tedy v době, kdy je poprvé publikován jeho esej s dvojznačným názvem *Malé dějiny fotografie*,<sup>11</sup> byla fotografická tvorba ještě méně individualizovaná než je dnes.<sup>12</sup>

Benjamin ve svých dějinách vyzdvihuje tvorbu historicky první generace fotografů, která se objevu fotografie zmocnila ještě dřív, než fotografická produkce podlehlá masovému zprůměrnění. Na fotografické tvorbě, vzniklé bezprostředně po objevu fotografie, tedy před počátkem druhé poloviny devatenáctého století, jsou totiž stále ještě zřetelné prvotní přístupy k fotografickému záznamu, které jsou později v jeho technických a společenských proměnách potlačeny. Benjamin tyto momenty připomíná odkazem na tvorbu Davida Octavia Hilla. Právě Hill patří k oné zmíněné generaci fotografů, kteří ještě přistupovali k fotografickému obrazu přirozeně; jako k novému uměleckému médium. Ostatně Hill byl původně malíř, k fotografii se dostává jako k malířské pomůcce. Ve studii věnované fotografické tvorbě Augusta Salzmannna, malíře používajícího během velmi krátkého období fotografické metody, konstatuje Abigail Solomon-Godeauová, jak typické je profesionální malířské vzdělání pro fotografické prostředí 50. let 19. století: „*Negre, le Secq, Fenton, Baldus, Flachéron, Konstant, Valou de Villeneuve a mnozí další začali*

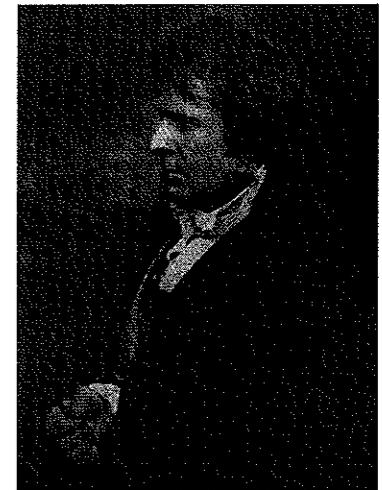
jako malíři. První čtyři jmenovaní vyšli z ateliéru Paula Delaroche. Byl to samozřejmě onen Delaroche, který je dnes známý spíše svým výrokem o smrti malířství, než obrazem zavraždění vévody de Guise.<sup>13</sup> V roce 1843 získává Hill jako malíř zakázku na skupinový portrét účastníků zasedání Skotské církve v Edinburghu a aby byl sto splnit objednávku s tehdy vyžadovaným realismem, uvažuje o možnosti fotografických portrétů jako předloh pro jednotlivé tváře obrazu. Ta situace byla sama o sobě symbolická. Skotská církev, která se tehdy emancipovaně oddělila od církve anglikánské, chce svůj vlastní obraz jako tradiční doklad existence. Realistický obraz byl pro tuto dobu požadavkem hluboce konzervativním, ale představitelé církve v tehdejší prostředí neobvykle pokrokové a moderní zároveň nenamítají nic proti použití tak progresivního a současně profánního prostředku, jakým je v té době fotografie. Význam onoho církevního zasedání zajímá dnes nanejvýš odborné historiky, kontext je dnes už zapomenut. Fotografické portréty, které měly sloužit jako předlohy tradičního obrazu, byly pořízeny metodou kalotypie, která byla po technické stránce poměrně náročná a vedle řemeslné zručnosti vyžadovala i určitou fotografickou zručnost. Církevní klientela navíc neumožňovala jednotlivá portrétování kvůli možným chybám ve zpracování opakovat. Hill se proto obrátil na chemika Roberta Adamsona, který měl s kalotypií na tehdejší dobu bohaté zkušenosti a nakonec začali na zakázce pracovat společně. Toto původně účelové spojení, ve kterém Hill má na starosti uměleckou a Adamson technickou stránku fotografie, nakonec přetrvalo déle, než oba původně plánovali.

Expoziční doba jednotlivých portrétů se v polovině devatenáctého století stále ještě pohybovala v řádu několika minut. Po tu dobu vyžadovalo fotografování od portrétovaného naprostou nehybnost. Benjamin připomíná, že kvůli nutnému světlu a klidu Hill s Adamsonem většinu portrétů fotografovali na Edinburghském františkánském hřbitově. Nepochybně i díky tomu, že většina portrétovaných se s fotografováním tváří v tvář setkávala poprvé, byl průběh fotografování popisován jako „velký a tajemný zážitek“. V tichu hřbitova, který je na některých snímcích zřetelný jako exteriérová stať, během několik minut trvající expozicí vyžadované nehybnosti, docházelo k praktikování odlišného procesu, než jaký v dřívě citovaném eseji popisuje Jean Baudrillard. Tehdy totiž fotograf ještě nebyl vytrhován ze své existence, ze svého společenského postavení. Naopak, v očích fotografovaných byl fotograf umělcem nové doby a musel využít všech svých technických znalostí, vědomostí i zkušeností, aby v dostatečné kvalitě i rychlosti získal a pro budoucnost uchoval co nejlepší, rozumějme co nejuvěrnější, obraz. Zastavení, nebo dokonce nehybnost fotografa, nepřipadala v úvahu. Fotografování bylo z jeho strany horečnou fyzickou aktivitou, sledem na sebe přesně navazujících koordinovaných pohybů a činností, vyžadujících neustálou intelektuální kontrolu. Kdo se naopak musel na několik minut expozice vzdát svého přirozeného pohybu i vlastního bytí, byla portrétovaná osoba. S pokynem naprosté nehybnosti se jakoby času zbavená tvář nechávala zaznamenávat na citlivou vrstvu papírového negativu. Dlouhá expozice je důležitá. Právě díky ní mají Hillovy fotografie onu výrazovou jednotnost podoby tváře.

Je důležité si uvědomit, že právě portrét byl žánr, jehož prostřednictvím se nově objevená fotografie prosadila v estetickém a ekonomickém smyslu. Objev



D. O. Hill a R. Adamson: Reverend George Gillfram a Dr. Samuel Brown, 1843-5



Robert Adamson: Portrét D. O. Hilla, ca. 1843



August Sander: Průmyslník, ca. 1928

fotografie byl vítán jako vizuální prostředek, který každému umožní vidět cizí města, vzdálené krajiny a jejich umělecké monumenty. Fotografie ale s největším úspěchem naplnila jiné očekávání, totiž zaznamenat vlastní tvář. Ve fotografii, píše Walter Benjamin, začíná hodnota vystavování na obdiv na celé čáře zatlačovat hodnotu kultovní. Ta se však nevzdává bez odporu, stahuje se do posledního opevnění, kterým je portrét. Kultovní cena obrazu má své poslední útočiště ve vzpomínce na vzdálené nebo zemřelé blízké.<sup>14</sup> Neměli bychom to vnímat tak, že prostřednictvím fotografického portrétu byla uspokojována tatáž potřeba, jakou uspokojovaly šlechtické portréty už několik staletí, tedy kontinuita rodu a rodiny. Fotografický portrét devatenáctého století žádnou kontinuitu nevytvářel. Plně ale uspokojoval jinou, ryze moderní potřebu, totiž potvrzení vlastní důležitosti.

Walter Benjamin popisuje, jak se na Hillových, stejně jako na Nadarových fotografiích nebo na fotografiích Julie Margaret Cameronové světlo ještě dlouze probíjí ze tmy.<sup>15</sup> To je charakteristika fotografie poloviny devatenáctého století. Tehdy ještě fotografický obraz jen pomalu pronikal do mediální temnoty světa. Téměř každý, kdo se nechával fotografovat, a jako první to byly především nově etablované společenské vrstvy, se s fotografií setkával jako s něčím novým. Naše dnešní situace je už odlišná. Dnešní svět je fotograficky opotřebován. A protože světlo bylo k fotografování až donedávna nepostradatelné, je jím vše ozářeno a oslaveno do té míry, že ztrácíme schopnost rozlišování tvaru, schopnost vidět a orientovat se prostřednictvím zraku. Hillovy trpělivé fotografie jsou ve své době jedinečné novum a jsou pořizovány s cílem zajistit portrétovaným trvání podoby v čase. Je charakteristické, že požadavek přetrvávání se objevuje ve společnosti právě v okamžiku, kdy si sama začíná uvědomovat svou vlastní pomíjivost v dějinách, stejně jako i zrychlující se dynamičnost jejich pohybu.

Hill s Adamsonem fotografují společně od roku 1843 po dobu téměř šesti let. Začali tedy pouhých pět let po Dagguerově slavnostním patentování objevu fotografie a své portréty členů Skotské církve vytvářejí celý rok před vydáním Talbotovy knihy „Tužka přírody“. Archiv umělecké spolupráce obsahuje přes tři tisíce kalotypických negativů, v naprosté většině se jedná o portréty. Ve čtyřicátých letech devatenáctého století pracují na rozsáhlé sérii fotografií *Rybáři Newhavenu*. Cyklus fotografických portrétů jako dokument o společenské, nebo etnické skupině je v dějinách fotografie jakýmsi cyklickým, průběžně se vracajícím motivem. Nejvýrazněji je spojen s osobností Augusta Sander a jeho ambiciózním projektem *Lidé dvacátého století*.

## Fotografie jako metoda

I August Sander stál v roce 1918 před potřebou pořídit v krátkém časovém období enormní množství fotografických portrétů. V poválečném zmatku, když vláda právě poraženého Německa nařídila, aby součástí nových identifikačních dokladů byla i osobní fotografie, fotografuje živnostník Sander celé dny a během nocí pak vyvolává a kopíruje negativy. Ale ani tak není schopen zvládnout nával zákazníků. Sander v té situaci napadlo řešení, které navíc fotografie vý-



August Sander: Průmyslník, ca. 1928

fotografie byl vítán jako vizuální prostředek, který každému umožní vidět cizí města, vzdálené krajiny a jejich umělecké monumenty. Fotografie ale s největším úspěchem naplnila jiné očekávání, totiž zaznamenat vlastní tvář. Ve fotografii, píše Walter Benjamin, začíná hodnota vystavování na obdiv na celé čáře zatlačovat hodnotu kultovní. Ta se však nevzdává bez odporu, stahuje se do posledního opevnění, kterým je portrét. Kultovní cena obrazu má své poslední útočiště ve vzpomínce na vzdálené nebo zemřelé blízké.<sup>14</sup> Neměli bychom to vnímat tak, že prostřednictvím fotografického portrétu byla uspokojována tatáž potřeba, jakou uspokojovaly šlechtické portréty už několik staletí, tedy kontinuita rodu a rodiny. Fotografický portrét devatenáctého století žádnou kontinuitu nevytvářel. Plně ale uspokojoval jinou, ryze moderní potřebu, totiž potvrzení vlastní důležitosti.

Walter Benjamin popisuje, jak se na Hillových, stejně jako na Nadarových fotografiích nebo na fotografiích Julie Margaret Cameronové *světlo ještě dlouze probíjí ze tmy*.<sup>15</sup> To je charakteristika fotografie poloviny devatenáctého století. Tehdy ještě fotografický obraz jen pomalu pronikal do mediální temnoty světa. Téměř každý, kdo se nechával fotografovat, a jako první to byly především nově etablované společenské vrstvy, se s fotografií setkával jako s něčím novým. Naše dnešní situace je už odlišná. Dnešní svět je fotograficky opotřebován. A protože světlo bylo k fotografování až donedávna nepostradatelné, je jím vše ozářeno a oslněno do té míry, že ztrácíme schopnost rozlišování tvaru, schopnost vidět a orientovat se prostřednictvím zraku. Hillovy trpělivé fotografie jsou ve své době jedinečné novum a jsou pořizovány s cílem zajistit portrétovaným trvání podoby v čase. Je charakteristické, že požadavek přetrvávání se objevuje ve společnosti právě v okamžiku, kdy si sama začíná uvědomovat svou vlastní pomíjivost v dějinách, stejně jako i zrychlující se dynamičnost jejich pohybu.

Hill s Adamsonem fotografují společně od roku 1843 po dobu téměř šesti let. Začali tedy pouhých pět let po Dagguerově slavnostním patentování objevu fotografie a své portréty členů Skotské církve vytvářejí celý rok před vydáním Talbotovy knihy „*Tužka přírody*“. Archiv umělecké spolupráce obsahuje přes tři tisíce kalotypických negativů, v naprosté většině se jedná o portréty. Ve čtyřicátých letech devatenáctého století pracují na rozsáhlé sérii fotografií *Rybáři Newhavenu*. Cyklus fotografických portrétů jako dokument o společenské, nebo etnické skupině je v dějinách fotografie jakýmsi cyklickým, průběžně se vracějícím motivem. Nejvýrazněji je spojen s osobností Augusta Sandera a jeho ambiciózním projektem *Lidé dvacátého století*.

## Fotografie jako metoda

I August Sander stál v roce 1918 před potřebou pořídit v krátkém časovém období enormní množství fotografických portrétů. V poválečném zmatku, když vláda právě poraženého Německa nařídila, aby součástí nových identifikačních dokladů byla i osobní fotografie, fotografuje živnostník Sander celé dny a během nocí pak vyvolává a kopíruje negativy. Ale ani tak není schopen zvládnout nával zákazníků. Sandera v té situaci napadlo řešení, které navíc fotografie vý-



August Sander: Průmyslník, ca. 1928

fotografie byl vítán jako vizuální prostředek, který každému umožní vidět cizí města, vzdálené krajiny a jejich umělecké monumenty. Fotografie ale s největším úspěchem naplnila jiné očekávání, totiž zaznamenat vlastní tvář. Ve fotografii, píše Walter Benjamin, začíná hodnota vystavování na obdiv na celé čáře zatlačovat hodnotu kultovní. Ta se však nevzdává bez odporu, stahuje se do posledního opevnění, kterým je portrét. Kultovní cena obrazu má své poslední útočiště ve vzpomínce na vzdálené nebo zemřelé blízké.<sup>14</sup> Neměli bychom to vnímat tak, že prostřednictvím fotografického portrétu byla uspokojována tatáž potřeba, jakou uspokojovaly šlechtické portréty už několik staletí, tedy kontinuita rodu a rodiny. Fotografický portrét devatenáctého století žádnou kontinuitu nevytvářel. Plně ale uspokojoval jinou, ryze moderní potřebu, totiž potvrzení vlastní důležitosti.

Walter Benjamin popisuje, jak se na Hillových, stejně jako na Nadarových fotografiích nebo na fotografiích Julie Margaret Cameronové světlo ještě dlouze probojovává ze tmy.<sup>15</sup> To je charakteristika fotografie poloviny devatenáctého století. Tehdy ještě fotografický obraz jen pomalu pronikal do mediální temnoty světa. Téměř každý, kdo se nechával fotografovat, a jako první to byly především nově etablované společenské vrstvy, se s fotografií setkával jako s něčím novým. Naše dnešní situace je už odlišná. Dnešní svět je fotograficky opotřeben. A protože světlo bylo k fotografování až donedávna nepostradatelné, je jím vše ozářeno a oslněno do té míry, že ztrácíme schopnost rozlišování tvaru, schopnost vidět a orientovat se prostřednictvím zraku. Hillovy trpělivé fotografie jsou ve své době jedinečné novum a jsou pořizovány s cílem zajistit portrétovaným trvání podoby v čase. Je charakteristické, že požadavek přetrvávání se objevuje ve společnosti právě v okamžiku, kdy si sama začíná uvědomovat svou vlastní pomíjivost v dějinách, stejně jako i zrychlující se dynamičnost jejich pohybu.

Hill s Adamsonem fotografovali společně od roku 1843 po dobu téměř šesti let. Začali tedy pouhých pět let po Dagguerově slavnostním patentování objevu fotografie a své portréty členů Skotské církve vytvářejí celý rok před vydáním Talbotovy knihy „Tužka přírody“. Archiv umělecké spolupráce obsahuje přes tři tisíce kalotypických negativů, v naprosté většině se jedná o portréty. Ve čtyřicátých letech devatenáctého století pracují na rozsáhlé sérii fotografií *Rybáři Newhavenu*. Cyklus fotografických portrétů jako dokument o společenské, nebo etnické skupině je v dějinách fotografie jakýmsi cyklickým, průběžně se vracějícím motivem. Nejvýrazněji je spojen s osobností Augusta Sander a jeho ambiciózním projektem *Lidé dvacátého století*.

### Fotografie jako metoda

I August Sander stál v roce 1918 před potřebou pořídit v krátkém časovém období enormní množství fotografických portrétů. V poválečném zmatku, když vláda právě poraženého Německa nařídila, aby součástí nových identifikačních dokladů byla i osobní fotografie, fotografoval Sander celé dny a během noci pak vyvolává a kopíruje negativy. Ale ani tak není schopen zvládnout nával zákazníků. Sander v té situaci napadlo řešení, které navíc fotografie vý-

razně zlevní: postavil k sobě několik modelů a vzniklý skupinový portrét pak rozstříhal na jednotlivé podobenky.<sup>16</sup> Touto historkou ilustruje John von Hartz Sanderovu charakteristickou schopnost nalézt jednoduché a inovativní řešení nové situace.

Vedle Alberta Ranger-Patzsche a Karla Blossfeldta patří August Sander k hlavním protagonistům německé Neue Sachlichkeit. Jeho příslušnost k jejímu estetickému programu je poněkud zvláštní. Nová věcnost nebyla škola ani hnutí, ale spíš způsob fotografického vidění, vycházející ze dvou přímých zdrojů. Jejím prvním východiskem byl technický dispozitiv. Ve dvacátých letech dospěla fotografická technika stadia, které umožňovalo vytvářet fotografie v takové technické kvalitě, jaká byla do té doby jen iluzí. Nové negativní i pozitivní materiály dovozovaly zkrátit expoziční dobu na zlomek vteřiny, krátké expoziční časy, nové možnosti osvětlování, zvětšování obrazu i jeho nové metody reprodukce dávaly fotografům možnost zachovat ostrost kresby v celé ploše obrazu a zaznamenat tak i strukturu a texturu objektu. Druhé východisko nové věcnosti bylo svrchovaně estetické. Ve stejné době, kdy dochází k závratné inovaci fotografické techniky, kulminuje v Evropě moderna, která opovrhne starými technikami ušlechtilých tisků a vedle nových metod vyžaduje nový typ vidění. „Nepodávaj-li fotografie klinicky objektivní zprávu skutečnosti, nemají právo na život,<sup>17</sup>“ píše ve třicátých letech nejprřednější z protagonistů Neue Sachlichkeit Albert Ranger-Patzsch. Nová věcnost je styl moderní, estetický a bytostně sofistifikovaný a Sanderova příslušnost k jejímu vidění v mnoha ohledech paradoxní. August Sander sám sebe označuje za romantika, nemá žádné školní vzdělání a nezapadá do uměleckého prostředí evropské moderny. Fotografoval v přirozeném, převážně denním světle, na starý deskový aparát. Estetika v jeho fotografiích nemá onen klíčový význam, který jí přikládá výtvarná moderna. Kompozičně jeho fotografie vycházejí více z tradice živnostenské fotografie než z nového vidění. Jeho spojením s uměleckým prostředím je přítel, malíř Franz Wilhelm-Seivert, jeden ze členů kolínského uměleckého okruhu tzv. *Rýnských pokrokářů* (Die Rheinischen Progressive), na jehož radu začne fotografické portréty zvětšovat na lesklý stříbrný papír, určený pro technické reprodukční fotografie a dává tak svým fotografiím jedinečnou kresbnost a ostrost, modernou tolik ceněnou.

### Typologie člověka

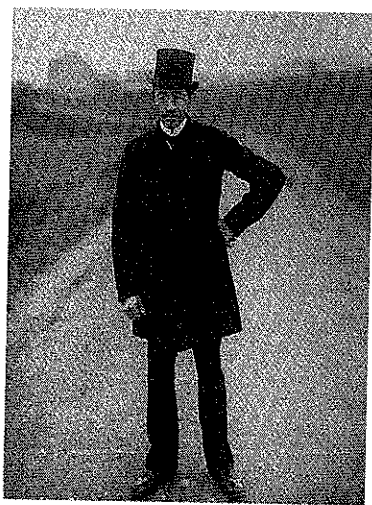
Ve dvacátých letech začíná Sander pracovat na díle, jehož forma odpovídá estetickému názoru nové věcnosti, ale jehož metoda vychází z modelu osvícenské vědy a které je ve své podstatě (ale nikoliv formě ani metodě) bytostně romantické. V projektu *Lidé 20. století* (Menschen des XX. Jahrhundert) Sander koncipuje pětadvacet knižních svazků, přičemž v každém z nich zamýšlí reprodukovat dvanáct fotografických portrétů. Celkem tedy uvažuje o více než pěti stovkách fotografií, jejichž úkolem není nic menšího, než zachytit obraz člověka dvacátého století. Sanderovi se projekt za jeho života nepodařilo dokončit, během jeho přípravy ale dokázal vytvořit jedinečný obrazový katalog německé společnosti



August Sander: Studie mužů, ca. 1935

Výmarské republiky a v neposlední řadě vnesl do fotografického obrazu nový typ vztahu ke skutečnosti, který se v pozdějších letech ukáže jako neobyčejně významný.

Samotná myšlenka katalogizace světa, tedy představa, že skutečnost je možné poznat roztríděním do vzájemně propojených struktur a popisem jejich vztahů, pochází z prostředí osvícenské vědy. Poprvé se objevuje v práci botanika Karla Linného, který ji použil ve svém systému klasifikace rostlin. Anglický vědec Charles Darwin později aplikoval tuto teorii na vývoj lidského druhu a způsobil tak vlnu evolučního myšlení, které přesáhlo hranice biologie a ve své době zcela ovládlo vědecký diskurz. Jedním z produktů evolucionistické klasifikace je i pozitivistická filozofie, formulovaná v první polovině devatenáctého století Augustem Comtem, která byla v krátké době transformována v sociologii jako nově definovanou vědu o společnosti.



August Sander: Sedlák (cestou na pohřeb), Westerwald, ca. 1926

„Práce, která leží před vámi, je jistým druhem kulturní historie, nebo spíše sociologie. Sander totiž pracuje na sociologickém výzkumu realizovaném nikoli jazykovými prostředky, ale prostředky fotografického obrazu.“<sup>18</sup> píše v roce 1929 Alfred Döblin v úvodu knihy *Tvář doby – 60 fotografií německého člověka* (Antlitz der Zeit – 60 Fotos Deutscher Menschen). Pro pochopení sociologického přívlastku je třeba si uvědomit, že na sklonku dvacátých let minulého století je sociologie vědou mladou a progresivní a zdaleka ještě nemá dnešní mainstreamový charakter zpopularizované vědy. V dějinách fotografie skutečně nenajdeme dílo, pro něž by byl přívlastek „sociologický“ výstižnější, než pro projekt *Lidé 20. století*. Sander se ve svém ambiciózním díle pokusil vytvořit vizuální katalog lidských typů klasifikovaných podle sociálních skupin vymezené oblasti. Tyto skupiny dokázal Sander definovat s neobyčejnou intuitivní prozíravostí. První svazek (jediný, který byl publikován sice s více než třicetiletým zpožděním, ale ještě za Sanderova života) zachycoval zemědělce a rolníky různých generací, život na vesnici a pracovní podmínky. Druhý svazek měl být věnován profesím řemeslným, třetí dělníkům, následovala ženská povolání, studenti, vojáci, politici, umělci, zvláštní svazek měl být sestaven z portrétů dětí.<sup>19</sup>

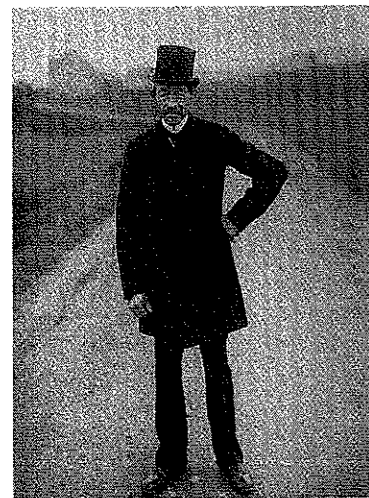
V úvodu *Tváře doby* poznamenává vydavatel, že autor se v ní zhostil obrovského úkolu ne jako učenec, kterému radí antropologové či sociologové, ale jako citlivý pozorovatel. Zdůrazňovat Sanderovu citlivost je zavádějící. Pokud citlivostí rozumíme osobní vztah ke skutečnosti, pak nám dějiny fotografie poskytují dostatek příkladů, v nichž je citlivost jako kvalita mnohem zřetelnější. Sander je k lidem na svých fotografiích vědecky chladný do takové míry, že lidé na jeho fotografiích ztrácejí svůj individuální charakter a jsou jimi proměněny v typy. To není chyba, ale nutné východisko; stejně jako lékař vychází z přesvědčení, že má-li pacienta léčit, je nutné opřít se od osobních vazeb, snaží se i Sander jako fotograf pracovat s odstupem od zpracovávaného tématu. S neobyčejnou popisností se divák dozvídá, jaké má cukrář knoflíky, jaký čepec nosí bavorská vesničanka, nebo jaké má mnichovský notář rukavice, ale všechno individuální, co by vymezovalo jedinečnou lidskou osobnost je na Sanderových fotografiích potlačováno. Nejde o to, že se nedozvídáme, kolik má sedlák dětí, nebo je-li pomocný dělník ženatý, jde o to, že jejich fotografie podobné otázky eliminují jako nepatřičné. Přes množství detailů jsou lidé na Sanderových fotografiích zoufale schematičtí. Svou chladnou typologií připomínají literární hrdiny

Výmarské republiky a v neposlední řadě vnesl do fotografického obrazu nový typ vztahu ke skutečnosti, který se v pozdějších letech ukáže jako neobyčejně významný.

Samotná myšlenka katalogizace světa, tedy představa, že skutečnost je možné poznat roztríděním do vzájemně propojených struktur a popisem jejich vztahů, pochází z prostředí osvícenské vědy. Poprvé se objevuje v práci botanika Karla Linného, který ji použil ve svém systému klasifikace rostlin. Anglický vědec Charles Darwin později aplikoval tuto teorii na vývoj lidského druhu a způsobil tak vlnu evolučního myšlení, které přesáhlo hranice biologie a ve své době zcela ovládlo vědecký diskurz. Jedním z produktů evolucionistické klasifikace je i pozitivistická filozofie, formulovaná v první polovině devatenáctého století Augustem Comtem, která byla v krátké době transformována v sociologii jako nově definovanou vědu o společnosti.

„Práce, která leží před vámi, je jistým druhem kulturní historie, nebo spíše sociologie. Sander totiž pracuje na sociologickém výzkumu realizovaném nikoli jazykovými prostředky, ale prostředky fotografického obrazu.“<sup>18</sup> píše v roce 1929 Alfred Döblin v úvodu knihy *Tvář doby – 60 fotografií německého člověka* (Antlitz der Zeit – 60 Fotos Deutscher Menschen). Pro pochopení sociologického přívlastku je třeba si uvědomit, že na sklonku dvacátých let minulého století je sociologie vědou mladou a progresivní a zdaleka ještě nemá dnešní mainstreamový charakter zpopularizované vědy. V dějinách fotografie skutečně nenajdeme dílo, pro něž by byl přívlastek „sociologický“ výstižnější, než pro projekt *Lidé 20. století*. Sander se ve svém ambiciózním díle pokusil vytvořit vizuální katalog lidských typů klasifikovaných podle sociálních skupin vymezené oblasti. Tyto skupiny dokázal Sander definovat s neobyčejnou intuitivní prozíravostí. První svazek (jediný, který byl publikován sice s více než třicetiletým zpožděním, ale ještě za Sanderova života) zachycoval zemědělce a rolníky různých generací, život na vesnici a pracovní podmínky. Druhý svazek měl být věnován profesím řemeslným, třetí dělníkům, následovala ženská povolání, studenti, vojáci, politici, umělci, zvláštní svazek měl být sestaven z portrétů dětí.<sup>19</sup>

V úvodu *Tváře doby* poznamenává vydavatel, že autor se v ní zhostil obrovského úkolu ne jako učenec, kterému radí antropologové či sociologové, ale jako citlivý pozorovatel. Zdůrazňovat Sanderovu citlivost je zavádějící. Pokud citlivostí rozumíme osobní vztah ke skutečnosti, pak nám dějiny fotografie poskytují dostatek příkladů, v nichž je citlivost jako kvalita mnohem zřetelnější. Sander je k lidem na svých fotografiích vědecky chladný do takové míry, že lidé na jeho fotografiích ztrácejí svůj individuální charakter a jsou jimi proměněny v typy. To není chyba, ale nutné východisko; stejně jako lékař vychází z přesvědčení, že má-li pacienta léčit, je nutné oprostít se od osobních vazeb, snaží se i Sander jako fotograf pracovat s odstupem od zpracovávaného tématu. S neobyčejnou popisností se divák dozvídá, jaké má cukrář knoflíky, jaký čepec nosí bavorská vesničanka, nebo jaké má mnichovský notář rukavice, ale všechno individuální, co by vymezovalo jedinečnou lidskou osobnost je na Sanderových fotografiích potlačováno. Nejde o to, že se nedozvídáme, kolik má sedlák dětí, nebo je-li pomocný dělník ženatý, jde o to, že jejich fotografie podobné otázky eliminují jako nepatřičné. Přes množství detailů jsou lidé na Sanderových fotografiích zoufale schematičtí. Svou chladnou typologií připomínají literární hrdiny



August Sander: Sedlák (cestou na pohřeb), Westerwald, ca. 1926

jiného umělce téže doby, Karla Čapka. I oni jsou popsáni s neobyčejnou plasticitou a kresebností detailů i gest, ale tato popisnost je nedokáže zbavit příznačného chladu a schematičnosti. Sanderův advokát je zjevným protikladem Čapkova doktora Galena, ale oba jsou nereální a tato jejich „neživotnost“ je navzdory protikladům spojuje. Tento příznačný chlad a systematická koncepčnost celého souboru dodává Sanderovým fotografiím jejich vizuální náboj. Ať už jsou jeho fotografie pořízené v exteriéru venkovské krajiny, města, nebo interiéru dílny, vždy jsou čitelné a svým rukopisem snadno rozpoznatelné od jiných portrétů. Sanderovy portréty nevynikají empatickou citlivostí ale jeho schopností pozorovat a analyzovat své okolí.

## Fotograf

Šedesát portrétů zveřejněných v knize *Tvář doby*, byla jediná část projektu *Lidé 20. století*, která se dočkala publikování. Tak, jako byl Sanderův projekt pokrokový a ambiciózní, byl i neúspěšný. První z důvodů této nedokončenosti celého projektu má charakter ekonomický. *Tvář doby*, která byla Sanderem koncipována jako upoutávka na celý projekt, se sice setkala s příznivými recenzemi v uměleckých a intelektuálních kruzích, ale jen malým komerčním zájmem abonentů. Jako mnohem závažnější důvod neúspěchu celého podniku se ukáže být ideologie. Po nástupu Adolfa Hitlera k moci je v roce 1936 Sanderova kniha zakázána a je zničen i zbytek jejího stále ještě neprodaného nákladu. Hans Michael Koetzle píše, že: *není zcela jasné, co přimělo nacionální socialisty k zakázání Tváře doby.*<sup>20</sup> Vysvětlení cenzurního zásahu je ale poměrně jednoduché, Sanderův chladný, vědecký a sociologizující přístup byl něco naprosto odlišného od oficiální propagandy. Sander Němce neglorifikuje, ani z nich nedělá oběti mezinárodního spiknutí a to je v Německu v době před druhou světovou válkou nepřijatelné.<sup>21</sup> To je důvod, proč je Sanderovi, v naprosté shodě s Benjaminovou tezí o ideologii jako moci kontrolující distribuci reprodukováného obrazu, zakázána další práce na jeho projektu. Sander zákaz neuposlechne, nějakou dobu pokračuje v utajené práci na dalších fotografiích a přesto, že je během druhé světové války zničen jeho archiv negativů, nikdy se plánu dokončit svůj podnik úplně nevzdá. Současně jej ale nedokončí ani v době, kdy má mezinárodní renomé uznávaného autora.

Třetí a podle mého soudu zásadní důvod neúspěšnosti projektu *Lidé 20. století* je ryze tvůrčí. August Sander je dnes do fotografického povědomí mylně zapsán jako autor jediného rozsáhlého a neukončeného portrétního díla. Ve skutečnosti to byl fotograf neuvěřitelně aktivní, který vedle své komerční činnosti neustále přicházel s nápady na nové a nové projekty. Stejně jako na portrétech pracoval i na souborech snímků rostlin, fotografovaných v jejich přirozeném prostředí. I tady se pokouší uplatnit svou metodu vizuálního katalogu. Už v roce 1934 začíná pracovat na sérii knih *Německá země – Německý člověk* (Deutsche Lande – Deutsche Menschen) mapující jednotlivé oblasti Německa komparací krajinařských fotografií a portrétů, k několika svazků, které vychází tiskem, píše i vlastní úvod. V roce 1944 začíná vytvářet katalog fotografií lidských rukou a fotografuje ruce dětí, ruce dělníků, rolníků, ruce starců a ruce žen. V roce 1951 vydává knihu *Kolín, takový jaký byl* (Köln wie es war) postavenou na archivních fotografiích starého Kolína v komparativním srovnání s jeho poválečným obrazem.

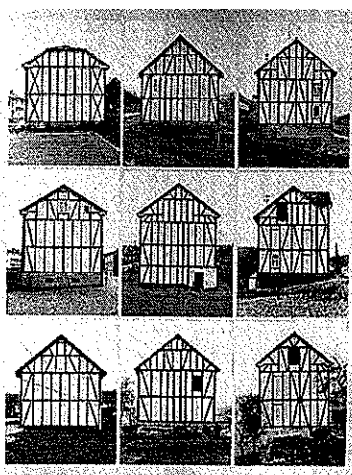


August Sander: Kamenolom, před r. 1935



O jedenáct let později vydává knihu *Německé zrcadlo* (Deutschenspiegel). Celou dobu fotografuje a v různých podmínkách, na různých motivech používá svou metodu obrazové typologie. August Sander byl jako fotograf nesmírně aktivní a domnívám se tedy, že důležitým vysvětlením proč jeho projekt *Lidé 20. století* zůstal nedokončen je, že byl prostě vytlačen z jeho aktivity jinými fotografickými podniky a nápady.

### Typologie skutečnosti



Bernhard a Hilla Becherovi:  
Typologie hrázděných domů, 1959-74

Do jaké míry byla Sanderova myšlenka vizuální katalogizace skutečnost nosná, je nejlépe vidět na společné tvorbě autorské dvojice Bernharda a Hilly Becherových.

Bernhard Becher začíná v severoněmeckém Porýní pracovat počátkem padesátých let. Tamější industriální krajina opuštěných dolů, provozů továren a oceláren ho oslovuje svou neosobní vizualitou. Nejprve se její místa pokouší malovat a kreslit, ale výsledky ho neuspokojují. Později začíná sbírat fotografie a staré rytiny průmyslových staveb i jejich zařízení a vlepovat je do pláten svých obrazů. Objev archivních fotografií byl pro začátek jeho vlastní fotografické tvorby určující. Jeho první fotografie vznikají v roce 1956, ve stejné době se také setkává se svou celoživotní partnerkou Hillou Wobersovou. Ta tehdy právě opouští profesi reklamní fotografky, aby na Düsseldorfské umělecké akademii, proslulé svou otevřeností k novým myšlenkám, založila fotografický ateliér. Hilla Wobersová je Becherovými kolekcemi fotografií starých průmyslových provozů nadšená. Je možné, že právě ona je hlavní autorkou metody jejich společného fotografického díla, striktně uplatňované obrazové typologie. Od poloviny padesátých let společně fotografují artefakty průmyslové krajiny i anonymní městskou architekturu a fotografie skládají do rozsáhlých obrazových celků.

Za více než čtyři desetiletí společné tvorby neprošla forma jejich umělecké práce žádnými výraznějšími vizuálními změnami. Dokážeme-li od sebe odlišit fotografie z šedesátých let od těch nejnovějších, pak pouze podle stáří zobrazených předmětů a patiny vlastních zvětšení. Samotný obraz, úhel záběru, nebo kompozice jsou od počátku co nejvíce zjednodušeny, obraz je maximálně unifikovaný a proměňuje se jen minimálně. Toto konstatování není kritický soud, souvisí snad s jednotvárnou monotónností, která je vyčítána jejich fotografiím, ale nemá co dělat s kvalitou ani s vizuální působivostí. Becherovi svým dílem zcela vědomě navázali na Sanderovu metodu fyziologické katalogizace. Ve vlastních textech vysvětlujících jejich způsob práce odkazují k Sanderovu dílu, stejně jako ke klasifikační metodě Karla Linného.<sup>22</sup>

Princip skládání fotografií do širších celků je u Becherových ještě důležitější než u Augusta Sanderu. I on sice zamýšlel svůj projekt *Lidé 20. století* jako jedno velké dílo, ale nikdy je nedokončil a my dnes obdivujeme jeho fragmentární torzo, nebo dokonce pouze jako jednotlivé obrazy mimo původní kontext. Něco podobného by u Becherových bylo hrubým omylem. Jejich estetika se opírá o vzájemnou souvislost obrazů a jednotlivé snímky vytržením ztrácí svůj smysl. Becherovi tak fotografují průmyslová zařízení i architekturu a jednotlivé snímky skládají do větších celků. Jejich společná díla jsou chápána jako systematická fotografická evidence průmyslových staveb, fotografovaných podle přísných formálních kritérií.

O jedenáct let později vydává knihu *Německé zrcadlo* (Deutschenspiegel). Celou dobu fotografoje a v různých podmínkách, na různých motivech používá svou metodu obrazové typologie. August Sander byl jako fotograf nesmírně aktivní a domnívám se tedy, že důležitým vysvětlením proč jeho projekt *Lidé 20. století* zůstal nedokončen je, že byl prostě vytlačen z jeho aktivity jinými fotografickými podniky a nápady.

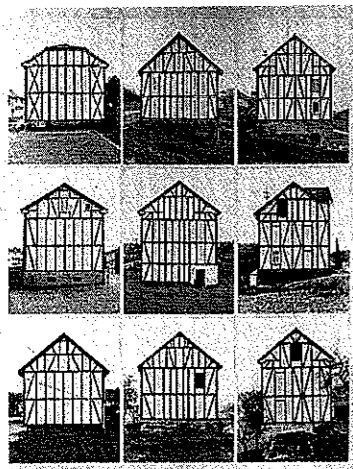
### Typologie skutečnosti

Do jaké míry byla Sanderova myšlenka vizuální katalogizace skutečnost nosná, je nejlépe vidět na společné tvorbě autorské dvojice Bernharda a Hilly Becherových.

Bernhard Becher začíná v severoněmeckém Porýní pracovat počátkem padesátých let. Tamější industriální krajina opuštěných dolů, provozů továren a oceláren ho oslovuje svou neosobní vizualitou. Nejprve se její místa pokouší malovat a kreslit, ale výsledky ho neuspokojují. Později začíná sbírat fotografie a staré rytiny průmyslových staveb i jejich zařízení a vlepovat je do pláten svých obrazů. Objev archívních fotografií byl pro začátek jeho vlastní fotografické tvorby určující. Jeho první fotografie vznikají v roce 1956, ve stejné době se také setkává se svou celoživotní partnerkou Hillou Wobersovou. Ta tehdy právě opouští profesi reklamní fotografky, aby na Düsseldorfské umělecké akademii, proslulé svou otevřeností k novým myšlenkám, založila fotografický ateliér. Hilla Wobersová je Becherovými kolekcemi fotografií starých průmyslových provozů nadšená. Je možné, že právě ona je hlavní autorkou metody jejich společného fotografického díla, striktně uplatňované obrazové typologie. Od poloviny padesátých let společně fotografojí artefakty průmyslové krajiny i anonymní městskou architekturu a fotografie skládají do rozsáhlých obrazových celků.

Za více než čtyři desetiletí společné tvorby neprošla forma jejich umělecké práce žádnými výraznějšími vizuálními změnami. Dokážeme-li od sebe odlišit fotografie z šedesátých let od těch nejnovějších, pak pouze podle stáří zobrazených předmětů a patiny vlastních zvětšenin. Samotný obraz, úhel záběru, nebo kompozice jsou od počátku co nejvíce zjednodušeny, obraz je maximálně unifikován a proměňuje se jen minimálně. Toto konstatování není kritický soud, souvisí snad s jednotvárnou monotónností, která je vyčítána jejich fotografiím, ale nemá co dělat s kvalitou ani s vizuální působivostí. Becherovi svým dílem zcela vědomě navázali na Sanderovu metodu fyziologické katalogizace. Ve vlastních textech vysvětlujících jejich způsob práce odkazují k Sanderovu dílu, stejně jako ke klasifikační metodě Karla Linného.<sup>22</sup>

Princip skládání fotografií do širších celků je u Becherových ještě důležitější než u Augusta Sander. I on sice zamýšlel svůj projekt *Lidé 20. století* jako jedno velké dílo, ale nikdy je nedokončil a my dnes obdivujeme jeho fragmentární torzo, nebo dokonce pouze jako jednotlivé obrazy mimo původní kontext. Něco podobného by u Becherových bylo hrubým omylem. Jejich estetika se opírá o vzájemnou souvislost obrazů a jednotlivé snímky vytržením ztrácí svůj smysl. Becherovi tak fotografojí průmyslová zařízení i architekturu a jednotlivé snímky skládají do větších celků. Jejich společná díla jsou chápána jako systematická fotografická evidence průmyslových staveb, fotografovaných podle přísných formálních kritérií.



Bernhard a Hilla Becherovi:  
Typologie hrázděných domů, 1959-74

Bernhard a Hilla Becherovi jsou nesporně vnímavými pozorovateli okolí, ale bylo by zavádějící označit i jejich způsob fotografování za citlivý. Fotografie, které vytvářejí, jsou chladné. Dalo by se říci, že odosobnělost, distance od lidského světa, nebo dokonce netečnost jsou jejich hlavními znaky. Domnívám se, že více než pouhým znakem je odlidštěnost dokonce ústředním tématem jejich tvorby. Není to ale tak, že by se člověka, nebo lidské společnosti netýkaly, nejde o to, že se lidé na jejich fotografiích nevyskytují, objevuje se na nich nový vztah ke člověku; zabývají se jím zprostředkovaně. Becherovi nikdy nefotografují stromy, květiny, nebo třeba moře. Na jejich fotografiích jsou výhradně artefakty materiální kultury, tedy svět vytvořený lidmi. Současně je ale tento svět záměrně zachycen s co největším možným odstupem od všech lidských hodnot. Věci, které fotografojí, jako by ani nebyly vytvořené člověkem, ale jakousi anonymní kulturou. Becherovi tak svou tvorbou realizují známý existenciální paradox, totiž že za určitých podmínek může být distance možnou formou přiblížení.

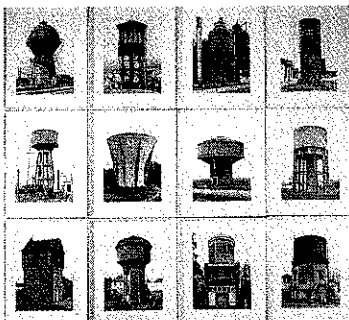
Nebyl by žádný zvláštní důvod zabývat se fotografiemi Bernharda a Hilly Becherových pro jejich odlidštěnost, vědeckost, nebo modernitu, kdyby současně nebyly v tom nejpřísnějším smyslu slova pravdivé. Tato jejich pravdivost nevychází sama o sobě ani z distance, ani z modernosti, ale z toho, že jsou svým realismem zbaveny veškeré iluzivnosti a nesnaží se do popisnosti svého obrazu vnést z vnějšku žádný příslib jakéhokoliv etického soudu nebo hodnoty. To je odlišuje od velkého množství soudobých fotografií. Fotografie Becherových nic neslibují, nic nezakrývají; a díky tomu disponují značnou mírou věrohodnosti. Domnívám se, že právě tato jejich zřetelná distance je součástí jejich věrohodnosti.

Vnímáme-li fotografii jako způsob komunikace, pak je nutné si uvědomit, že samotný odstup není komunikační překážkou, ale naopak její možností, protože právě oddělenost a nikoliv iluzorní jednota je prvotním východiskem jakéhokoliv možného sdělení. Tento odlidštěný odstup je onou informací, kterou nám fotografie Becherových opakují už od šedesátých let, tedy od doby, kdy iluzivnost světa zprostředkovaného fotografickými obrazy nebyla ani zdaleka tak zřetelná, jako je dnes. V současné době je nepřehlédnutelné, jak je svět dramatinován právě svým fotografickým obrazem. „Byl tam fotograf a bylo to v televizi“ říká se, aby byla zdůrazněna unikátnost nějaké situace. Svět už se dávno kvůli svému obrazu nemusí zastavovat. Tisková konference ozářená záblesky fotografických přístrojů je modelovým příkladem toho, jak něco ze své podstaty statické, získává prostřednictvím fotografie zdání dynamiky. Becherovi používají fotografický obraz protikladným způsobem. Jejich fotografování je principiálně opačné, je to oddramatizování světa, jejich fotografie jsou sdělením o světě, který má smysl ve vlastním bytí a ne v proměnlivosti pomíjivých akcí.

Jeden z důvodů, proč Sanderovy fotografie můžeme vnímat i mimo původní kontext, jako individuální obrazy, je jejich kompozice. Ta je u Sander nejen sofistikovaně symbolická, cukrář je fotografován s hnětací mísou na krém, advokát se psem. Sander neignoroval kompoziční skladbu, naprostou většinu svých portrétů fotografoval v jejich původním prostředí a pokaždé jinak. Becherovi naproti tomu kompozice jako estetického prvku záměrně zbavují maximální možnou unifikací obrazu. Fotografojí sice pořád něco jiného, jinou těžební věž, nebo jiný dům, ale to dělají stále stejně; se stejnou precizností, ve stejném úhlu pohledu a podle jednotného kompozičního schématu. Stavby na jejich fotografiích jsou kompozice zbaveny úmyslně. Bernhard Becher v jednom ze svých tex-



Bernhard a Hilla Becherovi:  
Typologie hrázděných domů, 1959-74



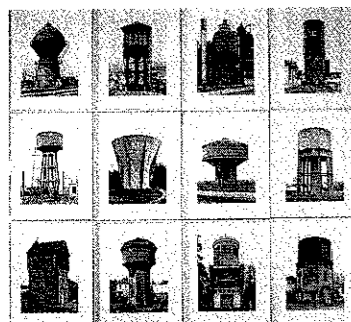
Bernhard a Hilla Becherovi: Dvanáct vodárenských věží, 1978-85

tů vzpomíná, jak na začátku své fotografické práce začal fotografovat z nadhledu, aby se tak zbavil perspektivního zkreslení. Ke svému překvapení zjistil, že tímto způsobem je na fotografiích vidět mnohem více z okolí staveb, že jsou ve svém prostředí zakořeněny. Tento způsob fotografování už neopustil s vědomím, že je to právě prostředí a nikoliv kompozice obrazu co definuje fotografovaný objekt. Právě proto je kompoziční plán jejich fotografií co nejschematičtější. Vyloučením kompozice se Becherovi vzdávají důležitého prvku svého uměleckého výrazu jen proto, aby se přiblížili skutečnosti.

Becherovi měli mimo jiné i díky svému pedagogickému působení dostatek příležitostí svou metodu prezentovat a vysvětlovat, ale i tak byla jejich tvorba dlouho ignorována a dezinterpretována. První větší výstava, uskutečněná v mnichovské galerii *Neue Sammlung*, byla svého druhu nedorozuměním. *Neue Sammlung* se jako galerie specializovala na historii moderní architektury, jejími návštěvníky byli především lidé z architektonické komunity<sup>23</sup>, kteří vystavené fotografie vnímaly jako pouhou dokumentaci staveb, bez vlastního estetického přesahu. První publikace Becherových *Anonyme Sculpturen* svým názvem implikuje myšlenku tvarového sochařství. I to je ovšem nepochopení, Becherovým nejde o tvar, ani o jeho sochařské, objemové čtení, ale o něco zcela odlišného. Změnu ve vnímání jejich tvorby iniciovala až krátká studie Carla Andreho v časopise *ARTFORUM* v roce 1972.<sup>24</sup> Andre byl prvním, kdo upozornil, že to, co na první pohled vypadá banálně, v sobě může skrývat velmi důležité poselství. Ani jeho článek však neznamenal konec všem omylům, z nichž patrně nejúsměvnějším je Cena za sochařství Benátského bienále z roku 1992 udělená Bernardu Becherovi. Umělecký význam Becherových a školy *Nové topografie* potvrdila v roce 2004 pařížská retrospektiva jejich díla. Její recenzenti sice nezpochybovali umělecký význam jejich tvorby, ale současně charakterizovaly jejich fotografie jako nudné. Toto patrně nejabsurdnější hodnocení jakého se jejich dílu mohlo dostat, vychází z mylného předpokladu zábavnosti jako určujícího kritéria umělecké tvorby.

## Strategie vidění

„Filozofie je založena na víře v díru v kabátě jevů zakrývajících skutečný svět,<sup>25</sup>“ píše Friedrich Nietzsche v jednom ze svých aforismů a vysvětluje, jak je možné, že prostřednictvím kritického myšlení mohou být odhaleny i skryté zákonitosti bytí. Fotografie sdílí v tomto ohledu s filozofií podobný druh víry. Nietzscheho metafora vychází z představy oddělenosti skutečného světa od světa jevů. Fotografie je sama o sobě odkázána pouze na viditelné jevy a její jediná možnost zahlédnutí onoho skutečného světa je vnímat je takovým způsobem, který jí umožní zachytit skrytou skutečnost prostřednictvím skutečnosti viditelné. Na předchozích stranách jsem připomenul dílo Augusta Sandera a Bernharda a Hilly Becherových jako příklad fotografického uplatnění jedné takové strategie vidění a popsal jsem ji jako metodu vědy, vycházející analogicky z exaktního kognitivního zkoumání a katalogizace skutečnosti. Věda ale není jedinou možností vidění. Z mnoha takových fotografických strategií vidění mi pro současný vývoj fotografie nepřipadá žádná tak zásadní jako metoda literatury, za jejíhož objevitele považuji amerického fotografa Walkera Evansse.



Bernhard a Hilla Becherovi: Dvanáct vodárenských věží, 1978-85

tů vzpomíná, jak na začátku své fotografické práce začal fotografovat z nadhledu, aby se tak zbavil perspektivního zkreslení. Ke svému překvapení zjistil, že tímto způsobem je na fotografiích vidět mnohem více z okolí staveb, že jsou ve svém prostředí zakořeněny. Tento způsob fotografování už neopustil s vědomím, že je to právě prostředí a nikoliv kompozice obrazu co definuje fotografovaný objekt. Právě proto je kompoziční plán jejich fotografií co nejschematičtější. Vyloučením kompozice se Becherovi vzdávají důležitého prvku svého uměleckého výrazu jen proto, aby se přiblížili skutečnosti.

Becherovi měli mimo jiné i díky svému pedagogickému působení dostatek příležitostí svou metodu prezentovat a vysvětlovat, ale i tak byla jejich tvorba dlouho ignorována a dezinterpretována. První větší výstava, uskutečněná v mnichovské galerii *Neue Sammlung*, byla svého druhu nedorozuměním. *Neue Sammlung* se jako galerie specializovala na historii moderní architektury, jejími návštěvníky byli především lidé z architektonické komunity<sup>23</sup>, kteří vystavené fotografie vnímaly jako pouhou dokumentaci staveb, bez vlastního estetického přesahu. První publikace Becherových *Anonyme Sculpturen* svým názvem implikuje myšlenku tvarového sochařství. I to je ovšem nepochopení, Becherovým nejde o tvar, ani o jeho sochařské, objemové čtení, ale o něco zcela odlišného. Změnu ve vnímání jejich tvorby iniciovala až krátká studie Carla Andreho v časopise *ARTFORUM* v roce 1972.<sup>24</sup> Andre byl prvním, kdo upozornil, že to, co na první pohled vypadá banálně, v sobě může skrývat velmi důležité poselství. Ani jeho článek však neznamenal konec všem omylům, z nichž patrně nejúsměvnějším je Cena za sochařství Benátského bienále z roku 1992 udělená Bernardu Becherovi. Umělecký význam Becherových a školy *Nové topografie* potvrdila v roce 2004 pařížská retrospektiva jejich díla. Její recenzenti sice nezpochybňovali umělecký význam jejich tvorby, ale současně charakterizovaly jejich fotografie jako nudné. Toto patrně nejabsurdnější hodnocení jakého se jejich dílu mohlo dostat, vychází z mylného předpokladu zábavnosti jako určujícího kritéria umělecké tvorby.

### Strategie vidění

„Filozofie je založena na víře v díru v kabátě jeví zakrývajícího skutečný svět,“<sup>25</sup> píše Friedrich Nietzsche v jednom ze svých aforismů a vysvětluje, jak je možné, že prostřednictvím kritického myšlení mohou být odhaleny i skryté zákonitosti bytí. Fotografie sdílí v tomto ohledu s filozofií podobný druh víry. Nietzscheho metafora vychází z představy oddělenosti skutečného světa od světa jevů. Fotografie je sama o sobě odkázána pouze na viditelné jevy a její jediná možnost zahlédnutí onoho skutečného světa je vnímat je takovým způsobem, který jí umožní zachytit skrytou skutečnost prostřednictvím skutečnosti viditelné. Na předchozích stranách jsem připomenul dílo Augusta Sander a Bernharda a Hilly Becherových jako příklad fotografického uplatnění jedné takové strategie vidění a popsal jsem ji jako metodu vědy, vycházející analogicky z exaktního kognitivního zkoumání a katalogizace skutečnosti. Věda ale není jedinou možností vidění. Z mnoha takových fotografických strategií vidění mi pro současný vývoj fotografie nepřipadá žádná tak zásadní jako metoda literatury, za jejíhož objevitele považují amerického fotografa Walkera Evanse.

Evans měl pro vizualizaci literární techniky vynikající výchozí podmínky, patřil mezi těch několik fotografů, dostávajících se k vlastní fotografické práci na jedné straně poměrně pozdě, ale na straně druhé vybaveni výrazným intelektuálním vzděláním. Když se ve svých pětadvaceti letech rozhoduje pro fotografickou dráhu, má už za sebou studium literatury a jazykovědy na Philippsově akademii v Andoveru i několikaletou studijní cestu po Evropě. Je příznačné, že během svých evropských cest téměř nefotografuje, žádná dlouhá léta zkoušení a ověřování, experimentování s fotografií, ani hledání vlastního výrazu. S vážnou fotografickou tvorbou začíná v roce 1928 po svém návratu do New Yorku a od počátku pracuje s neobyčejnou metodičností a jistotou obrazového jazyka. Jeho fotografie jsou moderní svou čistotou pohledu, ale nekoketují s avantgardou. Evans neexperimentuje s neobvyklými úhly pohledu, neformálními výřezy nebo víceexpozicí, jeho styl je od počátku zřetelný. Sám sebe označuje za dokumentaristu a hrdě poukazuje k tomu, že má jen jediného učitele: Gustava Flauberta.<sup>26</sup>

Gustave Flaubert patří mezi ústřední představitele francouzského realistického románu. Evans jeho dílo během svých evropských studií pečlivě studoval a do svého fotografického jazyka z něj dokázal převést Flaubertův proslulý smysl pro detail. Právě na Flaubertovi pochopil, že fotografie, podobně jako i literatura, není sto popsat skutečnost jako celek, dokáže ale vytvořit její vnitřní model a nejlepší cestou pro realnost tohoto modelu je přesné pozorování a popis.

Na začátku románu *Paní Bovaryová* popisuje Gustave Flaubert směšnou čepici, ve které jednou, ještě jako dítě, přijde do školy Karel Bovary. Čepice sama o sobě není důležitá, děj celého románu se odehrává o mnoho let později a čepice v něm nehraje žádnou roli. Její přesný několikařádkový popis ale vyvolává ve čtenáři zdání, že Karla Bovaryho téměř důvěrně zná, že rozumí jeho pocitům a sdílí jeho svět. Tento dojem je samozřejmě fiktivní, ale je také téměř fyzický a tudíž i důvěryhodný. Evans si toto poučení zapamatuje a Flaubertovu metodu dokáže do fotografického jazyka transponovat s neobyčejnou citlivostí. Jeho fotografie jsou zdánlivě nedramatické, ale tato nedramatičnost jim nijak neubírá na naléhavosti. Když Evans ve 30. letech fotografoval ve službách FSA, nevyhledává vzrušené scény. Stačí mu vyfotografovat přibor ležící na desce jídelního stolu, ručník visící na stěně, vrak automobilu nebo terasu domu, a prostřednictvím jediného snímku vytvořit v divákovi pocit důvěrné znalosti člověka. Evans sám k tomu poznamenává: „myslím, že jsem Flaubertovu literární metodu přijal téměř podvědomě a používal jsem ji ve všech jejích podobách. Zaujal mě realismus i naturalismus jeho textů, stejně jako objektivita pohledu; metoda jakoby skrytého pozorování, jeho nesubjektivita i zdánlivé popření přítomnosti autora. To bylo přesně to, čeho jsem já chtěl dosáhnout prostřednictvím fotoaparátu.“<sup>27</sup>

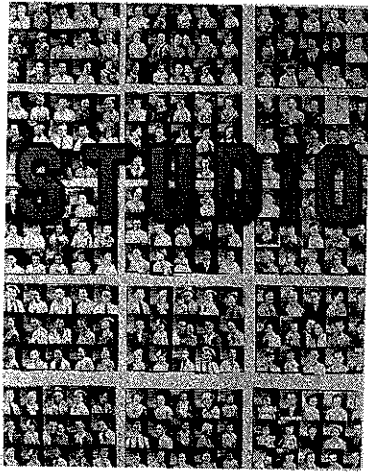
Čtenář Flauberta vnímá jeho literární realismus jako něco naprosto přirozeného a samozřejmého, jako prostý a věrný popis skutečnosti. Evans si byl vědom, jak zdánlivá je jednoduchost Flaubertova stylu. Flaubertův způsob psaní byl podmíněn nejen pozorováním, ale také intenzivní redakcí, nekonečným opravováním, proškrtáváním a cizelováním vlastního textu. Podobně jednoduše jako Flaubertův styl vypadá i Evansův způsob práce, ale i ten stojí na nekonečné redakci a kontrole obrazu. Evansovy fotografie vznikají v mnoha variantách záběrů, často jen s mírnou změnou stanoviště. Evans neustále mění objektivy i kamery, nevyhýbá se ani výřezům a zásahům do původního negativu.



Walker Evans: Dům horníka v západní Virginii, 1935

Byla to jedna z těch velmi složitých pokrývek hlavy, v nichž nalézáme prvky beranice, šapsky, kulatého klobouku, vydrovky a noční čepičky, slovem jedna z těch ubohých věcíček, jejichž nemá ošklivost je hluboce výrazná jako tvář bíbce. Byla oválná a vyztužená velkými kosticemi, začínala třemi kruhovými jeličky a pak se střídaly, oddělené červeným páskem, kosočtverce s akasmitu a z králičí srsti; pak přišlo cosi podobného pytlíku a ten končil kartonovaným mnohoúhelníkem, pokrytým složitě vyšívaným prýmkem; odkud visel na velmi tenké šňůrce střípaček ze zlatých dracounovských nitěk na způsob žaludu. Čepice byla zánovní, štítek se jen třpytil.

Gustave Flaubert: *Paní Bovaryová*

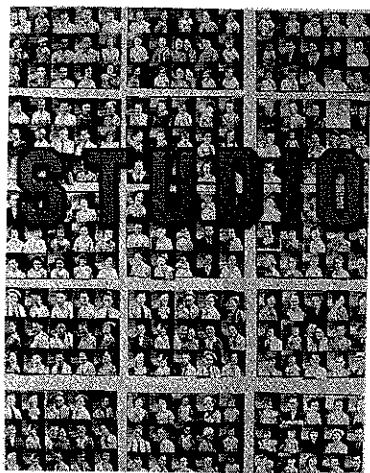


Výčet poučení, která si Evans z Flaubertovy literární tvorby přinesl, by byl velmi dlouhý. Mezi tím, co na Flaubertovi naprosto ignoroval, je jeho ironie. Flaubert realisticky popisuje banalitu měšťácké společnosti a satiricky se jí vysmívá. Evans je oproti tomu hluboce empatický a ironii v jeho fotografiích nenajdeme. Jeho vztěžení do lidí, jejichž prostředí zobrazuje, je neobvyklé. Evans patří svým vzděláním i původem mezi společenskou elitu, mezi ním a lidmi na jeho fotografiích je společenská propast. Evans fotografuje farmáře v oblastech zničených velkou ekonomickou krizí, kubánské dělníky i černochoy ve městech v době, kdy jsou třídní a rasová kritéria obecně uznávaným a přijímaným standardem. Stejně jako Flaubert je i on umělcem, který neustupuje společenským zvyklostem, ale naopak vyhraňuje svůj rozpor s nimi. *Vzdejme chválu slavným mužům* (Let Us Now Praise Famous Men), pojmenovává jednu ze svých knih, v níž dokumentuje život obyčejných lidí z nejnižších tříd a oslavuje tak lidskou přirozenost. Evans svým viděním uskutečňuje obrazový humanismus v té nejpůvodnější podobě, aniž by jej zdůrazňoval obvyklými hesly.

Evans velmi intenzivně dokumentuje prostředí nejnižších vrstev, fotografuje baptistické kostely, domy, obchody, automobilové dílny, a jeho vnímavost ke všemu obyčejnému a autentickému vede k tomu, že se v jeho fotografiích dostává nebyvalé pozornosti dalšímu z Flaubertovských prvků: totiž smyslu pro naivní, lidovou estetiku každodennosti. Když fotografuje ve službách FSA, vyžádá si několik širokoúhlých objektivů, aby mohl pracovat v interiérech domů a zachytit tak co nejvíce z jejich prostředí, lidé často úplně chybějí. Jedna z nejznámějších Evansových fotografií zobrazuje výkladní skříň fotografického ateliéru v alabamském Birminghamu. Její celá plocha je pokrytá rastrem malých fotografických portrétů, překrytých přes celou šířku obrazu velkým nápisem STUDIO. Evans tuto banální výkladní skříň fotografuje jako by sama o sobě byla uměleckým artefaktem. Stejným způsobem pak fotografuje výklady hokynářských a zelinářských obchodů, památeční fotografie přibité hřebíky na zeď chatrče, billboardy, interiéry kostelů, ale také viktoriánskou architekturu Provincetownu, nebo dětské hroby. Dokumentuje artefakty všednosti se stejnou citlivostí a zaujetím, jako by to byla umělecká díla. Tuto estetiku všedního dne přitom obdivuje v tutéž dobu, kdy je na druhé straně světa objevována surrealisty. Evans je bojovníkem za přirozený svět; fotografuje náboženské a reklamní slogany na stěnách, nebo design profánní architektury právě proto, že nejsou ničím umělé, jsou vytvořené životem a svou autenticitou mají pro vytvoření modelu skutečnosti větší hodnotu než umělecké artefakty.<sup>28</sup>

## Náhoda

Vedle Flaubertovského smyslu pro pozorování a detail, autenticity prostředí a systematické redakce fotografií objevuje ještě jednu metodu zjevování skutečnosti: náhodu. Využití náhody má nejbliž Nietzscheho metafoře dřevěho kabátu. Evans, podobně jako Nietzsche, spoléhá na to, že tu a tam se mezi jevy zakrývajícími svět vyskytne mezera, kterou je možné zahlédnout skutečnost nepřipravenou a nezakrytou. Na přelomu třicátých a čtyřicátých let dvacátého století tak skrytou kamerou pořizuje portréty cestujících New Yorkské podzemní dráhy. Celý cyklus fotografií vzniká prakticky bez mož-



Výčet poučení, která si Evans z Flaubertovy literární tvorby přinesl, by byl velmi dlouhý. Mezi tím, co na Flaubertovi naprosto ignoroval, je jeho ironie. Flaubert realisticky popisuje banalitu měšťácké společnosti a satiricky se jí vysmívá. Evans je oproti tomu hluboce empatický a ironii v jeho fotografiích nenajdeme. Jeho vcítění do lidí, jejichž prostředí zobrazuje, je neobvyklé. Evans patří svým vzděláním i původem mezi společenskou elitu, mezi ním a lidmi na jeho fotografiích je společenská propast. Evans fotografuje farmáře v oblastech zničených velkou ekonomickou krizí, kubánské dělníky i černochoy ve městech v době, kdy jsou třídní a rasová kritéria obecně uznávaným a přijímaným standardem. Stejně jako Flaubert je i on umělcem, který neustupuje společenským zvyklostem, ale naopak vyhraňuje svůj rozpor s nimi. *Vzdejme chválu slavným mužům* (Let Us Now Praise Famous Men), pojmenovává jednu ze svých knih, v níž dokumentuje život obyčejných lidí z nejnižších tříd a oslavuje tak lidskou přirozenost. Evans svým viděním uskutečňuje obrazový humanismus v té nejpůvodnější podobě, aniž by jej zdůrazňoval obvyklými hesly.

Evans velmi intenzivně dokumentuje prostředí nejnižších vrstev, fotografuje baptistické kostely, domy, obchody, automobilové dílny, a jeho vnímavost ke všemu obyčejnému a autentickému vede k tomu, že se v jeho fotografiích dostává nebývalé pozornosti dalšímu z Flaubertovských prvků: totiž smyslu pro naivní, lidovou estetiku každodennosti. Když fotografuje ve službách FSA, vyžádá si několik širokoúhlých objektivů, aby mohl pracovat v interiérech domů a zachytit tak co nejvíce z jejich prostředí, lidé často úplně chybějí. Jedna z neznámějších Evansových fotografií zobrazuje výkladní skříň fotografického ateliéru v alabamském Birminghamu. Její celá plocha je pokrytá rastrem malých fotografických portrétů, překrytých přes celou šířku obrazu velkým nápisem STUDIO. Evans tuto banální výkladní skříň fotografuje jako by sama o sobě byla uměleckým artefaktem. Stejným způsobem pak fotografuje výklady hokynářských a zelinářských obchodů, památeční fotografie přibité hřebíky na zeď chatrče, billboardy, interiéry kostelů, ale také viktoriánskou architekturu Provincetownu, nebo dětské hroby. Dokumentuje artefakty všednosti se stejnou citlivostí a zaujetím, jako by to byla umělecká díla. Tuto estetiku všedního dne přitom obdivuje v tutéž dobu, kdy je na druhé straně světa objevována surrealisty. Evans je bojovníkem za přirozený svět; fotografuje náboženské a reklamní slogany na stěnách, nebo design profánní architektury právě proto, že nejsou ničím umělé, jsou vytvořené životem a svou autenticitou mají pro vytvoření modelu skutečnosti větší hodnotu než umělecké artefakty.<sup>28</sup>

## Náhoda

Vedle Flaubertovského smyslu pro pozorování a detail, autenticity prostředí a systematické redakce fotografií objevuje ještě jednu metodu zjevování skutečnosti: náhodu. Využití náhody má nejbliž Nietzscheho metafoře dřavého kabátu. Evans, podobně jako Nietzsche, spoléhá na to, že tu a tam se mezi jevy zakrývajícími svět vyskytne mezera, kterou je možné zahlédnout skutečnost nepřipravenou a nezakrytou. Na přelomu třicátých a čtyřicátých let dvacátého století tak skrytou kamerou pořizuje portréty cestujících New Yorkské podzemní dráhy. Celý cyklus fotografií vzniká prakticky bez mož-



Výčet poučení, která si Evans z Flaubertovy literární tvorby přinesl, by byl velmi dlouhý. Mezi tím, co na Flaubertovi naprosto ignoroval, je jeho ironie. Flaubert realisticky popisuje banalitu měšťácké společnosti a satiricky se jí vysmívá. Evans je oproti tomu hluboce empatický a ironii v jeho fotografiích nenajdeme. Jeho vztah k lidem, jejichž prostředí zobrazuje, je neobvyklé. Evans patří svým vzděláním i původem mezi společenskou elitu, mezi ním a lidmi na jeho fotografiích je společenská propast. Evans fotografuje farmáře v oblastech zničených velkou ekonomickou krizí, kubánské dělníky i černochy ve městech v době, kdy jsou třídní a rasová kritéria obecně uznávaným a přijímaným standardem. Stejně jako Flaubert je i on umělcem, který neustupuje společenským zvyklostem, ale naopak vyhraňuje svůj rozpor s nimi. *Vsdejme chválu slavným mužům* (Let Us Now Praise Famous Men), pojmenovává jednu ze svých knih, v níž dokumentuje život obyčejných lidí z nejnižších tříd a oslavuje tak lidskou přirozenost. Evans svým viděním uskutečňuje obrazový humanismus v té nejpůvodnější podobě, aniž by jej zdůrazňoval obvyklými hesly.

Evans velmi intenzivně dokumentuje prostředí nejnižších vrstev, fotografuje baptistické kostely, domy, obchody, automobilové dílny, a jeho vnímavost ke všemu obyčejnému a autentickému vede k tomu, že se v jeho fotografiích dostává nebyvalé pozornosti dalším z Flaubertovských prvků: totiž smyslu pro naivní, lidovou estetiku každodennosti. Když fotografuje ve službách FSA, vyžádá si několik širokoúhlých objektivů, aby mohl pracovat v interiérech domů a zachytit tak co nejvíce z jejich prostředí, lidé často úplně chybějí. Jedna z nejznámějších Evansových fotografií zobrazuje výkladní skříň fotografického ateliéru v alabamském Birminghamu. Její celá plocha je pokrytá rastrem malých fotografických portrétů, překrytých přes celou šířku obrazu velkým nápisem STUDIO. Evans tuto banální výkladní skříň fotografuje jako by sama o sobě byla uměleckým artefaktem. Stejným způsobem pak fotografuje výklady hokynářských a zelinářských obchodů, památní fotografie přibité hřebíky na zeď chatrče, billboardy, interiéry kostelů, ale také viktoriánskou architekturu Provincetownu, nebo dětské hroby. Dokumentuje artefakty všednosti se stejnou citlivostí a zaujetím, jako by to byla umělecká díla. Tuto estetiku všedního dne přítom obdivuje v tutéž dobu, kdy je na druhé straně světa objevována surrealisty. Evans je bojovníkem za přirozený svět; fotografuje náboženské a reklamní slogany na stěnách, nebo design profánní architektury právě proto, že nejsou ničím umělé, jsou vytvořené životem a svou autenticitou mají pro vytvoření modelu skutečnosti větší hodnotu než umělecké artefakty.<sup>28</sup>

## Náhoda

Vedle Flaubertovského smyslu pro pozorování a detail, autenticity prostředí a systematické redakce fotografií objevuje ještě jednu metodu zjevování skutečnosti: náhodu. Využití náhody má nejbliž Nietzscheho metafoře dřevěného kabátu. Evans, podobně jako Nietzsche, spoléhá na to, že tu a tam se mezi jevy zakrývajícími svět vyskytne mezera, kterou je možné zahlédnout skutečnost nepřipravenou a nezakrytou. Na přelomu třicátých a čtyřicátých let dvacátého století tak skrytou kamerou pořizuje portréty cestujících New Yorkské podzemní dráhy. Celý cyklus fotografií vzniká prakticky bez mož-

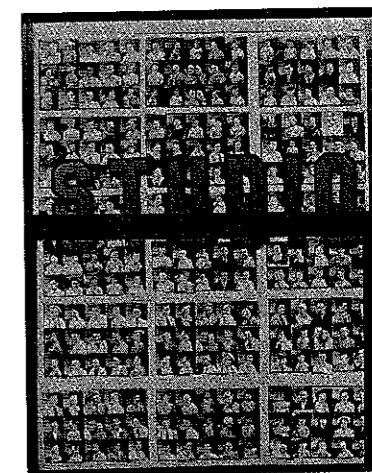
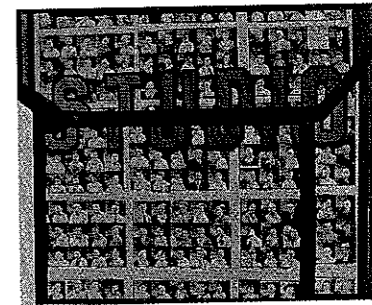
ností vizuální kontroly autorem a Evans, celoživotní zastánce přirozenosti světa proti světu umělému, v něm potlačil i svou vlastní autorskou úlohu. Cestuje vozy metra a fotoaparát skrytým na prsou, nebo v příruční tašce zaznamenává tváře cestujících sedících na protějších sedadlech. Nemožnost kontroly nad obrazem má být garantem nejčistší možné autenticity. Tyto fotografie mají v kontextu Evansova díla zvláštní postavení a jsou odlišné od jeho ostatní tvorby. Evans jimi sice směřuje k těmto cílům, ale používá k jeho dosažení jiných prostředků. Domnívám se, že on sám o nich nebyl plně přesvědčen. Musel si uvědomovat, že celý cyklus je tak trochu experimentem stojícím na náhodě, kterou nelze opakovat, ale ani jí jakkoli vylepšit. Takto vzniklé fotografie jsou autentické a touto metodou jich lze vytvořit prakticky neomezené množství, ale samotný způsob fotografování nelze na jejich základě nějak inovovat a nikam nevede. Celý cyklus je tak experimentem s předem jistými výsledky, který nemá další možnost prohloubení. Navíc autenticita cyklu *Cestující* (Passangers) není dokonalá, Evans sice neměl kontrolu nad kompozicí vznikajících fotografií, mohl ale ovládat tvorbu prostřednictvím výběru a redakce jednotlivých fotografií. To jsou patrně i důvody, proč tyto fotografie publikoval až s téměř dvacetiletým odstupem.

Evans označoval své dílo jako dokumentární a tento přívlastek sám vysvětloval: „Slovu dokument je nutné rozumět v jeho skutečném významu. Dokumentárními v pravém smyslu jsou například fotografie místa činu, jaké používá policie. Zatím co dokumentární obrazy mají svou funkci, ty umělecké jsou bez užitku. Proto samotné umění nikdy nemůže být pouze dokumentem, ale může pro své potřeby adoptovat jeho metodu.“<sup>29</sup> Použití metody dokumentu je Evansův, ale také Flaubertův, způsob popisu světa. Skutečnost je v něm zprostředkovávána přesným popisem.

## Evokace

Jestliže poukazují k fotografickému dílu Walkera Evanse pro jeho vztah k literární metodě realisty Gustava Flauberta, rád bych svůj krátký výčet fotografických metod uzavřel zmínkou o díle Jeffa Walla, který do své fotografické tvorby přijal literární metodu jiného spisovatele: Charlese Baudelaira.

Charles Baudelaire patřil k prvním jízlivým kritikům fotografického obrazu. Jeho teoretické odmítnutí fotografie vychází z jednoduché, ale zásadní námitky. Baudelaire je fotografickým nadšením své doby znechucen, protože vnímá fotografii jako mechanicky vytvořený a také mechanicky čtený obraz. Fotografie je sice schopná zachytit skutečnost rychle a s podivuhodnou přesností, ale současně se také míjí s tím, co je na realitě nejdůležitější. To, co dělá skutečnost skutečností není realistické zobrazení, ale samotné prožívání. Skutečnost je především žitá přítomnost, fotografie stejně jako každý jiný popis je jen nehybným záznamem zmizelé minulosti. Fotografie má obrovskou výhodu v tom, že jí může být skutečnost nekonečně dlouho prohlížena, nikdy ale není prožívána. Ale Baudelaire si uvědomuje, jak propastný rozdíl je mezi pasivitou pohledu a aktivitou prožívání. Pro Charlese Baudelaira jako básníka i jako společenského kritika nemůže být nic vzdálenější skutečnému světu, než jeho zmechanizovaný popis, on sám praktikuje pro zachycení pravdivé podoby světa jiný prostředek, literární metodu, kterou by bylo možné charakterizovat jako evokaci sku-



Walker Evans:  
Výkladní skříň fotografického ateliéru,  
Birmingham, Alabama (březen) 1936



Eugène Delacroix: Smrt Sardanapauluse, 1827



Jeff Wall: Zničený pokoj, 1978

Jsem přesvědčen, že nesprávně použitý vývoj fotografie hodně přispěl, jako ostatně všechny hmotné pokroky vůbec, k očištění francouzského uměleckého génia, už tak dosti vzácného. Poesie a pokroky jsou ctižádostivci, nenávidí se instinktivně, nenávidí... Ať se fotografie stane služkou věd a umění. Avšak služkou velmi pokornou, tak jako tisk, nebo těsnopis, které ani netvoří, ani nenahrazují literaturu. Bude-li jí dovoleno... zachvátit vše co má hodnotu tím, že tomu člověk vdechne duši, pak běda nám.<sup>vi</sup>

Charles Baudelaire:  
Moderní obecnost a fotografie, 1859

tečnosti. Podle Baudelaira lze skutečnost lépe než popisem zprostředkovat pomocí iluze a představivosti, protože představivost a imaginace jsou základem samotného lidského prožívání. Ostatně, jen stěží bych našel lepší ilustraci Baudelairovské evokace nežli je fotografie *Límce* Eugena Wiškovského, zmíněné na začátku tohoto textu. I Wiškovský evokuje vizuální dojem měsíční krajiny v době, kdy fotografie skutečného měsíce ztrácí svůj intimní a tím i estetický rozměr.

Fotografická metoda Jeffa Walla nevychází ze záznamu skutečného světa, ale právě z baudelairovské evokace, vytváření jeho modelu. Wall tak velmi těsně navazuje na metodu iluzivní malby v dějinách výtvarného umění. Jeho pojetí inscenované fotografie je nutné upřesnit. Wall není ani jediným, ani prvním, kdo aranžuje obrazy a scény svých fotografií, je ale prvním z těch, kdo svůj fotografický výraz postavili na reálnosti nápodoby. Jeho fotografie se od fotografií Petera J. Wittkina, Williama Wegmana a jiných autorů inscenované fotografie liší tím, že mají být divákem považovány za nemanipulované fotografie skutečnosti, nebo ještě lépe přímo za samotnou skutečnost.

Wall stejně jako Evans se ke své fotografické metodě dostává po studiu teorie umění. Jeho studijní specializací není literatura, ale dějiny výtvarného umění a estetiky filmu, zvláštní pozornost věnuje surrealistické kinematografii, fotografické tvorbě Johna Hartfielda a také nezávislému filmu. V sedmdesátých letech na téměř sedm let přerušuje vlastní tvorbu, konceptuální přístupy svých raných fotografií považuje za vyčerpané a fotografické prostředky za omezené svým možným dopadem na jen omezené množství diváků. Wall se v té době věnuje především filmové a výtvarné kritice a sám pro sebe hledá takovou formu obrazu, která by byla sto obstat v konkurenci s agresivitou filmového a reklamního jazyka.

## Šok

Průlomovým dílem tohoto hledání je fotografie *Zničený pokoj* (*The Destroyed Room*), z roku 1978. Samotná fotografie má šířku více než dva metry a vytvořit zvětšeninu v takové velikosti bylo v sedmdesátých letech technicky v mnohém náročnější než dnes. Byl to ale přesně ten typ obrazu, který Wall hledal: byl šokující a svou reálností vzbuzoval pocit skutečné reality. Originál fotografie *Zničeného pokoje* zabíral celou šířku výkladní skříně vancouverské *Nova Gallery*, takže vyvolávala dojem skutečného průhledu do místnosti. Ze zadu prosvětlená fotografie zobrazovala pohled do interiéru, který musel diváka šokovat. Celý výjev připomíná kulisu brutálního boje; převrácený, poničený nábytek, rozbité stěny, rozházené ženské šaty. Zničený pokoj v divákovi evokoval pocit, že je fyzickou součástí nějaké surové agrese. Ale byla to jen sofistikovaná iluze, ve skutečnosti stál divák pouze proti inscenované ateliérové fotografii, umístěné ve výkladu umělecké galerie.

*Zničený pokoj* byl první z řady fotografií vytvořených Wallem metodou Baudelairovské evokace reality, tedy reality, která sama o sobě není ničím jiným, než čistou fikcí, ale kterou dokonalost, s níž je zinscenovaná, činí reálnější než samotná skutečnost. Je to současně dílo průlomové, které svou vnitřní estetikou do velké míry předznamenává Wallovu tvorbu následujících desetiletí. Wall nepracuje v cyklech, téměř všechny jeho fotografie jsou koncipovány jako individuální umělecká díla.<sup>30</sup> Vždy se jedná o zvětšení-





Eugène Delacroix: Smrt Sardanapauluse, 1827



Jeff Wall: Zničený pokoj, 1978

Jsem přesvědčen, že nesprávně použitý vývoj fotografie hodně přispěl, jako ostatně všechny hmotný pokrok vůbec, k ochuzení francouzského uměleckého génia, už tak dosti vzácného. Poesie a pokrok jsou ctizádostivci, nenávidíci se instinktivně nenávidí... Ať se fotografie stane služkou věd a umění. Avšak služkou velmi pokornou, tak jako tisk, nebo též písma, které ani netvoří, ani nenahrazují literaturu. Bude-li jí dovoleno... zachvátit vše co má hodnotu tím, že tomu člověk vdechne duši, pak běda nám.<sup>11</sup>

Charles Baudelaire:  
Moderní obecenstvo a fotografie, 1859

tečnosti. Podle Baudelaira lze skutečnost lépe než popisem zprostředkovat pomocí iluze a představivosti, protože představivost a imaginace jsou základem samotného lidského prožívání. Ostatně, jen stěží bych našel lepší ilustraci Baudelairovské evokace nežli je fotografie *Lincee* Eugena Wiškovského, zmíněné na začátku tohoto textu. I Wiškovský evokuje vizuální dojem měsíční krajiny v době, kdy fotografie skutečného měsíce ztrácejí svůj intimní a tím i estetický rozměr.

Fotografická metoda Jeffa Walla nevyhází ze záznamu skutečného světa, ale právě z baudelairovské evokace, vytváření jeho modelu. Wall tak velmi těsně navazuje na metodu iluzivní malby v dějinách výtvarného umění. Jeho pojetí inscenované fotografie je nutné upřesnit. Wall není ani jediným, ani prvním, kdo aranžuje obrazy a scény svých fotografií, je ale prvním z těch, kdo svůj fotografický výraz postavili na realnosti nápodoby. Jeho fotografie se od fotografií Petera J. Wittkina, Williama Wegmana a jiných autorů inscenované fotografie liší tím, že mají být divákem považovány za nemanipulované fotografie skutečnosti, nebo ještě lépe přímo za samotnou skutečnost.

Wall stejně jako Evans se ke své fotografické metodě dostává po studiu teorie umění. Jeho studijní specializací není literatura, ale dějiny výtvarného umění a estetiky filmu, zvláštní pozornost věnuje surrealistické kinematografii, fotografické tvorbě Johna Hartfielda a také nezávislému filmu. V sedmdesátých letech na téměř sedm let přerušuje vlastní tvorbu, konceptuální přístupy svých raných fotografií považuje za vyčerpané a fotografické prostředky za omezené svým možným dopadem na jen omezené množství diváků. Wall se v té době věnuje především filmové a výtvarné kritice a sám pro sebe hledá takovou formu obrazu, která by byla sto obstat v konkurenci s agresivitou filmového a reklamního jazyka.

## Šok

Průlomovým dílem tohoto hledání je fotografie *Zničený pokoj* (*The Destroyed Room*) z roku 1978. Samotná fotografie má šířku více než dva metry a vytvořit zvětšeninu v takové velikosti bylo v sedmdesátých letech technicky v mnohém náročnější než dnes. Byl to ale přesně ten typ obrazu, který Wall hledal: byl šokující a svou realností vzbuzoval pocit skutečné reality. Originál fotografie *Zničeného pokoje* zabíral celou šířku výkladní skříně vancouverské *Nova Gallery*, takže vyvolávala dojem skutečného průhledu do místnosti. Ze zadu prosvětlená fotografie zobrazovala pohled do interiéru, který musel diváka šokovat. Celý výjev připomíná kulisu brutálního boje; převrácený, poničený nábytek, rozbité stěny, rozházené ženské šaty. Zničený pokoj v divákově evokoval pocit, že je fyzickou součástí nějaké surové agrese. Ale byla to jen sofistikovaná iluze, ve skutečnosti stál divák pouze proti inscenované ateliérové fotografii, umístěné ve výkladu umělecké galerie.

*Zničený pokoj* byl první z řady fotografií vytvořených Wallem metodou Baudelairovské evokace reality, tedy reality, která sama o sobě není ničím jiným, než čistou fikcí, ale kterou dokonalost, s níž je zinscenovaná, činí reálnější než samotná skutečnost. Je to současně dílo průlomové, které svou vnitřní estetikou do velké míry předznamenává Wallovu tvorbu následujících desetiletí. Wall nepracuje v cyklech, téměř všechny jeho fotografie jsou koncipovány jako individuální umělecká díla.<sup>12</sup> Vždy se jedná o zvětšení

ny brilantní kvality a sugestivního působení, které z pravidla zobrazují scény nějakým způsobem překvapivé, šokující, nebo zneklidňující. Jednou Wall inscenuje a fotografuje pouliční rvačku (*A Fight On the Sidewalk*, 1994), jindy surrealisticky působící seanci upírů (*The Vampires Picnic*, 1991), nebo téměř čtyřmetrovou scénu z afgánské války (*Dead Troops Talk*, 1992). Vizuální překvapivost a agresivita jeho námětů není náhodná. Šok a jeho účinek je jedním z dalších poznatků, kterým se naučil od Baudelaira. Baudelaire ve své patrně nejznámější básni vytváří kontrast mezi nutnou pomfjivostí krásy a nevyhnutelností zániku pomocí lyrizujícího popisu zdechlíny. Jeho metafora je tak realistická, že je kniha obratem zakázána a její autor i vydavatel jsou potrestáni vysokou pokutou.<sup>13</sup> Podobný cenzurní zákrok je při současném stavu obrazového světa jen obtížně představitelný. Wall používá šok jako metodu jak vlákat současného diváka, tedy diváka otupělého a šoku přivyklého, do děje svých obrazů. To je cíl, kterému je ochoten podřídit své prostředky i témata. Zmíněná fotografie *Dead Troops Talk* (*A vision after an ambush of Red Army Patrol, near Maqor Winter 1986*), 1992 zobrazuje válečnou scénu, zachycující zmasakrovanou vojenskou hlídku po přepadu afgánských mudžahídů. Celá fotografie není ničím jiným než počítačovou montáží, sestavenou z jednotlivých, v ateliéru pořízených snímků. Wall ji ale předkládá jako původní daguerrovské dioráma, jako naprosto reálnou scénu. Jestliže v jejím názvu neopomene poznamenat, že se odehrává v zimě 1986 nedaleko Maqoru je to proto, aby svému obrazu dodal charakter i výpovědní hodnotu dokumentární fotografie, která ve skutečnosti vznikla o šest let později.

Wall počítá s dnešním divákem, potřebuje jej jako nutnou součást vyznění svého plánu a přistupuje s ním na určitou formu hry. A přestože je to divák, kdo určuje její pravidla, dovede se jí Wall přizpůsobit s neobvyklou invencí a promyšleností. Říci, že Wall zde předkládá svou vlastní fikci jako dokument skutečnosti by bylo nepřesné. Znamenalo by to přistoupit na jednoduché a jednoznačné rozlišování mezi realitou a zdáním, mezi pravdou a fikcí, a to je něco, co Wallovy fotografie, ostatně podobně jako Baudelairova poezie, vylučují. Oba totiž budují umělé světy jenom proto, že jsou pro ně jedinou možností, jak v soudobých podmínkách popsat svět skutečný. Kdykoli Jeff Wall vysvětluje vznik svých obrazů, poukazuje k tomu, že jsou vždy založeny na pravdivém zážitku, na něčem, co se skutečně stalo a že pokládá za legitimní k evokaci jejich skutečnosti použít všech dostupných prostředků.

V jeho díle je zřetelný posun, k němuž došlo ve fotografickém využití digitální manipulace. Když se v devadesátých letech stávala digitální úprava fotografického obrazu dostupnou, zdálo se, že její použití definitivně zpřetrhá analogickou vazbu fotografie k realitě. Dnes je stále zřetelnější, že skutečný důsledek digitálních technologií ve fotografii je téměř opačný. Vytvořit dnes digitální cestou nereálné obrazy typu postav pohybujících se hlavou vzhůru nevyžaduje velkou námahu ano znalosti. Technicky mnohem náročnější je vytvořit, nebo jemně korigovat obraz v nejvyšší možné míře reálný. „Je to absurdní situace“, říká Wall v jednom rozhovoru „ale dnes počítače neslouží ke klasické manipulaci skutečnosti. Čím reálnější a věrnější fotografii chci vytvořit, tím více času strávím její úpravou.“<sup>14</sup>

Bylo by zavádějící vnímat Wallovy fotografie, jako technicky precizní, sugestivní obrazy, kterým jde pouze o překvapení diváka. Pro Walla je šok i sugestivita prostředkem, ale nikoli cílem. Je předpokladem, který umožňuje pravidla hry, ve které jde o něco mnohem důležitějšího. Důvodem, proč se zabývat Wallovými fo-



Oscar G. Rejlander: Dva způsoby života, 1857 (montáž fotografie ze třiceti negativů - detail)



Fotografie z filmu *Dáma v jezeře*, 1927



Edouard Manet: *Bar ve Folies-Bergere*, 1882



Jeff Wall: *Obraz pro ženy*, 1979

tografiemi, je promyšlenost jejich obrazu a mnohost čtení světa, které nám Wall nabízí. Do jaké míry jsou jeho fotografie sofistikovanými exkurzy do dějin malířství je vidět i ve zmíněném *Zničeném pokoji* z roku 1978. Celá fotografie je naaranžována s neobvyklou precizností a pečlivostí. *Zničený pokoj* by bylo možné ikonograficky číst a interpretovat: Obrazu dominuje rudá barva místnosti, v jejímž středu leží napříč rozřízlá matrace s vyhrzlým molitanem. Provizornost pokoje je zvlášť zřejmá na proražených zdech a podtrhuje ji i rozbité okno. Skrytý zdroj světla ozařuje de-gasovskou sošku tanečnice a vrhá na stěnu za ní teatrálně zvětšený a zdeformovaný stín. Na podlaze leží rozházené šaty, prádlo, bižuterie a celý emotivní výjev budí dojem vojensky nepatřičné intimity. Zmínil jsem se, že Wall své fotografie často vztahuje k mistrovským dílům evropského malířství. V případě *Zničeného pokoje* je takovou referencí *Smrt Sardanapaluse* (1827) Eugène Delacroix. Tato malba zobrazuje válečníka, který poté, co prostřednictvím násilí dospěje ke všem požádkům, obrátí svou agresivitu proti sobě sama i svému bezprostřednímu okolí, zničí svůj majetek, pozabíjí ženy i otroky a svým násilím zničí vše co stejným způsobem získal. Jeff Wall vykládá toto dílo jako zobrazení vnitřního konfliktu člověka ve světě, ve kterém je agresivita sice legitimním prostředkem společenské prestiže, ale současně je tabuizovaná a je tedy nasměrovaná dovnitř, proti sobě a bezprostřednímu okolí.<sup>33</sup> Wall ve svém díle posouvá problematiku tabuizovaného násilí do nových souvislostí a umožňuje tak její nové čtení, z jiných úhlů pohledu.<sup>34</sup> Podobné, více či méně skryté odkazy ke klasickým dílům výtvarného umění jsou zřetelné v celém Wallově díle. Některé fotografie vznikají jako přímé odkazy k původním předlohám, například *Náhly závan větru* (1993) podle Hokusaiova dřevorytu, nebo *Obraz pro ženy* z roku 1979, jehož předobrazem je *Bar ve Folies-Bergère* (1882) Edouarda Maneta. Jeden z podstatných přínosů fotografií Jeffa Walla je, že prostřednictvím svých působivých a moderních obrazů znovu oživuje svět klasického umění a ověřuje jeho hodnoty v kontextu soudobé vizuální kultury.

## Jazyk

Jedna z nikoliv postradatelných dimenzí díla Jeffa Walla je, že prostřednictvím působivosti svých současných obrazů znovu oživuje svět klasického umění a ověřuje jeho hodnoty v kontextu soudobé vizuální kultury. Zmiňuji ale jeho tvorbu i z dalšího důvodu, připadá mi totiž, že v kontextu tohoto textu symbolicky propojuje změny, kterými fotografický obraz prošel.

Portrétní fotografické dílo Davida Octavia Hilla a Roberta Adamsona je typické pro počáteční vývoj fotografie. Jejich tvorba se úzce vztahuje k malbě jako ke vzoru, ideji obrazu. Fotografie vznikají ve své podstatě jen jako mechanická skica, rychlá malířská pomůcka, vedoucí k přesnější, rozumějme popisnější, realitě. Hill s Adamsonem ještě neuvažují o tom, že by umělecká hodnota jejich fotografií byla srovnatelná s malbou, což je při pohledu zpět paradoxní: dnes jsou jejich fotografie nezbytnou součástí dějin fotografie, zatím co Hillova malířská tvorba je dávno zapomenuta.

August Sander i Walker Evans pracují už v době, kdy je podoba fotografických obrazů na dlouhou dobu určená dvojrozměrnou podobou monochromního obrazu.



Fotografie z filmu *Dáma v jezeře*, 1927



Edouard Manet: *Bar ve Folies-Bergere*, 1882



Jeff Wall: *Obraz pro ženy*, 1979

tografiemi, je promyšlenost jejich obrazu a mnohost čtení světa, které nám Wall nabízí. Do jaké míry jsou jeho fotografie sofistikovanými exkurzemi do dějin malířství je vidět i ve zmíněném *Zničeném pokoji* z roku 1978. Celá fotografie je naaranžována s neobvyklou precizností a pečlivostí. *Zničený pokoj* by bylo možné ikonograficky číst a interpretovat: Obrazu dominuje rudá barva místnosti, v jejímž středu leží například rozřízná matrace s vyhrzlým molitanem. Provizornost pokoje je zvlášť zřejmá na proražených zdech a podtrhuje ji i rozbité okno. Skrytý zdroj světla ozařuje degasovskou sošku tanečnice a vrhá na stěnu za ní teatrálně zvětšený a zdeformovaný stín. Na podlaze leží rozházené šaty, prádlo, bižuterie a celý emotivní výjev budí dojem vojeursky nepatřičné intimity. Zmínil jsem se, že Wall své fotografie často vztahuje k mistrovským dílům evropského malířství. V případě *Zničeného pokoje* je takovou referencí *Smrt Sardanapaluse* (1827) Eugène Delacroix. Tato malba zobrazuje válečníka, který poté, co prostřednictvím násilí dospěje ke všem požitkům, obrátí svou agresivitu proti sobě sama i svému bezprostřednímu okolí, zničí svůj majetek, pozabíjí ženy i otroky a svým násilím zničí vše co stejným způsobem získal. Jeff Wall vykládá toto dílo jako zobrazení vnitřního konfliktu člověka ve světě, ve kterém je agresivita sice legitimním prostředkem společenské prestiže, ale současně je tabuizovaná a je tedy nasměrovaná dovnitř, proti sobě a bezprostřednímu okolí.<sup>33</sup> Wall ve svém díle posouvá problematiku tabuizovaného násilí do nových souvislostí a umožňuje tak její nové čtení, z jiných úhlů pohledu.<sup>34</sup> Podobné, více či méně skryté odkazy ke klasickým dílům výtvarného umění jsou zřetelné v celém Wallově díle. Některé fotografie vznikají jako přímé odkazy k původním předlohám, například *Náhlý závan větru* (1993) podle Hokusaiova dřevorytu, nebo *Obraz pro ženy* z roku 1979, jehož předobrazem je *Bar ve Folies-Bergere* (1882) Edouarda Maneta. Jeden z podstatných přínosů fotografií Jeffa Walla je, že prostřednictvím svých působivých a moderních obrazů znovu oživuje svět klasického umění a ověřuje jeho hodnoty v kontextu soudobé vizuální kultury.

## Jazyk

Jedna z nikoliv postradatelných dimenzí díla Jeffa Walla je, že prostřednictvím působivosti svých současných obrazů znovu oživuje svět klasického umění a ověřuje jeho hodnoty v kontextu soudobé vizuální kultury. Zmiňuji ale jeho tvorbu i z dalšího důvodu, připadá mi totiž, že v kontextu tohoto textu symbolicky propojuje změny, kterými fotografický obraz prošel.

Portrétní fotografické dílo Davida Octavia Hilla a Roberta Adamsona je typické pro počáteční vývoj fotografie. Jejich tvorba se úzce vztahuje k malbě jako ke vzoru, ideji obrazu. Fotografie vznikají ve své podstatě jen jako mechanická skica, rychlá malířská pomůcka, vedoucí k přesnější, rozumějme popisnější, realnosti. Hill s Adamsonem ještě neuvažují o tom, že by umělecká hodnota jejich fotografií byla srovnatelná s malbou, což je při pohledu zpět paradoxní: dnes jsou jejich fotografie nezbytnou součástí dějin fotografie, zatímco Hillova malířská tvorba je dávno zapomenuta.

August Sander i Walker Evans pracují už v době, kdy je podoba fotografických obrazů na dlouhou dobu určena dvojrozměrnou podobou monochromního obrazu.

Polemická diskuze na téma uměleckého charakteru fotografie, která provází fotografii půl druhého století se jich příliš netýká, zkoumají možnosti výpovědi fotografie ve vztahu ke skutečnosti, zatímco problém uznání jejího uměleckého statutu se týká vztahu obrazu ke společnosti a kultuře.

V díle Bernharda a a Hilly Becherových se fotografie proměňuje z obrazu světa ve způsob jeho zkoumání, ve formu myšlení. Umělecký charakter média už obhajovat nemusí: polemika nad ním utichá s tím, jak se fotografie jako médium stává součástí uměleckých přehlídek a sbírek. Zásahy do vlastní podoby fotografického obrazu omezují, používají jej jen jako referenci ke skutečnosti v její ustálené formě, která má být co nejpřesnější a nejkonstantnější, jakoby realita sama.

Fotografie Jeffa Walla už vznikají ve světě, který je díky fotografii a zahlcen obrazu. Traduje se, jak Wall objevil formální podobu svých fotografií. Při nočním přejezdu dálkovým autobusem z madridského Prada prý uvažoval o podobě obrazu, jehož forma by svou agresivitou obstála v konkurenci soudobé vizuality. Když při pohledu z okna zahlédl prosvětlenou reklamní plochu zářící do tmy, uvědomil si, jakou hloubku a kontrast dává obrazu tonální rozsah způsobený zadním prosvětlením. Wall je tak prototypem fotografa, který si už na samém počátku své tvorby musí položit otázku, v jaké podobě může jeho obraz obstát v konkurenci jiných obrazů. Svět ve kterém tvoří a ve kterém artikuluje své fotografické sdělení je ofotografován. Naši obrazová kultura je znečitlivěná komunikačním šumem a hlukem fotografického obrazu.

Fotografie bývá vnímána jako specifický druh řeči. Domnívám se, že stejně jako je podoba řeči do velké míry definována těmi, kdo jejím prostřednictvím mezi sebou komunikují, promlouvají a kdo jí naslouchají, je i charakter fotografického obrazu určen implicitně těmi, kdo se jím vyslovují a těmi, kdo se mu snaží porozumět; tedy autorem a divákem. Jestliže připomínám, že abychom porozuměli fotografii a fotografiím, je legitimní zabývat se i těmi, kdo je vytvářejí, nemám na mysli redukovat fotografické dějiny na soubor individuálních biografií, životopisných údajů a dat, doplněných o nevyřčené záměry, vzpomínky, či výčet společenských uznání a křivd. Jde mi o vědomí mnohosti forem vidění jako východisek, ze kterých různí fotografové v různých dobách přistupují ke světu a k tvorbě. Charakter tohoto přístupu je bytostně individuální. „*Tvorba fotografií je představování smyslu lidské existence a pro autora znamená hledání a nalézání, které má přerůst v radost z objevování jak u autora, tak u diváka. Fotografie je tedy určité umění objevitelským,*“ píše Alexander Baran.<sup>35</sup> Ve světě který se sjednocuje v požadavku úzké specializace jednotlivce, je možnost jakéhokoliv individuálního objevování nanejvýš aktuální výzvou. Je pravděpodobné, že fotograf jako autor obrazu, je jedním z klíčů k jeho výpovědi. Ale není to jen obraz, čemu je nutné v důsledku porozumět. Objevování se totiž vždy více než čehokoliv jiného týká především sebe sama.

Také proto potřebujeme fotografie.



Poutníci jsou zastaveni větrem v Eji, ca. 1832  
Z cyklu: *Třicet šest pohledů na horu Fuji*



Jeff Wall: *Náhlý závan větru*, 1993  
(podle Hokusai)

1. Viz Kundera, Milan: *Můj Janáček*. Atlantis, Brno 2002. Esej *Nechovte se tu jako doma, přáteli*, zabývající se v této souvislosti tvorbou Igora Sravinského a Franze Kafky vyšel v roce 2005 ve třetím čísle časopisu *Host* v Brně, s. 16-25.
2. Definici i rozpracování analogie jako kategorie obrazu podává například Jacques Aumont In: Aumont, Jacques: *Obraz*. AMU, Praha 2005. S. 197-203.
3. Nemohu si odpustit, abych v této souvislosti znovu nepřipomněl amatérské záběry pořízené americkými vojáky na památku v Bagdádské věznici Abu-Ghraiv v roce 2003.
4. S plným vědomím tuto odpovědnost stále ještě přisuzuji obrazům fotografickým, nikoliv obrazu televiznímu a nebo filmovému.
5. Flusserova teoretická koncepce fotografie je v textu opakovaně zmiňována v souvislosti s jednotlivými problémy fotografického obrazu. Flusserovo pojetí fotografie má v Čechách řadu zastánců i interpretů. Jeho slabinou je podle mého soudu značná subjektivnost výkladu. Flusser zavádí se svou koncepcí i celou řadu vlastních interpretací a termínů, takže s textem nejde příliš polemizovat. Flusserovu filozofii fotografie lze jen registrovat a čtenář Flussera má jen dvě možnosti: buď se jí nechá zcela strhnout a vidí fotografii Flusserovým očima, nebo se s jeho texty mýjí. Podle mého soudu jednu z nejasnějších a nejčtivějších interpretací Flussera lze nalézt In: Moucha, Josef: *Vprostřed arény*. FOTOFO, Praha 2004.
6. Pro úplnost dodávám, že na tomtéž místě definuje Flusser například fotografický aparát jako: *hračku, simulující myšlení*. Flusser, Vilém: *Za filosofii fotografie*. Hynek, Praha 1994, s. 74.
7. Baudrillard, Jean: For Ilusion Is Not the Opposite of Reality. In Company, David ed. *Art and Photography*. Phaidon Press, New York 2003, s. 234.
8. Tato i předchozí citace tamtéž, s. 236-8.
9. Perniola, Mario: *Estetika 20. století*. Karolinum, Praha 2000, s. 133-4.
10. Benjamin, Walter: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979, s. 27.
11. První české knižní vydání je o více než sedmdesát let mladší. Benjamin, Walter: Malé dějiny fotografie. In: Císař, Karel (ed.): *Co je to fotografie*. Herrmann & synové, Praha 2004, s. 9-19.
12. Benjamin se ve svých Malých dějinách fotografie zabývá jejím vývojem do třicátých let, tedy do období *Neue Sachlichkeit*. V tu dobu je fotografie mnohem méně individuální. Ačkoliv fotografické vizitky jsou pečlivě označené jménem i získanými cenami fotografického ateliéru, jedná se o produkci téměř industriálního charakteru a autorství je dnes na okraji zájmu odborníků. Teprve v období piktorialismu se fotografie začíná výrazněji individualizovat. Ještě v roce 1928 publikuje *Sovjetskoe foto* dvojstranu podobných fotografií Moholy-Nagyho Rangera Patzsche obviňující Alexandera Rodčenko z jejich plagiátorství. Ranger Patzsch se dopisem Rodčenko zastává s tím, že oba dva tvoří v mezinárodním stylu.
13. Salomon-Godeau, Abigail: Fotograf v Jeruzalémě. In: Císař, Karel (ed.): *Co je fotografie?* Hermann & synové, Praha 2004, s. 131.
14. Benjamin, Walter: Malé dějiny fotografie. In: Císař, Karel ed. *Co je to fotografie*. Herrmann & synové, Praha 2004.
15. Benjamin, Walter: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979, s. 24.
16. Podle Hartz, John von: *August Sander*. Gordon Fraser, London 1977. Neustránkováno.
17. Citováno podle: Mrázková, Daniela, Remeš, Vladimír: *Příběh fotografie*. Mladá fronta, Praha 1986, s. 77.
18. Viz: Lange, Susane: *August Sander*. Benedikt Taschen, Köln 1999, s. 109.
19. Tento výčet cituji z textu Susan Langeové uvedeného v předchozí poznámce. V kontextu Sanderovy klasifikace jednotlivých profesních a společenských skupin je pozoruhodné, že opomenul skupinu úředníků a byrokratů, která v tu dobu byla v Německu jednoznačně na vzestupu a která musela tvořit důležitou část zákazníků jeho ateliéru. Ostatně jeho portrét bavorského notáře patří dnes k jeho nejznámějším fotografiím.
20. Koetzle, Hans Michael: *Slavné fotografie I*. Slovart, Bratislava 2003, s. 166.
21. Navíc je Sander tehdy už i třídním nepřítelem. Jeho syn je jako aktivní člen socialistické strany v roce 1934 odsouzen k deseti letům vězení, ze kterého se už nikdy nevrátí.
22. Hilla Becherová podotýká, že objev Karla Linného je srovnatelný s objevy Alberta Einsteina.
23. Viz rozhovor Jean F. Chevrier, James Lingwood a Thomas Struth s Bernhardem a Hillou Becherovými, in: Company, David (ed.): *Art and Photography*. Phaidon Press, New York 2003, s. 230-232.

1. Viz Kundera, Milan: *Můj Janáček*. Atlantis, Brno 2002. Esej *Nechovte se tu jako doma, přáteli*, zabývající se v této souvislosti tvorbou Igora Sravinského a Franze Kafky vyšel v roce 2005 ve třetím čísle časopisu *Host* v Brně, s. 16-25.
2. Definici i rozpracování analogie jako kategorie obrazu podává například Jacques Aumont In: Aumont, Jacques: *Obraz*. AMU, Praha 2005. S. 197-203.
3. Nemohu si odpustit, abych v této souvislosti znovu nepřipomněl amatérské záběry pořizené americkými vojáky na památku v Bagdádské věznici Abu-Ghraiv v roce 2003.
4. S plným vědomím tuto odpovědnost stále ještě přisuzuji obrazům fotografickým, nikoliv obrazu televiznímu a nebo filmovému.
5. Flusserova teoretická koncepce fotografie je v textu opakovaně zmiňována v souvislosti s jednotlivými problémy fotografického obrazu. Flusserovo pojetí fotografie má v Čechách řadu zastánců i interpretů. Jeho slabinou je podle mého soudu značná subjektivnost výkladu. Flusser zavádí se svou koncepcí i celou řadu vlastních interpretací a termínů, takže s textem nejde příliš polemizovat. Flusserovu filozofii fotografie lze jen registrovat a čtenář Flussera má jen dvě možnosti: buď se jí nechá zcela strhnout a vidí fotografii Flusserovými očima, nebo se s jeho texty míjí. Podle mého soudu jednu z nejzasvěcenějších a nejčtivějších interpretací Flussera lze nalézt In: Moucha, Josef: *Vprostřed arény*. FOTOFO, Praha 2004.
6. Pro úplnost dodávám, že na tomtéž místě definuje Flusser například fotografický aparát jako: *hračku, simulující myšlení*. Flusser, Vilém: *Za filosofii fotografie*. Hynek, Praha 1994, s. 74.
7. Baudrillard, Jean: *For Ilusion Is Not the Opposite of Reality*. In: Company, David ed. *Art and Photography*. Phaidon Press, New York 2003, s. 234.
8. Tato i předchozí citace tamtéž, s. 236-8.
9. Perniola, Mario: *Estetika 20. století*. Karolinum, Praha 2000, s. 133-4.
10. Benjamin, Walter: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979, s. 27.
11. První české knižní vydání je o více než sedmdesát let mladší. Benjamin, Walter: *Malé dějiny fotografie*. In: Císař, Karel (ed.): *Co je to fotografie*. Herrmann & synové, Praha 2004, s. 9-19.
12. Benjamin se ve svých *Malých dějinách fotografie* zabývá jejím vývojem do třicátých let, tedy do období *Neue Sachlichkeit*. V tu dobu je fotografie

mnohem méně individuální. Ačkoliv fotografické vizitky jsou pečlivě označené jménem i získanými cenami fotografického ateliéru, jedná se o produkci téměř industriálního charakteru a autorství je dnes na okraji zájmu odborníků. Teprve v období piktorialismu se fotografie začíná výrazněji individualizovat. Ještě v roce 1928 publikuje *Sovjetskoe foto* dvojstranu podobných fotografií Moholy-Nagyho Ranglera Patzsch obviňující Alexandra Rodčenka z jejich plagiátorství. Ranger Patzsch se dopisem Rodčenka zastává s tím, že oba dva tvoří v mezinárodním stylu.

13. Salomon-Godeau, Abigail: *Fotograf v Jeruzalémě*. In: Císař, Karel (ed.): *Co je fotografie?* Hermann & synové, Praha 2004, s. 131.
14. Benjamin, Walter: *Malé dějiny fotografie*. In: Císař, Karel ed. *Co je to fotografie*. Herrmann & synové, Praha 2004.
15. Benjamin, Walter: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979, s. 24.
16. Podle Hartz, John von: *August Sander*. Gordon Fraser, London 1977. Nestránkováno.
17. Citováno podle: Mrázková, Daniela, Remes, Vladimír: *Příběh fotografie*. Mladá fronta, Praha 1986, s. 77.
18. Viz: Lange, Susane: *August Sander*. Benedikt Taschen, Köln 1999, s. 109.
19. Tento výčet cituji z textu Susan Langeové uvedeného v předchozí poznámce. V kontextu Sanderovy klasifikace jednotlivých profesních a společenských skupin je pozoruhodné, že opomenul skupinu úředníků a byrokratů, která v tu dobu byla v Německu jednoznačně na vzestupu a která musela tvořit důležitou část zákazníků jeho ateliéru. Ostatně jeho portrét bavorského notáře patří dnes k jeho nejznámějším fotografiím.
20. Koetzle, Hans Michael: *Slavné fotografie I*. Slovart, Bratislava 2003, s. 166.
21. Navíc je Sander tehdy už i třídním nepřitelem. Jeho syn je jako aktivní člen socialistické strany v roce 1934 odsouzen k deseti letům vězení, ze kterého se už nikdy nevrátí.
22. Hilla Becherová podotýká, že objev Karla Linného je srovnatelný s objevy Alberta Einsteina.
23. Viz rozhovor Jean F. Chevrier, James Lingwood a Thomas Struth s Bernhardem a Hillou Becherovými, in: Company, David (ed.): *Art and Photography*. Phaidon Press, New York 2003, s. 230-232.

24. Andre, Carl: *A Note on Bernhard and Hilla Becher*. *Artforum* 11, 1972. Znovu otištěno in: Company, David (ed.): *Art and Photography*. Phaidon Press, New York 2003, s. 227.
25. Citováno podle: Kouba, Pavel: *Nietzsche, filosofická interpretace*. Český spisovatel, Praha 1995, s. 37.
26. Za upozornění na vztah mezi Evansovým obrazovým jazykem a Flaubertovým románovým stylem vděčím přednášce Doc. Alexandra Barana.
27. Evans, Walker: *Evans at Work*. Thames and Hudson, Londýn 1983, s. 70.
28. Evans byl ve skutečnosti zaníceným obdivovatelem naivity. Celý život sbíral reklamní cedule jako projevy výtvarné lidové kultury, ale také pohlednice, rodinné i novinové fotografie.
29. Z interview přetištěného in: Evans, Walker. *Evans at Work*. Thames and Hudson, Londýn 1983, s. 216.
30. Výjimkou z tohoto pravidla je několik diptichů a dva konceptuálnější projekty *Little Children* (1982) a *Young Workers* (1978-1982).
31. Walter Benjamin analyzuje šok v Baudelairově tvorbě jako základní zkušenost člověka v moderní společnosti. Viz Benjamin, Walter: *O některých motivech u Baudelaira*, In: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979, s. 82-112.
32. Citováno z rozhovoru Martina Schwander s Jeffem Wallem, in: Company, David (ed.): *Art and Photography*. Phaidon Press, New York 2003, s. 270.
33. Wall se interpretací *The Destroyed Room* Delaxroixova obrazu věnoval ve své přednášce na Simon Fraser University. Část jeho výkladu je zmíněná ve studii Kerryho Broughera *The Photographer of Modern Life* v katalogu výstavy Jeffa Walla vydaného u příležitosti výstavy v Museum of Contemporary Art Los Angeles 1997.
34. Zvláštní pozornost by si zasloužila feministická interpretace Walových fotografií. Jeff Wall patří mezi autory, u nichž je problematika genderu vnímána se zvláštní pozorností a naléhavostí. To je vidět například na fotografiích *Outburst* (1989), *Picture for Women* (1979), které jsou zřetelnou reminiscencí na obraz Edouarda Maneta *Bar ve Folies-Bergère* (1882).
35. Baran Alexander: *Předpoklady fotografie neboli Prolegomena*. AMU, Praha 2000, s. 89.

- i. Citováno dle: Kuneš, Aleš; Pospěch, Tomáš (ed.): *Teorie fotografie – Výběr z teoretických textů k dějinám fotografie*. ITF FF Slezské univerzity v Opavě, Opava 2003, s. 27-8
- ii. Kundera, Milan: *Nesmrtelnost*. Atlantis, Brno. 1993
- iii. Pessoa, Fernando: *Knihy nekľidu*. Hynek, Praha 1999, s. 15.
- iv. Lévinas, Emmanuel: *Být pro druhého*. Zvon, Praha 1997, s. 17.
- v. Flaubert, Gustave: *Paní Bovaryová*. KMa, Praha 2002, s. 10.
- vi. Citováno dle: Kuneš, Aleš; Pospěch, Tomáš (ed.): *Teorie fotografie – Výběr z teoretických textů k dějinám fotografie*. ITF FF Slezské univerzity v Opavě, Opava 2003, s. 6.

## Literatura

- Adorno Theodor W: *Estetická teorie*. Panglos, Praha 1997  
Anděl, Jaroslav (ed.): *Josef Sudek o sobě*. Torst, Praha 2001  
Anzenbacher, Arno: *Úvod do filozofie*. SPN, Praha 1991  
Aumont, Jacques: *Obraz*. AMU, Praha 2005  
Balestrem, Karl, Ottmann, Henning (ed.): *Politická filosofie 20. století*. OIKÚMENÉ, Praha 1993  
Baran Alexander: *Předpoklady fotografie neboli Prolegomena*. AMU, Praha 2000  
Barthes, Roland: *Mytologie*. Dokořán, Praha 2004  
Baudrillard, Jean: *Amerika*. Dauphin, Praha 2000  
Baudrillard, Jean: *O svádění*. Votobia, Olomouc 1996  
Bauman, Zigmund. *Globalizace – důsledky pro člověka*, Mladá fronta, Praha 1999  
Bauman, Zigmund: *Tekutá modernita*. Mladá fronta, Praha 2002  
Bauman, Zigmund: *Úvahy o postmoderní době*. Slon, Praha 1995  
Bělohradský, Václav: *Kapitalismus a občanské ctnosti*, Čs. Spisovatel, Praha 1992  
Bělohradský, Václav: *Mezi světy & mezisvěty (filosofické dialogy)*. Votobia, Praha 1997  
Belting, Hans: *Konec dějin umění*. Mladá fronta, Praha 2000  
Benjamin, Walter: *Agessilaus Santander*. Herrmann & synové, Praha 1998  
Benjamin, Walter: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979  
Benjamin, Walter: *Móda*. In: *Revue Labyrint*, 13-14, Praha 2003  
Birgus, Vladimír – Mlčoch, Jan: *Česká fotografie 20. století*. UMPRUM - Kant, Praha 2005  
Birgus, Vladimír – Vojtěchovský, Miroslav: *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let*. Kant, Praha 1996  
Birgus, Vladimír: *Česká fotografická avantgarda*. Kant, Praha 1999  
Birgus, Vladimír: *Eugen Wiškovský*. Torst, Praha 2005  
Birgus, Vladimír: *František Drtikol*. Kant, Praha 2000  
Birgus, Vladimír: *Martin Parr*. *Fotograf č. 5*. Praha 2005  
Brodskij, Josif: *Vodoznaky*. Prostor, Praha 2003  
Brougher Kerry: *Jeff Wall*. MOCA, Los Angeles, 1997  
Campany, David (ed.): *Art and Photography*. Phaidon Press, New York 2003  
Cézanne, Paul: *Čist přírodu*. Arbor Vitae, Praha 2000  
Cieslar, Jiří: *Concettino ohlédnutí (portréty, kritiky, eseje 1975 – 1995)*. NFA, Praha 1996  
Cieslar, Jiří: *Kočky na Atalantě*. AMU, Praha 2003  
Čisáň, Karel (ed.): *Co je fotografie*, Herrmann & synové, Praha 2004  
Cotton, Charlotte: *The Photograph as Contemporary Art*. Thames & Hudson Ltd. London, 2005  
Deleuze, Gilles: *Proust a znaky*. Herrmann & synové, Praha 1999  
Descombes, Vincent: *Stejně a jiné*. OIKÚMENÉ, Praha 1995  
Duby, Georges. *Umění a společnost ve středověku*. Paseka, Litomyšl 2001  
Duby, Georges: *Věk katedrál – umění a společnost 980-1420*. Argo, Praha 2002  
Dufek, Antonín: *Alfred Steiglitz*. Odeon, Praha 1990  
Dufek, Antonín: *Franz Fiedler: Fotografie*. Moravská galerie v Brně, Brno 2005  
Dufek, Antonín: *Jaromír Funke*. Torst, Praha 2003  
Eco, Umberto: *Dějiny krásy*. Argo, Praha 2005  
Evans, Walker: *Evans at Work*. Thames and Hudson, London 1983

- Evans, Walker: *Photographs for the FSA 1935-1938*. Da Capo Press Inc, Washington 1973
- Flaubert, Gustave: *Paní Bovaryová*. KMa, Praha 2002
- Flusser, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Hynek, Praha 1994
- Foucault, Michel: *Toto nie fajfka*. Archa, Bratislava 1995
- Frank, Robert: *Moving Out*. National Gallery of Art, Washington 1994
- Geertz, Clifford. *Interpretace kultur*, Slon, Praha 2000
- Gellner, Ernest. *Pluh, meč a kniha*, CDK, Brno 2002
- Gellner, Ernest. *Rozum a kultura*, CDK, Brno 1999
- Giddens, Anthony: *Sociologie*. Argo, Praha 2000
- Gombrich, Ernst Hans: *Příběh umění*. Odeon, Praha 1992
- Grygar, Štěpán: *Konceptuální umění a fotografie*. FAMU, Praha 2004
- Hartz, John von: *August Sander*. Gordon Fraser, London 1977
- Heidegger, Martin: *Básnický bydlí člověk*. OIKÚMENÉ, Praha 1993
- Heidegger, Martin: *Bytí a čas*. OIKÚMENÉ, Praha 2002
- Hlaváček, Josef: *Umění je to, co dělá život zajímavějším než umění (jak praví f)*. Art et fact, Praha 1999
- Chalupecký, Jindřich: *Cestou necestou*. H+H, Jinočany 1999
- Chalupecký, Jindřich: *Na hranicích umění*. Prostor, Praha 1990
- Kesner, Ladislav ml.: *Muzeum umění v digitální době*. Argo, Praha 2000
- Kesner, Ladislav ml. (ed.): *Vizuální teorie*. H&H, Jinočany 1997
- Koetzle, Hans Michael: *Slavné fotografie I*. Slovart, Bratislava 2003
- Koetzle, Hans Michael: *Slavné fotografie II*. Slovart, Bratislava 2003
- Kolektiv autorů *Classic Essays on Photography*. Leete's Island Books, New Heaven 1985
- Kolektiv autorů *Umění ve století vědy*. Mladá Fronta, Praha 1988
- Kolektiv autorů: *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*. ASCO, Praha 1993
- Kosík, Karel: *Století Markéty Samsové*. Československý spisovatel, Praha 1995
- Kouba, Pavel: *Nietzsche, filozofická interpretace*. Český spisovatel, Praha 1995
- Kratochvíl, Zdeněk: *Filozofie živé přírody*. Herrmann & synové, Praha 1995
- Kratochvíl, Zdeněk: *Výchova, zřejmost, vědomí*. Herrmann & synové, Praha 1995
- Kulka, Tomáš: *Umění a falzum (Monismus a dualismus v estetice)*. Academia, Praha 2004
- Kulka, Tomáš: *Umění a kjč*. Torst, Praha 1994
- Kundera, Milan: *Můj Janáček*. Atlantis, Brno 2002
- Kundera, Milan: *Nesmrtelnost*. Atlantis, Brno. 1993
- Kundera, Milan: *Zneuznávané dědictví Cervatesovo*. Atlantis, Brno 2005
- Kuneš, Aleš, Pospěch, Tomáš (ed.): *Teorie fotografie – Výběr z teoretických textů k dějinám fotografie*. ITFFF Slezské univerzity v Opavě, Opava 2003
- Lange, Susane: *August Sander*. Benedikt Taschen, Köln 1999
- Le Goff, Jacques: *Kultura středověké Evropy*. Odeon, Praha 1991
- Lévinas, Emmanuel: *Bytí pro druhého*. Zvon, Praha 1997
- Lévinas, Emmanuel: *Totalita a nekonečno (Esej o exterioritě)*. OIKÚMENÉ, Praha 1997
- Liessman, Konrad Paul: *Filozofie moderního umění*. Votobia, Olomouc 2000
- Lyotard, Jean-François: *O posmodernismu*. Filozofický ústav ČSAV, Praha 1993
- McLuhan, Marshall: *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Odeon, Praha 1991
- Monaco, James: *Jak číst film*. Albatros, Praha 2004
- Moucha, Josef: *Vprostřed arény*. FOTOFO, Praha 2004
- Mrázková, Daniela – Remes, Vladimír: *Příběh fotografie*. Mladá Fronta, Praha 1985
- Panošsky, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Odeon, Praha 1981
- Patočka, Jan: *Péče o duši III*, OIKÚMENÉ, Praha 2002
- Patočka, Jan: *Přirozený svět jako filozofický problém*. Československý spisovatel, Praha 1992
- Perniola, Mario: *Estetika 20. století*. Karolinium, Praha 2000
- Petříček, Miroslav: *Úvod do (současné) filozofie (11 improvizovaných přednášek)*. Herrmann & synové, Praha 1997
- Posman, Neil: *Úbavit se k smrti*. Mladá fronta, Praha 1999

Evans, Walker: *Photographs for the FSA 1935-1938*. Da Capo Press Inc, Washington 1973  
 Flaubert, Gustave: *Paní Bovaryová*. KMa, Praha 2002  
 Flusser, Vilém: *Za filosofii fotografie*. Hynek, Praha 1994  
 Foucault, Michel: *Toto nie fajfka*. Archa, Bratislava 1995  
 Frank, Robert: *Moving Out*. National Gallery of Art, Washington 1994  
 Geertz, Clifford: *Interpretace kultur*, Slon, Praha 2000  
 Gellner, Ernest: *Pluh, meč a kniha*, CDK, Brno 2002  
 Gellner, Ernest: *Rozum a kultura*, CDK, Brno 1999  
 Giddens, Anthony: *Sociologie*. Argo, Praha 2000  
 Gombrich, Ernst Hans: *Příběh umění*. Odeon, Praha 1992  
 Grygar, Štěpán: *Konceptuální umění a fotografie*. FAMU, Praha 2004  
 Hartz, John von: *August Sander*. Gordon Fraser, London 1977  
 Heidegger, Martin: *Básnický bydlí člověk*. OIKÚMENÉ, Praha 1993  
 Heidegger, Martin: *Bytí a čas*. OIKÚMENÉ, Praha 2002  
 Hlaváček, Josef: *Umění je to, co dělá život zajímavějším než umění (jak praví f)*. Art et fact, Praha 1999  
 Chalupecký, Jindřich: *Cestou necestou*. H+H, Jinočany 1999  
 Chalupecký, Jindřich: *Na hranicích umění*. Prostor, Praha 1990  
 Kesner, Ladislav ml.: *Muzeum umění v digitální době*. Argo, Praha 2000  
 Kessner, Ladislav ml. (ed.): *Vizuální teorie*. H&H, Jinočany 1997  
 Koetzle, Hans Michael: *Slavné fotografie I*. Slovart, Bratislava 2003  
 Koetzle, Hans Michael: *Slavné fotografie II*. Slovart, Bratislava 2003  
 Kolektiv autorů *Classic Essays on Photography*. Leete's Island Books, New Heaven 1985  
 Kolektiv autorů *Umění ve století vědy*. Mladá Fronta, Praha 1988  
 Kolektiv autorů: *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*. ASCO, Praha 1993  
 Kosík, Karel: *Století Markéty Samsové*. Československý spisovatel, Praha 1995  
 Kouba, Pavel: *Nietzsche, filozofická interpretace*. Český spisovatel, Praha 1995  
 Kratochvíl, Zdeněk: *Filozofie živé přírody*. Herrmann & synové, Praha 1995  
 Kratochvíl, Zdeněk: *Výchova, zřejmost, vědomí*. Herrmann & synové, Praha 1995  
 Kulka, Tomáš: *Umění a falzum (Monismus a dualismus v estetice)*. Academia, Praha 2004  
 Kulka, Tomáš: *Umění a kýč*. Torst, Praha 1994  
 Kundera, Milan: *Můj Janáček*. Atlantis, Brno 2002  
 Kundera, Milan: *Nesmrtelnost*. Atlantis, Brno 1993  
 Kundera, Milan: *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Atlantis, Brno 2005  
 Kuneš, Aleš; Pospěch, Tomáš (ed.): *Teorie fotografie – Výběr z teoretických textů k dějinám fotografie*. ITFFF Slezské univerzity v Opavě, Opava 2003  
 Lange, Susane: *August Sander*. Benedikt Taschen, Köln 1999  
 Le Goff, Jacques: *Kultura středověké Evropy*. Odeon, Praha 1991  
 Lévinas, Emmanuel: *Být pro druhého*. Zvon, Praha 1997  
 Lévinas, Emmanuel: *Totalita a nekonečno (Esej o exterioritě)*. OIKÚMENÉ, Praha 1997  
 Liessman, Konrad Paul: *Filozofie moderního umění*. Votobia, Olomouc 2000  
 Lyotard, Jean-François: *O postmodernismu*. Filosofický ústav ČSAV, Praha 1993  
 McLuhan, Marshall: *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Odeon, Praha 1991  
 Monaco, James: *Jak číst film*. Albatros, Praha 2004  
 Moucha, Josef: *Vprostřed arény*. FOTOFO, Praha 2004  
 Mrázková, Daniela – Remes, Vladimír: *Příběh fotografie*. Mladá Fronta, Praha 1985  
 Panořský, Erwin: *Význam ve výtvarném umění*. Odeon, Praha 1981  
 Patočka, Jan: *Péče o duši III*, OIKÚMENÉ, Praha 2002  
 Patočka, Jan: *Přirozený svět jako filozofický problém*. Československý spisovatel, Praha 1992  
 Perniola, Mario: *Estetika 20. století*. Karolinum, Praha 2000  
 Petříček, Miroslav: *Úvod do (současné) filozofie (11 improvizovaných přednášek)*. Herrmann & synové, Praha 1997  
 Posman, Neil: *Ubavit se k smrti*. Mladá fronta, Praha 1999

Pospiszyl, Tomáš: *Srovnávací studie*. Fra, Praha 2005  
 Pound, Ezra: *ABC četby*, Atlantis, Brno 2004  
 Pound, Ezra: *Chci jsm napsat ráj*. Votobia, Olomouc 1993  
 Rezek, Petr: *Filozofie a politika kýče*. Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, Praha 1991  
 Rezek, Petr: *K teorii plastičnosti*. Triáda, Praha 2004  
 Scruton, Roger: *Krátké dějiny novověké filozofie*. Academia, Praha 1999  
 Scruton, Roger: *Průvodce člověka po moderní kultuře*. Academia, Praha 2002  
 Silverio, Robert: *Dekonstrukce současné tvůrčí fotografie*. FAMU, Praha 2002  
 Sonatogová, Susan: *O fotografii*. Paseka, Litomyšl 2002  
 Sontag, Susan: *Looking at the Pain of Others*. Picador, New York 2004  
 Störig, Hans Joachim: *Malé dějiny filozofie*. Zvon, Praha 1991  
 Ševčík, Oldřich: *Architektura – historie – umění (kulturně-civilizační vývoj v Evropě od antiky do počátku 19. století)*. Grada Publishing, Praha 2002  
 Thein, Karel: *Rychlost a slzy (filmové eseje)*. Prostor, Praha 2002  
 Třeštítk, Dušan: *Češi a dějiny v postmoderním očistci*. Lidové noviny, Praha 2005  
 Vonnegut, Kurt: *Modrovous*. Mustang, Brno 2001  
 Walther, Ingo, F (ed.): *Umění 20. století*. Taschen, Köln 2004  
 Wittgenstein, Ludwig: *Filozofická zkoumání*. Filosofický ústav ČSAV, Praha 1993  
 Wittgenstein, Ludwig: *Rozličné poznámky*. Mladá fronta, Praha 1993  
 Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. OIKÚMENÉ, Praha 1993  
 Zuska, Vlastimil: *Čas v možných světech obrazu (příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepcí)*. Karolinum, Praha 1994



## Rejstřík jmenný

- Adams, Eddie 61  
Adamson 74-75, 75, 76, 88  
Adorno, Theodor W. 19, 45  
AES+F 46, 47  
Arbusová, Diane 71, 55  
Atget, Eugène 10  
autenticita 85  
Avedon, Richard 72  
Barthes, Roland 36, 58, 59  
Baudelaire, Charles 36, 85-89  
Baudrillard 13, 21, 71, 72, 73, 75  
Bauman, Zigmund 32, 62  
Becher, Bernhard 80-82, 89  
Becherová, Hilla (Wobersová) 80-82, 89  
Becherovi, Bernhard a Hilla 80-82  
Beckett, Samuel 45  
Belmer, Hans 46  
Bělohradský, Václav 13  
Belting, Hans 42  
Benjamin, Walter 19, 20, 41, 45-46, 57, 59, 73-76, 79  
Berenson, Bernard 24  
Bergson, Henry 22  
Bertillon, Alphonse 18  
Beuys, Joseph 18  
Bischof, Werner 60  
Blosfeldt, Karl 77  
Blossfeldt 20, 21  
Bouju, Jean-Marc 15  
Brassai 55  
Breton, André 32  
Bullock, Winn 51  
Burrows, Larry 60  
Cameronová, Julie Margaret 76  
Capa, Robert 52, 53, 54, 59, 62, 63  
Cartier-Bresson, Henry 52, 60  
Cézanne 30, 33, 36, 37  
Comte, Auguste 14, 78  
Csikszentmihalyi, Mihaly 18  
Čapek, Karel 79  
Dalí, Salvador 19  
Damisch, Hubert 29  
Darwin, Charles 14, 78  
Delacroix, Eugène 88  
Delaroche, Paul 75  
Derrida, Jacques 24  
Descartes, René 54  
Descombes, Vincent 62  
Disdéri 13  
Disneau, Robert 55  
Döblin, Alfred 78  
Dominquez, Oscar 46  
Duchamp, Marcel 18-47  
Eisnerová, Maria 52  
Eliot, Thomas S. 39, 44  
Evans, Walker 20, 56, 82-85, 83-85, 88  
Fellini, Federico 44  
Fenton, Roger 16  
Fischli, Peter 45  
Flaubert, Gusatve 14  
Flusser, Vilém 42, 43, 57, 71-72, 73  
Foulcault, Michel 9  
Frank, Robert 55, 56  
Freud, Sigmund 32  
Fried, Michael 43  
Funke, Jaromír 68  
Gehlen, Arnold 44  
Ginz, Petr 69  
globalizace 8  
Goya 12, 14, 30  
Goya, Francesco 15  
Gursky, Andreas 31, 47  
Haas, Ernst 54  
Hall, Donald 37  
Hartfield, John 86  
Hegel, Georg W. F. 16, 31, 32, 56  
Heidegger, Martin 54, 70  
Hemingway, Ernest 67  
Hill, David Octavius 74, 74-75, 75, 76, 88  
Höferová, Candida 31, 47  
Hokusai 32, 89  
Chalupecký, Jindřich 32, 33, 46  
Chirico, Giorgio de 46  
Christie, Agatha 45  
Izis 55  
Janáček, Leoš 67  
Kafka, Franz 67  
Kant, Immanuel 16, 56  
Kartész, André 55  
Kesner, Ladislav ml. 20  
Kierkegaard, Sören 14  
Klein, William 55  
Koetzle, Hans Michael 79  
Kolář, Viktor 55  
Kundera, Milan 67, 71  
Kupka, František 23  
Label, Robert 34  
Lévi-Strauss, Claude 58  
Lévinas, Emmanuel 73  
Levinthal, David 58  
Libera, Zbigniew 59

## Rejstřík jmenný

Adams, Eddie 61  
Adamson 74-75, 75, 76, 88  
Adorno, Theodor W. 19, 45  
AES+F 46, 47  
Arbusová, Diane 71, 55  
Atget, Eugène 10  
autenticita 85  
Avedon, Richard 72  
Barthes, Roland 36, 58, 59  
Baudelaire, Charles 36, 85-89  
Baudrillard 13, 21, 71, 72, 73, 75  
Bauman, Zigmund 32, 62  
Becher, Bernhard 80-82, 89  
Becherová, Hilla (Wobersová) 80-82, 89  
Becherovi, Bernhard a Hilla 80-82  
Beckett, Samuel 45  
Belmer, Hans 46  
Bělohradský, Václav 13  
Belting, Hans 42  
Benjamin, Walter 19, 20, 41, 45-46, 57, 59, 73-76, 79  
Berenson, Bernard 24  
Bergson, Henry 22  
Bertillon, Alphonse 18  
Beuys, Joseph 18  
Bischof, Werner 60  
Blossfeldt, Karl 77  
Blossfeldt 20, 21  
Bouju, Jean-Marc 15  
Brassai 55  
Breton, André 32  
Bullock, Winn 51  
Burrows, Larry 60  
Cameronová, Julie Margaret 76  
Capa, Robert 52, 53, 54, 59, 62, 63  
Cartier-Bresson, Henry 52, 60  
Cézanne 30, 33, 36, 37  
Comte, Auguste 14, 78  
Csikszentmihalyi, Mihaly 18  
Čapek, Karel 79  
Daí, Salvador 19  
Damisch, Hubert 29  
Darwin, Charles 14, 78  
Delacroix, Eugène 88  
Delaroche, Paul 75  
Derrida, Jacques 24  
Descartes, René 54  
Descombes, Vincent 62  
Disdéri 13  
Disneau, Robert 55

Döblin, Alfred 78  
Dominquez, Oscar 46  
Duchamp, Marcel 18-47  
Eisnerová, Maria 52  
Eliot, Thomas S. 39, 44  
Evans, Walker 20, 56, 82-85, 83-85, 88  
Fellini, Federico 44  
Fenton, Roger 16  
Fischli, Peter 45  
Flaubert, Gusatve 14  
Flusser, Vilém 42, 43, 57, 71-72, 73  
Foulcault, Michel 9  
Frank, Robert 55, 56  
Freud, Sigmund 32  
Fried, Michael 43  
Funke, Jaromír 68  
Gehlen, Arnold 44  
Ginz, Petr 69  
globalizace 8  
Goya 12, 14, 30  
Goya, Francesco 15  
Gursky, Andreas 31, 47  
Haas, Ernst 54  
Hall, Donald 37  
Hartfield, John 86  
Hegel, Georg W. F. 16, 31, 32, 56  
Heidegger, Martin 54, 70  
Hemingway, Ernest 67  
Hill, David Octavius 74, 74-75, 75, 76, 88  
Höferová, Candida 31, 47  
Hokusai 32, 89  
Chalupecký, Jindřich 32, 33, 46  
Chirico, Giorgio de 46  
Christie, Agatha 45  
Izid 55  
Janáček, Leoš 67  
Kafka, Franz 67  
Kant, Immanuel 16, 56  
Kartész, André 55  
Kesner, Ladislav ml. 20  
Kierkegaard, Sören 14  
Klein, William 55  
Kocztle, Hans Michael 79  
Kolář, Viktor 55  
Kundera, Milan 67, 71  
Kupka, František 23  
Label, Robert 34  
Lévi-Strauss, Claude 58  
Lévinas, Emmanuel 73  
Levinthal, David 58  
Libera, Zbigniew 59

Linné, Karl 78  
Ludvík, Tomáš 62  
Magnum Photos 51, 52, 53, 55, 59, 63  
Manet, Edouard 88  
Mann, Paul de 24  
Man Ray 34, 41  
Marlow, Peter 57  
Marx, Karel 14  
McLuhan, Marshall 32, 44, 46  
Modelová, Lisette 55  
Mondrian, Piet 37  
Munkacsi, Martin 55  
Muybridge, Eadweard J. 10, 22  
Nadar 24, 76  
Nauman, Bruce 41  
Newton, Isaac 11  
Nièpce, Niecephore 29, 30, 31, 32, 34  
Nietzsche, Fridrich 14, 15, 16, 82-84, 84  
Owens, Craig 43  
Panofski, Erwin 24  
Parr, Martin 52, 57  
Paz, Octavio 37  
Perniola, Mario 73  
Pessoa, Fernando 72  
Picasso, Pablo 60  
Pierre a Gilles 43  
Platón 16  
Pollock, Jacson 54, 56  
Pound, Ezra 36, 37, 39, 44  
Powell, Collin 9  
Prince, Richard 42  
Ranger-Patzsch, Albert 77  
Rauschenberg, Robert 39  
Rejlander, Oscar Gustave 87  
Ristenhueber, Sophia 17  
Robinson, Henry Peach 21  
Roger, George 52  
Ronis, Willy 55  
Rothko, Mark 54  
Ruff, Thomas 73  
Russolo, Luigi 23  
Rýnští pokrokáři (Die Rheinischen Progressive) 77  
Salzmann, Auguste 74  
Sandburg, Carl 51  
Sander, August 70, 76-79, 81, 88  
Sarfati, Lise 56  
Sartre, Jena Paul 53, 54  
Saussure, Ferdinand de 14  
Scruton, Roger 35, 36, 38, 39, 57  
Sedláčková, Marcela 35  
Serrano, Andreas 47

Seymour, David (Chim) 52  
Sherman, Cindy 35, 47  
Simmel, Georg 17, 18, 20  
Smith, Eugene W. 60  
Solomon-Godeauová, Abigail 74  
Sontagová, Susan 11, 41, 55, 60  
Sprengler, Oswald 40  
Steichen, Edward 51, 58  
Stieglitz, Alfred 32, 33, 37  
Strand, Paul 60  
Stravinskij, Igor 67  
Struth, Thomas 31, 40, 47  
Sudek, Josef 10  
Talbot, William H. F. 76  
Tocqueville, Alexis de 14  
Ut, Nick 61  
Vandivert, William 52  
Vandivertová, Rita 52  
Vonnegut, Kurt 54  
Wall, Jeff 44, 58, 85-89  
Warhol, Andy 38, 39  
Weegee 55  
Wegman, William 86  
Weiss, David 45  
Welsch, Wolfgang 35  
Weston 20  
Wilhelm-Seivert, Franz 77  
Willie, Donovan 56  
Wiškovský, Eugen 67-72  
Witkin, Joel Peter 47, 86  
Wittgenstein, Ludwig 14  
Woolfová, Virginia 45  
Worthington, A. M. 22  
Wright, Frank L. 45  
Yuan, Goang-ming 28, 30, 31, 32, 33, 47

## Rejstřík věcný

- abstrakce 43
- abstraktní expresionismus 54
- autenticita 85
- autor 67
- avantgarda 36, 41
- bienále 38, 82
- čas 10
- časoprostorová struktura 32
- dějiny umění 37
- digitalizace 8
- dokument 84
- estetická zkušenost 17
- estetického prožívání 43
- estetický prožitek 17
- estetika 10, 16-17
  - a etika 56
  - a estetické prožívání 23
  - a psychologie 18
  - a hyperestetizovaná společnost 56
  - a morfologické otázky 39
  - a naivní, lidová 84
- Nová věčnost 77
- evokace 85-89
- fotograf 8, 67, 70-89
- fotografický dokument 53-63
- fotografie
  - a čas 22
  - a filozofie 16
  - a jazyk 21
  - a komunikační šum 89
  - a lidskost 63
  - a literatura 82-84
  - a manipulace 70
  - a médium 32
  - anonymní 9
  - a paměť 23
  - a pravdivost 21, 70, 73
  - a propaganda 55
  - a reprodukovatelnost 73
  - a sociologie 19
  - a selektivita 61
  - a voyerismus 61
- autenticita 85
- digitální 8
- digitální manipulace 86-89
- distance 81
- konceptuální 29-45, 82-86
- ekologie 11
- hermetická gesta 62
- humanistická 51, 59
- inscenovaná 86
- inflace 60
- jako extenze a intenze 32
- jako jazyk 14
- jako katalogizace světa 78
- jako metoda 76-91
- jako mimetická forma zobrazení 42
- jako náhražka 71-72
- jako obraz 13
- jako reprezentace a prezence 20
- jako řeč 89
- jako symbol 68
- jako text 14
- jako způsob vidění 70
- komparativní srovnávání 79
- povrch a hloubka 11
- Frankfurtská škola 19
- FSA 83, 84
- globalizace 8
- humanismus 53, 54, 56, 57
- individualismus 62
- katalogizace 80-82
- kinofilm 8
- kompozice 81
- krása 56
- kurátor 41
- Lidská rodina 51, 58, 59, 61
- literatura 70, 82
- Měsíc 67, 68
- moderna 29-47
  - a osvícenství 35
  - a postmoderna 34
  - a vysoká kultura 35
- modernismus 35-45
- moderní společnost 34
- motiv 67
- muzeum 40, 41
- mýtus 62
- Nová věčnost 77
- Osvětim 63
- porozumění 13
- portrét 75, 76-79, 79
- postmoderna 29-47
- rám obrazu 17
- Ready mades 39
- rozhodující okamžik 55
- sociologie 35, 78
- spisovatel 71
- Srebrenica 63
- srovnávací analýza 10

## Rejstřík věcný

abstrakce 43  
abstraktní expresionismus 54  
autenticita 85  
autor 67  
avantgarda 36, 41  
bienále 38, 82  
čas 10  
časoprostorová struktura 32  
dějiny umění 37  
digitalizace 8  
dokument 84  
estetická zkušenost 17  
estetického prožívání 43  
estetický prožitek 17  
estetika 10, 16-17  
    a etika 56  
    a estetické prožívání 23  
    a psychologie 18  
    a hyperestetizovaná společnost 56  
    a morfologické otázky 39  
    a naivní, lidová 84  
Nová věcnost 77  
evokace 85-89  
fotograf 8, 67, 70-89  
fotografický dokument 53-63  
fotografie  
    a čas 22  
    a filozofie 16  
    a jazyk 21  
    a komunikační šum 89  
    a lidskost 63  
    a literatura 82-84  
    a manipulace 70  
    a médium 32  
    anonymní 9  
    a paměť 23  
    a pravdivost 21, 70, 73  
    a propaganda 55  
    a reprodukovatelnost 73  
    a sociologie 19  
    a selektivita 61  
    a voyeurismus 61  
autenticita 85  
digitální 8  
digitální manipulace 86-89  
distance 81  
konceptuální 29-45, 82-86  
ekologie 11  
hermetická gesta 62

humanistická 51, 59  
inscenovaná 86  
inflace 60  
jako extenze a intenze 32  
jako jazyk 14  
jako katalogizace světa 78  
jako metoda 76-91  
jako mimetická forma zobrazení 42  
jako náhražka 71-72  
jako obraz 13  
jako reprezentace a prezenze 20  
jako řeč 89  
jako symbol 68  
jako text 14  
jako způsob vidění 70  
komparativní srovnávání 79  
povrch a hloubka 11  
Frankfurtská škola 19  
FSA 83, 84  
globalizace 8  
humanismus 53, 54, 56, 57  
individualismus 62  
katalogizace 80-82  
kinofilm 8  
kompozice 81  
krása 56  
kurátor 41  
Lidská rodina 51, 58, 59, 61  
literatura 70, 82  
Měsíc 67, 68  
moderna 29-47  
    a osvícenství 35  
    a postmoderna 34  
    a vysoká kultura 35  
modernismus 35-45  
moderní společnost 34  
motiv 67  
muzeum 40, 41  
mýtus 62  
Nová věcnost 77  
Osvětím 63  
porozumění 13  
portrét 75, 76-79, 79  
postmoderna 29-47  
rám obrazu 17  
Ready mades 39  
rozhodující okamžik 55  
sociologie 35, 78  
spisovatel 71  
Srebrenica 63  
srovnávací analýza 10

strategie vidění 82-85  
světlo 29  
symbol 68  
šok 86-89  
teorie a interpretace 8  
tvář 74  
typologie 77-81  
umělecké dílo, umění 23  
    a abstrakce 33  
    a Amerika 37  
    a inovace 37  
    a muzeum 40  
    a myšlení 31, 32  
    a společenské přístupnost 36  
    jako kontinuita a opakování 37  
    krize 44  
vidění světa 68  
Vietnamská válka 61

## Seznam ilustrací / estetika

Francesco Goya: Neví se proč, kol. 1820  
Anonym (připisováno Disdérimu):  
Těla pařížských komunardů, 1871  
Francesco Goya: Z cyklu Caprichos, 1814-23  
Jean-Marc Bouju: Nadžaf, 2003  
Anonymní fotografie, ca. 2005  
Roger Fenton: Údolí stínů smrti – Krim, 1855  
Sophia Ristenhueber: Fait (díptych), 1992  
Alphonse Bertillon: Studie hovořící tváře, ca. 1895  
Salvador Dalí: Fenomén extáze, 1933  
Edward Weston: Paprika, 1930  
Karl Blossfeldt: Cucurbita  
(z cyklu Praformy umění), před 1928  
A. M. Worthington: Fotografické studie  
rozpadu kapky tekutiny, ca. 1908  
Eadweard J. Muybridge: Přemet vzad, 1881  
Eadweard J. Muybridge: Cválající kůň, 1878  
Luigi Russolo: Dynamičnost automobilu, 1912-13  
František Kupka: Kosmické jaro I  
(Čáry – plochy – hloubka), 1913-14  
Nadar: Rotační autoportrét, ca. 1865

## dlouhá moderna

Yuan Goang-ming: City Disqualified (Day), 2003  
Nicéphore Niépce: Pohled do dvora, 1827  
Paul Cézanne: Hora Sainte-Victoire, kol. 1897  
Yuan Goang-ming: City Disqualified (Night), 2003  
Alfred Stieglitz:  
Pohled ze zadního okna 291 (II), 1915  
Alfred Stieglitz:  
Pohled ze zadního okna 291, 1915  
Marcel Duchamp:  
Lovingly jako Rose Sélavy, 1923-24  
Cyndy Sherman: Bez názvu #400, 2000  
Paul Cézanne: Stromy  
Piet Mondrian: Šedý strom, 1912  
Alfred Seiglitz: Tačící stromy, 1922  
Marcel Duchamp: Fontána (Fountain), 1917  
(replika z roku 1964)  
Marcel Duchamp: Velké sklo, kol. 1915-23  
(Nevěsta svlékaná svými mláďenci)  
Thomas Struth: Pergamonské muzeum I, Berlín, 1901  
Thomas Struth: Musée d'Orsay I, Paříž, 1989  
Bruce Nauman: Mouka (Aranžmá), 1966  
Man Ray: Dech prachu, 1920  
(fotografie z ateliéru Marcela Duchampa)  
Richard Prince: Bez názvu (Kovboj), 1980-84  
Pierre a Gilles: Adam a Eva  
Jeff Wall: z cyklu Young Workers, 1978-83  
Peter Fischli a David Weis: z cyklu Tiché odpoledne, 1984  
AES+F: Action half life 3/# 1, 4, 2003

*(Jednotlivé ilustrace jsou zde jmenovány v průběžném pořadí  
a jsou obsaženy i ve jmeném rejstříku pod jménem autora.)*

## Seznam ilustrací / estetika

Francesco Goya: Neví se proč, kol. 1820  
Anonym (připisováno Disdérimu):  
Těla pařížských komunardů, 1871  
Francesco Goya: Z cyklu Caprichos, 1814-23  
Jean-Marc Bouju: Nadžaf, 2003  
Anonymní fotografie, ca. 2005  
Roger Fenton: Údolí stínů smrti – Krim, 1855  
Sophia Ristenhueber: Fait (diptych), 1992  
Alphonse Bertillon: Studie hovořící tváře, ca. 1895  
Salvador Dalí: Fenomén extáze, 1933  
Edward Weston: Paprika, 1930  
Karl Blossfeldt: Cucurbita  
(z cyklu Praformy umění), před 1928  
A. M. Worthington: Fotografické studie  
rozpadu kapky tekutiny, ca. 1908  
Eadweard J. Muybridge: Přemet vzad, 1881  
Eadweard J. Muybridge: Cválající kůň, 1878  
Luigi Russolo: Dynamičnost automobilu, 1912-13  
František Kupka: Kosmické jaro I  
(Čáry – plochy – hloubka), 1913-14  
Nadar: Rotační autoportrét, ca. 1865

## dlouhá moderna

Yuan Goang-ming: City Disqualified (Day), 2003  
Nicéphore Niépce: Pohled do dvora, 1827  
Paul Cézanne: Hora Sainte-Victoire, kol. 1897  
Yuan Goang-ming: City Disqualified (Night), 2003  
Alfred Stieglitz:  
Pohled ze zadního okna 291 (II), 1915  
Alfred Stieglitz:  
Pohled ze zadního okna 291, 1915  
Marcel Duchamp:  
Lovingly jako Rose Sélavy, 1923-24  
Cyndy Sherman: Bez názvu #400, 2000  
Paul Cézanne: Stromy  
Piet Mondrian: Šedý strom, 1912  
Alfred Seiglitz: Tačící stromy, 1922  
Marcel Duchamp: Fontána (Fountain), 1917  
(replika z roku 1964)  
Marcel Duchamp: Velké sklo, kol. 1915-23  
(Nevěsta svlékaná svými mláďenci)  
Thomas Struth: Pergamonské muzeum I, Berlín, 1901  
Thomas Struth: Musée d'Orsay I, Paříž, 1989  
Bruce Nauman: Mouka (Aranžmá), 1966  
Man Ray: Dech prachu, 1920  
(fotografie z ateliéru Marcela Duchampa)  
Richard Prince: Bez názvu (Kovboj), 1980-84  
Pierre a Gilles: Adam a Eva  
Jeff Wall: z cyklu Young Workers, 1978-83  
Peter Fischli a David Weiss: z cyklu Tiché odpoledne, 1984  
AES+F: Action half life 3/# 1, 4, 2003

## sen jménem lidskost

Lidská rodina: Pohledy do epozice výstavy  
Lidská rodina: Strana z výstavního katalogu  
Robert Capa: SSSR  
Ernst Haas: Vídeň (Návrat zajatců), 1949  
Robert Capa: Neapolské matky, 1943  
Robert Frank: Butte, Montana 1949  
William Klein: Charitativní ples v hotelu Waldorf,  
New York, 1954-1955  
Donovan Wilie: Euro Visions – Estonsko, 2004  
Lise Sarfati: Euro Visions – Lotyšsko, 2004  
Peter Marlow: Euro Visions – Kypr, 2004  
Martin Parr: Euro Visions – Slovinsko, 2004  
David Levinthal: Bez názvu, 1975  
Jeff Wall: Mimika, 1982  
Zbigniew Libera: Ti, co zde žijí, 2002  
Zbigniew Libera: Nepál, 2003  
Larry Burrows: Hue, po ofenzívě, 1968  
Larry Burrows: Dobyetí kóty 484, 1966  
Nick Ut: Devítiletá Kim Phuc Phan Thi utíká ze své  
vesnice poté, co ztrhala hořící šaty, 1972  
Eddie Adams: Generál Nguyen Ngoc Loan popravuje  
zajatce, 1969  
Robert Capa: Padající republikán, 1936 (verze  
publikovaná časopisem Vu, 23. 9. 1936)  
Robert Capa: Padající republikán, 1936 (verze  
publikovaná časopisem Life, 12. 7. 1937)

## fotograf

Eugen Wiškovský: Límce, 1928  
Eugen Wiškovský: Měsíční krajina, 1932  
Jaromír Funke: Bez názvu, ca. 1929  
Petr Ginz: Měsíční krajina, ca. 1942  
August Sander: Dívka ve voze, 1932  
Diane Arbusová: Mladík v natáčkách doma na  
Západní dvacáté ulici, New York, 1966  
Richard Avedon: Clarence Lippard, dálkový řidič,  
I 80, Sparks, Nevada 29. srpna 1983  
Thomas Ruff: Portrét (A. Volkamannová), 1998  
D. O. Hill a R. Adamson: Reverend George Gillfram  
a Dr. Samuel Brown, 1843-5  
Robert Adamson: Portrét D. O. Hilla, ca. 1843  
August Sander: Průmyslník, ca. 1928  
August Sander: Studie mužů, ca. 1935  
August Sander: Sedlák (cestou na pohřeb),  
Westerwald, ca. 1926  
August Sander: Kamenolom, před r. 1935  
Bernhard a Hilla Becherovi: Typologie hrázdných  
domů I, II, 1959-74  
Bernhard a Hilla Becherovi: Dvanáct vodárenských  
věží, 1978-85  
Walker Evans: Dům horníka v západní Virgínii, 1935  
Walker Evans: Výkladní skříň fotografického ateliéru,  
Birmingham, Alabama (březen) 1936 varianty  
fotografie  
Eugène Delacroix: Smrt Sardanapauluse, 1827  
Jeff Wall: Zničený pokoj, 1978  
Oscar G. Rejlander: Dva způsoby života, 1857  
Robert Montgomery (režie): Dáma v jezeře -  
fotografie z filmu, 1827  
Edouard Manet: Bar ve Folies-Bergere, 1882  
Jeff Wall: Obraz pro ženy, 1979  
Poutníci jsou zastížení větrem v Ejiri, ca. 1832  
Hokusai: Z cyklu: Třicet šest pohledů na horu Fuji  
Jeff Wall: Náhlý závan větru (podle Hokusai), 1993

(Jednotlivé ilustrace jsou zde jmenovány v průběžném pořadí  
a jsou obsaženy i ve jmeném rejstříku pod jménem autora.)

Filip Skalák

## **Myslet fotografie**

(čtyři cesty za výpovědí fotografého obrazu)

Katedra fotografie FAMU, Praha 2006

Soubor čtyř textů zabývajících se teorií fotografického obrazu  
v souvislostech soudobého umění a vizuální kultury.

Klíčová hesla jmenná:

Baudrillard Jean, francouzský filozof  
Benjamin Walter, německý filozof a sociolog  
Duchamp Marcel, americký umělec  
Evans Walker, americký fotograf  
Flusser Vilém, německý filozof  
Sander August, německý fotograf  
Sontagová Susan, americká spisovatelka  
Wall Jeff, kanadský fotograf

Klíčová hesla věcná:

Estetika fotografie  
Fotograf  
Fotografie humanistická  
Fotografie jako kulturní fenomén  
Fotografie jako umělecké médium  
Teorie fotografie

Tato práce obsahuje 76 stran vlastního textu o celkovém rozsahu 142 normostran,  
doplněných ilustracemi a komentáři, a 19 stran pomocných textů.

Při citování textu musí být uvedeno, že jde o disertační práci  
doktorského studia na katedře fotografie FAMU.

© Filip Skalák, 2006

Autor prohlašuje, že se opíral pouze o vyznačené prameny a vlastní text práce,  
stejně jako výběr ilustrací, je jeho samostatným původním dílem.

