

## OBSAH

ÚVOD – FOTOGRAFICKÉ VIDĚNÍ	2
I. DETAIL	8
<i>Fotografie jako umění, slova kurátorů</i>	11
<i>Thomas Demand</i>	15
<i>Bettina Rheims a Serge Bramly</i>	20
<i>Jeff Wall - Na hranici malířství a fotografie</i>	22
II. INSCENACE (divadlo fotografie)	27
<i>Na hranici výjevu a inscenace – tvorba Jeffa Walla</i>	35
III. INDEX	40
<i>André Bazin</i>	42
<i>Postmoderna a fotografie</i>	44
<i>Stopování fotografie</i>	50
IV. ČAS	61
<i>Fotografie v minulém čase</i>	63
<i>V přítomném čase</i>	65
<i>„Ach, učiň, čeho se tělem dotknu, ať v žluté zlato se změní!“</i>	67
<i>Vydělená z času</i>	72
ZÁVĚR	79
SEZNAM LITERATURY	85
SEZNAM PŘÍLOH	88

## ÚVOD - Fotografické vidění

*Aby se jim podařilo ... uznání dosáhnout, originální malíř a originální umělec si počínají jako oční lékaři. Terapie jejich malbou nebo prózou nebývá vždycky příjemná. Když je skončena, lékař nám řekne: „Teď se podívejte!“ A svět (který nebyl stvořen jednou provždy, nýbrž pokaždé, kdykoli se objevil nějaký originální umělec) se nám najednou zjeví úplně odlišný od světa dřívějšího, ale dokonale jasný. Ženy procházejí ulicí odlišné od žen někdejších, protože mají v sobě něco renoirovského, něco z těch Renoirových postav, v nichž jsme kdysi odmítali ženy vidět. I kočáry jsou hotový Renoir a zrovna tak voda a obloha: máme chuť procházet se lesem podobným tomu, který se nám první den zdál být právě vším jiným, jen ne lesem, který nám připadal například jako nějaký goblén, ale goblén, mezi jehož četnými barevnými odstíny právě odstíny vlastní lesům chyběly. Takový je ten nový a pomíjivý svět, který byl právě stvořen. (Marcel Proust: Hledání ztraceného času III. str.337)*

Za více jak sto sedmdesát let soužití s fotografií si západní civilizace vytvořila schopnost, kterou bychom mohli definovat jako „fotografické vidění,“ byť může jít o termín částečně zavádějící, neboť svádí k představám individuálního talentu, naše pojetí je doslovné a mnohem prozaičtější – v souladu s Proustovým citátem. Fotografie si vskutku počínala jako oční lékař. Fotografickým viděním rozumíme naši naučenou schopnost rozumět fotografiím a chápat okolní svět, jakožto možný zdroj fotografií. Chápat určité skutečnosti a náměty, jakožto o zachycení volající. Očekávat v novinách fotografie z popsaných končin a zároveň litovat, že jsme si fotoaparát zapomněli tvář v tvář neopakovatelné události. Rozumíme tím schopnost ovládat fotografický sdělovací systém – jazyk, který jako každý jazyk podléhá pravidlům, konvencím, skladebným a stavebným principům. Pro úspěšné dekodování intence každého fotografického sdělení je nutné rozumět existenci těchto zákonitostí.

Doba soužití s fotografií vybuchovala v jejích příjemcích i producentech jistou míru povědomí o tom, k čemu se jako médium hodí a k čemu nikoli, jaké konotace a především jakou míru víry a důvěry s sebou nese. V posledních

deseti letech ovšem došlo ke zlomu, který sice není tak zcela revoluční, jak je mnohdy hlásáno, ovšem dává naplno poznat kvality, kterými fotografie disponovala a které zůstávaly zastíněny především psychologickou jistotou o „pravdivosti“ fotografické řeči.

*Nová technologie se zakládá na zcela jiných principech než dosavadní. Analogová stojí na chemii, mechanice a fyzice. Digitální na elektronice. Rozhodující je ale rozdíl, jak digitální princip rozkouskovává svět. Když si představíme obraz camera obscura tak, jak ji vypodobnil Leonardo da Vinci, dopadající světlo vždy zobrazuje linie. To je analogie našeho vztahu k fotografickému obrazu. Tedy tvrzení, že jak svět venku zobrazuje, je analogické s naším lidským pozorováním. Proto měla fotografie jako médium takový úspěch, jelikož nás ujišťovala a přesvědčovala o správnosti našeho pohledu. Digitalizace rozložila a rozpitvala toto kontinuum do malých jednotek. A teď mohu udělat dvě věci. Buď můžu tyto linie znovu spojit tak, jak byly – což dělá digitální fotoaparát při každém snímku. Nebo také můžu tyto jednotky k sobě poskládat v zcela nové uskupení. Můžu na reálný obraz položit fiktivní. A tato nová příležitost - na jedné straně možnost zobrazovat venkovní svět a na straně druhé tvořit zcela nové modely reality, je důvodem proč digitální technologie vyhrála nad analogovou.<sup>1</sup>*

Jednou z moha pozoruhodných věcí na digitální fotografii je i ta, že zásadním způsobem pomáhá přehodnocovat divákův vztah k fotografii klasické. Neboť uplatňovaná kritéria fiktivnosti a především vážné diskuse o možnostech manipulace digitální fotografie nastolují otázky, jež se dají uplatnit na pojetí pravdivosti analogové fotografie. Potřebujeme ku slovu přizvat nové filozofické kategorie, od nynějška již neplatí hýčkaná jistota pravdivosti, každá další fotografie může být přepracovaná digitálně a tudíž je pouze “pravděpodobná” – tu více, tu méně. I když digitální fotografie stále pracuje se světem “tam venku,” vztahuje se k faktům, avšak převádí je do digitálního kódu. Je-li fotografie znakem počítačového jazyka (tedy znakem znaků), vytratil-li se z řetězce negativ jako garant autenticity, nelze ji více brát jako průkazné svědectví událostí, nýbrž

---

<sup>1</sup> Müller-Pohle, A.: v přímém rozhovoru s autorem této práce

jen za jednu z možností interpretace až konstrukce viděného a prožitého. Tato fakta mají svou platnost i v operování s analogovou fotografií, ovšem až v digitálním universu se vyjevují úplně.

Zdá se, jako kdybychom žili na konci fotografické éry a vstupovali do postfotografických časů, které analogovou fotografii zcela absorbují – digitální technologie její funkci zastanou - a učiní si z ní materiál pro nové kontexty, jež nebudou zakotveny v materiální realitě tak, jak s ní dosud máme zkušenost. Toto tvrzení však nehledí jen do budoucna, nutí se zamýšlet nad tím, zda něco takového neplatilo již dlouhou dobu a zda to nebylo přehlíženo. Teorie fotografie na konci éry fotografie v duchu postmoderny rehabilituje obory, které do nedávné doby zůstávaly vyřazené z popisu. Prosazuje se enormní zájem o amatérskou a vernakulární fotografii. Sociologické směry se zabývají tím, jak je s médiem nakládáno mimo oficiální dominující proud. Přesto mají tato zkoumání a vlastně literatura o fotografii jedno společné – to pro naši práci zásadní – jsou dílčí.

Drtivá většina současných dostupných teoretických textů o fotografii se dnes nachází ve sbornících a readerech. Dominujícím žánrem oboru je eseje, jež se vztahuje vždy jen k ohraničenému souboru problému, míří na jednu vlastnost, a jak mhouří oči, aby zaostřila na jev, jež má na mušce, pomíjí ostatní charakteristiky, jež vstupují do hry. Čtenáři by se mohlo až zdát, jako kdyby literatura věnovaná fotografii, nebyla toto médium schopna obsáhnout, pojmut či vysvětlit. Jako kdyby obor nestačil na předmět svého zkoumání. Při bližším ohledání však musíme konstatovat, že opak je pravdou. Nejde o náhodu. Tvůrci těchto textů a editoři sborníků si podvědomě adoptovali základní charakteristiku

každé fotografie. Teorie tak mladého oboru jakým fotografie bezesporu je, přejala nejzákladnější vlastnost předmětu své analýzy. Přizpůsobila se rytmu a počala na fotografii pohlížet fotograficky. S hledáčkem, který rámuje scénérii u oka.

Chystáme-li se zachytit určitý jev fotografickým aparátem, nejdůležitější rozhodnutí, k němuž se upírá maximum úsilí, představuje otázka zarámování. Tedy ohraničení motivu tak, abychom získali kýžený záběr. Podstatná na tomto aktu je skutečnost, že dochází k privilegování určitého výjevu a zároveň k destrukci celistvosti. Fotoaparát vyjímá z prostorového i časového kontinua výjevy, tudíž se staví na stranu jednotlivostí a odmítá obecné. Fotografie se chytá detailu, rozbíjí celek. Jedná se o pochopitelnou strategii, neboť vidět, obsáhnout pohledem vše, není možné. Aby některé věci mohly vyniknout jině musí zůstat potlačeny. Figura vystupuje z pozadí, jak popisují gestaltisté.

Stejně „fotograficky“ přistupuje teorie fotografie ke svému předmětu zkoumání. Sborník esejí či příspěvků z konferencí se stává ekvivalentem fotoalba, tedy umělým sjednocením nesouvisejících jednotlivostí, jež v samém základě spojuje pouze to, že jsou produkty jedné zobrazovací praxe, jednoho kódu. Regály v knihovně věnované fotografické literatuře představují rozdrobené království. Zaostřeno je na drobné jevy, eseje se zabývají analýzou krátkých historických etap a vybočeními z hlavního proudu, neboť na nich lze bez problému demonstrovat a znovu potvrdit vztah figury a pozadí. Esej proniká od jednotlivosti k zobecnění, stejně jako symbolická řeč fotografie mluví skrze detail o celku.

Fotografie, jež stála na počátku cesty, která lidstvo dovedla do éry vizuální komunikace, si může na konto připsat další vydařený trik. Stala se prvním oborem, který svým vykladačům vnutil způsob jazyka, jímž ji budou adekvátně vykládat, čímž si logicky uchovala podstatné kouzlo neuchopitelnosti. Zůstala průhledná. Literatura věnující se dějinám fotografie málokdy mluvila o fotografickém médiu, komentovala sled technologických zlepšení a vynálezů. Oficiální dějiny fotografie byly dějiny slavných historických události, jak to předvedl nedávný televizní cyklus francouzské agentury CAPA - 100 fotografií století. Pohled diváka se působením zvláštní magie nezastavuje na zobrazení, ale prochází skrz něj, až k tomu, co skutečně bylo. Dějiny fotografie v osnovách uměleckých škol učí návaznost stylů a estetických proměn. Ovšem to vše uvedené stále více hovoří o společnosti, o dobové situaci, o autorizovaném výkladu dějin, o zacházení se symbolickým řádem a ne o fotografickém médiu jako takovém.

Na vině je jeho transparentnost, která jej ztotožňuje se zobrazenými jevy a pokud se pouštíme do symbolického výkladu, můžeme spoléhat pouze na konotativní rovinu mytologie v dané societě, jako o ní psal francouzský sémiolog Roland Barthes.

A tak police v knihovně zůstává ochuzená o kanonický text, o objemnou učebnici, která by shrnovala vše od a do zet, jak tomu bývá v jiných klasických oborech. To však není handicap oboru, pouze se ukazuje, že přemýšlet o fotografii v jakési usoustavněné teorii není prakticky možné. Přinejmenším není produktivní, neboť by se míjelo s podstatou zkoumaného. Natolik je fotografie

provázaná s kulturou, že chtít ji pojmout celistvě by znamenalo stvořit teorii světa, která by nakonec nepromlouvala zhola o ničem.

*Fotografie naznačuje, že svět známe, pokud jej akceptujeme tak, jak jej fotoaparát zachycuje. To je však opakem porozumění, jež začíná u zpochybnění světa v podobě, jak se nám jeví. Veškerá možnost porozumění je založena na schopnosti odmítnutí. Přísně vzato nelze s pomocí fotografie nikdy ničemu porozumět.<sup>2</sup>*

Následující práce je z toho důvodu také částečná, rozdrobená, kusá . Sbíрка esejí – různých úhlů pohledu a stanovisek – které mají společné to, že chtějí skrze jednotlivosti a motivy promlouvat o medialitě fotografie. O jazyce, který trpí stejnými nedostatky jako každý sdělovací systém - mnohé říci nedovede, ale k něčemu jinému by se nenašel vhodnější.

Přesto existují osy a základní společné jmenovatele, jež jsou jakémukoli přemýšlení o fotografii společné a k nimž se úvahy autorů v průběhu dějin oboru stále vracejí a znovu je podrobují kritickému zkoumání. Řeč je o schopnosti fotografie vidět Detail, vztahovat se specifickým způsobem k Času, umožňovat Inscenaci a být stopou, Indexem, zobrazeného jevu. Tyto kapitoly budou z logických důvodů tvořit strukturu následující práce – s tím dovětkem, že, přestože propůjčují textu kostru, nelze je brát jako pevné stavební pilíře, neboť jak z fotografické praxe vyplývá – veškeré jevy jsou propustné (chceme-li průsvitné) jeden nelze naprosto izolovat od druhého, fungují ve vzájemné návaznosti.

---

<sup>2</sup> SONTAGOVÁ, S.: O fotografii. s. 27.

## I. DETAIL

Obečné rčení říká, že ďábel vězí v detailech. V detailech ovšem vězí i fotografie. Není řeč o určitém druhu záběru, který se mikroskopicky přibližuje zkoumanému, jak to můžeme pozorovat na fotografiích Karla Blossfeldta, nýbrž o rozlišovací schopnosti citlivé záznamové vrstvy, která v momentu expozice „vidí“ vše, co se jejímu „pohledu“ nabízí a fixuje to. Představme si fotografii jako velice husté síto zachytávající dostatečné množství informací, které jejich následné odečtení jako fotografii identifikuje. Jinými slovy fotografie je fotografií, pouze pokud prezentuje informace v takové hustotě a rozlišení, jak je oko diváka - zkušeností s jinými fotografiemi - vycvičeno je vnímat. Přesvědčivost a exaktnost rozlišení tohoto síta dokazuje fakt, že jak čelní fotografii, tak profil podezřelých z trestných činů zahrnoval do své kartotéky zločinců francouzský kriminolog Alphonse Bertillon (1853 – 1914). Fotografie sehrála klíčovou roli v identifikaci, o čemž se Francie poprvé přesvědčila v době Komuny v roce 1871, kdy Eugène Appert pořídil inventuru asi 40 000 uvězněných komunardů a položil tak základy praxi zdokonalené později Bertillonem.<sup>3</sup> Fotografie v takzvané *bertillonagi* doplňovala antropometrické údaje jako délku končetin, tvar a obvod hlavy, zvláštní znamení, tetování apod.

Ku pomoci tvrzení, že fotografie je svého druhu rastr s jistou mírou rozlišení, si můžeme přizvat článek Lva Manoviche o speciálních efektech užitých ve filmu Jurský park, kde píše o digitálních technologiích, jež jsou schopny přinášet divákovi více informací než klasický film. Ovšem právě takové

---

<sup>3</sup> KOETZLE, H-M.: Slavné fotografie I. s. 95 - 96



hyperrealistické zásahy do běžné analogové technologie působily v jejím kontextu nevěrohodně, tak jako zrno pravdy v lživé výpovědi odhaluje lež. Tvůrci Jurského parku tudíž rezignovali na možnosti nových technologií a za míru realističnosti si zvolili nikoli realitu samotnou ale filmovou konvenci.

Právě snaha vidět a ukázat „vše“ formovala v historickém vývoji étos takzvané moderní přímé fotografie, která si razí cestu po první světové válce coby reakce na secesní symbolismus a ušlechtilé tisky. Mnohé urychlil vynález učiněný Oskarem Barnackem během první světové války - vývoj prvního fotoaparátu na 35mm kinofilm. Leica se na volný trh dostává až v roce 1925 a stojí na počátku dlouhé evropské tradice „street-photography“ reprezentované André Kertésem či Henri Cartier-Bressonem. Americký pendant k nim tvoří následovníci jedné z nejdůležitějších postav americké fotografie - Alfreda Stieglitze – Paul Strand či natolik zásadní figura, již je podle Petera Galassiho Walker Evans, který svou inspiraci čerpal z evropských předobrazů v díle Eugèna Atgeta a Augusta Sanderu. Všichni výše zmiňovaní chápou a používají fotografii v souladu s Evansovým mottem, jímž se odlišoval od Stieglitze.

*Kontrast mezi Stieglitzovou a Evansovou tvorbou byl konflikt mezi dvěma naprosto rozdílnými koncepcemi umělecké fotografie. Pro Stieglitze byla umělecká fotografie nepřítelem civilního dokumentu. Pro Evans – a pro tradici, již zrodil – leží nejbohatší potenciál fotografie jako umění právě v její kapacitě zachytit fakta, jakkoli civilní či světská tato fakta jsou.*<sup>4</sup>

Toto krédo definovalo vnímání fotografie tak, jak přetrvává až do dnešních dnů v každodenním, žurnalistickém i estetickém aspektu. Fotografie – stejně jako film – je jistá míra rozlišení, které se Evansova škola snaží naplnit po maximum, což

---

<sup>4</sup> GALLASI, P.: Walker Evans & Company. s. 12

si divák uvědomí především při setkání s fotografiemi, které tuto schopnost vidět téměř „vše“ staví do pozadí. Odklánějí se od běžného užití či připodobňují se malbě, tím pádem omezují na detaily.

V této kapitole se zaměříme na tři různé případy uchopení reality v pracích současných umělců – reality mediální (Thomas Demand), reality fiktivní (Bettina Rheims a Serge Bramly) a reality každodenní (Jeff Wall). Ve všech třech dochází k různým prohrškům vůči zažitému a ustálenému zacházení s fotografií, právě na těchto odchylkách, překročených hranicích daných území, se stanou jevy, jež jsou povaze fotografie vlastní, nejzjevnější.

Autor pokládá za nutné poznamenat, že volba pro uvedení paralely mezi fotografií a malířstvím padla na současného kanadského autora Jeffa Walla především proto, že jeho tvorba skrze odkazy na malbu devatenáctého století reflektuje médium fotografie a jeho roli v současném mediálním prostředí. Této práci jde o uvedení příměru a komparaci a nikoli o genealogii soupeření těchto dvou oborů a estetické hledání se či emancipaci fotografie v devatenáctém století. Z těchto důvodů je volba Jeffa Walla nasnadě a zabývat se piktorialisty či průkopníky typu Oscara Gustava Rejlandera, Henry Peach Robinsona nebo Julii Margaret Cameron by bylo zcela mimo kontext této práce, kterou by chtěl autor hned v úvodu této kapitoly vyřešit shrnutím teoretických reflexí o fotografii jakožto potomku západní zobrazovací praxe.

## **Fotografie jako umění, slova kurátorů**

*Podstata modernismu leží, jak se domnívám, ve využití charakteristických metod disciplíny ke zpochybňování disciplíny samotné... Každý druh umění si musí vymezit, prostřednictvím operací jemu vlastních své příznačné a výlučné účinky... To rychle ozřejmí, že výsadní oblast kompetence každého umění je spjatá se vším, co odpovídá povaze jeho média. (Clement Greenberg)*

Při hledání proudů zkoumajících bezprostřední identitu fotografie, nelze přehlédnout myšlenkově spřízněné americké kurátory, jejichž teze by se daly zaštitit uvedeným citátem amerického teoretika umění Clementa Greenberga. Jeho eseje utvářely uvažování o fotografii v anglosaském prostředí především na přelomu šedesátých a sedmdesátých let.

V katalogu k výstavě *Photographer's Eye* z roku 1966 John Szarkowski uvádí: *Vize, kterou (fotografie) sdílejí, nepřísluší žádné škole nebo estetické teorii, ale fotografii samotné. Charakter této vize byl objeven prací fotografů, jak vzrůstalo jejich uvědomování si možností fotografie<sup>5</sup>.*

V jiné publikaci doprovázející výstavu „*Photography Until Now*“ Szarkowski své úvahy rozvádí: *Doufám, že tento přístup umožní umělecké fotografii, aby byla chápána ne jako zvláštní případ, okrajový k širšímu záběru využití tohoto média, ale raději a jednoduše také jako činnost, která v sobě spojuje nejčistší a nejvýmluvnější výraz z dějin fotografie a neutuchající hledání obnovené a živoucí identity.<sup>6</sup>*

---

<sup>5</sup> BATCHEN, G.: *Burning with Desire*. p. 15.

<sup>6</sup> Tamtéž. p.15.

Příbuzné chápání přináší i výstava *Before Photography: Painting and the Invention of Photography* koncipovaná Peterem Galassim v roce 1981 právě pod záštitou Muzea Moderního umění v New Yorku a taktéž Szarkowského. Slavný aforismus: „Fotografie není bastardem vědy odloženým přede dvěma umění, ale legitimní potomek Západní zobrazovací tradice,“ je následován rozvinutějšími úvahami. Okolo roku 1800 se objevila nová forma obrazové soudržnosti, která učinila fotografii myslitelnou. Nový postoj (a jeho obrazové vyjádření) se začal vyvíjet, ještě než byla vynalezena fotografie. Obrázky krajiny prezentují novou a zcela moderní obrazovou syntax bezprostředních, synoptických vjemů a nesouvislých forem. Je to syntax umění zasvěceného jednotlivému a nahodilému a nikoli univerzálnímu a stabilnímu. Je to také syntax fotografie.

Tato výstava čelila spršce výtek o účelové uspořádanosti, za všechny reakce Abigail Solomon-Godeauové: *Galassi může být oprávněně obviňován ze spáchání tautologie a vybrání jen těch důkazů, které odpovídají jeho hypotéze... Before Photography byla zkonstruována proto, aby přesně zprostředkovala teze, které Muzeum vyžaduje: dosvědčit, že dějiny fotografie, esenciálně a ontologicky, jsou nejenom určeny uměním, ale ve své podstatě jsou od něj neodlučitelné.*<sup>7</sup>

Galassiho tvrzení o náladě v prostředí, jež umožnila fotografii zrodit, učinit ji vůbec myslitelnou, je jistě podnětné, avšak způsob jímž je výstava poskládána představuje pouze pátrání po minutých současnících a falešných předchůdcích. Skrze dnešní pohled, který je poučený fotografií, pohlíží na kreslířskou a

---

<sup>7</sup> Tamtéž. p. 17.

ryteckou praxí konce 18. a začátku 19. století a hledání v těchto dílech prefotografie a v jejich autorech prefotografy. Tento pseudonásledovnický postup nepředstavuje v Galassiho úvahách o fotografii žádnou výjimku, což dokládá i jeho výstavní projekt z roku 2000 – Walker Evans & Company. V něm Galassi shromáždil fotografické (i malířské) práce z období celého 20. století, jež definuje jako před-evansovské a post-evansovské. Z Walkera Evanse tak učinil centrální figuru moderní fotografie, z níž jako ze slunce vybíhají paprsky do prací ostatních fotografů. Pokud jeho přístup chápeme jako paralelu či pobídku k hledání společných znaků, je to jistě podnětné, pokud však takové uvažování sklouzává – a to se u Galassiho stává – k prezentaci jakéhosi rodokmenu, jde o neudržitelný koncept.

Důležitým faktem spojujícím teoretiky vycházející z galerijního prostředí je skutečnost, že identitu fotografie hledají v oblasti umělecké fotografie, fotografie je vysvětlována skrze umění (nebo přinejmenším západní tradici zobrazování). Knihy pojednávající o dějinách fotografie mapují dějiny umění – výtvarné fotografie. I když se toto stanovisko nedá odvrhnout, nelze ztrácet ze zřetele, že právě oblast umělecké fotografie zaujímá v celkové produkci zanedbatelné procento. Jde o špičku ohromného ledovce, který vyrůstá z domácích alb, světových deníků, obrázkových magazínů na křídovém papíře nebo policejních archívů. Zde všude jsou fotografie, které se na umění redukovat nedají. Časté tvrzení historiků, že drtivá většina snímků nestojí za prohlédnutí je scestné.

*Vždyť pro společenské vědy každá fotografie s sebou přináší určité kontextuální informace, které mohou odhalit mnoho o lidech, kteří je pořídili a používali je.<sup>8</sup>*

---

<sup>8</sup> RUBY, J: Secure the Shadow. p. 5.

### ***Thomas Demand***

Pronikavé sluneční světlo se prodírá skrze husté listoví zobrazené v těžké zeleni. Výjev jako kdyby byl výsek z jakési romantické malby. Vtírá se pocit podobenství. Způsob, jakým si světlo razí cestu odpovídá náboženským alegoriím. Divák může tušit pastevce či světce stíženého náhlým prozřením.

Nic takového. Fotografie s názvem *Clearing* pořídil Thomas Demand v roce 2003. Jedná se o výseč z veřejně přístupné zahrady v Benátkách, avšak Demandův Sinar nikdy nečelil autentické scénérii, nýbrž vůbec neopustil jeho berlínský ateliér. Současný nejznámější německý fotograf a první, který měl samostatnou výstavu v newyorském Muzeu moderního umění – původním vzděláním sochař – předlohy svých fotografií vždy inscenuje ve studiu. *Clearing* není výjimkou. To, co se zdá být sluncem, je světlo vycházející ze žárovky používané při filmovém natáčení o výkonu 10 000 wattů, jež nasvěcuje 270.000 individuálně vyřezaných listů ze zeleného papíru.

Po krátkém období studií na mnichovské Akademie der bildenden Künste se Demand v roce 1989 rozhodl přestoupit na Kunstakademie Düsseldorf. Zde studoval sochařství pod vedením profesora Fritze Schweglera, který mu doporučil kvůli lepší dokumentaci jeho prací navštěvovat i lekce fotografie vedené Berndem a Hillou Becherovými. Demand získal možnost studovat fotografii u dvojice, jež měla na současné vizuální – a nejen německé – umění enormní vliv. Mezi jejich žáky a Demandovy souběžníky, můžeme počítat taková jména chladné a precizní estetiky, jako jsou Andreas Gursky, Thomas Struth nebo Thomas Ruff.

Avšak Demand se od nich liší právě svým sochařským zázemím, jak bylo poznamenáno výše, pečlivě vytváří předlohy svých fotografií z kartónu, lepenky a barevných papírů ve svém ateliéru. Nutno poznamenat, že se vždy jedná o kopie motivů nalezených v masových médiích. Proto na fotografii s názvem Gangway (2001) vidíme repliku schůdků, jež byly přistaveny ke dveřím letadla, kterým přiletěl papež Jan Pavel II. na návštěvu Berlína. Archive (1995) je rekonstrukce pohledu do archivu Leni Riefenstahlové, Poll (2001) vychází z uspořádání volební místnosti v kontroverzním okrsku na Floridě, který nechvalně proslul chybným sčítáním hlasů během prezidentských voleb v roce 2000. Kitchen (2004) by se zdála být domácí scénou, pokud by se v základu jejího vývoje neskrývala spojitost s kuchyní v iráckém Tikritu poblíž zemlanky, v níž se ukrýval Saddám Hussajn. Office (1996) zobrazuje berlínské velitelství tajné policie Stasi a Corridor (1995) taktéž není neutrální scénou, ale chodbou, jež náležela masovému vrahovi Jeffrey Dahmerovi, známému pod přezdívkou Kanibal z Milwaukee, který mezi lety 1978 a 1991 zabil 17 lidí. Podobně společensky angažovaný výběr se promítá i do instalací, jež Demand nesnímá fotografickým aparátem ale filmovou kamerou. Záběry nazvané Tunnel mají svůj předobraz v pařížském podjezdu Pont de l'Alma, v němž 31. srpna 1997 tragicky zahynula princezna Diana.

Klíčovou informací pro správnou interpretaci Demandových fotografií je fakt, že ve chvíli, kdy jsou instalace vyfotografovány, autor okamžitě kašírované kulisy zničí, aby ve svém ateliéru uvolnil prostor dalším. Z toho důvodu neudiví, že během roku realizuje pouze okolo 5 fotografií, jež jsou vydávány v omezených



edicích – většinou okolo 6 kusů každá. Přičemž cena za jeden se může jako v případě Kabine (2002) vyšplhat až na 38.000 dolarů.

Fakt, že v Demandově tvůrčím řetězci jde vždy o fotografii, a proto své objekty destruuje, jakmile jsou zaznamenány, je praxe, která ho připodobňuje k reportérovi. Zachycuje, co se jednou událo a poté pominulo. Jde o svědectví nikoli o ilustraci. Za takovou divák fotografii považuje, chce ji tímto způsobem vidět. Psychologická jistota toto bylo se prolíná s nedůvěrou vůči mediálnímu světu. Tváří v tvář jeho fotografiím je příjemce vystaven stejné nemožnosti ověřit si zobrazené ve skutečném světě, jelikož vhodná konstelace reálií před objektivem již dávno pominula.

Zamysleme se nad úhlem pohledu. Na rozdíl od předmětů, které jsou reálné – nebo my je za ně aspoň pokládáme – Demandovy scény jsou stavěny přímo pro fotoaparát. Tak jako projektanti japonských zahrad, počítá výhradně s pohledem, který vychází z určitého místa. Modely interiérů jsou vyhotovené v odpovídajících proporcích, větší instalace jsou podřízené patřičnému měřítku. Kdyby se daly jeho kulisy obejít, spatřili bychom chybějící zadní části, které zůstávají mimo záběr. Zpochybnili bychom zobrazené. Ovšem to se nám nikdy nepoštěstí, stejně tak se nám nikdy nepoštěstí dostat se do bývalého centra Stasi nebo se rozhlédnout po chodbě, kterou procházel masový vrah.

Ukazuje se tím cosi zcela podstatného pro vnímání fotografie obecně a sice to, že každý snímek představuje jeviště, které je divák odsouzen pozorovat ze svého sedadla v hledišti, aniž mohl jakkoli měnit perspektivu. Samozřejmě může zapojit obranné mechanismy a interpretovat sdělení oproti významu

zamýšleného autorem, avšak stanovisko, úhel pohledu, nezmění. Je nucen pohlížet skrze autorův objektiv, přijmout jeho verzi a inscenaci.

Fotografie je vždy výsečí, kterou rám povyšuje na celek. Uspořádání se podřizuje ohraničení, jež je dané hledáčkem. Lze tak podlehnout dojmu, že pohlížíme na cosi kompletního, avšak opak je pravdou. Předpokládáme, že vyfotografované ulice pokračují mimo záběr, protínají se s jinými a ústí na náměstí kdesi v dálce. Očekáváme, že stromy na fotografii Clearing mají kořeny zapuštěné hluboko do země a u úpatí jejich kmenu se dá posedět. Očekáváme, že kdybychom větve rozhrnuli, oslnilo by nás dravé dopolední slunce. Zklamali bychom se, jít dál za hranici Demandovy fotografie znamená pohlédnout do žárovky, vidět litry lepidla, papírových odřezků a zdi ateliéru v sychravém Berlíně, který je od Benátek fyzicky i obrazně vzdálen na tisíc kilometrů.

Důležité je, že většinu svých instalací Demand konstruuje na základě fotografií z denního tisku, nemá přímý kontakt s realitou. Snímá de facto svůj mentální obraz skutečnosti utvořený na základě sdělení z druhé ruky. Ukazuje tak na pravdu McLuhanovského mediálního věku, že drtivou většinu znalostí o světě dnes člověk nabírá zprostředkovaně. Taková znalost je nekompletní, mělká a nestabilní, stejně jako Demandovy fotografie, jež z důvodů svého vzniku postrádají detaily. Vše působí zjednodušeně. Kartón a lepenka tvoří velké plochy. Oko přivyklé na žurnalistické fotografie postrádá jemnější rozlišení. Tvary stolů, telefonů jsou přibližné, viděné velkým rastrem a barvy jasných odstínů bez známky opotřebení a oprýskání vzbuzují nedůvěru.

Podivný divácký zážitek, který nutí pochybovat. Ovšem první pochybnost, která se vtírá do mysli není ta, že vidíme model skutečnosti, který se snaží o nápodobu. První zaváhání se týká reality samotné. Myšlenky, že na Demandových fotografiích je zobrazená realita, ale cosi jí chybí. V čemsi je nedostatečná. Pokud se divák přistihne při této myšlence, znamená to, že přestal vidět fotografii. Pohlédl skrze ni a bral ji jako okno. Zapomněl na ni, jakožto na systém organizace.

### ***Bettina Rheims a Serge Bramly***

Autorská dvojice spisovatele a fotografky, která se převážně věnuje módní fotografii se pustila na tenký led. Fotografie pocházející z cyklu I.N.R.I., který v mnohých katolických zemích zaznamenal velký skandál (např. v Polsku) a jež mohli shlédnout i čeští návštěvníci v pražském Rudolfinu, si zahrává se základní fotografickou daností.

Za ilustrativní ukázkou vezměme fotografii s názvem Herodova slavnost - obrazuje Salomé se zkrvavenou hlavou Jana Křtitele na podnose. Výjev inscenující biblickou událost upozorňuje na zásadní aspekt fotografie, kterým je její naprostá současnost. Zatímco kresba, malba či literatura se v čase – potažmo dějinách – mohou pohybovat poměrně volně, fotografie vznikající setkáním objektu, objektivu a citlivé vrstvy s sebou přináší Rolandem Barthesem nazvanou jistotu – *toto bylo*. Proto nelze fotograficky zachytit osoby žijící před vynálezem fotografie, proto fotografie, na níž jsou k vidění lidé v křižáckém brnění, musí nutně být inscenací.

Cyklus I.N.R.I. prostým využitím média fotografie bez ohledu na kostýmy a kulisy Ježíšův příběh zesoučasňuje. Fotografie Salomé sice formálně i barevně – nažloutlým teplým tónem pleťové barvy – vyhovuje malířským postupům období baroka kanonickému představení všech nutných atributů, avšak Salomé na fotografii není portrétem skutečné Salomé, čistým symbolem či abstrakcí, je představována modelkou, která jako na divadle vstoupila do role. Oblečená nikoli do civilních šatů, nýbrž do kostýmu navrženého francouzským módním

návrhářem Jean-Paulem Gaultierem. Stejně tak existuje důvod domnívat se, že uťatá hlava na tácu není skutečná, ale že se jedná o kaširovanou rekvizitu.

Divák se může pustit do podrobnějšího studia zobrazeného, avšak jediné, co se jeho pronikavému pohledu nabízí k obdivu, je pleť modelky či krejčovské mistrovství Jean-Paula Gaultiera. Ovšem právě tyto detaily jsou zavádějící a nemají zhora nic společného s prezentovaným sdělením. Salomé s hlavou Jana Křtitele není skutečností, nýbrž inscenací (k plnému vysvětlení pojmu inscenace se dostaneme v následující kapitole), k jejímuž plnému pochopení a emocionálnímu prožití dochází až ve chvíli pochopení výjevu jako parafráze biblické události.

Fotografie Herodova slavnost - stejně jako veškerá malířská zobrazení tohoto námětu - ve svém základu nejsou zobrazení jiného prapůvodního autentického zobrazení. Kromě autorizace, jež poskytuje Bible, není jistota, zda se zobrazená událost skutečně udála a zda skutečně tímto zobrazeným způsobem. To však není příliš podstatné. Důležité je vědomí, že podkladem fotografie je zde text. Fikce dává požehnání výjevu, který ztvárňují aktéři, herci. Pokud malíř v období baroka používal pro adekvátní zobrazení tělesných proporcí modelu či modelky, nikdy nebyla výsledná malba natolik konkrétní jako fotografie, jimiž se zde zabýváme. Neboť v tomto případě na dané fotografii tato modelka skutečně „je.“

### **Jeff Wall - Na hranici malířství a fotografie**

*Krásu tvoří jednak věčný a neměnný element, jehož podíl se určuje nesmírně těžce, a pak element relativní, nahodilý, jímž může být ať už střídavě nebo najednou například doba, móda, morálka nebo vášeň. Bez tohoto druhého elementu, který je jakýmsi lákavým, šumivým, dráždivým obalem božského koláče, by byl první element nestravitelný, neocenitelný, nepřipravený a nezpůsobitý pro lidskou povahu. Nevěřím, že někdo někdy objeví vzorek krásy, jež by neobsahovala tyto obě složky.*

(BAUDELAIRE, C.: Úvahy o některých současnících, s.589.)

Setkání s Baudelairovým esejem Malíř moderního života (z nějž pochází výše uvedený citát) stejně jako studium obrazů Manetových a Velázquezových znamenalo pro Jeffa Walla v druhé polovině sedmdesátých let silný impuls a předznamenalo směr, kterým se jeho tvorba bude ubírat. Baudelairovy teze o potřebě být moderní a nutnosti vytahovat z každé doby to, co je pro ni klíčové, typické a navíc ještě krásné, si kanadský fotograf přisvojil jako program své tvůrčí praxe. Modernost, toť přechodnost, prchavost, nahodilost, polovina umění, jehož druhou půl je věčnost a neměnnost.<sup>9</sup>

Rozhodující pro chápání Wallových fotografií není ani tak důsledný rozbor námětů a zobrazování inscenovaných skutečností, které nacházejí své předobrazy v současném světě, ale především fakt, že jeho úsilí pramení z myšlenek věnovaných malířství. Neboť pravými referenty jeho light-boxů nejsou všední výjevy – jak tomu mohlo být ještě u Constantina Guyse, o němž Baudelaire pojednává – Wall se vztahuje k malbě samotné. V jeho fotografiích rozeznáváme obrazy, což není samozřejmá věc. Ačkoli fotografie v době svého dospívání odvozovala svou hodnotu ze snah vyrovnat se malířství. Jsou to opět Baudelairovy myšlenky z korespondence Salón 1859, kde uvádí, že krédo

---

<sup>9</sup> BAUDELAIRE, C.: Úvahy o některých současnících. s. 598.

tehdejšího degenerujícího citu pro umění zní: “Věřím, že umění je a může být jen věrnou reprodukcí přírody... absolutním uměním by byl vynález, který by nám dovolil naprosto věrně zachytit přírodu.” Není podstatné, jaké pozice básník hájil, důležitý je proud myšlení o fotografii, který ji zatížil břemenem neustálého soupeření s malířstvím.

S téměř sto padesátiletým odstupem je dávno víc než jisté, že fotografie a malířství (mám na mysli především realistickou malbu) představují zcela odlišné rastrovací principy, jež se vypořádávají se svými náměty po svém. Tudíž není zhola automatické, abychom ve Wallových fotografiích rozeznávali stavební a skladební postupy malby.

*Při práci zachovává malíř vůči realitě svého námětu přirozený odstup, kameraman naopak proniká hluboko do tkáně dané reality. Obrazy, které oba těží, jsou neuvěřitelně rozdílné. Obraz malíře je celistvý, kameramanův mnohonásobně rozkouskovaný a jeho díly se k sobě musí skládat podle nového zákona.<sup>10</sup>*

Tvrzení o kameře, jež jako chirurgický řez proniká realitu, lze bez větších potíží transponovat i na fotoaparát. Neboť zatímco pohled oka těká, vybírá si, pracuje v čase a syntetizuje, chladný objektiv vidí vše naráz v okamžiku, který je mu určen nehledě na to, zda jde o půl hodinu nebo deseti tisícinu vteřiny. Ačkoli malíři typu Moneta (kupř. jeho cyklus Rouenských katedrál) chtěli divákovi sugerovat autenticitu vidění okamžiku, pomíjející světelné situace, z hlediska praxe malby je takový postup neproveditelný. Ruka se štětcem není nikdy dost rychlá, aby mohla být věrohodná. I zdání okamžiku je výsledkem pohledu, který

---

<sup>10</sup> BENJAMIN W.: Dílo a jeho zdroj, s. 33.

sumarizoval. “Vnímání odčítá,” tvrdí Henri Bergson, což jen potvrzuje gestaltisté s pojetím figury a pozadí. Oko potažmo malba se potýká s nemožností sdělit všechno. Modulace figury a pozadí zapřičiňuje, že aby se mohl jeden aspekt plně vyjevit, musí ostatní zůstat pro vnímání zastřeny.

Ne tak fotografie. Ona je vždy okamžikem, vždy prostorovou a časovou výsečí, vždy částí, která musí obstát za celek, vždy fragmentem. Zobrazovaná realita fotografie vždy pokračuje za rámem – zbytek světa zůstává sice neviděný, ale pořád přítomný. Stejně tak čas zobrazení, vždy mu něco předcházelo a vždy něco následovalo. Zobrazený moment je privilegovaný, vytažený z tekoucího kontinua, tím je mu dodán význam.

To vše musí Wall zastírat, aby jeho fotografie mohly působit dojmem maleb. S úzkostlivou péčí musí výjevy komponovat jako plátna – tedy nepartikulární celky, které v sobě zahrnují vše, co má i může být viděno. Ať již to budeme moderně nazývat kinematografičností a nacházet srovnání se Cindy Sherman nebo se obracet k západní piktorální tradici a ke jménům jako Giotto, Caravaggio nebo Velázquez, musíme mít na zřeteli, že obojí má společnou jednu věc. V obou případech je celý kosmos, celý svět, celý děj v sobě kondenzovaný a přítomný na plátně nebo na fotografii. Má to co do činění s inscenací a s divadelními metaforami, které by k Wallově dílu pasovaly nejlépe. Protože on skutečně pracuje s rekvizitami, kulisami, modely a herci.

Musí fotografii, aby mohla evokovat plátna, nasytit malířským odstupem, čehož se nedá docílit jinak než přesnou režíí. Tam, kde objektiv slepě vidí vše, musí rozhodnout, co před něj umístí. Musí odečíst onen menšítel, který si každé



malířské oko odčítá, aby se před diváka dostal správný, adekvátně propočítaný rozdíl, jímž je obraz. Wallovy scény jsou namáhavé na inscenaci ne proto, že napodobují obraz stylisticky, ale proto, že provádí práci zraku, jenž se přetavuje v obraz. Jedná se o hru nebo chcete-li zápas se slepotou objektivu, v níž není místo ani pro náhodu ani pro překvapení.

Podobně portréty a zachycené výrazy lidí na Wallových fotografiích nejsou momentkami, lhostejnými grimasami v proudu času. Wall opět probouzí zdání sumarizovaného pohledu jako na malířských portrétech, kdy se různé aspekty povahy portrétovaného zračí v obličeji portrétovaného, aniž by v reálu jeho mimické svaly tuto konstelaci vůbec připouštěly. Daří se mu též vyhýbat se jinému úskalí, a sice archaizovat tímto postupem portrétované, dělat z nich obyvatele obrazů sto padesát let staré avantgardy. Prezентuje aktéry dneška, byť starými postupy. Jak potvrzuje i on sám v rozhovoru<sup>11</sup>, mnohé postupy vzniknuvší v polovině osmnáctého i devatenáctého století jsou ve hře dodnes. Tradice není drolena ostrými zlomy, existují i momenty přetrvávání, návaznosti a kontinuit. Jak Wall dodává avantgardy zrušily stejně pravidel a omezení, kolik jich samy znovu ustanovily a pro něj je stále plodné dívat se na tvorbu jako snahu naplňovat sobě stanovená "malířská" pravidla.<sup>12</sup>

Shodný rys či přiblížení se fotografie k malbě se neděje na základě podobnosti výsledného vzhledu obou produktů. Nerozhoduje, že stejně jako malířství, fotografie znamená formu organizované plochy. Fotografie ve

---

<sup>11</sup> Representation, Suspicions and Critical Transparency *Jeff Wall*, s.112.

<sup>12</sup> Arielle Pelenc in correspondence with Jeff Wall *Jeff Wall*, s. 16.

Wallově případě absorbuje malbu díky určité neviditelnosti, jež jí jako médiu náleží. Podobně jako malířství má schopnost nadnášet těžkopádnou realitu k lehounké nadskutečnosti a přitom stále klame a utvrzuje diváka, že není ničím víc než pouhým otiskem události, průhledným oknem do světa.

Ovšem fotografie má schopnost posunu významů, má schopnost imaginace, i když je pečlivě tají. Co Baudelairovi uniklo – především proto, že nežil v prostředí přesyceném technickými obrazy – je praxe, že fotografie si vypůjčují realitu, aby ji přeměnily, zpět promítaly na ni samotnou, přitom se vypařily a snažily se nás přesvědčit, že nikdy neexistovaly. Působením popsané transformační síly se fotografie stává neskutečným skutečnem. Dokáže-li tedy fotografie díky své průhlednosti přesvědčivě (i když klamně jako notorický lhář) “napodobovat” a konstruovat skutečný svět, dokáže takto napodobit i obrazy.

Evidentní však stále zůstává jedna věc, přes všechny odkazy k malířství, je to paradoxně právě fotografie, která Wallovi umožňuje obhájit si pro sebe titul malíře moderního života dnešních dnů. Neboť je to stále toto médium, které se dosud honosí, i když již notně podrytou, autoritou autenticity, zatímco u malířství si divák již zcela odvykl brát jej jako komentář světa tam venku. Přes všechnu inscenaci a zkreslení se z ní dosud nevytratil punc schopnosti dokumentovat. Proto se stále jeví být pro zachycování všeho přechodného, prchavého, nahodilého tím nejvhodnějším prostředkem, ze své podstaty nemůže být jiná než současná. Hravě zastane to, co Baudelaire nazývá polovinou umění. Tu druhou polovičku – polovičku věčnosti - Wall zdědil od malířských mistrů.

## **II. INSCENACE (divadlo fotografie)**

Běžná situace. Do školy zavítá fotograf a přiměje děti vynést ze třídy židle a lavice. Ty poslouží jako pódium pro uspořádanou skupinku, kterou vytvoří ze skrumáže žáků. Děvčata posadí dopředu se založenýma rukama, za nimi stojí kluci, další řada balancuje na židlích. Málokoho zaráží, přitom se jedná o bizarní výjev, který nemá nic společného se školní praxí, nereprezentuje chod vzdělávací instituce, je plně podřízen potřebám, jež si klade fotografické „jeviště.“

Na pomoc při osvětlení, toho čím se bude následující kapitola zabývat – a sice fotografie jako inscenace reality – si vezmeme myšlenky postavy, která se nejvíce zasloužila o emancipaci a rozvoj fotografie v socialistickém Československu – a sice Jána Šmoka. Bylo především výsledkem jeho úsilí, že obor fotografie byl přijat do systému vysokého školství. Nejednalo se však o pouhý zrod Katedry fotografie na pražské FAMU, o jeho vlivu na pojmání fotografie v ČSSR vypovídá skutečnost, že byl autorem vysokoškolské koncepce výuky a především ojedinělé teorie obsahového jednání člověka – angelmatiky – jež formovala desítky profesionálních fotografů.

Šmok od poloviny sedmdesátých let až do své smrti usiloval o tvorbu univerzální všeplatné teorie, která by umožňovala uchopit a klasifikovat jakýkoli sdělovací systém a tím přispět k jeho následnému porozumění. Její unikátnost spočívá ve skutečnosti, že se jedná o plně autorský počín, jehož zrod charakterizovala především izolovanost tehdejší ČSSR od souběžných myšlenkových proudů v západním světě.

Angelmatika je komunikační schéma, které pomocí pevně definovaných pojmů popisuje komunikační zákonitosti sdělovacích systémů s hlavním důrazem položeným na médium fotografie. Tak jako každý model komunikační situace se snaží za použití nutného zjednodušení, které by zároveň nevedlo k přílišným zkreslením, postihnout klíčové momenty celého procesu.

V úsilí o přesné popsání povahy fotografie provádí Šmok velice působivé odhalení ve způsobu, jakým jsou jednotlivé fotografie pořizovány. Hlavním motivem tohoto úsilí je především vymezit fotografii vůči výtvarnému umění, a tím ji očistit od zavádějících pojmů, které na ni malba a kresba vrhají. Uvědomoval si totiž, že právě mylné malířské metafory, které na fotografii ulpívají, mají za následek její nesprávnou interpretaci. Na rozdíl upozorňoval již Walter Benjamin:

*Při práci zachovává malíř vůči realitě svého námětu přirozený odstup, kameraman naopak proniká hluboko do tkáně dané reality. Obrazy, které oba těží, jsou neuvěřitelně rozdílné. Obraz malíře je celistvý, kameramanův mnohonásobně rozkouskovaný a jeho díly se k sobě musí skládat podle nového zákona. Filmové předvádění reality je tedy pro dnešního člověka významnější, neboť pohled na skutečnost, který se od umění oprávněně požaduje a který je zbaven všeho strojového, těží z této skutečnosti právě díky aparatuře a jejímu nejintenzivnějšímu vnikání do reality.<sup>13</sup>*

Hotová fotografie vypadá jako kresba nebo malba v tom smyslu, že je to výtvar ve formě organizované plochy, vzniká však zcela jinak než malba. Tvorbu fotografie Šmok přísně odlišuje od pouhého stisknutí spouště, kterého je schopen naprosto každý. O uvážlivém fotografickém sdělování uvažuje jako o ryze intelektuální činnosti, jež organizuje předměty v zorném poli vzhledem k vlastnostem fotografického procesu. Výsledný produkt fotografie sice svou

---

<sup>13</sup> BENJAMIN, W.: Dílo a jeho zdroj. s. 33.

dvojměrností připomíná malbu, avšak k její realizaci není na straně autora třeba nijaké svalové zručnosti. Cílevědomá časoprostorová organizace objektů vyžaduje více než kvality zručnosti schopnosti režisérské.<sup>14</sup> Příkladem o podobnosti divadla a fotografie, o skryté režii přítomné v každém snímku se otevírá silné pole metafor, které ozřejmují mnohé z vlastností fotografie, vůči nimž převažuje tendence zůstat slepý. Divadlem si Šmok vypomáhá i při dalších explikacích:

*Maliár skládá figúru z jednotlivých plôšok vytváraných nanášaním farby na podklad. Fotograf vytvorí figúru tak, že do zorného poľa objektívu umiestí vhodný predmet. Tento predmet musíme pomenovať osobitým slovom, aby sme vyznačili jeho nevyhnutnosť pre vznik snímky. Hodí sa tu pravdepodobne najlepšie slovo **rekvizita**. Predmety v zornom poli sú teda jednak samy sebou, reálne existujú, jednak sú rekvizitou, tj. prostriedkom na vytvorenie fotografického zobrazenia s určitým významom... Maliár rekvizitu nepoužíva, pretože maľba nie je viazaná na existenciu nejakého predmetu v zornom poli. Fotograf a kameraman je viazaný na rekvizitu.*<sup>15</sup>

Se stejnými zásadami se vypořádává také fotografická práce s barvou.<sup>16</sup> Šmokův divadelní slovník jako kdyby ozvěnou promlouval z Flusserova tvrzení: *Svět a program přístroje jsou jenom předpoklady pro obraz, jsou jeho realizovatelné možnosti.*<sup>17</sup> Fotografování pojímá jako režírování.

Bude-li čtenář ochoten v každém snímku zahlédnout svébytné jeviště se zvlášť vyhotovenými kulisami a zrežírovaným pohybem herců, pochopí tak nejen práci fotografa, ale také každou fotografii jako inscenaci a hru svého druhu. Zjistí, že na rozdíl od plně fiktivního malířství má fotografie stejně jako divadlo či film schopnost nadnášet těžkopádnou skutečnost k lehounké neskutečnosti a přitom

<sup>14</sup> ŠMOK, J.: Problematika fotografie. s. 12.

<sup>15</sup> ŠMOK, J.: Za tajemstvími fotografie. s. 87

<sup>16</sup> Pretože na obsah fotografickej snímky ma rozhodujúci význam manipulácia s vecnou farbou rekvizity v zornom poli a manipulácia s farbivom má až sekundárny význam, je – pokiaľ ide o farebnú problematiku – fotografia príbuznejšia systémom ... ako je balet či divadlo, než systémom, ako je maliarstvo či kresba. Tamtéž. s. 190.

<sup>17</sup> FLUSSER, V.: Za filosofii fotografie. s. 33.

stále klamat a utvrzovat, že není ničím víc než pouhým otiskem události. Všichni turisté, kteří míří objektivy na Eiffelovu věž tomuto úskoku fotografie uvěří, protože ji ani jinak než jako otisk využít neumí.

Ovšem v okamžiku, kdy fotograf začne při pohledu do hledáčku uvažovat byť jen o srovnání, stává se režisérem, vnáší do fotografie vlastní úmysl sice okleštěný technickými možnostmi aparátu, ale přesto záměr, který by měl být pro dobré pochopení sdělení zpětně dešifrován. K tomu však musí být „čtenář“ vybaven jistými znalostmi a určitou dávkou skeptické pochybovačnosti. Následuje poněkud extrémní případ režie snímku, který je možno plně uchopit divadelním názvoslovím.

Speciální číslo časopisu American Photo z března 2002 své čtenáře zavádí do zákulisí(!) jedné peprné inscenace. Může sledovat při práci v Los Angeles žijícího Arny Freytaga, který je od roku 1976 dvorním fotografem tzv. Playmates. Na vysvětlenou - měsíc co měsíc přichází Playboy na trh s ústředním a nejvíce vyhledávaným fotografickým materiálem, jímž jsou snímky vždy jedné pečlivě vybrané, různě obnažené dívky - neboli Playmate. Focení probíhá následovně:

*Obvykle nacházíme vhodné typy na ústřední materiál poté, co nám někdo pošle fotografii – může to být agent, může to být model-scout, může to být dívka sama. Pokud se nám líbí, vybereme ji pro to, čemu říkáme „Playmate Test.“ Fotografie jsou předloženy panu Hefnerovi a on rozhodne.*

*Pokud je dívka schválena, editoři, stylisté, manager studia, scénograf a já si sedneme, abychom rozhodli do jakého prostředí ji umístíme. Pročteme si její data, abychom zjistili něco příbuzného její povaze, poté vymyslíme a postavíme scénu kolem toho.*

*Obvykle rozhodneme, jak bude dívka pózovat během Playmate Testu. Když fotím test, spotřebuji možná 30 rolí 35mm filmu – tvář, popředí, záda a křivky – abych našel pózu, o které si myslím, že bude nejlépe fungovat. Pokud je dívka vysoká a útlá nebo pokud má skvělé nohy, snažíme se udělat snímek celé*

*postavy. Může stát, sedět, ležet, přesto jste nějak omezeni formátem ústředního materiálu, který je dlouhý a úzký. Také jsme limitováni místy, kam přijdou popisky. Pokud je dívka menší, nebo je její tvář nápadná, děláme tříčtvrteční snímek. Také se snažíme pózy měsíc po měsíci měnit.*

*Fotíme tři verze ústředního materiálu, všechny na kameru 8x10. První je americká verze, která je úplně nahá. Pak děláme japonskou verzi, která je jen s odkrytými řadry. Poté nenahatou plakátovou verzi..*

*Fotografování ústředního materiálu je jako fotografování reklamy. Snímek ústředního materiálu je snímek produktu v tom smyslu, že se model nemůže hýbat. Je sevřena pózou kvůli složitému osvětlení. Nekřičíte: „Pojd, baby!“ a nenecháváte si ji skákat okolo. Pracujeme od tří do pěti dnů na jednom obrázku. Nejrychlejší materiál, který jsem kdy udělal bylo za den a půl. Vyfotíme okolo 50 8x10 diapositivů denně.*

*Formát 8x10 je brutální. Ukáže každou chybu, každý kousíček pozadí. Proto používáme průměrně 30 různých světel.<sup>18</sup>*

Jak bylo předesláno, jedná se o mezní případ fotografické inscenace, ovšem s podobným nasazením a úmyslem podmíněným školeným fotografickým viděním musí pracovat každý profesionální fotograf. Nevyužívá svět, aby jej obtiskl do citlivé vrstvy, vychází z opačného konce. Seznámen dopodrobna s vlastnostmi fotografické optiky a citlivého materiálu tvoří a přizpůsobuje si kulisy okolního světa, aby vznikla fotografie, která je nikoli realistickou, nýbrž maximálně fotografickou ve smyslu úplného využití možností, jež fotografické vybavení poskytuje. Fotografie ukazuje svět tak, jak by nemohl být viděn (srov. slavný Muybridgeův experiment s běžícím klusákem), ukazuje neexistující, což je způsobeno technickými parametry nesrovnatelnými s vědoucím vnímáním lidského oka.

Fotografického vzdělání a intelektuální kultivace je zapotřebí právě při setkání nepoučeného diváka s takto promyšlenými fotografiemi, jako jsou kupříkladu popsané Playmates. Dochází totiž k fatálnímu nepochopení. Člověk zvyklý užívat fotoaparát pouze k tomu, aby v cizině požádal domorodce, jestli by

---

<sup>18</sup> HARRIS, M.E.: Anatomy of a Centerfold. *American Photo*, March/April 2002. p. 61.

jej s manželem/manželkou nevyfotil před benátským Ponte Rialto, je vlastní zkušeností podmíněn k tomu vidět v Playmate dívku, která skutečně existuje. Jak se snad úryvku z časopisu podařilo ukázat, jde o omyl – *toto nebylo*. Playmate v její kráse na pláži nikdo z touživců nepotká, protože její krása byla vynásobena fotografickým jevištěm. Podobně jako při tvorbě kostýmů a šperků pro historické drama, stejnou práci na scéně v umném nasvícení reflektorů odvedou místo diamantů bezcenné skleněné cetky, ovšem divadlu na rozdíl od fotografie je zvykem nevěřit a přistoupit na hru posunu významů.

Takto zaranžovaná fotografie se ocitá v problematickém postavení. Neukazuje *to*, co je, avšak *to*, co je, využívá. Například týdeník Reflex č. 13 z roku 2000 – herečka Theodora Remundová má, jak fotografie uvnitř čísla informují, pod pravým koutkem úst bradavici. Na obálce je však její obličej vyretušován – bez jediného kazu. Nebo opět magazín American Photo, na obálce ze září 2001 si zpěvačka Madonna přikládá ukazováček ke rtům. Madonnina tvář je bez vrásky. Madonna je ročník 1957.

Evidentně je zde vytvořen mýtus Madonny, ovšem Madonnu (stejně jako Playmates) z obálek nikdo nikdy nepotkal, protože taková neexistuje. Avšak hlavním nositelem tohoto mýtu jsou fotografie, kterým je divák uvyklý věřit.

Barthes si uvědomuje, že fotografie nemluví pravdu, i když ukazuje *toto bylo*. Cejch nezaujatého oka se drží fotografie již od jejich počátků, což je důsledek vymezení vůči malířství v polovině devatenáctého století a tohoto falešného slovníku se bohužel dodnes nezbavila. Eventuální změnu může nastolit rozmach a správné pochopení digitální fotografie.



Konstatováním lživosti fotografie s sebou nepřináší žádný odsudek, pouze pokazuje na to, že nikdy nemluvila pravdu, vždy nesla kus fikce a tudíž právě pod vlivem soupeření s malířstvím byla přeceněna víra v ní.

Pětačtyřicetileté ženy mohou být při pohledu na fotografii Madonny frustrovány vlastními vráskami a muži mohou toužit po dokonalých Playmates a neuvědomovat si přitom, vzhledem k všeobecné fotografické negramotnosti, že touží po fikci, která je ve světě před objektivem nedostupná. Médium fotografie, se v této situaci stává neviditelným a posiluje zdání, že vše, co značí, je obsaženo v konkrétní předloze – v opravdových tělech.

Jinými slovy – jak jsme již demonstrovali a dále uvedeme na příkladu Jeffa Walla, fotografie si vypůjčují realitu, aby ji přeměnily a zpět promítaly na ni samotnou. Modifikace reality sdělovacím systémem nebo nadaným umělcem je nepostřehnutá a vše zobrazené se pokládá za přirozenou součást skutečnosti. Jev známý i z nepoučené konzumace jiných sdělovacích systémů.

Působením popsané transformační síly se fotografie stává neskutečným skutečnem. Teprve až v této fázi náročné inscenace je ji možno paradoxně ztotožnit s malířstvím, neboť ona již neodkazuje k realitě, nýbrž se připodobňuje monumentálním barokním alegoriím. Playmate stejně jako Madonna, ačkoli otisky skutečných žen, jsou nalíčeny make-upem mýtu. Madonna oživuje Venuši před zrcadlem Petra Paula Rubense a Playmates Alegorii plodnosti Jacoba Jordaense. Avšak zatímco malířství přináší čisté, ideální, nekonkrétní podoby a křivky, fotografie pouze ono konkrétní idealizuje, potahuje slupkou obecnosti, čímž tvrdí, že Venuše existují.

Se schopností fotografii idealizovat a mytizovat profánní mistrně pracuje při svých náročně stylizovaných autoportrétech Cindy Sherman. Její stylizace jdoucí na hranu pravděpodobnosti umožňují odhalit o jakou porci fotografických znalostí přicházíme, odmítneme-li její spektakulárnost. Vymežit si fotografii provizorně jako jeviště usnadňuje divákovi a začínajícímu fotografovi dostat se na kloub jak její tvorbě, tak pochopit něco z jejich účinků. V tom tkví největší síla Šmokova přirovnání.<sup>19</sup>

Angelmatika zbavuje fotografii zavádějící spojitosti s malířstvím zavedením pojmů, které si vypůjčuje z divadelního slovníku. Zobrazené předměty a osoby jsou nazývány rekvizitami nebo modely/modelkami. Divadlo podobně jako fotografie pracuje výhradně s reálnými současnými předlohami. Tímto dosahuje přesného popisu způsobů, jimiž se řídí uvážené fotografické sdělování.

---

<sup>19</sup> Uvedené příklady jsou poněkud vyhrocené a v takto koncentrované podobě je lze aplikovat jen na komplikované aranžované snímky, avšak s určitou mírou otevření ostří nalezneme inscenování a hledání nadřazeného mýtu na každé úrovni uvážlivého fotografického sdělování.

### ***Na hranici výjevu a inscenace – tvorba Jeffa Walla***

*“Umění není od toho, aby napodobovalo skutečnost. Jedný je až až.”*

Mistři street photography a reportážní fotografie – Henri Cartier-Bresson, André Kertész, Robert Frank – a nejen oni, téměř každý fotograf dokumentující dění okolo sebe pokládá za své nejlepší snímky ty, jenž svou symbolickou vahou přesahují prosté zachycení momentu. Jejich snahou coby pozorovatelů je vytěžit přímo z každodenního života esenci události, jež přetrvá odeznělý děj.

Fotografie usiluje o okamžik, který by událost nebo výjev shrnul a nejlépe pojmenoval. Zádrhelem takové činnosti ovšem je fakt, že děj, prožitek, konstelaci nebo portrét může často nejlépe sumarizovat takové zobrazení, které mnohdy nemusí odevzdaně vycházet z nahodilých reálných vztahů obrazových prvků tak, jak se ukazují objektivu.

*Nikdy jsem neměl rád ideu sledování věci, myslel jsem si, že mohu události přivést k existenci umělými způsoby nebo zobrazovat věci, kterým jsem byl svědkem, aniž bych se za nimi musel honit<sup>20</sup>.* Jde tedy o to, že Jeff Wall inscenuje viděné výjevy, přehrává před objektiv to, co se dá – ale jen zdánlivě – zachytit na ulici. Dogma momentky s sebou přináší očividné nevýhody. Zachycuje totiž situace, k nimž se jakoby nemusí vyslovit, zaujmout stanovisko (což není úplně pravda). Momentka ve své zdánlivé naivitě představuje dokonalé mimikry fotografie jako média. Redukuje svět na kolekci věcí, které se dají vidět, místo aby reprezentovala způsoby vidění. Fotograf své záměry může vždy ukrýt v alibi, že tak se to přeci stalo, on výjev pouze zachytil. A bude mu uvěřeno, jeho komentář může zůstat implicitní.

---

<sup>20</sup> TIETJEN F.: Jeff Wall, *Camera Austria*, s. 8.

Wall bere ikonografii a estetiku pouliční fotografie a přetavuje je prostředky malířské sumarizace a kinematografické inscenace. Odmítnutím role fotografa coby svědka a žurnalisty Wall maximalizuje efekt subjektivity. Neukrývá své pocity a pohnutky za zobrazenými objekty. Naopak intenzifikuje svůj postoj totální kontrolou scény.

Oscilace mezi žánry, divácky nevěřící přeblikávání mezi chtěním uvěřit výjevu v jeho autenticitě a zároveň pochybnosti nad zobrazením, které je příliš dokonalé, příliš umělé. Nechceme a ani nemůžeme zcela uvěřit tomu, že sledujeme lhostejný "reportážní" okamžik, jakých by mohlo být stovky a ne cosi významnějšího. Uvedeného efektu Wall dociluje použitím technického vybavení, které není pro pouliční výjevy patřičné. Žádný malý reportážní přístroj a potutelně nenápadné krádeže a vpády do soukromí aktérů moderního života. Fotografie jako Mimic nebo The Diatribe jsou snímány okázalým velkoformátovým aparátem 8x10 nebo 4x5 palců, právě ten svou precizností vytváří zdání nesourodosti námětu se zobrazením a posilují piktorální účinek. Ten je obzvlášť patrný na snímcích zachycujících pohyb (mj. Sudden Gust of Wind), neboť velkoformátové aparáty jsou pro snímání akcí zřídka používány.

Skutečný pohyb je pohyb mléka v "Milk" – mléko explodovalo v tomto tvaru a fotoaparát to zastavil – téměř zastavil, fotil jsem na 1/400 nebo 1/500 vteřiny v přímém slunci. Ale na jiných fotografiích to opravdu není skutečný pohyb. Je to rekonstrukce něčeho, co by mohlo být vnějším zdáním pohybu, ale ještě to zcela nereprezentuje přirozený pohyb.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Tamtéž. s.8.

Wall staví situace bez přímých referentů. Neboť pro vyjádření pocitů současnosti - veškerou naši originalitu tvoří pečeť, kterou našim pocitům vtiskuje doba, tvrdí Baudelaire<sup>22</sup> – není autentických referentů třeba. Wall vytváří výjevy vlastní pouze jemu. Sice odpozorované avšak vybranými herci znovu nazkoušené, přetavené a dohnané k potřebnému vyznění silou autorského vědomí.

Vezměme za příklad tři fotografie: Adrian Walker, artist drawing from the specimen...(1992), The Guitarist (1987) a Restoration (1993). První z nich je kreslíř zabraný do své práce. Titul, jelikož zmiňuje jméno, vnukává představu, že zobrazuje osobu toho jména, žijícího umělce (a tak tomu doopravdy je). Ovšem Wall se nikterak nebrání tomu, že divadelní způsob připouští ještě jiné druhy čtení. Adrian Walker může být fiktivní jméno, fiktivní postava jako Emma Bovaryová. Podobně snímek The Guitarist, na němž mladá snad patnáctiletá dívka přehrává svému kamarádovi první naučené akordy. Modelka ve skutečnosti vůbec nevěděla, jak se kytara správně drží. A konečně případ třetí – Restoration, který zpodobňuje mladé restaurátorky opravující časem poničené panorama. Aktérky jsou v tomto případě povoláním skutečně restaurátorky, které na fotografii “předvádějí” samy sebe. Jak Wall pohotově dodává: “...přinesly na scénu autenticitu. Avšak, kdyby to bylo nutné, mohli jsme použít herce, performery, kteří nejsou restaurátoři, ale mohli jít do ateliéru a studovat, aby byli schopni restaurátory imitovat. Takže znovu musím říci, že skutečnost, že někdo

---

<sup>22</sup> BAUDELAIRE, C.: Úvahy o některých současnících. s. 599

doopravdy je tím, čím se jeví být na obraze, nemá s obrazem vůbec nic do činění.”<sup>23</sup>

Samozřejmě, blond dívka s kytarou v nejnižší sémiotické vrstvě denotuje tu skutečnou amuzikální dívku, která prošla sítím Wallova výběru. Pouze na této úrovni můžeme hovořit o Barthesově toto bylo. Avšak dívka zastupuje – konotuje – hodnotu dospívání, hodnotu osvojování si nového (hudebního) jazyka, což je ovšem rozměr, který snímku dodala pečlivá režie a inscenace. Vychází z Wallova autorského vědomí, není vytažený ze situace jako takové. V drasticky odhalené míře se tato diskrepance otvírá na snímku *Dead Troops Talk*, válečná scénérie z Afghánistánu, zkrvavená dodýchávající těla v kráterech po vybuchlých granátech. Vše kaširované ve studiu. To, co vidíme nikdy nebylo. Alespoň ne tak, jak se nám to chce jevit. Z hlediska denotace podnikáme marné a nezajímavé pátrání po modelech a práci v ateliéru. Oni nejsou tím, jak jsou zobrazení – chceme-li číst jejich osudy jako osudy skutečných lidí, ocitáme se na významové mělčině. Není, kam jít.

Wallovi postavy nejsou konkrétními individualitami, jsou pouze herci, modely a rekvizitami v autorské inscenaci. Představují nebo symbolizují. Číst Wallovi fotografie jako fragmenty ze života mládeže, práce restaurátorů nebo utrpení na válečném bojišti, jednalo by se o slabé, nicotně teatrální výpovědi. Jejich síla je v zástupnosti a shrnutí. Událost se možná slévá v nevýznamném okamžiku, ale právě součet času – kondenzace narativity - jí dodává sílu. Iluze, že před i po koexistuje pospolu. Mix je možný proto, že zmiňovaní zástupci modernistické malby, kteří představují Wallovy přímé vzory, vždy usilovali o

---

<sup>23</sup> Restoration *Jeff Wall*, s. 128.

zdání bezprostředního okamžiku, čímž se přibližovali vlastnostem, které tvoří podstatu fotografie. Vzájemně si vycházejí vstříc na půl cesty.

Jde o to, aby nic nepoukazovalo na to, že je zde ještě “něco” mimo, za hranicemi (rámem) fotografie, k čemu se výjev vztahuje. Takový je tedy Wallův boj vůči fotografii – snaha zajít prostřednictvím subjektivních zdání a představ (ovšem nikoli bezuzdných fantazií) dál, než se by se to podařilo autentickými snímky.

### III. INDEX

V zásadním členění znaků podle amerického sémiologa Charlese Sanderse Peirce zaujímá fotografie podle různých škol a různých úhlů pohledu na věc místo na rozhraní. Můžeme na ni pohlížet buď jako na znak ikonický – neboť i ona zobrazuje pomocí nápodoby, mimésis, pracuje s lineární perspektivou, jak ji definovalo renesanční malířství a podléhá kritériím kompozice. Na druhou stranu jí její průkopníci zatížili požadavkem, aby se ona sama stala nevinným okem. Když Henry Fox Talbot popisoval svou tužbu, jaká by to byla nádhera, kdyby se ty výjevy, jež reflektovala jeho camera lucida, samy dokázaly trvale otisknout na papír. Tím byl na fotografii vznesen požadavek, aby se stala čímsi podobnému sádře, kterou se odlévá stopa v zemině nebo hmotě z níž sochař tvoří posmrtnou masku. Jsou to jevy samy, předměty, jež se podílejí na svém zobrazení a u fotografie je toto ražba magičtější o skutečnost, že ji provádí cosi tak efemérního jako světlo.

Christian Metz, který navazuje ve svých myšlenkách na Rolanda Barthesa, mluví o specifických vlastnostech fotografie, jež vyvolávají zvláštní subjektivní efekty, a ukazuje, že fotografický obraz je spojen s fetišismem. Z definic, jež ozřejmují její fetišistický charakter, vybíráme následující:<sup>24</sup>

- fotografie způsobuje nebo alespoň umožňuje, že se na ní zastaví pohled
- sociálně má fotografie hlavně dokumentární roli a podobně jako fetiš „ukazuje na to, co bylo a už není“
- fotografie není nadána zvukem ani pohybem, ale tato dvojí absence jí dodává „sílu ticha a nehybnost“ a viditelně a symbolicky ji spojuje se smrtí

---

<sup>24</sup> Aumont, J.: Obraz. s. 128



- fotografie příliš nepracuje s děním mimo záběr, jako to bývá ve filmu, nicméně vyvolává zvláštní dojem dění mimo záběr. Dění mimo záběr je místo, od něž se pohled navždy odvrátil, prostor fotografického pole je „zneklidňován pocitem svého vnějšku, svých hranic“

Indexicitu fotografie lze pojednat jak s notnou dávkou psychologismu, což se projevilo výše, tak poetiky a nadpřirozeného, jak se ukáže ve shrnutí tezí filmového teoretika André Bazina, tak s velice chladnou hlavou, což dokládají postmoderní myšlenkové proudy.

## **André Bazin**

*...fotografie totiž netvoří z věčnosti jako umění, nýbrž balzamuje čas, pouze jej zachraňuje před jeho vlastním rozkladem. (Ontologie fotografického obrazu. Co je to film?)*

Autorem myšlenky, která jako kdyby vyklouzla z některého svazku Proustova Hledání ztraceného času, je postava, které měla na současné pojmání fotografie nezanedbatelný vliv, André Bazin. Není to náhoda – ona moc rozpomínání se, jakožto základního nástroje k vytěžení pravdivé esence vlastního života, kterou hrdina Proustova díla prohlédne v Času znovu nalezeném, stojí v protikladu k fotografiím, které pouze připomínají. *Zde... se rodí estetický požitek z odloučení, jelikož tyto „vzpomínky“ nejsou naše. Vytvářejí paradox objektivní minulosti, paměti vnější našemu vědomí. Film (fotografie) je stroj na nalezení času, abychom ho pak mohli lépe ztratit.*

Bazin sám pokládá za základní fakt zrození umění balzamování. Vychází z egyptské mytologie obrany proti smrti – smrt je vítězstvím času. Umění – zjednodušeně řečeno zpodobňování – tak mělo prvořadou funkci zachraňovat bytost podobností. Dějiny umění tím pádem přestávají být dějinami estetiky, ale nýbrž a především dějinami psychologie, takže to jsou v podstatě dějiny podobnosti, nebo realismu.

Ve fotografii tak pochopitelně spatřuje nejvýznamnější událost v těchto dějinách podobnosti a uchovávání při životě.

*Všechny druhy umění jsou založeny na přítomnosti člověka, jenom ve fotografii je nám dopřáno jeho nepřítomnosti. Působí na nás jako „přírodní jev“, jako květina nebo sněhová vločka, jejíž krása je neodlučitelná od rostlinného či nerostného původu.*

Tento automatický zrod naprosto převrátil psychologii obrazu. Objektivita fotografie mu dává takovou věrohodnost, jakou nenajdeme v žádném malířském díle. Při jakýchkoliv námitkách našeho kritického ducha musíme uvěřit v existenci znázorňovaného objektu, který je doopravdy zpřítomněn v čase i prostoru. Fotografie má schopnost přenášet realitu z věci na její reprodukci. Ani ta nejvěrnější kresba nám nemůže říci více o modelu, nikdy nebude mít, přes veškerý kritický duch, iracionální sílu fotografie, která uchvacuje naši důvěřivost.

Ona iracionální síla přiznávaná každé fotografii (Bazin mluví o mechanickém obrazu) pramení ze způsobu jejího vzniku. Ze setkání reality s fotografickým přístrojem, objektu s objektivem.

### **Postmoderna a fotografie**

*Fotografie jako taková nemá identitu. Její status jako technologie se mění v závislosti na mocenských vztazích, které ji užívají. Povaha jejího upotřebení záleží na institucích a činitelích, kteří ji definují a uvádějí do praxe. Její funkce, jakožto způsob kulturní produkce, je vázána na jisté podmínky existence a její výstupy jsou smysluplné a čitelné pouze uvnitř určitých míst jejich rozšíření. Historie fotografie není jednotná. Jde o mihotání se v poli institucionalizovaných prostorů. Toto pole musíme studovat, ne fotografii jako takovou. (John Tagg)*

V polovině sedmdesátých let se rodí nový přístup k fotografii (a nejen k fotografii, odklon je pociťován v celém oboru mediálních studií), který stojí v přímé opozici vůči přísně mechanistickým modelům. Přestává být kladen důraz na distribuci sdělení, na model samotný, oproti němu je vyzdvihována role diskurzu – kontextu (či kultury), ve kterém sdělení teprve nabývá významu.

Proud, který se bouří proti strukturalistickému pojmání (jež reprezentovalo mechanistické pojetí komunikace a zacílení na producenty a distributory sdělení a nikoli na příjemce), nebyl v žádném případě homogenní, absorboval příměsí z různých teoretických náhledů – feminismu, neomarxismu, psychoanalýzy, sémiotiky. Pro účel této práce bude zastřešen vžitým a etablovaným termínem – postmodernismus.

Fotografie je neodlučitelná od sociální instituce, která s ní nakládá. Dějiny policejní fotografie nemohou například být odděleny od dějin kriminalistiky a právního systému. Taggovy teze jsou částečně ovlivněny myšlenkami francouzského filozofa Louise Althussera. Fotografie pro něj představuje součást ideologického represivního aparátu. Podobně jako stát, kamera nikdy není neutrální. Ovšem není to moc kamery, co konstruuje, nýbrž státního aparátu, který ručí za vzniklé obrazy. Výše uvedené bychom mohli shrnout

konstatováním, že fotografie jako by patřila každé instituci a disciplíně jen ne své vlastní.

O formativní síle diskurzu hovoří i britský fotograf a kritik Victor Burgin. Fotografie především šíří „smysl“, a stejně jako jiné „texty“ i fotografický text s sebou přináší celý komplex intertextuality, množství předešlých „taken for granted“ textů. Otázka smyslu je tedy vždy vztahována k sociálnímu a psychickému zázemí autora/ čtenáře.

Zrodil se též celý nový „společenský přístup k fotografii“ využívající metody antropologie a etnografie.

*Zájem o fotografii jako o text celý obsažený v sobě je nahrazen zaostřením na společenské okolnosti vzniku a následným použitím. Záměr zhotovitele, podmínky recepce a potřeby a očekávání diváka mají větší důležitost než formální kvality snímku. Jako společensky konstruované artefakty, fotografie jsou považovány za objekty hmotné kultury, které vypovídají něco o kultuře zobrazovaných, stejně tak jako o kultuře těch, kdo snímky pořizují.<sup>25</sup>*

Provokativní názor prezentuje ve svém eseji *Photography Between Labour and Capital* fotograf a kritik Allan Sekula, který s odvoláním na práci Charlese Sanderse Peirce řadí fotografii mezi indexické znaky. Jedná se o typ reprezentace způsobený fyzikální závislostí, přímým otiskem objektu. Jinými slovy – jakožto index není nikdy fotografie sama sebou, ale vždy stopou něčeho jiného. Na té elementární rovině, kterou jistě nebude nikdo zpochybňovat, je nutno konstatovat, že fotografie je světelný zápis do fotocitlivé vrstvy. Proto o ní můžeme mluvit jako o indexu, neboť skutečně informuje („konzervuje“) světelnou situaci, jíž zápisové médium čelilo. Přesto s tímto banálním tvrzením není možné

---

<sup>25</sup> RUBY, J.: *Secure the Shadow*, p. 6.

tak docela vystačit, jelikož k záznamu světelné situace dochází i v takových případech, kdy do poničeného fotografického přístroje proniká světlo, které způsobuje obrazový šum, i to je stopa, index. Abychom mohli mluvit v pravém smyslu o fotografii musíme vzít v potaz i její sociální využití.

Zračí se v tom okouzlení z principu ideologie, jak ji definoval Marx a dotvářeli jeho následovníci, kterou nás systém manipuluje. Zkoumá se ideologie reklamy – skryté mechanismy manipulace, ideologie prezentování mužského světa, ideologie uměleckého upotřebení v galeriích a publikacích na křídovém papíře. Systém nás ovládá, máme trochu sil bránit se, ale jsou omezené.

S jistou mírou nadsázky by šlo konstatovat, že ideologii čelí obsluhovatel fotoaparátu již ve chvíli, kdy přístroj vezme do ruky. Neboť optická konstrukce vyhovuje modelu lineární perspektivy, což je geometrická konstrukce, kterou si malířství přináší coby dědictví z renesance a fotografické zobrazování ji přejímá jako danost, jako úzus, kód převodu trojrozměrné reality do dvourozměrné podoby. O perspektivě jakožto naučené konvenci a ne přirozeném vnímání pojednává knihách o malířství významným způsobem mj. E. H. Gombrich či Pierre Francastel.

Ideologické rozhodnutí ovšem podniká fotograf v akci každou chvíli - v kterém okamžiku a na kterém místě stisknout spoušť. Volba úhlu pohledu či ve shodě s Flusserovou terminologií stanoviska znamená ideologický akt. Fotograf preferuje určitý úhel oproti jinému, aby do fotografie zakódoval způsob čtení, jež by byl ve shodě s jeho záměrem, očekáváním čtenáře či zadáním instituce nebo sociálního aparátu, jímž je podřízen. Úhel pohledu (point-of-view), stanovisko

(Standpunkt) to obojí jsou velice vystižná a přesná slova pro fotografickou praxi, jež umísťuje pomyslný – i skutečný - rám vůči okolnímu světu.

Rám, ohraničení určuje, co bude zobrazeno a co mimo záběr zůstane. Uspořádává realitu obdobným způsobem jako přirozený jazyk, aby „něco“ mohlo být zobrazeno, musí „něco“ jiného zůstat pro příjemce neviditelné. Rám vypichuje ze skutečnosti to, na co nutí diváka upřít zrak. Fotografie je totožná s pohledem fotoaparátu a divák tento pohled při prohlížení kopíruje. Z hlediska ideologie je však vždy důležitější to, co zůstalo nevysloveno, to, co setrvává mimo rám, neboť tím se systém definuje. Fotografie ve službách společenských institucí určují to, co bude divákovi prezentováno jako výpověď o světě, v němž žije. Umístěním fotografie do silového pole určitého diskurzu – lhostejno, zda uměleckému či politickému – ihned vysvitne nepatříčnost takového dělení, které popisuje distribuční kanály nikoli fotografii. Je dobré uvědomit si schopnost fotografie jít přes kanály, být polyfunkční, avšak jedná se o schopnost, která se vyjevuje až jaksí ve druhém plánu. Neexistenci identity fotografie pro postmoderní myšlení lze chápat jako oprávněnou přesto lehce zaslepenou snahu o svržení fotografie – umění, ovšem nahrazuje se tím jeden totalitní režim druhým (možná benevolentnějším).

Policejní fotografie je souborem tlaků, kterými na sebe působí profesní (často autoritativní) organizace se svými pravidly, zvyklostmi a očekáváním, požadavky na charakter zobrazení s ohledem na jeho využití, na druhé straně fotograf snažící se pracovat dle zadání. Utažením smyčky výhradně nefotografických faktorů, popsáním vztahů a třenic uvnitř silového pole

policejních praktik, by měla, aniž by byla zmíněna, vyvstat povaha policejní fotografie. Popis uměleckých, reklamních a snímků z domácího fotoalba by vyzněl obdobně. Výjevy, jež jsou rámovány hledáčkem aparátu, jsou coby fotografie brány jako pomyslné okno do světa. Neomarxistické teorie ovšem poukazují na to, že tak jako není nikdy nevinné oko, není nevinné okno. O tom, na co bude upřen pohled, rozhoduje právě ideologický rámec a možné nejasné způsoby výkladu autorizuje povětšinou doplňující text či komentář, aby se zamezilo různému či dokonce opozitnímu čtení zobrazeného.

Z hlediska ideologie se dá zkoumat cokoli – uspořádání parkovacích míst v podzemních garážích Národního divadla. Do jaké míry takový výzkum vypovídá o parkovišti? Bude-li autor odhalovat ideologickou podmíněnost vizuální kultury dneška, brzy si uvědomí, že začasto nalézá nalezené. Popisuje distribuční kanály, zaujatá stanoviska a zvolené rámy vyhovující myšlence, která chce být sdělena, bez ohledu na to, jaké vlastnosti má jazyk, kterým se sděluje. Omluvou by mu mohlo být, že si neuvědomuje, že se jedná o jazyk, bere fotografii jako okno do světa. Fotografie se svými - technickými, ale často ideologickými specifiky vycházejícími ze zobrazovací tradice západního světa - vždy předchází ideologickému použití, na což nesmíme přestat brát při interpretaci zřetel. Otázka po ideologii je možná v současnosti omletá do oblázku bez ostrých hran, jenže za situace, kdy západní svět léta funguje na principu ekonomického svádění, nemá kritické myšlení jinou srozumitelnější a účinnější sebeobranu, jak udržet odstup, oddělit svůdce od sváděných, ovládající od ovládaných.



Feministka Abigail Solomon-Godeau ve sbírce esejů z roku 1991 *Photography at the Dock* útočí na autonomii fotografie. *Uznala bych, že dějiny fotografie nejsou dějinami významných mužů ani ne posloupností významných snímků, ale dějinami fotografického upotřebení.*<sup>26</sup>

Pro postmodernu prostě jedna FOTOGRAFIE neexistuje, jsou pouze miliardy FOTOGRAFIÍ. Pánem obsahu je čtenář. Obsah se rodí až ve vědomí adresáta.

---

<sup>26</sup> BATCHEN, G: *Burning with Desire*. p. 12.

## **Stopování fotografie**

Vydeme-li z klasického Peircova členění znaků, nemůžeme než skutečně připustit, že v nabízené škále fotografie odpovídá hned dvěma kategoriím ze tří.

Původem americký sémiolog dělí znak do tří skupiny – první reprezentují symboly, tedy znaky jež reprezentují svůj referent na základě úzu a konvence – zářným příkladem tohoto vztahu je řeč a písmo. Slovo „židle“ spojuje se skutečnou židlí pouze dohoda v rámci daného kulturního teritoria. Pomineme-li některá onomatopoeie, klíč k porozumění řeči netkví ve věcech okolního světa, jež se dávají pozorovateli a interpretovi, nýbrž v pochopení kódu.

Druhou skupinou jsou znaky ikonické, tedy znaky, jež označují na základě podobnosti, vizuální příbuznosti případně grafického zjednodušení. Řadíme mezi ně nejen obrazy, sochy, ale i piktogramy a fotografii. Samozřejmě je nutné dodat, že i k jejich interpretaci je nezbytná znalost jistého kódu, který sice bývá méně komplexní, než jakým disponuje jazyk, ale přesto bychom se bez obeznámení se s ním cítili tváří v tvář ikonickým znakům minimálně bezradní. Kupříkladu piktogramy dopravního značení jsou garantovány zákonem a samotná lineární perspektiva, jak ji známe z renesančních maleb, není podle mnohých historiků a teoretiků (mj. Pierre Francastel) ničím jiným než konvencí, jíž bylo oko nuceno se naučit. Stejně muselo vnímání diváka přivyknout fotografii i filmu.

Poslední – a nutno podotknout nejspornější - skupinou znaků v Peirceově členění jsou indexy nebo-li symptomy. Tedy jevy, jež fyzicky poukazují k jiným jevům popřípadě samy k sobě. Můžeme hovořit o stopách bosých nohou v písku, o kouři, který dává tušit oheň. Dobrý lékař – diagnostik – musí symptomy

odečítat a správně interpretovat dennodenně. Bolest vystřelující do levé ruky předznamenává infarkt, krátké záblesky jasnozřivosti zase epileptický záchvat. Do stejné roviny můžeme přičíst i fotografii, neboť i v této praxi označování neodlučitelně souvisí referent se svým znakem. Předmět, jev vnějšího světa, se musel potkat s objektivem, aby dal vzniknout své reprezentaci. Utváří sám sebe jako znak, právě tím – byť jemněji - se připodobňuje rovině otisku, stopy.

Avšak jakákoli stopa, jakýkoli indexický znak není srozumitelný nepoučenému divákovi. I k jeho interpretaci je potřebná předchozí zkušenost se sledovaným jevem, či alespoň znalost rámce, v němž se daný jev vyskytuje. Člověk, který postrádá jakoukoli přímou zkušenost s ohněm, nebude schopen cokoli vyvozovat z hustého dýmu, který stoupá za obzorem. A že se možná jedná o požár by byl schopen usoudit pouze ve chvíli, pokud by - kupříkladu z doslechu - věděl, že oheň se projevuje i kouřem. Pokud je bez takového vodítka, zůstává pro něj kouř kouřem, ztrácí kvalitu znaku.

Z výše uvedeného vyplývá, že co se týče indexických znaků, i zde máme co do činění s konvencí, znalostí světa a interpretačním rámcem. Stopy v měkké hlíně se nestávají znaky v okamžiku svého vytlačení, nýbrž ve chvíli kdy k nim oko diváka přistupuje jako oko detektiva. Když pořizuje sádrový odlitek, zkoumá její velikost vroubkování podrážky a její otlačení. Čtení symptomů je přísná diagnostika. K indexům přistupujeme stejně jako detektiv ke stopám, hledáme patřičný kontext, konstruujeme svět, v němž k otisku v hlíně patří nejen bota, která jej vytvořila, ale i člověk, který ji nosil. Pokud tak nečiníme, rezignujeme na souvislost. Zbavíme-li se kontextu, zůstane před námi stopa jako čirý estetický

vjem. Ne že by to nebyl jeden z legitimních přístupů k uchopení fotografie, ovšem může vyústit v to, že coby zaujatí pozorovatelé kochající se krásou oblak, jež vytváří valící se dým, přehlédneme, že se blíží oheň, který nás může zaskočit a nemile popálit.

Davy Rothbart a Jason Bitner si založili zvláštní druh detektivní kanceláře. Shromažďuje důkazy, stopy, které nevedou k objasnění zločinu. Shromažďuje stopy pro intenzitu, s jakou se stopy dávají ke čtení, pro sílu, s jakou si vynucují rámce. Rothbart a Bitner, rodáci z Chicaga, v roce 2001 založil časopis FOUND, jehož veškerý obsah tvoří, jak název napovídá, nalezené věci. Cárý dopisů, načmárané vzkazy, zapomenuté diáře, poztráčené fotografie, narozeninové pohlednice, domácí úkoly školáků, útržky jízdenek, nákupní seznamy. FOUND sbírá a otiskuje vše, co poskytuje byť jen letmý vhled do života někoho jiného, záblesk intimity.

Popud k této činnosti zavdala podivná událost jednoho zimního zasněženého odpoledne v roce 2000, kdy se Davy Rothbart vracel ke svému autu a za stěračem našel cedulku, která evidentně nebyla určena jemu.

*Mario,*

*já tě, kurva, nenávidím. Říkal jsi, že musíš zůstat v práci, tak proč je tvoje auto TADY u JEJÍHO bytu?? Seš zkurvenej LHÁŘ. Nenávidím tě. Kurva, jak tě nenávidím.*

*Amber*

*P.S.: Napiš mi na pager*

Nález Rothbarta pobavil a ukazoval jej na setkání svým známým. Když na základě společných hovorů po čase zjistil, že téměř každý má doma na ledničce magnetem připevněnou fotografii nebo pár papírů se vzkazem, který někde našel, rozhodl se se svým kamarádem založit fanzin, jenž by tyto upřímné a okouzující útržky soukromí představil na jedné ploše širšímu publiku.

Dnes představuje časopis FOUND etablovaný fenomén na mediální scéně, redakci bombardují nálezy čtenářů z celého světa. A od podzimu 2004 vychází i lechtivá souběžná verze Dirty FOUND, která se specializuje na stopy sexuálního života.

Ovšem, co se ve srovnání s touto koláží drobných střípků jeví jako poklad – a objevitelé, tak svůj pocit vždy popisují – je nález celého fotografického archívu. Z českého prostředí známe fantastický objev části Langhansova archívu skelněných desek – avšak domácí událost nese mnoho odlišných charakteristik od odhalení, jež učinil Jason Bitner v roce 2005.

Jeho zrak detektiva vycvičeného v hledání stop, který sbírá úlomky minulosti, jež jiní už spláchli do zapomnění, nebo možná truchlí nad jejich ztrátou, si během zastávky v kavárně B & J's American Café v městě La Porte povšiml několika zažloutlých fotografií formátu 18x24 přilepených izolepou na plechové krabici. Jednalo se o portréty, které jako kdyby hovořily z jiných časů. Bitner si objednal další kávu, koláč a zeptal se servírky na fotografie. Ta jej odkázala do vedlejší místnosti využívané jako skladiště a prostoru, v němž obsluha rolovala ubrousky do stříbrných kroužků, kde na velkých kovových

policích leželo 22 kartónových krabic, jež obsahovaly svazky a svazky fotografií, ve finále se jich ukázalo být 18 000 kusů.

Zvětšeniny pocházejí z lokálního fotografického ateliéru Muralcraft Studios, které v průběhu padesátých a šedesátých let provozoval ve druhém patře dnešní kavárny manželský pár Frank a Gladys Peaseovy. Na živobytí si vydělávali zhotovováním dětských a rodinných portrétů, zásnubních oznámení a portréty pro jakoukoli příležitost, která si žádala formální vzhled.

Typický zákazník vystoupal po schodech do prvního patra, kde jej v čekárně přivítala Gladys. Odvedla jej buď do pánské nebo do dámské šatny, kde jej učesala a nanesla make-up. Poté jej uvedla do Frankova studia. Pease fotografoval na střední formát a jakmile si ustálil techniku, už na ní v průběhu let nic nezměnil. Pease neupřednostňoval své ego, nabízel se jako školený fotograf do služeb klientů a stavěl jejich zájmy na své. Chápal fotografii jako obchod a řemeslo ne jako uměleckou formu.

Z jeho archívu se dochoval pouhý zlomek negativů, nalezené krabice představují specifický druh. Bitnerem objevené fotografie sloužili Peaseovi jako pomůcka k zhotovení finálních portrétů. Posílal je jako náhledy klientům a ti mu je vraceli s poznámkami a požadavky. Vybírali si snímek s nejvhodnější pózou, která jim lichotí. Pokud se klient nespokojil s černobílou zvětšeninou, nabízel Pease ručně kolorované, proto se na zadních stranách náhledů setkáváme s poznámkami o barvě očí a odstínu vlasů, aby nedošlo k nemilé záměně.

Po letech provozování fungujícího obchodu Frank Pease zemřel počátkem sedmdesátých let a svou výstroj a vybavení odkázal místní střední

škole. Náhledy zůstaly po dvacet let spolu s osvětlovací technikou uskladněny v temné komoře, až do devadesátých let, kdy byla Muralcraftova studia předělána na prostornou bytovou jednotku a v přízemí byla otevřena kavárna. Pak byly přesunuty do jejího zadního traktu, kde je Bitner našel nedotčené.

Jméno města La Porte pochází z francouzského základu a znamená „brána.“ Francouzští osadníci, kteří do těchto míst na jihovýchodním břehu Michiganského jezera přišli v sedmnáctém století, dali lokalitě jméno, jež odpovídalo místní dispozici. Lesy, jež se zde přirozeně otevírají do prairie, vytvářely vhodnou stezku pro další postup v pronikání na západ. Město samotné bylo založeno v roce 1832 a dnes má něco málo přes 110 000 obyvatel.

Padesátá a šedesátá léta znamenají v dějinách Spojených států období velkého optimismu. Po vyhrané světové válce, zažívají ekonomický rozmach doprovázející víru v jeho trvalou udržitelnost. Na plné obrátky startuje to, co dnes označujeme jako konzumní styl života. V poválečné euforii zažívá tzv. „baby boom,“ rodí se nebývalé množství dětí.

A přesně v tomto harmonickém rozpoložení plném naděje a přesvědčení o lepších sytějších zítřcích zastihne divák tváře obyvatelů města La Porte na fotografiích z Peasova archívu. Lidé, kteří se pro tu malou chvíli, než je zachytí uzávěrka aparátu oprostili ode všeho. Dívka s copánky upírající pohled vzhůru, zamilovaný pár líbezně se vzhlížející jeden v druhém, námořník v uniformě, postarší manželé. Přesně takto chtěli, aby se na ně vzpomínalo. Jako na milující, starající se, pečující, smějící se i vážné občany, příslušníky střední vrstvy.

Pečlivě načesaní, často ve svých nejlepších šatech a výraz na tváři podle vlastní touhy. Podle toho, jak chtěli, aby na ně bylo pohlíženo.

Tváře v knize *La Porte*, jež obsahuje výběr z negativů nalezených v zadním traktu kavárny, vydané lidmi soustředěnými kolem magazínu FOUND, jsou tváře snílků i pragmatiků, tváře lidí s nohama na zemi, jež se snaží přísliby skloubit s realitou.

Za každým snímkem je skryt motiv, pohnutka, chuť zanechat stopu. Připomenout se sám sobě nebo někomu blízkému. To vše je minulostí. Doba se přehnala, osobní touhy zmizely spolu těmi, kdo toužili, a zůstali jen a jen fotografie. Stopy, ke kterým už žádný detektiv motiv nedohledá.

V tom se soubor *La Porte* diametrálně odlišuje od objevu části Langhansova ateliéru, jež byl učiněn v září roku 1998. Dělníci tehdy při přípravě renovace Langhansova domu narazili na zamčenou skříň, po jejím otevření zjistili, že ukrývá na 300 krabic s devíti tisíci skleněnými negativy, které přežily brutální znárodnění z roku 1948, kdy byl veškerý dostupný archív Langhansova studia vyvezen na skládku za Prahou. Krabice, jež zůstaly ve sklepě bez povšimnutí po dobu padesáti let, tvoří část souboru „Galerie osobností“ – tedy souboru, který obsahoval portréty předních osobností politického, obchodního i společenského života, jehož mapování se Langhansovo studio po dobu svého téměř sedmdesátiletého působení (1880 – 1948) - díky vydobytému renomé v kontextu Rakouska-Uherska i Československa – věnovalo. V tom tkví zásadní rozdíl mezi nálezem archívu v *La Porte* a zlomkem z dvou a půl milionového Langhansova odkazu. Langhansovy portréty ve své části doplňují a potvrzují



mýtus české národní identity a státnosti. Představují plejádu osobností, jež se zasloužily o sebeurčení, emancipace mladého státu a jeho kulturní směřování. Jejich tváře se prolínají s oficiální interpretací dějin. Fotografie podporují výklad a ten jde na oplátku ruku v ruce s portréty. Dochází k jejich autorizaci a zpečetění rámce, který utváří současné české prostředí. Disponujeme klíčem, který nám prozrazuje, jak na ty obličejové pohlížet. Víme proč byli portrétováni, o co se zasloužili. Dějiny dodávají portrétovaným významu a naopak. Byli portrétováni, protože byli důležití. Protože byli portrétováni, museli být důležití.

Ne tak portréty z La Porte, nad nimi se neklene žádný zastřešující mýtus. Nejsou to sice lidé bezejmenní, avšak jsou zapomenutí. S individuálními příběhy, které neprosáky do diskurzu dějin. Každodenní tváře, tváře, které se v chodu světa dají nahradit třemi tečkami. Jediné, co se po nich dochovalo, jsou fotografie – stopy. A jejich dnešní divák zažívá intenzivní účinek, jako když listuje na bleším trhu rodinnými alby z pozůstalosti těch, co zemřeli, aniž by mohli komu svůj majetek odkázat. Fotografie z La Porte jsou především vzpomínky. Vzpomínky, které ale už nikomu nepatří. Zbyli jen indicie, které sice mají co připomínat, ale již není komu.

Toto konstatování předchází všem diskurzům, v nichž nicméně mohou být velice funkčně využity. Jak právě ve sborníku La Porte, kde se vyjímají jako historický či sociologický dokument. Jejich technika může sloužit jako instruktáž pro možné styly svícení portrétu. Můžeme s voyeurským uspokojením spřádat fantazie a konstruovat možné světy, v nichž zobrazení žili – takový je i cíl celého konceptu FOUND. Hledat intimitu a blízkost lidských osudů ve společnosti, která

rezignovala na sousedské vztahy. To vše jistě může diváka saturovat. Avšak nic to nezmění na faktu, že prvotní motiv je nenávratně ztracený. Fotografie se díky své schopnosti svědčit ocitá v muzeu, mimo svůj účel a funkci podobná amfoře, která místo aby sloužila jako nádoba pro přepravu olivového oleje, stojí za sklem vitríny jako důkaz historie. Potvrzení, že určitá éra byla – a zmizela v nenávratnu.

V opozici a zároveň pro potvrzení dosud popisovaného si představme situaci, v níž známe kontext, celý příběh, ale stopy, důkazy, chybí. Nutnost, s jakou se budeme fotografie chápat jako potvrzení, se projeví naplno. Představme si situaci z nejkřutějších – případ rodičů, jímž se narodilo mrtvé dítě. Britský psychiatr, který se specializuje na terapie a konzultace s truchlícími rodiči mrtvě narozených dětí, Emanuel Lewis, používá fotografii ve své praxi více jak deset let. Považuje ji za účinný prvek ve zvládnání smutku, zvláště pokud nikdo z rodičů mrtvé dítě nespatriil.

*Proces truchlení zahrnuje myšlenky a pocity o zemřelé osobě. Ty jsou obtížné bez jakékoli znalosti těla zemřelé osoby. Uvědomění si těla pomáhá nezbytně identifikaci s mrtvou osobou a podporuje proces, který nás postupně od této identifikace osvobozuje. Obtížnost truchlení pro někoho, kdo je hlášen jako „pohřešovaný“ nebo „ztracený na moři“ je dobře známa, smrt bez toho, aby kdokoli spatřil tělo se zdá být nereálná... Oplakávání mrtvého novorozence je mnohem komplikovanější a obtížnější výzva. K zvládnutí zármutku doporučuji posbírat vše dostupné, co může ztrátu připomínat. Účel je vytvořit minulost, vytvořit vzpomínky, o který se může přemýšlet a mluvit a které zaplní prázdnotu.<sup>27</sup>*

Lewsi dále cituje výzkumy, které se týkaly mrtvě narozených deformovaných dětí, z nichž vyplývá, že v drtivé většině případů, pokud matkám nejsou jejich děti ukázány, představují si deformace mnohem většího rozsahu, než jaké ve skutečnosti jsou. Terapie ukazují, že matka musí mít zkušenost se svým dítětem,

---

<sup>27</sup> RUBY, J.: Secure the Shadow. s. 181.

který by jí dovolil vytvořit si mentální obraz v její mysli a umožnil jí truchlit nad ztrátou obvyklým způsobem. Obraz, podoba umožňuje zakomponovat traumatickou událost do koloběhu života a smrti a učinit z ní něco, s čím se lze vypořádat. Podřídí událost běžným stádiím truchlení, jež představuje – šok, pocity beznaděje a následné vypořádání se se situací.

Ačkoli se to může zdát být v dnešní době, která smrt z každodenní reality vytěsnila, podivné, fotografie zemřelých tvořily v 19. století svébytnou disciplínu, jak o tom pojednává studie od profesora antropologie na Temple University v USA – Jay Rubyho – *Secure the Shadow / Death and Photography in America*. Tyto služby v různých modifikacích (zemřelí na smrtelné posteli, zemřelí retušovaní jako živí – s domalovanými očima) běžně poskytovala většina fotografických ateliérů.

Důkaz, že i toto dítě, nebo jiný příbuzný byl částí vašeho života sehrává markantní terapeutickou roli ve zvládnání tragedie. Známé jsou případy, kdy vdovy nosily dlouhá léta fotografii svého manžela na smrtelné posteli v peněženke a nezdřáhaly se ji ukazovat. Podstatné je, že právě fotografie dokáže potvrdit naše vzpomínky, téměř reflexivně je vyvolat a dát za pravdu kontextu, který si tvoříme o našem životě. Ne nadarmo jsou fotografové přirovnáváni ke sběratelům. Fotografie externalizuje a zároveň ujišťuje naši identitu, za fotografiemi v jakémkoli rodinném albu se skrývají silné emoce. Tušíme je za nimi, i když nemáme prázdné informace o reáliích. Autentické pocity, intimita, intenzita – to jsou hlavní důvody, proč je fascinující probírat se fotoalby na bleším trhu, v nichž

se ukrývají vzpomínky, které se již nikomu nevybaví, a jsou to ty samé důvody, proč časopis FOUND zaznamenal takový úspěch.

#### IV. ČAS

Muž se odrazil z poslední příčky žebříku. Oproti zvyklostem žebřík nestojí, je položen na zemi a kolem dokola jej obklopuje nehybná vodní hladina. Zůstal ležet uprostřed deště. Není možné, aby muž dokázal kaluž přeskočit, přesto se odrazil. Jeho suchou botu dělí od úplného promočení sotva několik centimetrů.

Přesně tento výjev zachycuje fotografie, kterou v roce 1932 pořídil Henri Cartier-Bresson a dal jí název Place de l'Europe v dešti. Anonymní protagonista jeho snímku je umístěn k pravému okraji kompozice na výšku. Dynamika pohybu jej strhává, stačí okamžik a vyklouzne mimo záběr. Setkáváme se zde s nevyhnutelnou ohraničeností, jež vtiskává fotografie každému svému námětu. Víme pouze, že muž přešel po žebříku z leva do prava – zřejmě, avšak na jeho další ani předchozí směřování neukazuje zhola nic.

Tak jako obraz i fotografii ohraničuje rám. S tím rozdílem, že prázdné plátno skýtá plochu pro libovolně koncentrované jevy, fotografický rámeček je šablona, kterou přikládáme na okolní svět. Ten se do ní musí vtěsnat. Fotografický rám ruší kontinuum. Vytrhává jevy z kontextu. Ustavuje totalitní celky tam, kde existují návaznosti a pokračování. Fotografie nepokračuje do hloubky ani do stran. Výhradně rám je schopen propůjčit jevům smysl, protože jim dává šanci hovořit.

Ono vydělení oříznutím, které dává přírodě možnost stát se znakem, však není pro podstatu fotografie tolik zásadní, jako rám, který fotografie uplatňuje na rovině časové. Vezměme jiný příklad demonstrováný Thierrym de Duve v eseji Póza a momentka, neboli Fotografický paradox. De Duve popisuje Momentku

Eddieho Abramse z vietnamské války zachycující popravu příslušníka Vietkongu šéfem saigonské policie, brigádním generálem Nguyenem Ngoc Loanem.

*Je-li strašné účastnit se smrti člověka, je nesnesitelné vědět, že se odehrála, a přitom stále přichází ve výstřelu, jenž padne. Vždy jsme v realitě příliš pozdě a vzhledem k obrazu příliš brzy, než abychom mohli vidět provedení této vraždy a než abychom jí, a fortiori, mohli zabránit. Tragedie se odehrála kdysi v referenční řadě, ale v povrchové řadě zůstává nerealizovaná a bez katarze. Člověk zde v povrchové řadě právě zemře, přitom ale v řadě referenční je mrtev, aniž mohl do této vznešené situace vstoupit. A to je právě nesnesitelné a ve vlastním smyslu traumatické.<sup>28</sup>*

Divákovi se při pohledu na Cartier-Bressonův snímek nevybavují otázky odkud a kam asi jde onen muž a co ho vyhnalo ven v takové slotě. Ne. Vzrušující je ten dlouhotrvající okamžik, okamžik před dopadem. Napětí mezi mužem ve skoku – dynamickou silou - a zrcadlivou opovážlivě klidnou hladinou pařížské louže. Divák předjímá k čemu dojde, jakmile muž doskočí. Pokojná scéna bude zničena, po hladině se rozběhnou soustředné kruhy. Ve skutečnosti prostý zákon akce a reakce, avšak na Cartier-Bressonově fotografii nikdy k této katastrofě – natož katarzi - nedojde.

---

<sup>28</sup> de DUVE, T.: Póza a momentka, neboli fotografický paradox *in*. Co je to fotografie? s. 283 - 284

### **Fotografie v minulém čase**

Fotografie hovořící v minulém čase představuje problematiku, jež byla z valné části prozkoumána v kapitole věnované indexicitě – konkrétně otázkám fetišismu, proto přinášíme jen doplnění. Fotografie vzniká během okamžiku, zde by se slušelo dodat téměř okamžiku, neboť i ona nejčastější stopětadvacetina vteřiny přece jen znamená časový interval. Dochází k zmrazení výjevu. Jelikož každá fotografie je vždy výsledkem souboje realita – přístroj – autor, výjev se na svém zobrazení pokaždé podílí, tudíž fotografie pokaždé k takovému výjevu odkazuje. Nosí si ho s sebou.

Roland Barthes ve druhé části brilantního eseje Světlá komora pootáčí své dosavadní hledisko, za nepopiratelnou ontologickou vlastnost fotografie dosud považoval její vztah k referentu - index. Referent fotografie – na rozdíl od referentů jiných systémů reprezentace – *byl*. Fotografie říká *tato věc byla* (dodejme - před objektivem) a nepotřebuje dalších důkazů. Její esence netkví v umění či komunikaci, nýbrž v referenci. Žádný namalovaný obraz, pokud by se mu jevil jako pravdivý, není s to přesvědčit jej o tom, že jeho referent reálně existoval. Text nikdy není důvěryhodný až ke svým kořenům, na rozdíl od fotografie je fiktivní. Konstatováním „toto bylo“ se však veškerá další interpretace fotografie zastavuje, její plochost tomu zabraňuje, můžeme ji pouze *zametat pohledem*.

Proto Barthes pronáší proustovskou metaforu o vyhaslé hvězdě, jejíž paprsky letí vesmírem, ač jejich zdroj již dávno neexistuje. Pohled diváka fotografie se dotýká vlastních paprsků těla, které ono stojíc před objektivem

fotoaparátu vyzářilo. Čas nabývá funkce nového *punctum*. Portrét je vždy spjatý se smrtí. Cvaknutí uzávěrky je letmé setkání, které odlupuje obraz z původní pózy, je zaklepáním, kterým smrt ohlašuje svůj příchod. Nejcitelněji to Barthes pociťuje nad portrétem člověka odsouzeného k smrti od Alexandera Gardnera. Fotografie ho nezachránila, nezajistila mu další život, vrací ho zpět mezi diváky jako nemrtvého, jako zombie s tlející tváří a vodnatým pohledem, který nepatří mezi živé, ale ani mezi mrtvé. Což podporuje i mizející substance starých fotografií, vytrácející se a hnědnoucí prastaré zvětšeniny. *Toto bylo* znamená především *toto už není*.

Film, který v čase probíhá a umožňuje ho přímo zažít, pracuje s jeho tokem, nedokáže ho dát pocítit tak intenzivně jako fotografie. I když i na film by se Barthesovo tvrzení dalo uplatnit, zřejmě za to může jeho frekventované využívání k prezentaci fikce, jež tuto možnost oslabuje. Fotografie svou formou zastaveného výjevu konfrontuje jakési „tehdy“ s dnešním „ted“, mezi kterými zeje rozeklaná propast. Když se jeden denně kontinuálně pozoruje v zrcadle nevšimne si změn. Ovšem když člověk narazí po letech na svou školní fotografii, posteskuje si: „To už dávno není pravda.“ Otázkou zůstává, zda-li je toto setkání s fotografií radostné, záchrana minulosti, vzpomínka, kterou člověk možná ani nikdy neměl, nebo jde o děsivě chladný dech záhrobí, ke kterému vše směřuje. Obě pojetí však svazují fotografii s promluvami v minulém čase a potažmo se smrtí.



### ***V přítomném čase***

S poukazem na amerického humoristu H. Allena Smitha, který řekl, že ze všech zlověstných vět v něm největší hrůzu vyvolává spojení „ale ale“ – použije-li je například lékař při pohledu na rentgenový snímek, napsal též americký teoretik médií Neil Postman, že jeho jímá děs zaslechne-li výraz „A teď...“ Slovní spojení pronášené moderátory rozhlasu nebo televize se chová opačně proti svému označení. Nic s ničím nespojuje, ba právě naopak signalizuje diskontinuitu, odděluje předchozí od následujícího. Ruší souvislost, naznačuje, že to, co jsme slyšeli, nemá žádný vztah s tím, co přijde a dokonce se toho ani významově netýká.

Jak Postman uštěpačně dodává: *Je nám tím naznačováno, že o předchozím tématu už jsme přemýšleli tak dlouho (bývá to zhruba tři čtvrtě minuty), že hrozí, že jim budeme (řekněme minutu a půl) přímo posedlí, takže je záhodno obrátit pozornost k jinému fragmentu zpráv nebo k reklamě.*<sup>29</sup>

Ačkoli by se mohlo zdát, že televizní – natož – rozhlasová praxe nesouvisí s naším tématem, průkaznější souvislost se objeví hned záhy, neboť za hlavního viníka, jenž má na svědomí naši dnešní disperzní, segmentovanou, chaotickou, nespojitou realitu juxtapozičních vztahů, označuje Postman telegraf a fotografii.

Způsob, kterým fotografie zaznamenává určitou skutečnost, se totiž velmi liší od metody, kterou používá jazyk. Jazyk dává smysl jen jako sled určitých tvrzení. Význam se deformuje, jestliže větu nebo slovo, jak se říká, vytrhneme z kontextu, jestliže je čtenář nebo posluchač ochuzen o to, co bylo řečeno

---

<sup>29</sup> POSTMAN N.: Ubavit se k smrti s. 107 - 108

předtím nebo potom. Pokud však vytrhneme z kontextu fotografii, nic takového nehrozí, fotografie totiž – zdánlivě – žádný kontext nepotřebuje.

*Izolovat od sebe obraz a kontext je dokonce základním smyslem fotografie. Jak píše Sontagová, „ve světě fotografických obrazů se všechny hranice zdají umělé. Cokoli může být odděleno od čehokoli: záleží jedině na tom, zda se podaří vymezit dotyčný předmět odlišným způsobem.“ Sontagová tak poukazuje na schopnost fotografie porcovat realitu, vyčlenit daný okamžik z jeho kontextu a věci a události, které spolu logicky či historicky souvisejí, umístit do juxtapozičního vztahu... Ve světě fotografie ani ve světě telegrafu nenajdeme žádný začátek, střed či konec. V tomto atomizovaném světě existuje pouze přítomnost, která nemusí být součástí žádného příběhu, který lze vyprávět.<sup>30</sup>*

Přijmeme-li tyto myšlenky, první, co nás zarazí, je nesporný fakt, že fotografie, o níž jsme doposud v jejích jednotlivostech hovořili jako o svědectví smrti, jako o lesklé hladině zamrzlého jezera vybízející ke kontemplaci, ve své mnohosti hovoří - a to velice důrazně a agresivně - v přítomném čase.

Nejde vůbec o to, že digitalizace rapidně zkracuje proces od stisknutí spouště až po její doručení k příjemci. Nejde o časový rozdíl mezi událostí a jejím záznamem. Závrať z neustálého „ted“ nás jímá v prostředí, v němž – řečeno terminologií Viléma Flussera – technické obrazy zahradily přístup k věcem samotným. Tak jak se již jednou přihodilo s klasickými obrazy a následně s písmem.

Zážitek neustálé přítomnosti není výhradně triumfem distribuce, nýbrž artiklu, který doručuje. Fotografie bývá často stavěná jako cyklický protipól k lineární řeči, pro objasnění tohoto paušálního tvrzení musíme nyní učinit odbočku pohovořit o reprezentaci.

---

<sup>30</sup> Tamtéž s. 81 - 82

***„Ach, učíš, čeho se tělem dotknu, at' v žluté zlato se změnil!“***

Reprezentace – tedy stav, kdy něco na základě konvence nebo podobnosti zastupuje něco jiného – se neděje ani tak proto, že to něco nemůže být přítomno, ale právě proto, aby přítomno být nemuselo. Reprezentace je výměnný obchod. Vzdám-li se věci ve prospěch jejího popisu, pojmu nebo obrazu, ztrácím i získávám. Každá výměna – a to ani nemusíme sbírat známky - s sebou nese problémy. Vycházejí ze zákonitostí systémů reprezentace.

Přirozený jazyk je arbitrární, problematizovaný ve svém usouvztažnění a kodifikaci, problematizovaný na styku znaku s mentálním konceptem. To jsou zádrhely obecného. Jazyk je kodifikovaný, společný všem lidem určité kultury. Má svůj lexikon, kterému je nutno se přizpůsobovat.

Že nelze vyfotografovat abstraktní pojmy „pravdu“ ani „lež,“ se nikdo nepodiví ale ono ani není možné fotograficky zachytit „přírodu“ či „moře.“ Takové pokusy by byly pouhými synekdochami oněch pojmů a to z hlediska přesnosti porozumění není postačující. Není schopná abstrakce či mínění – „mohlo se“ nebo „mělo se.“

Pozorovatele krajiny může napadnout prostá otázka: „Jsou tyhle haluze ještě křoví, nebo už strom.“ Když chce někomu sdělit, co viděl, musí se rozhodnout, protože ke kolonce „strom“ se vážou jiné představy než k zásuvce „keř.“ A ty představy vytvářejí kvality „stromovitosti“ a „keřovitosti.“

Fotografie – potažmo vše, čemu můžeme v souladu s filozofem pražského původu Vilémem Flusserem říkat technické obrazy - jelikož je výsledkem v úvodu popsané spolupráce objektu, přístroje a autora, se přibližuje jedinečnému. U

fotografie je to na rozdíl od řeči jiné – nemá paradigma, chybí jí slovní zásoba. Pozorovatel se netrápí potíží, jak definovat kosodřevinu, prostě ji vyfotí a ukáže těm, kterým by ji musel složitě popisovat. Ovšem toto zobrazení borovicového zákrsku zůstane unikátní – není za ním prázdný koncept, který by ho pojil s jinými zákrsky.

To však neznamená, že tato fotografie nemůže obecného charakteru nabýt. Zapátrá-li divák fotografie ve své paměti a vzpomene-li si na podobné stromy, které v horách viděl a je-li si vědom, že se jim říká kleč, pohlíží skrze tuto znalost i na ono jedinečné zobrazení, které má před sebou. Fotografie získává obecnost, až ve chvíli kdy do hry vstupují slova a ideologie (nebo mytologie, jak je popsal francouzský sémiolog Roland Barthes). Najde-li si fotografie – o které je již delší dobu řeč – cestu do přírodovědného atlasu, bude to především proto, že u zobrazeného jedince budou příkladně vyvinuté veškeré znaky potřebné pro čtenářovu snadnou identifikaci druhu. Jedna jediná kosodřevina se svým „tady a teď“ pak bude zastupovat veškeré kosodřeviny. Avšak i v tomto případě musíme být na pozoru před tím nazývat tuto praxi zobecněním, byť jde o reprezentaci. Ovšem o reprezentaci, v níž jedinec zastupuje skupinu. Naše kleč reprezentuje jiné kleče totožným způsobem, jakým poslanci zastupují své voliče. Ačkoli je delegována reprezentovat svůj druh stále se jedná o konkrétní rostlinu, jež vyrostla na jednom konkrétním svahu, s daným typem půdy i okolím nemluvě o klimatických podmínkách.

Ano, fotografie se za určitých okolností může stát symbolem. Fotografie se symbolem stává velice často. To je, oč většina fotografů – především

reportážních – usiluje. Slavná momentka Roberta Doisneau Polibek před radnicí symbolizuje spontaneitu lásky, přitom na prosté úrovni denotace jde jen o dva milence – ve skutečnosti herce – kteří byli fotografem přemluveni k pózování. Vždyť i vítězná fotografie soutěže Czech Press Photo z roku 1999 od Jana Šíbíka – Kosovská matka zastavena na hranicích Makedonie – nasbírala body jistě i proto, že jakákoli matka svírající dítě bude v naší kultuře již navždy ikonograficky čtena jako madona s děťátkem. A tak jestliže Migrant mother od Dorothea Lange je madona důstojná a hladovějící, Šíbíkova žena je madona zoufalá v ohrožení hlavní samopalu strážce hranice, jemuž není vidět do tváře. Anonymní zlo – konkrétní zoufalost.

Ovšem v základech těchto konotací je vždy jedinečný osud – kupříkladu Florence Thompson, jež byla matkou sedmi dětí, na fotografii Dorothea Langeové.<sup>31</sup> Snažíme se ilustrovat fakt, že fotografii není zobecnění vlastní. Jistě není důvod nevidět ve fotografii žebráka v odrbaných šatech symbol chudoby a období deprese, jiný pozorovatel by ji mohl chápat jako symbol povalečství a parazitismu. Různé možnosti výkladu ponechme stranou, důležité se zdá být to, že stejnou zobecňující interpretaci může divák učinit tváří v tvář popsanému výjevu a ne až když čelí jeho fotografii. Jde o běžnou lidskou vlastnost podřizovat výklad jevů daným kulturním zvyklostem, tradici, kontextu, převládající ideologii, společenskému zřízení – to vše zajišťuje individuální orientaci v prostředí a jeho identifikaci s ním. Fotografie může sice svými stylistickými možnostmi napomoci určité interpretaci výjevu a snažit se jej preferovat, popřípadě tento výklad zaštitit doprovodným textem, avšak stále prezentuje jevy ve své – byť mnohdy nejasné

---

<sup>31</sup> KOETZLE, H-M.: Slavné fotografie II. s. 29.

– jedinečnosti. Rozhodují vztahy mezi položkami – označující a označené - a kladou logickou otázku, co má objekt společného s fotografií objektu. Objekt se přeci na svém zobrazení podílel.

I když musíme mít stále na paměti tvrzení francouzského filozofa Maurice Merleau-Pontyho, že monokulární obrazy *nejsou* ve stejném smyslu, v němž *jest* věc vnímaná oběma očima. *Zcela jim chybí ona hutnost, jež by jim dovolila s věcmi soupeřit.*<sup>32</sup> Skeptické reflexe současného světa stále tvrdí, že obrazy realitu nezrcadlí. Naopak zatemňují okna, kterými ji ještě bylo možno nedávno zahlédnout. Mediální teoretik ovlivněný Marshalllem McLuhanem Neil Postman v knize *Ubavit se k smrti* popisuje současnou situaci, kdy mediální obrazy (např. válečné reportážní snímky) v nás sice vyvolávají touhu něco udělat, ale přímá reakce na úrovni jednotlivce je nemožná, neboť média nám před oči staví příliš vzdálený svět. Hrajeme roli zmateně zoufalého krále Midy z řecké báje, který vše, čeho se dotkne, promění ve zlato. Nejprve ho to těšilo, viděl v duchu vše zlaté, zhodnocené. Tak se chová fotografie. Žijeme v prostředí zakrytém technickými obrazy (Vilém Flusser), vše je zestejněno tím, že je to zobrazeno, zbaveno souvislosti, hierarchie a má jedinou kvalitu – kvalitu média. Fotografie je dokonale demokratická, zestejňuje vše, co zobrazuje a co je v našem světě stále ještě odstupňované. Západ slunce nad Benátkami, krvavá řežba v Grozném, módní policie nebo školní skupina se podřizuje totožným parametrům. Existují nerozlišitelně pospolu ve fotografickém universu. Setkáváme-li se s drtivou většinou jevů výhradně zprostředkovaně – ať už překonáváme prostor (válečná

---

<sup>32</sup> MERLEAU-PONTY, M.: Viditelné a neviditelné, s. 17 - 18

reportáž) nebo čas (pozůstatky alba po rodičích) - umocňuje se naše vzdálenost od nich.

Ve chvíli, kdy se Midás chce něčeho opravdu přímo dotknout a zakusit nezprostředkovanou zkušenost, už už lačným chrupem se chystá ukousnout masa, hned se pokryje vrstvou zlata a voda se mu, jak tekuté zlato řine z úst. Již ani nejde mluvit o inflaci, když vše je pozlaceno, nemá vůbec smysl mluvit o zlatu. Proč taky? Vůči čemu by se vymezilo? Ukrýt hlavu v nakažených dlaních, milosrdné východisko.

Možná jde o představu vyhraněnou, ale ilustrující schopnost fotografie být vždy konkrétní, tím pádem nekonečně různá a zároveň maximálně přesvědčivá. Pokud se jazyk s takovouto schopností postaví mezi nás a svět není divu, že naše uvažování přijme tuto diskontinuální, stále v přítomnosti dlejší logiku. Možná je to z hlediska zastánců klasické vzdělanosti zklamání, avšak možná tento způsob těkání dovoluje pochopit chaotickou povahu světa lépe, více než uspořádávající a konejší tendence přirozeného jazyka.

### **Vydělená z času**

Vzpomeňme nyní na situaci popsanou v úvodu předcházející kapitoly. Do školy přichází fotograf, jenž se chystá pořídit skupinovou třídní fotografii. Porovnejme takto vzniklý snímek s tím od Henri Cartier-Bressona, jenž byl popsán v záhlaví aktuální části věnované času. Banální příklady ilustrují schopnost fotografického média, která vede k dalekosáhlým interpretacím. Umožňuje Thierryemu de Duve zavést distinkci, která vede k základnímu fotografickému schismatu. Póza a momentka představují dvě možné perspektivy fotografie ve vztahu k času. Pro účel této podkapitoly se zastavme u pózy. Póza je cosi monumentálního, stává pomník portrétovanému. Sociální a estetickou funkcí váženého portréta, který byl v době, kdy Muybridge zkoumal pohyb, hlavní činností fotografů, bylo opětování uplynulého času, který je předložen ke kontemplaci, tedy nikoli jako zaznamenání hodná a datovaná událost, nýbrž jako zvěčněné trvání, jež lze po libosti evokovat. Ať už je portrétovaná osoba mrtvá či nikoli, čas, v němž zaujímá pózu, je vždy čas mrtvý, který však póza ukazuje jako nesmrtelný.<sup>33</sup>

V póze se skrývá smysl aury, kterou Walter Benjamin připisuje výhradně raným portrétním fotografiím, jež byly pořízené na dlouhý čas. Domnívá, že jedině tak dochází k obtisknutí esence portrétovaného do světlocitlivé vrstvy. To je však poněkud vyostřené a možná absurdní tvrzení, neboť nemůžeme hranici mezi pózou a momentkou (tedy dvěma časovými principy fotografie) odvodit od rychlosti uzávěrky. Opomíjeli bychom tak jak otázku dobového a autorského stylu, tak technického vývoje. Bylo by to nepřipustné zjednodušení, neboť fotografování rozhodně není jen „sběr“ světla, při němž by platilo, čím více, tím

---

<sup>33</sup> de DUVE, T.: Póza a momentka, neboli fotografický paradox *in*. Co je to fotografie? s. 275



lépe. Přesto musíme připustit, že s pózou dochází k jistému přehodnocení pohledu na čas.

Vyjmutím událostí z jejich přirozeného toku, postavením aktérů do aranžovaných kontextů se podílíme na něčem, co Vilém Flusser v eseji Fotografie a dějiny explicitně označuje jako zločin na dějinách. Vidí v tom přechod od éry „historické,“ kterou reprezentoval lineární a kauzální modus písma, k éře „posthistorické.“ Posthistorie se tu vyznačuje tím, že jediným cílem a účelem dějin je motivace, aby byly snímány. Mění se v podívanou, v „show,“ na jejíž inscenaci se podílí celá řada dramaturgů, choreografů a režisérů, kteří realitu modelují ve výsledný obraz.

Zde je nutno učinit malou odbočku a předejít možné námitce. Při fotografování se samozřejmě vše děje s ohledem na zamýšlenou fotografii. Tak tomu bylo od počátku, samotný přístroj si takové zacházení vynucuje. Ovšem o „posthistorii“ můžeme hovořit, až v okamžiku, kdy universum technických obrazů zcela ovládne naše životní prostředí. Kdy si společenské instituce uvědomí účinnou moc technických obrazů, která se násobí distribučními kanály, které v procesu vymazávání dějin sehrávají významnější úlohu než fotoaparáty a kamery. Letělo by se na Měsíc, kdyby se z toho nedal pořídít záznam, kdyby to bylo nepublikovatelné, ptají se mnozí.

„Posthistoire“ je kaleidoskopický vír událostí, jež se převalují jedna přes druhou a zápasí o pozornost. Jde o přesunutí romantického stereotypu fotografa, který se noří do reality, aby vyhledával náměty, je vystřídán světem, který se žene za kamerou, aby se alespoň na chvíli dostal do záběru a tím dodal smyslu

své existenci. Tento mechanismus plně vysvětluje to, co mnozí skeptičtí sociologové popisují jako „kulturu spektaklu“ nebo to, co se v žurnalistickém diskurzu označuje jako „mediální událost“ (tiskové konference, happeningy, demonstrace).

Avšak aby byla režie a inscenace takových „pseudoudálostí“ vůbec možná, musí její režisér vystoupit z toku dějin. *Děláme-li nyní dějiny v závislosti na obrazech (když například přistaneme na Měsíci, abychom ho mohli fotografovat), pak už nestojíme uprostřed toku dění, abychom jej řídili zevnitř, ale stojíme nad tímto tokem a zasahujeme do něj zvenčí, abychom jej programovali v závislosti na nějakém obraze.*<sup>34</sup> Pak jsou tyto fotografie sice v dějinách obsaženy, ale v zásadě se k nim vůbec nevztahují.

Přechod od historie k posthistorii Flusser podmiňuje (podobně jako McLuhan) vystřídáním písma - jakožto převažujícího kulturního modu – obrazem (přesněji technickým obrazem). Historie se odvíjí ve své posloupnosti, směřuje odněkud někam, důsledky mají své příčiny – obdobně jako písemná výpověď rozvíjí sled argumentů. Ne tak obrazy, ty ruší kauzalitu. Vyznačují se okamžitostí. Z obrazu kohouta, který kokrhá při východu slunce (další známý Flusserův případ), není zřejmé, zda slunce vychází, protože kokrhá kohout, nebo naopak. Obraz tudíž nevysvětluje, neumí to. Má pádnější argument. Přesvědčuje tím, že ukazuje, zpřítomňuje nepřítomné. Fotografie nemusí nic dokazovat, důvěru dostává předem, je to předpoklad jejího správného a adekvátního vnímání.

Na fotografii nic z ničeho nevyplývá, nic na nic nenavazuje, nic nevysvětluje, neargumentuje. Fotografie prostě je a tečka. Ať ji sledujete

---

<sup>34</sup> FLUSSER, V.: Moc obrazu

sekundu nebo hodinu. Ne tak texty, které můžeme s dějinami – po vzoru McLuhana - ztotožnit. Dění, které plyne v nějakém proudu, včerejší události nějakým způsobem ovlivňují dnešní. Formují je. Ne toliko ve sféře technických obrazů, která se nese ve znamení diskontinuálního „ted.“ Jsou to dva naprosto odlišné mody fungování. Převaha fotografického „ted“ totiž převrací pojetí paměti, jak jej nesou texty. K dokonalosti oslavy okamžiku dovádí pravnučka fotografie - televize.

Konec dějin, kdy se události dějí proto, aby byly fotografovány a za události se pokládá to, co je fotografovateľné. Konec dějin, kdy prostupující proud světla vystřídá stroboskop. Proto se veškeré obraty módy mohou stále zrychlovat, bez vědomí byvších kontextů, se nedá mluvit o návratech. Absence paměti nedokáže zobecnit – v každé válce, v každé módě vidí novou válku, novou módu.

Kontrola obsahu a pečlivá příprava technických obrazů se následně jeví jako pochopitelná strategie, jak učinit výpověď s určitým záměrem. Jedná se o obdobný mechanismus, který věnuje v kultuře písma pozornost řetězci a posloupnosti argumentů. Dodává autorizovanou verzi. To je třeba mít na paměti hovoříme-li o „historii“ a „posthistorii,“ nevnímat je jako změnu od „lepšího“ k „horšímu“ ale jako střídání modů, jimiž se člověk vztahuje ke světu. Proto by soumrak kultury písma neměl intelektuály vést ke skepsi nýbrž k ostražitosti. Jazyk a fotografie představují dva odlišné sdělovací systémy a demaskovat jejich svody ke zkreslení znamená první krok k jejich poučenému užívání.

Výše popsané se ovšem stále nachází v jakémisi hraničním pásmu, v mírném poodstupu od času, avšak stále je v divákovi přítomná ona psychologická jistota *toto bylo*. K termínu vypůjčenému od Rolanda Barthesa je nutno dodat, že sám jeho autor v druhé části spisku Světlá komora upřesňuje *bylo nad toto*. Fotografie není evidence hmotného světa, nýbrž času, který vykonává své dílo a v každé fotografii je přítomná zkáza a zmar, jež tok času působí. Fotografie je katalogem smrtelnosti, jak se zmiňuje Susan Sontagová.<sup>35</sup> Za tento fakt může často zmiňovaná indexická povaha fotografie, o níž byla řeč v první kapitole. Věci samy se podílejí na svém zobrazení, které přesvědčuje svou věrností.

Ne tak s příchodem digitalizace, jež umožňuje vytvářet obrazy, které jsou k nerozeznání od fotografie, osvojují si její vizuální konvence, avšak jejich původ neleží v přímé referenci k okolní realitě. Jak píše Geoffrey Batchen: *...digitální obrázek nemusí mít žádný vnější původ – vyjma počítačového programu. Zůstává svého druhu indexem, avšak jeho referentem jsou nyní diferenciální obvody a informační databanky (zahrnující většinou i informace o tom, jak vypadá fotografie)*.<sup>36</sup> Digitální fotografie simuluje fotografii analogovou, na rozdíl od ní je znakem počítačového jazyka – tedy znakem znaku.

Tímto se skutečně a definitivně dostáváme do reálného bezčasí. Zatímco analogová fotografie je podřízena chronologii, v digitálním světě existuje vše na ráz. Digitalizace umožňuje libovolně rozebírat a znovu skládat, kombinovat cokoli s čímkoli do omrzení, aniž by došlo k opotřebení nebo vyčerpání možností.

---

<sup>35</sup> SONTAGOVÁ, S.: O fotografii, s. 68

<sup>36</sup> BATCHEN, G.: Ektoplasma *in* Co je to fotografie? s. 349

V další fázi se digitální universum stává říší čistých forem, která se zcela pohodlně dokáže obejít bez světa, který jsme si zvykli považovat za skutečný. V mnohém se to podobá Platónovým idejím. Právě v tomto okamžiku můžeme hovořit od oddělení fotografie z času, čímž pro mnohé teoretiky vlastně přestává být fotografií, stává se odlišným sdělovacím systémem, v němž se klasická fotografie jednoho dne možná rozpustí. Neboť od nedávna může být každá fotografie digitalizována, tudíž přestává být „pravdivá,“ stává se „pravděpodobnou.“ A to nejen z hlediska pochybností nad zobrazenými předměty, ale i z hlediska času, doby jejího pořízení. Digitální fotografie totiž nepotřebuje pro svůj zrod stanovisko, úhel v pohledu. Zvládne v sobě shrnout a syntetizovat různá „tady“ a „ted“.

Nástup digitálních technologií, který též hlásá zbytečnost vztahu mezi objektem a jeho zobrazením, není zlomem epoch. Digitální fotografie sice oproti klasické nemusí být znakem objektu, ale výsledkem počítačového jazyka – tedy znakem jiných znaků, proto někteří autoři (Geoffrey Batchen, Lev Manovich) v různých významech mluví o post-fotografické éře. Ovšem zároveň připouštějí, že analogové se neláme do digitálního nijak ostře, naopak digitální dává pochopit, že analogové tak jako tak klamalo svým specifickým způsobem od počátku. Ideje mediální archeologie, kdy jedno médium navazuje a prodlužuje jiné, dnes platí za poměrně populární.

Zárodky odlupování se do bezčasí jsou přítomny, jak již bylo ukázáno, s první pózou. Když Hippolyte Bayard portrétuje sebe sama jako utonulého, vytváří si pomník. Určitá magická schopnost fotografie jej unáší na ne-místo,

v němž „ted“ trvá. Tímto Thierry de Duve rozumí svár momentky a pózy, proto je pro dnešní uvažování o „hrozbách“ digitalizace dobré, uvědomit si, že nepřichází jako ostrý zlom. Její zárodky jsou přítomné již v prvních klasických fotografiích.

Napsal-li Hubert Damisch ve svých Pěti poznámkách k fenomenologii fotografického obrazu, že fotografie je obraz bez tloušťky a hmoty, chcete-li obraz veskrze „ireálný,“ podařilo se mu upozornit na tuto schopnost již v roce 1963.

Dematerializace – tedy únik do ideálního prostoru - totiž provází fotografii od jejího zrodu. Spojuje v sobě harmonickou fúzi složky, kterou do nedávné doby nebylo možné separovat – vizuální informaci na jedné straně a její nosič, médium, tedy dimenzi objektu na straně druhé. Daguerrotypie stojící na startovní čáře technických obrazů se nejeví jako obraz fixovaný na podložce, nýbrž jako plát, který obsahuje obraz, materiální aspekt převládá. Následující tendence vedly k vývoji čím dál lehčích nosičů. I když pro muzeální a galerijní praxi se jeví nevyhnutelnou poloha objektu, neboť ta činí z fotografií umělecká díla podléhající kritériu nedosažitelnosti. Společenské užití oproti tomu tenduje k akcentování informačního aspektu. Digitalizace toto rozpolčení plně zjevuje a zároveň anuluje, mění konfiguraci. Jinými slovy přivádí fotografii do nepopíratelně zjevné podoby informace v čistém stavu.

## ZÁVĚR

*Během jednoho z prvních dnů měsíce října 1833 jsem si na malebných březích jezera Como v Itálii krátil chvíli skicováním za pomoci Wollastonovy Camery Lucidy, raději bych měl říci bezúspěšnými pokusy skicovat... Mezi těmito úvahami se mi zjevila myšlenka... jak překrásné by to bylo, kdyby bylo možné, aby se tyto přírodní obrazy samy trvale otiskly na papír!*

William Henry Fox Talbot: Pencil of Nature

O osm let později ten samý Angličan uskutečňuje svou touhu, nechává si patentovat kalotypii. Metodu, jež umožňuje mnohost kopií jednoho obrazu a předznamenává fotografický proces negativ-pozitiv. Nutkání pramenilo z rozčarování mezi kreslířovými tahy tužky na papíře a viděnými výjevy – neměly spolu nic společného. Hned za tímto nutkáním se ukrývalo přesvědčení, že vypustíme-li z řetězce zobrazování kreslíře nadaného různou mírou schopností a ponecháme-li přírodě možnost zobrazit se, ona sama se nezkreslí.

Sto sedmdesát tři let po oné procházce si už nemusíme nic nalhávat, příroda se zkreslí. Je to způsobeno nejen tím, že pohled fotoaparátu je zacílený nějakým autorským vědomím, nejen tím, že fotoaparát je s určitými úmysly vyrobený přístroj, který v rámci předprogramovaných mantinelů uskutečňuje záměry své konstrukce a konečně nejen tím, že samo prostředí, v němž žijeme – už se zdráhám říct příroda – je prostředím fotografickým. Neboť fotografie – spolu s telegrafem - stojí na počátku evoluční řady, která odstartovala elektronický věk, jejími potomky jsou televize a následně pak počítačové sítě. Rovněž si musíme připustit, že na sklonku třicátých let devatenáctého století se nezrodil nový druh umění, jak jej Talbot nazýval, nýbrž nový sdělovací systém. Přestože provázanost s malbou neleze přímo odmítnout, sama o sobě fotografie není uměleckou formou, nýbrž jazykem, v němž mohou umělecké promluvy

vznikat. Je médiem, které umožňuje jak meteorologické snímky, tak vysoce estetizované akty. Médiem, které uvnitř sebe zcela rozpouští žánrové hranice. Médiem, jehož demokratičnost a univerzálnost spočívá ve schopnosti, s níž dokáže celé spektrum skutečnosti uchopit jako materiál vhodný ke zpracování.

Základním znakem fotografie je její rozpolcenost mezi otiskem reality, prodlouženým stínem světa *tam venku* na straně jedné a autorským stanoviskem, interpretací, na straně druhé. Jedná se o první médium, které prostřednictvím mechanického zrodu každého obrazu vytváří nový vztah reality s jejím zobrazením. Přesto závisí na autorském hledisku, neboť neexistují dvě stejné fotografie téhož námětu. Fotografie vždy zobrazuje určitou část světa. Rozpojuje jej a uzavírá „orámováním“ do izolovaných entit, které se vůči sobě libovolným způsobem jiného „orámování“ vymezují. *Obrazy jsou slučitelné vždy – přinejmenším je lze takovými učinit -, i když prvky reality, které zobrazují, slučitelné nejsou.*<sup>37</sup> Člověk nemůže vlastnit skutečnost, ale její obrazy ano – tímto způsobem se nad fotografií zamýšlí eseje Susan Sontagová v souboru O fotografii. Sontagová propracovává způsoby, jimiž se fotografické univerzum staví mezi diváka a realitu, proměňuje pohled na svět a odsouvá jej od diváka.

Fotografie vždy propůjčuje námětu význam, banalizuje obličej či zkrášluje tragedie. Vše, co v kontinuitě reality podléhá hierarchizaci se po vyfotografování stává fotografií, tedy skutečností srovnatelnou se stejně hodnotnou situací vypočetnou na jiné fotografii.

---

<sup>37</sup> SONTAGOVÁ, S.: O fotografii. s. 155.



Fotografie stírá rozdíly a vypovídá o neúprosném plynutí času. Stejně jako pro Barthese, představují i pro Sontagovou svou schopností zvěčnit okamžik veškeré fotografie memento mori. Fotografie nepopisují, neboť popis se uskutečňuje v probíhajícím čase, zaznamenávají, předvádějí, zpřítomňují.

*Zatímco moc fotografie bude vždy spočívat v jejím vztahu k námětu (tedy že jde o fotografii něčeho), všechny požadavky ve jménu fotografie jako umění musí klást důraz na subjektivitu vidění.*<sup>38</sup> Otázku o fotografii jako umění pokládá Sontagová za zavádějící, jde o představu považující fotografii za následníka malířské tradice. Přestože provázanost s malbou neodmítá, sama o sobě fotografie není uměleckou formou, nýbrž jazykem, v němž mohou umělecké promluvy vznikat. Znakovým systémem, který uvnitř sebe zcela rozpouští žánrové hranice. Znakovým systémem, jehož demokratičnost a univerzálnost spočívá ve schopnosti, s níž dokáže celé spektrum skutečnosti uchopit jako materiál vhodný ke zpracování.

Pokud jedním z podstatných aspektů, jimiž si můžeme znakový systém definovat, je schopnost lhát, poté posledních třicet let myšlení o fotografii se neslo především ve snaze demaskovat - ne snad vždy lži - ale zkreslení, která jsou tomuto jazyku vlastní (bez nich by nebyl jazykem) a jimž se při pohledu na jakoukoli fotografii nelze vyhnout.

První zkreslení, jež fotografie přináší, se týká samotné její podstaty být jazykem, druhý klam náleží způsobu, jakým je užívána, co se sleduje tím, že v časopise, v galerii, v albu je zobrazeno zrovna toto a takhle.

---

<sup>38</sup> Tamtéž. s.123.

Klamy vznikající z omezenosti každého jazyka, nemožnosti sdělit všechno, z umístění rámu, co ještě řeknu a co už ne. Z modulace figury a pozadí, kdy aby se mohl jeden aspekt plně vyjevit, musí být ostatní potlačeny nebo zastřeny. Fotografie nejsou povrchní, mění vidění i myšlení, proto podle Viléma Flussera ukončují dějiny.

Technické obrazy zcela ruší kauzalitu. Bylo řečeno, že na fotografii nic z ničeho nevyplývá, nic na nic nenavazuje, nic nevysvětluje, neargumentuje. Fotografie prostě je a tečka. Ať ji sledujete sekundu nebo hodinu. Ne tak texty, které můžeme s dějinami – po vzoru McLuhana - ztotožnit. Dění, které plyne v nějakém proudu, včerejší události nějakým způsobem ovlivňují dnešní. Formují je. Ne toliko ve sféře technických obrazů, která se nese ve znamení diskontinuálního „ted“. Jsou to dva naprosto odlišné mody fungování. Převaha fotografického „ted“ převrací pojetí paměti, jak jej nesou texty.

I když pohled diváka jenom zametá jejich povrch, fotografie jsou stvořené pro určité obsahy. Což jsou zásadní poznatky pro výcvik ostražitosti v chápání jazyka, který přestože zcela zamořil prostředí, uchoval si maximální možnou míru nesrozumitelnosti. Pokusím se to říct jinak – uchoval si potřebnou míru nesrozumitelnosti, aby nepřestal být stále odolný vůči klasifikaci, stále přitažlivý a přikrášlený jako notorický vypravěč nevinných smyšlenek.

*Pojmy jsou dočasné nástroje k pochopení skutečnosti; jejich hodnota spočívá v možnosti porozumění. (McLUHAN, Marshall: Člověk, média a elektronická kultura. s. 28.)*

Citát významného torontského mediálního vědce v kostce shrnuje úsilí této práce. Pojmy – v tomto případě verbální klasifikace fotografického média – jsou dočasné nástroje. Dočasné ve dvojím smyslu. Za prvé: Realita je nestabilní, mění se v čase, nebo naopak čas realitu proměňuje. Čas je ze své podstaty doložitelný pouze právě provedenými změnami. Za druhé: Ani pojmy nejsou stabilní. Samotné jejich definice procházejí změnami. Proto předem selhává systém, který si vytkne za cíl ustavit všeplatnou explikaci jevu tak složitého, jako je obsahové jednání či obrazová komunikace.

Takový postup by svědčil především o snaze učinit z popisu předpis, zmrazit stávající stav do provždy platné formule a ukončit vývoj. De facto jde o úsilí přivodit „konec světa.“ Hypotetická situace, která by takový stav s sebou přinesla, by byla v rozporu s veškerou užitečností, kterou mohou pojmy, teorie a schémata svým uživatelům nabídnout. Vyplývá z povahy modelu, že zjednodušují skutečnosti, které nelze postihnout v jejich celistvosti a vyhledávají podstatu, neměnné zákonitosti. Avšak právě různé míry zjednodušení a rozdílná místa položení důrazu, činí z teorií nástroje, z nichž některé se ke sledování určitých dílčích jevů hodí více, jiné méně. Systém je charakterizován nejen tím, co vytahuje na světlo, ale také tím, co z popisu vytlačuje. Proto ona proklamovaná možnost porozumění skutečnosti obsahového jednání spočívá v přijetí faktu, že ji

Ize vyjádřit různými modely, které se mimo místa společného překrytí vzájemně obohacují.

Citát Marshalla McLuhana ztotožňuje pojmy s nástroji. Pojmy stejně jako nástroje podléhají působení času a jedinou možností, jak udržet jejich schopnost fungovat, představuje údržba. Pokud nejsou renovovány, sladovány s proměnami reality, neodvádí svou práci, nedokáží přinést porozumění. To dokumentuje veškerá publikační činnost, jež má fotografii za objekt svého zkoumání. Přestat se snažit zachycovat variace a změny v detailech, bdít nad tím, zda to, co pokládáme za platné, stále ještě platí, by znamenalo pozbýt jakoukoli možnost porozumění celku.

## SEZNAM LITERATURY

- AUMONT, JACQUES: *Obraz*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2005  
ISBN 80-7331-045-7
- BARTHES, ROLAND: *Image – Music – Text*. London: Fontana Press, 1977  
ISBN 0-00-686135-0
- Světlá komora*. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1994.  
ISBN 80-7115-081-9
- BATCHEN, GOEFFREY: *Burning with Desire*. 1<sup>st</sup> ed. Cambridge Mass.:  
The MIT Press, 1999. ISBN 0-262-02427-6
- BAUDELAIRE, CHARLES: *Úvahy o některých současnících*. 1. vyd. Praha:  
Odeon, 1968.
- BAZIN, ANDRÉ: *Co je to film?* 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav,  
1979.  
ISBN neuvedeno
- BENJAMIN, WALTER: *Dílo a jeho zdroj*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1979.  
ISBN neuvedeno
- BITNER, JASON: *La Porte, Indiana*. New York: Princeton Architectural Press,  
2006. ISBN 1-56898-530-4
- BYSTRICKÝ, JIŘÍ: *Texty k postmoderně II*. 1. vyd. Praha: UK FHS, 2001.  
ISBN neuvedeno
- CÍSAŘ, KAREL ed.: *Co je to fotografie?* 1. vyd. Praha: Herrmann & synové,  
2004.
- de DUVE, THIERRY a kol.: *Jeff Wall*. 2<sup>nd</sup> expanded ed. London: Phaidon Press,  
2002. ISBN 0-7148-3951-5
- EVANS, J., HALL, S.: *Visual Culture: the reader*. 3. vyd. London: SAGE  
Publications, 2002. ISBN 0-7619-6248-4
- DELEUZE, GILLES: *Proust a znaky*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 1999.  
ISBN neuvedeno
- FLUSSER, VILÉM: *Za filozofii fotografie*. 1. vyd. Praha: Hynek, 1994.  
ISBN 80-85906-04-X

*Do universa technických obrazů.* 1. vyd. Praha: OSVU, 2001.  
ISBN 80-238-7569-8

*Moc obrazu: Výběr filosofických textů z 80. a 90. let.*  
1. vyd. Praha: Výtvarné umění, 1996.

GALASSI, PETER: *Walker Evans & Company.* 1. vyd. New York: MoMa, 2000.  
ISBN 0-87070-036-7

HARRIS, MARK EDWARD: *Anatomy of a Centerfold. American Photo,*  
March/April 2002, p. 58-61+91.

KOETZLE, HANS-MICHAEL: *Slavné fotografie I + II.* 1. vyd. Praha: Slovart,  
2003. ISBN 3-8228-2578-6

KULKA, TOMÁŠ: *Umění a kýč.* 2. rozšířené vyd. Praha: Torst, 2000.  
ISBN 80-7215-128-2

*Listy o fotografii 3.* Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity, 2001, Opava.  
ISBN 80-7248-016-2

McLUHAN, MARSHALL: *Člověk, média a elektronická kultura.* 1. vyd. Brno: Jota,  
2000. ISBN 80-7217-128-6

McQUAIL, DENIS: *Úvod do teorie masové komunikace.* 2. vyd. Praha: Portál,  
2002. ISBN 80-7178-714-0

MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Viditelné a neviditelné.* 1. vyd. Praha:  
OIKOYMENH, 1998. ISBN 80-86005-04-1

NAKONEČNÝ, MILAN: *Encyklopedie obecné psychologie.* 2. rozšířené vyd.  
Praha: Academia, 1997. ISBN 80-200-0625-7

POSTMAN, NEIL: *Ubavit se k smrti.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1999.  
ISBN 80-204-0747-2

PROUST, MARCEL: *Hledání ztraceného času VI.* 1. vyd. Praha: Odeon, 1988.  
ISBN nevedeno

RUBY, JAY: *Secure the Shadow.* 1<sup>st</sup> ed. Cambridge Mass.: The MIT Press, 1995.  
ISBN 0-262-18164-9

SONTAGOVÁ, SUSAN: *O fotografii.* 1. vyd. Praha: Paseka, 2002.  
ISBN 80-7185-471-9

SQUIERS, CAROL ed.: *Over Exposed*. New York: The New Press, 2000.  
ISBN 1-56584-522-6

ŠMOK, JÁN: *Problematika fotografie*. (skripta FAMU) Praha: SPN, 1967.  
ISBN nevedeno

*Za tajomstvami fotografie*. 1. vyd. Martin: Osveta, 1975.  
ISBN nevedeno

WATSON, JAMES: *Media communication: an introduction to theory and process*.  
1<sup>st</sup> ed. Houndmills: Macmillan Press, 1998.  
ISBN 0-333-68400-1