

**Univerzita Karlova v Praze**

*Filozofická fakulta*

*katedra estetiky*

*Filip Hotový*

**Estetika transparence fotografického  
obrazu**

**The Aesthetics of Transparency of the Pho-  
tographic Image**

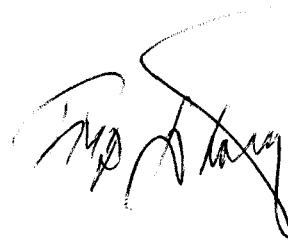
Disertační práce

vedoucí práce doc. Tomáš Kulka, PhD.

2010

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonal samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Igor Kocny', written in a cursive style.

PROHLÁŠENÍ	1
OBSAH	2
VYMEZENÍ TÉMATU	4
CÍLE A STRUKTURA PRÁCE	6
1. TRANSPARENTNÍ OBRAZ	9
1.1. Fotografický realismus Kendalla L. Waltona	10
1.1.1. Fotografie jsou mechanickým druhem záznamu	11
1.1.2. Díky fotografiím jsme v percepčním kontaktu se světem	18
1.1.3. Fotografie jsou realistické obrazy	21
1.2. Přímá a nepřímá percepce	28
1.2.1. Gregory Currie a podmínka egocentrické informace	29
1.2.2. Nigel Warburton a čtyři rysy běžného vidění	32
1.2.3. Jonathan Cohen a Aaron Meskin a důraz na systém reprezentace	33
1.2.4. Edwin Martin a kritika analogie vidění	38
1.2.5. Potíže s definicí vizuální percepce	45
1.3. Interakce mezi viděním fotografie a viděním skrze fotografie	50
1.3.1. Fikcionální vidění přímo	50
1.3.2. Patrick Maynard a jeho definice fotografie	53
1.3.3. Příklad superrealistické malby	55
1.3.4. Reprezenční vidění	58
2. TRANSPARENCE A REPREZENTACE	62
2.1. Postulát „ideální fotografie“ a „ideální malby“ u Rogera Scrutona	62
2.2. Reprezentace myšlenek ve fotografickém obraze	67
2.2.1. William King a kontrola nad detailem	68
2.2.2. Robert Wicks a tvůrčí princip „make-up“	77
2.3. Jonathan Friday a expresivní vizuální perspektiva	82

2.4. Stipulativní definice a Scrutonova argumentace	88
3. ESTETICKÉ KVALITY FOTOGRAFICKÉHO OBRAZU	94
3.1. Estetika a transparence fotografického obrazu	94
3.2. Dokumentární a piktorialistický fotografický přístup	99
3.2.1. Charakteristika dokumentárního fotografického přístupu	100
3.2.2. Charakteristika piktorialistického fotografického přístupu	105
3.3. Dvě roviny fotografického sdělení	109
3.4. Distancované vidění objektu přímo jako míra estetické hodnoty fotografie	116
3.5. Umělecká a neumělecká fotografie	124
3.5.1. Limity konceptu expresivní vizuální perspektivy	124
3.5.2. Estetické kvality vyplývající z roviny zobrazení	127
3.5.3. Estetické kvality vyplývající z roviny záznamu	139
ZÁVĚR	148
ABSTRAKT/ABSTRACT	150
LITERATURA	151

## VYMEZENÍ TÉMATU

V disertační práci s názvem „Estetika transparence fotografického obrazu“ se zabýváme hledáním takových kvalit fotografického zobrazení, které jsou příčinou konstituce estetických kvalit fotografického obrazu a jsou zdrojem estetického zájmu o tento typ zobrazení. Specifická povaha zobrazovacího média fotografie a jeho odlišnost od ručně vytvářených obrazů (dále pro jednoduchost užíváme pojem malba<sup>1</sup>) představuje pro svět umění a jeho teoretické reflexe výzvu již od počátku zrodu fotografie v první polovině 19. století. Z dějin fotografie a její teorie známe mnoho takto orientovaných textů, z nichž některé obsahují dílčí postřehy, které lze považovat za střípky estetické reflexe (texty samotných pionýrů fotografie, fotografů, kritiků umění). Tyto reflexe většinou charakterizuje fascinace precizností fotografického záznamu (Lousi Arago, Jules Janin) a jeho až na hranici magie pojímanou mechanickou povahou, spojovanou se schopností sebereprodukce přírody (William H.F.Talbot, Charles Baudelaire). Od přelomu 19. a 20. století se pak fotografie spolu s miniaturizací kamery, zjednodušováním fotochemických procesů, s nástupem filmu a nárůstem jejího masového užívání stává častějším tématem teoretizujících textů, jejichž autory jsou samotní umělci. Snadná dostupnost tohoto média má za následek jak rozvoj uměleckého piktorialismu (Edward Steichen, Alfred Stieglitz), tak na druhé straně rozvoj tradice tzv. přímé fotografie (straight photography), která důrazně staví na technické dokonalosti dokumentární fotografie (Edward Weston, Dorothea Lang a fotografové kolem sociálního projektu Security Farm Administration). Stále však ještě nenacházíme v tomto období ucelenější koncepty filosofie a estetiky fotografie. Postupně spolu s vývojem nových filosofických koncepcí jako fenomenologie, sémiotika, strukturalismus a post-strukturalismus se fotografie dostává i do centra zájmu filosofické reflexe a na přechodu mezi modernistickým a postmodernistickým nárokem na umění dochází u různých autorů k hledání a definování čehosi, co bychom mohli nazvat specifickou povahou fotografie (Walter Benjamin, John Szarkowski, André Bazin, Stanley

---

<sup>1</sup> Mezi ručně vytvářené obrazy řadíme obrazy vzniklé technikou malby, kresby, grafiky, koláže apod.

Cavell, Siegfried Kracauer, Victor Burgin, Alan Sekula, Susan Sontag, aj.). S nástupem digitalizace fotografického záznamu roste objem produkce textů o fotografii a od 80. let minulého století se objevuje i několik ucelených a filosoficky fundovaných prací o filosofii a estetice fotografického média (Roland Barthes, Vilém Flusser, Phillippe Dubois, Jean-Marie Schaeffer, Francois Soulages, Patrick Maynard, Barbara Savedoff, Jonathan Friday) které nejsou pouhým souborem kritik, kompilátem drobných textů či postřehů fotografů nebo kurátorů a které nabízejí metodologicky ucelenější přístup k tématu. V současné české estetice však přesto není téma estetických kvalit fotografie a jejích esteticky relevantních odlišností od malby dodnes systematicky reflektováno a řešeno, a to i přes značnou odezvu v aktuálním angloamerickém a francouzském filosoficko-estetickém myšlení. Proto se snažíme předloženou prací na chybějící mezeru v poli zájmu české estetiky poukázat a její drobnou část začít zaplňovat.

Vedle tradiční analýzy fotografie z pohledu historie média a vedle textů psaných přímo fotografy či kritiky lze (u vědomí nebezpečí takového zjednodušení) jako klíčové přístupy k filosofickému uchopení podstaty fotografického obrazu identifikovat výše naznačené přístupy sémiotické, fenomenologické, post-strukturalistické a analytické. Náš přístup k estetické analýze fotografického obrazu vychází v této práci zejména z textů angloamerického původu s důrazem na tradici analytické estetiky. Zúžení výchozího textového korpusu je dáno výrazným rozdílem mezi metodologiemi jednotlivých autorů a růzností filosofických tradic, z nichž se tito autoři k tématu vztahují. Texty o fotografii, pocházející z angloamerické analytické tradice, otevřely navíc v 80. letech 20. století dodnes neukončenou diskusi o specifické povaze fotografického obrazu, jejíž živost a aktuálnost jsou dalšími důvody našeho výběru výchozího materiálu. Současně se domníváme, že jsou tyto texty co do kázně v zacházení s pojmy a strategiemi nejlépe komparovatelné a metodologicky nejvíce vyhovují tématu našeho zkoumání.

## CÍLE A STRUKTURA PRÁCE

Celá práce sleduje dva ústřední cíle. Prvním cílem, který je rázu sumativního a komparativního, je uvést přehled a kritickou analýzu zmíněné a v české estetice nepříliš známé diskuse o fotografii, která byla v 80. letech zahájena zejména na stránkách časopisů *British Journal of Aesthetics*, *Journal for Aesthetics and Art Criticism* a *Critical Inquiry*. Klíčovými texty, které celou diskusi provokují, jsou text Kendalla L. Waltona „Transparentní obrazy: O podstatě fotografického realismu“<sup>2</sup> a text Rogera Scrutona „Fotografie a zobrazení“<sup>3</sup>, k nimž se dále vztahují četné konkrétní polemiky různých autorů. Prvnímu cíli jsou věnovány první a částečně druhá část práce.

První část práce „Transparentní obraz“ se zaměřuje na obhajobu Waltonovy teze o transparenční fotografického obrazu a „vidění skrze“ fotografie (od fotografie očekáváme bytí v percepčním kontaktu s tím, co bylo reálně v době expozice před objektivem kamery a to, co na fotografii vidíme, není bezpodmínečně závislé na intenci autora). Shrnujeme Waltonův způsob argumentace a kriticky reflektujeme vybrané protiargumenty, které jeho tezi zpochybňují. Text první části kulminuje obhajobou Waltonovy teze a důrazem na psychologický rozměr „vidění skrze“ fotografie a jeho souvislost s konceptem „reprezentačního vidění“, vycházejícím z Wittgensteinových filosofických úvah o aktu vidění. I když se Walton ve zmíněném textu fotografií zabývá čistě filosoficky bez estetických přesahů, ukazujeme, že jeho základní rozlišení mezi fotografickým obrazem a malbou (obrazem ručně vytvořeným) je i přese všechny polemiky argumentačně dosud nezpochybněné a ustavuje tak základní premisu o transparenční fotografii, na níž je nutno vystavět estetickou analýzu specifických kvalit fotografického obrazu.

---

<sup>2</sup> Walton, Kendall, „Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism“, *Critical Inquiry*, December 1984, Vol. 11, No.2, s.246-277

<sup>3</sup> Scuton, Roger. „Photography and Representation“. *Critical Inquiry*, 1981, Vol. 7, No. 3, s.577-603

Druhá část „Transparence a reprezentace“ shrnuje a podrobuje kritice tzv. „fotoskeptickou“ tezi, prezentovanou Rogerem Scrutonem. Scrutonův text je zaměřen výhradně na estetickou a uměleckou analýzu fotografie a reprezentuje skeptické stanovisko k fotografii jako zobrazovacímu umění, jehož podstatu bychom mohli shrnout takto: Je-li fotografie transparentním druhem obrazu, estetický zájem, který o fotografii jevíme, není vyvolán kvalitami fotografického zobrazení, ale kvalitami zobrazeného objektu samotného a fotografie tedy nemůže být zobrazujícím uměním. Nejprve proto vysvětlujeme Scrutonovu argumentaci a poté shrnujeme polemiku s jeho tezí o nemožnosti fotografie stát se zobrazujícím uměním. Protože však žádná z uvedených polemik není podle našeho názoru schopna Scrutonovu argumentační strategii vyvrátit, navrhuje závěrem této části jiný přístup k vyvrácení jeho teze. Zde se před námi otevírá druhý cíl našeho textu.

Druhý cíl práce má povahu kritické aplikace Waltonovy koncepce fotografické transparency na vysvětlení procesu konstituce estetických kvalit fotografie. Jeho dosažení je podmíněno tím, že se nám podaří poukázat na slabé místo Scrutonovy argumentace a obhájit protiargumenty, které fotoskeptické stanovisko vyvracejí. Tímto krokem před námi vyvstává nutnost odpovědět na otázky: Které argumenty lze nalézt pro podporu tvrzení, že o fotografický obraz samotný (a nikoliv pouze o jeho objekt, jak tvrdí Scruton) můžeme jevit estetický zájem? Jak lze tyto argumenty vystavět, aniž bychom popřeli Waltonovu tezi o transparentci fotografie, kterou obhajujeme jako klíčovou pro estetiku fotografického obrazu?

Ve třetí části „Estetické kvality fotografického obrazu“ se proto snažíme pro výše formulované otázky nalézt vhodnou odpověď a navíc reflektovat jejich udržitelnost v době aktuální proměny fotografického média vlivem digitalizace. Třetí část představuje autorské jádro práce, neboť se zde pokoušíme navrhnout vlastní popis specifických estetických kvalit fotografie

a specifikovat kritéria estetického hodnocení, založená na tezi o transparenční fotografii.<sup>4</sup> Věnujeme se zde aplikaci Waltonovy teze o transparenční na vysvětlení příčiny estetického zájmu o kvalitu fotografického obrazu. Na základě kombinace zobrazovacích prostředků typických pro tzv. „piktorialistický“ a „dokumentární“ fotografický přístup navrhujeme vlastní charakteristiku rozdílu mezi „uměleckou“ a „neuměleckou“ fotografií.

---

<sup>4</sup> Teprve v průběhu pokročilého stadia psaní textu se nám dostala do rukou celá kniha Jonathana Friday *Aesthetics and Photography*, Ashgate, London 2002. Při studiu problematiky jsme vycházeli zejména z jeho článků v časopisech, z nichž tato kniha vychází a doplňuje je o ucelený koncept estetiky fotografie. Při studiu zmíněné knihy jsme objevili podobnost s argumentační linií naší práce, zejména snahou pojmout Waltonovo pojetí transparenční jako výchozí pro estetiku fotografie a vyvrátit Scrutonovu tezi. Přestože mnohá Fridayova tvrzení nám pomohla upevnit zamýšlenou argumentaci, jeho hlavní pojetí estetiky fotografie nám připadá nedostačující. Ve druhé a třetí části ukazujeme v jakém ohledu.

## 1. TRANSPARENTNÍ OBRAZ

První částí otevíráme expozici klíčového rozdílu mezi fotografickým obrazem a malbou<sup>5</sup>. I když jsme v současné praxi i teorii svědky stírání hranic mezi fotografií, malbou, grafikou, domníváme se a chceme obhajovat, že precizní estetická analýza fotografie musí začít u specifikace jedinečné povahy tohoto média jak na straně produkce, tak na straně percepce. Centrálním textem, který nám rozdíl mezi malbou a fotografií pomáhá definovat a jehož hlavní teze chceme hájit, je text Kendalla Waltona „Transparentní obrazy: O podstatě fotografického realismu“. Waltonův text dle našeho názoru nabízí elegantní a ucelené řešení problému, který bychom mohli parafrázovat takto: Jak máme filosoficky a esteticky rozumět fotografii a fotografickým obrazům, pokud nechceme tyto obrazy zahrnout do jedné třídy s obrazy ručně vytvářenými (v našem textu označovanými jako malby)? Jaký konsenzus přijmout, abychom se mohli od debaty o povaze fotografického obrazu posunout o krok dále a věnovat se řešení filosoficky a esteticky zajímavých témat, která souvisejí s percepcí a produkcí fotografických obrazů?

V celé první části osvětlujeme a v kontextu starších i současných Waltonových textů specifikujeme jeho základní tezi, kterou nazýváme „teze transparence“. Podle Waltonovy „teze transparence“ je základní rozdíl fotografického obrazu od malby prokazatelný na pojmu „vidění skrze“. Zatímco malby nejsou transparentními obrazy a nevidíme skrze ně, fotografie nám zpřístupňují přímý percepční kontakt s vyfotografovaným objektem a umožňují nám vidět skrze obrazy to, co bylo reálně před objektivem kamery. Filosofickou cestou tak lze podle Waltona prokázat, že v pozici diváka fotografie nejen vidíme zobrazení určitého objektu, ale zároveň vidíme tento objekt samotný (a nikoliv pouhou autorovu představu o objektu jako v případě malby). V návaznosti na shrnutí Waltonovy argumentace ukazujeme dále, jakým způsobem byly vedeny polemiky s Waltonovou provokativní tezí a ukazujeme, z jakého dů-

---

<sup>5</sup> Pod pojmem malba míníme v této práci všechny druhy obrazů, spadající do třídy ručně vytvářených obrazů (tzv. hand-made pictures), tedy například olejomalbu, akvarel, grafiku, rytinu, kresbu apod.

vodu se žádné z nich nepodařilo vyvrátit hlavní Waltonova tvrzení. První část proto uzavíráme obhajobou Waltonovy „teze transparence“ a její klíčové role pro definování estetického zájmu o fotografii.

### 1.1. Fotografický realismus Kendalla L. Waltona

Waltonův text „Transparentní obrazy“ vyšel v roce 1984 v časopise *Critical Inquiry*<sup>6</sup>. Tento příspěvek do diskuse o fotografii byl jedním z impulsů živých polemik, započatých ve druhé polovině 20. století na stránkách časopisů *British Journal of Aesthetics*, *Journal for Aesthetics and Art Criticism* a *Critical Inquiry*. Celá diskuse přetrvává dodnes<sup>7</sup> a i Walton ji ve svých nově vydaných textech dále reflektuje<sup>8</sup>. Jsme toho názoru, že Waltonův text je ve srovnání s mnoha jinými texty o tématu fotografie výjimečný, neboť se snaží přinést exaktně a logicky zdůvodněné definování rozdílu mezi fotografickým obrazem a malbou, založené na důsledné filosoficky a logicky vystavěné argumentaci. Při konstrukci své argumentace a v reakcích na polemiky, které jeho text vyvolal, jakoby Walton implicitně reflektoval jiné koncepce, které jsou často na filosofickou analýzu fotografie uplatňovány. Avšak reflektuje je z odstupu, aniž by byl poplatný některé z nich<sup>9</sup>. I když se Waltonův text estetikou fotografie

---

<sup>6</sup> Walton, Kendall, „Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism“, *Critical Inquiry*, December 1984, Vol.11, No.2, s.246-277. Abstrakt textu vydal Walton ještě několik měsíců před plným zněním článku, a sice pod stejným názvem „Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism“, *Noûs*, March 1984, Vol. 18, No.1, s.67-72.

<sup>7</sup> Mezi poslední mě známé reakce na Waltona patří text Walden, Scott. „Objectivity in Photography“. *British Journal of Aesthetics*, July 2005, Vol.45, No.3; text Mikaela Petterssona „Looking at Photographs“ z roku 2004, dostupné na: <http://www.philosophy.su.se/teoretisk2/mplooking.pdf>; z roku 2004 také text Cohen, Jonathan; Meskin, Aaron. „On the Epistemic Value of Photographs“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2004, Vol. 62, No.2, s.197-210. Významnou roli hraje reflexe Waltonova pojetí fotografie i ve třetí kapitole knihy Friday, Jonathan. *Aesthetics and Photography*. London: Ashgate, 2002. Mnoho citací a polemik je dodnes provázáno samozřejmě s Waltonovým opusem *Mimesis as Make-Believe*, London: Harvard University Press, 1990.

<sup>8</sup> V roce 2008 Walton vydal soubor svých textů, zabývajících se obrazy v knize s názvem *Marvelous Images* (Walton, Kendall. *Marvelous Images – On Values and the Arts*. New York: Oxford University Press, 2008). V tomto souboru nalezneme k tématu fotografie vedle textu „Transparent Pictures“ rovněž postscript k tomuto článku, dále texty „On Pictures and Photographs“ a „Experiencing Still Photographs“. Soubor neobsahuje Waltonovu reakci na kritickou polemiku Edwina Martina (Martin, Edwin. „On seeing Walton’s Great-Grandfather“. *Critical Inquiry*, Summer 1986, Vol.12, No.4, s. 796-800) s názvem „Looking Again through Photographs: A Response to Edwin Martin“ in: *Critical Inquiry*, Summer 1986, Vol.12, No.4, s. 801-808.

<sup>9</sup> Kendall Walton není svým textem bezprostředně vrostlý do konceptů postmoderní filosofie (narozdíl například od textů o fotografii Victora Burgina, Geoffreya Batchena, Allana Sekuly, Johna Tagga, Rosalind Krauss, Paula

explicitně nezabývá a setrvává výhradně u filosofické analýzy, jeho „teze transparence“, je dle našeho názoru zásadní pro specifikaci estetických kvalit fotografie, které jsou příčinou estetického zájmu o fotografické obrazy. „Tezi transparence“ bychom mohli shrnout v těchto tvrzeních: Fotografické obrazy jsou transparentní a výrazně realistické. Skrze fotografické obrazy doslova vidíme vyfotografovaný objekt. Takový akt vidění můžeme považovat téměř za analogický se situací, v níž bychom objekt viděli přímo, bez asistence fotografie. Podrobnému shrnutí Waltonovy argumentace, jakož i vysvětlení dílčích premis, na jejichž přijetí „teze transparence“ závisí, se věnujeme v této kapitole. Text rozčleníme podle následujících tezí, které jsou pro „tezi transparence“ určující: 1) Fotografie jsou mechanickým druhem záznamu; 2) Díky fotografiím jsme v percepčním kontaktu se světem; 3) Fotografie jsou realistické obrazy, malby nikoliv. Ukážeme, že zásadním bodem Waltonovy argumentace je tvrzení 2), které je koncipováno na základě tzv. „argumentu kluzkého svahu“ (slippery slope argument) a od něhož se celá „teze transparence“ odvíjí.

### **1.1.1. Fotografie jsou mechanickým druhem záznamu**

První aspekt fotografického obrazu, který umožňuje argumentovat ve prospěch „teze transparence“, spočívá v mechanické povaze fotografického záznamu. Mechaničnost fotografie je příčinou našeho diváckého očekávání, že to, co na fotografii vidíme, je vždy záznamem něčeho, co reálně existovalo v momentě expozice před objektivem kamery. I když jsme si vědomi, že možné triky a montáže mohou takové očekávání výrazně komplikovat, je přesto mechaničnost fotografického záznamu základním rysem fotografické technologie, který ji odlišuje od jiných technologických postupů pro tvorbu obrazů. Ukážeme si nyní, jak s tímto prvním tvrzením Walton pracuje a v jakém smyslu je třeba mu rozumět jako jednomu z aspektů transparence fotografického obrazu.

---

Virilio apod.), nepracuje přímo se slovníkem sémiologie (jako např. Philippe Dubois, Jean-Marie Schaeffer, Roland Barthes), není ani bezprostředně napojen na klasickou tradici analytické estetiky a filosofie reprezentace, jak ji reprezentuje zejména Nelson Goodman (mezi autory textů o fotografii v této tradici patří například Donald Brook, Jonathan Cohen, John Kulvicki, Dominic Mc Iver Lopes).

Walton v této souvislosti odkazuje na známý text o ontologii fotografie, jehož autorem je francouzský filmový teoretik André Bazin<sup>10</sup>. Bazin z mechaničnosti fotografického záznamu odvíjí tvrzení o určitém druhu „identity“ objektu a jeho fotografie. Podle Bazina lze vztah mezi objektem a fotografií přirovnat ke vztahu mezi prstem a jeho otiskem, mezi posmrtnou maskou a tváří a na základě takto založeného vztahu lze tvrdit, že fotografie a její objekt sdílejí společné bytí. Bazin doslova píše: „Bez ohledu na to, jak je fotografie rozmazaná, kazová nebo (ne)barevná, bez ohledu na míru dokumentární hodnoty, kterou fotografický obraz může mít, bez ohledu na toto všechno, sdílí fotografie díky samému procesu svého vzniku bytí modelu, jehož je reprodukcí; je to model sám.“<sup>11</sup> I když (či právě proto, že) je Bazinův výrok o identitě fotografie s fotografovaným objektem spíše působivý, než exaktně definovaný, a nelze jej brát doslovně, odkazuje na jeden z hlavních rysů fotografie, který fascinoval mnohé z pionýrů fotografie v dobách objevení fotografické technologie. Pojetí fotografie jako sebe-reprodukce přírody či jako magického zpřítomnění zaznamenané události či tváře jsou častým tématem textů první poloviny 19. století. William Henry Fox Talbot píše, jak se v říjnu 1833 procházel kolem jezera Como a pokoušel se pomocí camery lucidy skicovat pobřeží. A tu jej napadla idea „jak kouzelné by bylo, kdyby bylo možné umožnit takovým přírodním obrazům trvale otisknout sebe sama a zůstat fixované na papíře“.<sup>12</sup> A o pár let později, v roce 1839, již francouzský umělecký kritik Jules Janin popisuje v časopise *L'Artiste* povahu nové zobrazovací technologie takto:

„Tentokrát to již není nejistý pohled člověka, který vnímá z dále stíny a světlo, již to není jeho chvějící se ruka, která na pomíjivý papír vyznačuje proměnlivé tvary světa, který okamžitě zase pomíjí. Tentokrát již nepotřebujeme na stejném místě trávit tři dny, abychom z něj vytrhli tvary bez života. Zázračný přístroj učiní svou práci

---

<sup>10</sup> Bazin, André: *Ontologie fotografického obrazu*, in Císař Karel (ed.), *Co je to fotografie?*, 2005: Praha, Hermann a synové, s.21-25, překlad Ljubomír Oliva

<sup>11</sup> Waltonem citovaná pasáž z Bazinova textu, citováno podle: Bazin, André: *Ontologie fotografického obrazu*, in Císař Karel (ed.), *Co je to fotografie?*, 2005: Praha, Hermann a synové, s.23, překlad Ljubomír Oliva

<sup>11</sup> Walton - *Transparent Pictures*, s. 250

<sup>12</sup> Talbot, William Henry Fox. *The Pencil of Nature*, London: 1844, citováno z Batchen, Geoffrey. *Burning with Desire*. Cambridge: MIT Press, 1997, s.34

v okamžiku, tak rychle jako myšlenka, tak rychle jako sluneční paprsek, který protne vyschlou horskou krajinu či sotva rozpučelý květ. V Bibli existuje pěkné místo: Bůh pravil budiž světlo a bylo světlo. Nyní můžeme věžím Notre-Dame poručit: staňte se obrazem a věže uposlechnou.“<sup>13</sup>

Jednoduchost a dech beroucí přesnost a automaticnost fotografického záznamu byly samozřejmě také důvodem velkého rozmachu daguerrotypie<sup>14</sup> ve druhé polovině 19. století. Jakousi fascinaci automaticností a mechaničností fotografického záznamu nelze tedy odbýt mávnutím rukou a nelze ji považovat ani za jeden z mnoha možných jiných pohledů na fotografii. Vedle toho, že Bazinovo pojetí koresponduje s historicky doložitelnými výroky o fotografii, je dalším důležitým důvodem pro to, abychom se zaměstnávali jeho reflexí, také fakt, že i mnoho jiných teoretiků filmu a fotografie ve 20. století Bazinovo tvrzení o identitě fotografie s fotografovaným objektem v různých obměnách dále variuje. Walton cituje například Christiana Metzeho<sup>15</sup>, Helmuta Gernsheima<sup>16</sup>, Erwina Panofského<sup>17</sup> či Stanleyho Cavella<sup>18</sup> a upozorňuje na jejich snahu popsat zásadní trhlinu mezi fotografiemi a obrazy jiného druhu pomocí, jak Walton píše, „exotických“ prohlášení. I když Walton tyto postřehy o povaze fotografie považuje za inspirativní, nelze je podle něj přijmout nekriticky. Bohužel obdobná tvrzení jsou pro teorii a filosofii fotografie často typická. Ačkoli se o nich nedá říci, že jsou mylná, postrádají exaktní zázemí v práci s pojmy, což ubírá na jejich věrohodnosti. Chceme-li tedy vychá-

---

<sup>13</sup> Janin, Jules. „Daguerreotyp“. *L'Artiste* 12, 1838-39, s. 145-148; citováno z německého překladu in: Kemp, Wolfgang. *Theorie der Fotografie 1839-1912*. München: Schirmer/Mosel, 1999, s.47

<sup>14</sup> Jean Louis Mandue Daguerre, který po úspěšných pokusech podepsal spolu s Nicephorem Niépce smlouvu o společném vývoji fotografické technologie se po Niépceově smrti ze smlouvy vyvázal vyplacením a u Francouzské královské akademie věd si nechal patentovat způsob záznamu obrazu pomocí světla a fotografického přístroje na skleněnou desku se světlocitlivou vrstvou. Daguerrotypie se tak stala první nejvíce masově rozšířenou fotografickou technologií.

<sup>15</sup> „Film je fenomenologickým uměním par excellence, označující tu koexistuje s celkem označovaného, s událostí jeho samotného označování, obcházející tak znak samotný.“; in: Metz, Christian, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, New York: 1974, přeložil Michael Taylor

<sup>16</sup> „Kamera obrazy přenáší, štětec je rekonstruuje“; in: Barr, Charles, *Cinemascope: Before and After*, in: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, ed. Gerald Mast a Marshall Cohen, New York: 1979, s.144

<sup>17</sup> „Médium filmu je fyzikální realita jako taková“; in: Panofsky, Erwin, *Film Theory and Criticism*, s.263

<sup>18</sup> „Fotografie je ze světa (of the world), zatímco malba je svět (is a world)“; in: *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, enlarged ed. Cambridge: Massachusets, 1979

zet z tvrzení o identitě objektu a fotografie, je třeba jasně vysvětlit, v čem tato domnělá identita spočívá. Rozhodně se nejedná o iluzi, kdy bychom byli schopni zaměnit fotografii za objekt samotný. Aby se obdobná tvrzení nevymkla z rukou, je třeba zdůraznit, že fotografie jsou zobrazením. Walton proto důrazně tvrdí: „Plošnost fotografií, jejich rámování, zdi, na nichž fotografie visí, jsou skutečně vždy zřetelné a zpravidla nezaměnitelné. Fotografie pohybujících se objektů jsou klidné. Mnoho fotografií je černobílých... Fotografie vypadají jako to, čím jsou: jako fotografie (a nikoliv jako objekty na nich – doplnil FH)“<sup>19</sup>.

Jak vidíme, Walton jasně vymezuje, jakým způsobem je třeba fotografii analyzovat. Především jako dvojrozměrné statické zobrazení. Na druhou stranu ovšem jako takové zobrazení, které se výrazně liší od malby, u níž bychom o identitě objektu a obrazu v Bazinově smyslu určitě neuvažovali. V tomto místě se tedy spolu s Waltonem dostáváme do určitého druhu rozporu. Na jedné straně chceme udržet legitimitu nepřiliš jasného tvrzení o identitě fotografie a modelu a diváckého očekávání prožitku takové identity a na straně druhé chceme tvrdit, že fotografie se výrazně liší od svého modelu a každý divák fotografie to ví. Přestože víme, že fotografie jsou pouze dvojrozměrným zobrazením, vyvolávají v nás určitý dojem bezprostředního kontaktu s vyfotografovaným objektem, a to kontaktu zcela odlišného, než jaký nám nabízí setkání s malbou<sup>20</sup>. Z dosud řečeného zatím zcela jasně vyplývají tato tvrzení: 1) Fotografické zobrazení nás svádí k uvažování o identitě s objektem; 2) Fotografie a jejich objekty

---

<sup>19</sup> Walton - *Transparent Pictures*, s. 250

<sup>20</sup> Zajímavým způsobem postavili automaticnost fotografického záznamu do centra svého zájmu surrealisté v tradici freudovské psychoanalýzy (Pro Freuda představovala fotografie metaforu funkce vztahu mezi vědomím a nevědomím. Porovnání s fotografií můžeme nalézt například ve Freud, Sigmund. *Einige Bemerkungen über den Begriff des Unbewussten*, in: *Gesammelte Werke*, London 1943, s.429-439.) Fotografie tak v intencích surrealistického manifestu a Bretonovy „l'écriture automatique“ výborně ilustrovala principy tvorby, na kterých si surrealisté zakládali. O surrealistické fotografii v teoretické reflexi více například Král, Petr. *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994, nebo texty Rosalinde Krauss, například: Krauss Rosalind. *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*. New York. Abbeville Press. 1985 a v českém jazyce text *Fotografické podmínky surrealismu*, in: Císař, Karel. *Co je to fotografie?* Praha: Hermann a synové. 2004, s.209-234

nejsou zaměnitelné, jsou to dvojrozměrné statické plochy stejně tak, jako malby; 3) Fotografie a malby jsou výrazně odlišné druhy zobrazení.

Abychom mohli dále následovat Waltonovo exaktní rozvinutí Bazinova tvrzení a náležitě popsat první aspekt zakládající „tezi transparence“, je třeba jednoznačně vymežit, jak máme rozumět nejasnému výroku o identitě objektu a jeho fotografie, který je navíc jedním z kritérií pro definování odlišnosti malby a fotografie. Jak jsme uvedli výše, Bazin přirovnává vztah fotografie a jejího objektu k prstu a jeho otisku<sup>21</sup>. Walton tento princip vztahu vysvětluje na příkladu cestovatele a dinosaura, kterým nám pomůže vymežit lépe aspekt mechaničnosti fotografického záznamu pomocí Waltonovy exaktně založené terminologie: Představme si, že nám cestovatel ukazuje fotografie dinosaura, které pořídil v džungli a vyvolal bezprostředně po svém návratu. A představme si téhož cestovatele, který nám ukazuje blok plný kreseb dinosaura a tvrdí, že v džungli žije dinosaurus, neboť jej viděl a zaznamenal. Předpokládejme v obou případech, že cestovatel mluví pravdu. V čem se případ cestovatele s fotografiemi dinosaura a cestovatele s kresbami dinosaura bude lišit s ohledem na věrohodnost jeho tvrzení? Především v tom, do jaké míry jsme v obou případech závislí na soudu cestovatele.

---

<sup>21</sup> Zde lze odkázat na často užívaný popis fotografie jako indexikálního znaku v peircovském třídění znaků na ikonické, symbolické a indexikální. Pro indexické znaky sám Charles Sanders Peirce uvádí jako příklad fotografii: „Photographs, especially instantaneous photographs, are very instructive, because we know that they are in certain respects exactly like the objects they represent. But this resemblance is due to the photographs having been produced under such circumstances that they were physically forced to correspond point by point to nature. In that aspect, then, they belong to the second class of signs, those by physical connection“ (In: Peirce, Charles Sanders. *What is a Sign?* 1894, citováno podle <http://www.cspeirce.com/menu/library/bycsp/bycsp.htm>). V teorii a filosofii fotografie je práce s tímto sémiologickým (vzhledem k původu vzniku spíše sémiotickým) aparátem poměrně častá, neboť umožňuje rozvíjet porozumění fotografii jako indexikálnímu znaku, či jako Jonatha Friday ikonicko-indexikálnímu znaku. Soubornou studii o fotografii jako indexu je například kniha Schaeffer, Jean-Marie. *L'Image précaire*. Paris: Seuil, 1987, podstata indexikality je také řešena v díle Dubois, Phillip: *L'acte photographique*. Paris: Nathan, 1990. Jedná se vedle Barthesovy *La Chambre Claire* (která je ovšem nejcitovanějším dílem v mezinárodním kontextu) o pravděpodobně nejcitovanější dílo ve frankofonních textech o teorii fotografie. S teorií indexikality dále pracuje Peter Lunenfeld a jiní autoři, zabývající se současnou fotografií a tématem digitalizace. My v našem pojetí spíše souhlasíme s Patrickem Maynardem, který tvrdí, že pojímat a promýšlet fotografii jako znak či symbol není vhodné, respektive postačující pro pochopení fotografie jako nástroje pro vizuální reprezentaci. Protože se jedná o pojmy vycházející z lingvistických teorií, mají takové aplikace tendenci šířit své vlastní problémy v pojetí sémantiky znaků na cizí pole „vizuálně poznačených ploch“ (tzv. marked surfaces) a mají potřebu uplatňovat svůj způsob duality mezi znakem jako fyzickým nosičem a jeho významem. My se sice určité dualitě nevyhneme, ale budeme ji zakládat na jiné tradici, odvíjející se od teorie piktorálních reprezentací.

V případě kresby totiž bude naše informace o dinosaurovi závislá na tom, zda věříme cestovateli a bude informací jaksi z druhé ruky (co když byl onen dinosaurus pouhý optický klam či halucinace, kterou cestovatel nakreslil). V případě fotografie však naše důvěra v cestovatele není podstatná a ani není podstatné, co nám cestovatel tvrdí. Fotografie samotná nás bude informovat o prostém faktu, že v džungli byl dinosaurus (respektive přinejmenším objekt, který na fotografii vidíme a který vypadá jako dinosaurus). V případě fotografie důvěřujeme spíše fotografii a nikoliv cestovateli.

Všimněme si, že pojmenovaná důvěra ve fotografie dinosaura je založena výrazně psychologicky, neboť je zakotvena v rovině očekávání, která vycházejí z naší obeznámenosti s povahou fotografického zobrazení. Walton princip tohoto očekávání pojmenovává na základě tzv. „kontrafaktuální závislosti“ (counterfactual dependance<sup>22</sup>) mezi scénou a jejím obrazem. Obecně můžeme říci, že pokud by scéna byla jiná, její obraz by byl také jiný. Z čehož zřetelně vyplývá, že kontrafaktuální závislost u fotografií je kvalitativně úplně jiná, nežli u maleb<sup>23</sup>. Příčinou kontrafaktuální závislosti objektu a fotografie je vysoká míra mechaničnosti fotografie, tedy jinými slovy vysoká míra vyloučení záměru autora fotografie. Naopak v případě kresby je jedinou možnou příčinou kontrafaktuální závislosti objektu a kresby koordinovaná práce oka a ruky kreslíře, která je však vždy filtrována jeho intencionalitou. To, co

---

<sup>22</sup> Nebo také contrary-to-fact conditional či counterfactual conditional. Jedná se o takový druh podmiňovacího vztahu, který lze vyjádřit výrokem: pokud by nastalo P, nastalo by Q, tedy například: pokud by sis zlomil kost, rentgenovaný snímek by vypadal jinak. Přičemž je důležité, že tento výrok je pravdivý i v případě, že non-P, tedy například v případě, že kost není zlomená. Kořeny tohoto pojmu nalezneme již ve *Zkoumání o základech lidského poznání* Davida Humea. Do filosofie jej znovu uvedl David Lewis v kontextu kauzality mezi možnými světy. Princip counterfactual dependance můžeme vyjádřit také na příkladu fotografie jako: fotografie objektu X zobrazuje viditelné vlastnosti objektu X takovým způsobem, že pokud by se změnila viditelné vlastnosti X, stejně tak by se změnila i fotografie X. Stejně by se změnila i má vizuální zkušenost s objektem X, kterou mohu skrze fotografii získat. Tento stejný princip platí i pro tzv. běžné vidění, bez pomůcek typu fotografie, zrcadla, teleskopy. Tento fakt samozřejmě může platit i u malby, ovšem je vždy zprostředkován malířem samotným, nikoliv povahou jeho média.

<sup>23</sup> Dominic McIver Lopes v textu *Understanding Pictures* (Oxford: Oxford University Press, 1996) tvrdí, že v průběhu kreslení, oko a ruka pracují koordinovaně a v tomto aktu přecházejí tu část mysli autora, která pracuje s koncepty a pojmy. V tomto ohledu jsou tedy kresby stejně transparentní jako fotografie. Jejich vznik není závislý bezprostředně na domněnkách a záměrech tvůrce. S tímto problematickým tvrzením nesouhlasíme, neboť bychom tak museli například popřít rozdíl mezi kresbou malého dítěte a kresbou totožného objektu, provedenou dospělým člověkem ze stejné kultury, v níž vyrůstá zmíněné dítě.

„vidí kamera“ není bezpodmínečně závislé na tom, co „vidí fotograf“. Walton k tomuto píše: „To, co ukazuje kresba, závisí na tom, co si umělec myslí, že vidí, ať už má nebo nemá pravdu; aktuální scéna v džungli je, v tomto případě, irelevantní k tomu, co obrázek ukazuje. Ale pokud si fotograf myslí, že vidí dinosaura a jedná stejně, to, co jeho fotografie ukazuje, je determinováno tím, co se nachází opravdu před ním, bez ohledu na to, co si myslí.“<sup>24</sup> Klíčový význam mechaničnosti fotografického záznamu je proto nutno spatřovat ve vysoké a možné absolutní míře vyloučení autora, jehož záměry nesouvisejí (respektive nemusejí souviset) s tím, co bude na finálním obraze zachyceno. Kontrafaktuální závislost mezi zobrazením a zobrazenou scénou na fotografii je proto kvalitativně odlišná od možné kontrafaktuální závislosti mezi objektem a jeho malbou. Charakteristika mechaničnosti fotografického záznamu pomocí kontrafaktuální závislosti tak Waltonovi pomáhá vyhnout se snadno zpochybnitelnému výroku o nejasně formulované identitě fotografie a objektu a vymanit se z područí sice tradičních a inspirativních, avšak neexaktních výroků o povaze fotografie. Mechaničnost fotografie slouží k charakterizování prvního aspektu fotografického obrazu, zakládajícího podstatu Waltonovy „teze transparence“. Rozhodně se nejedná o jakousi vizuálně založenou identitu mezi zobrazením a objektem, ale o identitu související s povahou vzniku obrazu a logicky definovatelnou pomocí kontrafaktuální závislosti mezi objektem a jeho fotografií. Domnělá identita objektu a jeho fotografie je navíc podmíněna psychologicky, neboť divák musí mít povědomí o povaze fotografického záznamu.

Zatím se nám může zdát obhajované tvrzení značně banální. Každý přece ví, jak fotografie vznikají a že nejsou stejné jako objekty na nich. Tvrzení má však další logické důsledky. Na fakt „kontrafaktuální závislosti“ navazuje další Waltonův argument, který je pro jeho tezi klíčový a jak uvidíme dále, který je příčinou provokující mnohé polemiky a nesouhlasné reakce.

---

<sup>24</sup> Walton - Transparent Pictures, s. 262-264

### 1.1.2. Díky fotografiím jsme v percepčním kontaktu se světem

Předpoklad, že díky fotografiím jsme v percepčním kontaktu se světem a vidíme skrze ně to, co bylo, je pro Waltonovu „tezi transparence“ zásadní. Walton sice nepopírá, že fotografie je technologií pro výrobu obrazů a zobrazením, avšak k její zobrazovací funkci přidává a filosoficky zdůvodňuje funkci další, která fotografii zařazuje do „pomůcek k vidění“. Podle Waltona je tento druhý aspekt fotografie zásadní pro pochopení specifické povahy fotografických obrazů, které nelze zjednodušit na pouhou zobrazovací funkci. „Speciální povaha fotografie zůstane zahalena, pokud o ní nebudeme uvažovat jiným způsobem – jako o obohacení aktu vidění. Vynález fotografické kamery nám poskytl nejen novou metodu tvorby obrazů a nejen obrazů nového druhu: přinesl nám i nový způsob vidění.“<sup>25</sup> Od Bazina si Walton pro podporu tohoto tvrzení vypůjčuje srovnání fotografie se zrcadly. Pokud připustíme, že zrcadla jsou jednou z mnoha pomůcek vidění, lze i funkci fotografie přirovnat k funkci různých pomůcek, které rozšiřují a obohacují naši schopnost vidět<sup>26</sup>. Tento argument je u Waltona vystaven jako tzv. „argument kluzkého svahu“, který tvoří nejvíce zpochybňované, avšak zároveň jedno z nejzajímavějších míst Waltonovy argumentace. Závěr, který z tohoto argumentu vyplývá, je jednoznačný: skrze fotografie jsme v přímém percepčním kontaktu s objekty, které jsou na nich zachyceny. Následující citace ukazuje, jakým způsobem se na kluzkém svahu argumentace Walton pohybuje:

„Uvažování založené na kluzkém svahu dodává tomuto tvrzení ryzí věrohodnost. Nikdo nebude popírat, že vidíme skrze brýle, zrcadla a teleskopy. Jak by pak někdo mohl popřít, že bezpečnostní služba vidí díky uzavřenému televiznímu okruhu na monitoru lupiče, který rozbíjí výlohu anebo že fanoušci vidí atletickou soutěž, když sledují její

---

<sup>25</sup> Walton - *Transparent Pictures*, s.251

<sup>26</sup> Fotografii jako pomůcku rozšiřující určité naše schopnosti avšak potlačující jiné definuje i Patrick Maynard v knize *The Engine of Visualization*. London: Cornell University Press, 1997. „Je-li fotografie technologie a je-li tato technologie rozšířením našich schopností označovat plochy, můžeme očekávat, že toto rozšíření má za následek také potlačení některých souvisejících schopností...“ (s.82). Maynardovým pojetím fotografie se budeme ještě zabývat dále v textu. Mezi další Maynardovy texty o fotografii patří Maynard, Patrick. „The Secular Icon: Photography and the Functions of Images“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Winter 1983, Vol. 42, No.2, s.155-169; „Talbot's Technologies“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Summer 1989, Vol. 47, No.3, s.263-276; „Photo-opportunity: Photography as Technology“. *Canadian Review of American Studies*, Winter 1991, Vol. 22, No.3, s.501-528; „Drawing and Shooting“. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Winter 1985, Vol.44, No.2, s.115-129

televizní přímý přenos? Budeme-li tento postup rozvíjet, proč nehovořit o dívání se na atletickou soutěž díky přenosu ze záznamu či o vidění chovanců v Bridgewaterském ústavu díky Wisemanově filmu<sup>27</sup>. Oba poslední příklady zavádějí nový prvek: vidíme pomocí nich minulé události...Nejednou se také sami můžeme přistihnout, že hovoříme o pozorování exploze hvězdy skrze teleskop, která se přitom přihodila již miliony let předtím. Setkáme se samozřejmě ještě s mnoha jinými rozdíly, když sklouzneme ze svahu (argumentace-doplnil FH) dolů. Otázkou ale je, zda jakékoliv z nich jsou natolik signifikantní, abychom se zatvrdili a hovořili o základní teoretické distinkci, kterou bychom mohli popsat jako rozdíl mezi „viděním“ (nebo „vnímáním“) věcí a neviděním věcí.“<sup>28</sup>

V tomto místě se nachází nejsilnější a zároveň nejvíce napadnutelný moment Waltonovy argumentace a v tomto místě se právě začínáme pohybovat na kluzkém svahu argumentu. Do jaké šíře lze uplatňovat význam pojmu vidění, kdy se ještě jedná o vidění a kdy už o vidění hovořit nelze? Právě argument kluzkého svahu Waltonovi umožňuje přiřknout pojmu vidění filosoficky zdůvodnitelný a velmi široký rozsah v závislosti na délce kauzálního řetězce mezi objektem a výslednou fotografií. V souvislosti s pojmem vidění necháme ještě prostor pro citaci Waltona:

„Zakládá toto pojetí rozšíření běžného významu slova vidění? Nevím, důvody jsou různorodé. Ale pokud se jedná o rozšíření významu, je to rozšíření velmi přirozené. Naše teorie v každém případě potřebuje pojem, který bude zahrnovat jak moje vidění pradědečka, když se dívám na jeho fotografii, tak vidění mého otce, když stojí naproti mně. Co je důležité, je, že shledáváme základní spojitost mezi těmito oběma případy, jeden přirozený druh vidění, k němuž patří...Upřednostňuji důrazné formulace: divák fotografie doslova vidí scénu, která byla vyfotografována.“<sup>29</sup>

I když se Walton nebrání tomu, abychom se pokusili zavést jiný pojem pro vidění skrze fotografii a jiný pro vidění bez asistence fotografie, klade si otázku, zda je to nutné. Lze samozřejmě hledat rozdíly ve „vidění“ mezi těmito různými příklady a fotografií, ale Walton vyjadřuje pochyby, že nalezneme takové příklady, které by prokázaly rozdíl mezi ještě viděním a už neviděním. Jak by tomu bylo například u stopy zvířete nebo fosilie? Je to ještě vidění zvířete? Těžko se přit. Může se objevit někdo (říká Walton v poznámce a odkazuje na text Pa-

<sup>27</sup> Walton zde odkazuje na americký dokumentární film z roku 1967 s názvem *Titicut Follies*, jehož režisérem je Frederick Wiseman. Film dokumentuje život pacientů a chovanců Bridgewaterské státní nemocnice, která pečuje o odsouzené, duševně nepřičetné lidi.

<sup>28</sup> Walton - *Transparent Pictures*, s.252

<sup>29</sup> Walton - *Transparent Pictures*, s.252

tricka Maynarda<sup>30</sup>) kdo upřednostňuje jiné pojetí a hovoří o „bytí v kontaktu s věcmi“ když je vidí přímo nebo když je vidí pomocí zrcadel, fotografií, zkamenělin či otisků, nikoliv však o „bytí v kontaktu s věcmi“, když je vidí pomocí kresby. Stejně tak Walton tvrdí, že není podle jeho názoru nutné dělat rozdíl mezi tzv. „přímým“ či „nepřímým“ viděním<sup>31</sup>. Avšak Walton si neklade za cíl ustavit přesnou teorii vidění, přesně vymezovat rozdíl mezi vnímáním (perceiving) a viděním (seeing). Připouští, že je možná třeba radikálně reorganizovat koncepty v uvažování o vidění. Ale všechny tyto možné problémy považuje Walton za druhotné a neoslábují podle něj fakt, že s pomocí fotografie můžeme vidět nejen to, co je daleko od nás (stejně jako pomocí dalekohledu), nejen to, co je malé (stejně jako pomocí mikroskopu) či to, co se nachází za rohem (jako s pomocí patřičně umístěného zrcadla). Ale, že s pomocí fotografie můžeme také vidět to, co bylo, co se odehrálo a pominulo. Díky fotografii můžeme vidět do minulosti a můžeme přímo vidět již zesnulé předky. Z tohoto důvodu lze tvrdit, že fotografie jsou transparentní a že skrze ně vidíme svět.

Pro Waltona je navíc podstatné, že způsob „vidění skrze“ fotografie je výrazně odlišný od toho, jak a co vidíme pomocí maleb. Nebo ještě lépe řečeno, to, jak vidíme skrze fotografie, je výrazně podobné tomu, jak vidíme skrze zrcadla, dalekohledy, mikroskopy a je výrazně odlišné od způsobu, jakým vidíme pomocí maleb. Nic více a nic méně. Tato teze tvoří jádro Waltonova pojetí fotografie. Walton pomocí „argumentu kluzkého svahu“ obhájí tezi, že

---

<sup>30</sup> Maynard, Patrick. „The Secular Icon: Photography and the Functions of Images“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42, No. 2, s.155-169

<sup>31</sup> Kořeny pojetí přímého a nepřímého vidění je třeba hledat v psychologicky založených teoriích percepce a rozdílech mezi přímou a nepřímou percepcí (obhajobu pojetí přímé percepce můžeme nalézt u amerického psychologa Jamese Gibsona, obhajobu nepřímé pak například u Richarda Gregoryho nebo Irvina Rocka). Jednoduše řečeno v návaznosti na teorii percepce, zastánci přímé percepce tvrdí, že vidění je přímý perceptuální kontakt se světem, kde ve vztahu mezi recipientem a objektem není přítomen žádný mediátor, který by jakýmkoliv způsobem prostředkoval senzuální data, která recipient vnímá. Naopak zastánci nepřímé percepce připouštějí, že vidíme také skrze mediátory, které mají kauzální vztah k prostředkovanému objektu a které recipientovi prostředkují vizuálně přístupné vlastnosti objektu. Recipientův zrakový aparát pak tyto informace zpracovává jako senzuální data o objektu samotném. Zastánci nepřímé percepce tak jako základní podmínku percepce vylučují nutnost přítomnosti objektu a recipienta ve stejném prostoru a přiznávají stejnou legitimitu vidění za pomoci například zrcadel či televizního uzavřeného okruhu.

skrže fotografie vidíme, zatímco skrže malby nikoliv. Z tohoto argumentu se dále odvíjí třetí aspekt fotografie, na němž Waltonova „teze transparency“ spočívá. K aspektu mechaničnosti fotografie a aspektu percepčního kontaktu se světem, který nám fotografie umožňuje, přibíráme nyní ještě specifický realismus fotografie.

### 1.1.3. Fotografie jsou realistické obrazy

Mechaničnost fotografického záznamu a z ní dále odvozená teze, že díky fotografickým obrazům jsme v percepčním kontaktu se světem a vidíme již minulé objekty a události, kulminují ve třetím Waltonově tvrzení, a sice tvrzení o realismu fotografie. Waltonovu fotografickému realismu je nutno rozumět především jako kombinaci percepčně a psychologicky podmíněné kvality. Proto při jeho popisu vycházíme ze dvou aspektů: 1) Z Waltonovy teze, že fotografické obrazy jsou na rozdíl od jiných druhů reprezentací podobné tomu, jak je nám svět dán v běžném modu percepce bez asistence fotografie (percepčně podmíněná kvalita). 2) Z mechaničnosti záznamu a psychologicky zakotveného očekávání vidění skrže fotografie (psychologicky podmíněná kvalita).

Věnujme se nejdříve popisu aspektu prvního. Obecně lze říci, že pouze zobrazení mohou být transparentním systémem reprezentace. Jiné reprezentační systémy jako například popisy či grafy tuto schopnost postrádají<sup>32</sup>. Co tím míníme? Především transparentci na rovině vztahu

---

<sup>32</sup> Americký filosof John Kulvicki (Kulvicki, John. *On Images - their Structure and Content*. Oxford: Clarendon Press. 2006) pojmenovává čtyři základní podmínky, na jejichž splnění závisí fakt, zda lze považovat reprezentační systém za zobrazovací. 1) Relativní plnost – každý reprezentační systém se skládá z nějakých syntakticky relevantních vlastností, obrazy jsou relativně plnějšími systémy reprezentace, neboť v nich reprezentuje relativně větší množství jejich syntakticky relevantních vlastností, než například u grafů či popisů. Barva či tloušťka čáry u grafu nebo sklon či druh písma u popisu nemění obsah reprezentace, zatímco u obrazových systémů ano. 2) Syntaktická sensitivita – vycházíme-li z prvního předpokladu, můžeme tvrdit, že obrazový systém reprezentace je citlivější s ohledem na změny jeho syntakticky relevantních vlastností. Seběmenší změna některé takové vlastnosti může znamenat změnu v reprezentaci, jako například změna barvy, drobný posun skvrny na ploše apod. 3) Sémantická bohatost – reprezentační systém je sémantický bohatý, pokud v něm lze nalézt alespoň tolik možných denotací, kolik lze v něm nalézt typů syntaxe. Tuto podmínku splňují samozřejmě jak popisy, grafy, tak i obrazy. 4) Transparency – o této vlastnosti je třeba uvažovat na základě vztahu mezi systémy reprezentace. V transparentním reprezentačním systému je reprezentace jiné reprezentace vzhledem ke svému objektu syntakticky identická, a protože syntaktická identita zahrnuje sémantickou identitu, reprezentace jiné reprezentace je v transparentním systému zobrazením se stejným syntaktickým uspořádáním, jaké má zobrazení původní.

mezi systémy. Jeden obraz může být reprezentován jiným obrazem takovým způsobem, že tato reprezentace věrně zkopíruje všechny vlastnosti obrazu, které jsou jeho syntaktickými a tedy i sémantickými vlastnostmi. Druhá reprezentace je tak vůči původní reprezentaci (respektive druhý obraz vůči původnímu) transparentní. Naopak, pokud bychom chtěli obraz reprezentovat pomocí popisu, tento způsob reprezentace by vůči obrazu transparentní nebyl. Proto Walton tvrdí, že stejně tak na rovině toho, jakým způsobem je nám svět percepčně přístupný v běžném modu vidění a v modu vidění skrze reprezentace, jsou obrazy (ať už fotografie nebo malby) výrazně analogické našemu běžnému vnímání světa, zatímco popisy či grafy jsou tomuto vnímání analogické výrazně méně či vůbec. Walton toto tvrzení dokládá na příkladech chyb, k nimž může docházet v rámci reprezentačních systémů:

„Číslice 3 a 8 jsou někdy snadno zaměnitelné jedna za druhou. Pokud bychom například četli o stromu vysokém 85 stop, mohli bychom se snadno splést a výšku považovat za 35 stop. A takový druh pochybení je mnohem pravděpodobnější, než že si budeme myslet, že je strom vysoký spíše 85,00001 stopy než 85 stop. Opak však bude pravdou, pokud se budeme na strom dívat přímo nebo pokud se budeme dívat na jeho obraz. Pokud naše informace pocházejí z verbálních popisů, je ‚house‘ snadno zaměnitelný za ‚horse‘ nebo ‚hearse‘, stejně jako ‚cat‘ za ‚cot‘... Když se s věcmi setkáváme přímo nebo pomocí obrazů, domy (‚houses‘) jsou snáze zaměnitelné za stodoly (‚barns‘) nebo kůlny (‚woodsheds‘), kočky (‚cats‘) za panenky (‚puppies‘) apod.“<sup>33</sup>

Zkrátka věci, které jsou percepčně snadno zaměnitelné jsou věcmi, které jsou si v mnoha ohledech percepčně podobné. Proto v tomto ohledu určité kritérium podobnosti mezi tím, jak svět vnímáme běžně a jak pomocí obrazů splňuje jeden předpoklad, že obrazy mohou být realističtější (co do podobnosti s tím, jak jsou nám věci dány v běžném modu jejich percepce přímo) nežli popisy a grafy.

Znamená tento předpoklad, že fotografie mohou být stejně realistické jako malby a obráceně? Ano, pokud bychom zůstali u tohoto kritéria, které však není udržitelné. Pokud budeme realismus posuzovat na základě jemnosti v převodu detailů, dokonalosti perspektivy a podobně, můžeme nalézt celou řadu maleb, které jsou výrazně realističtější než mnohé fotografie, které

<sup>33</sup> Walton - Transparent Pictures, s.270

jsou často například černobílé, rozmazané, zrnité. Fotografie nelze pojímat jako realistické na rovině toho, jak vypadají (mnoho maleb může být zhotoveno v duchu této konvence tak, že lépe splňují kritéria podobnosti se zobrazeným objektem, než mnoho fotografií). Navíc v případě fotografie musíme brát v potaz výčet veškerých příkladů, které ukazují, jak nepodobná realitě fotografie může být. Není těžké poukázat na mnohá zkreslení reality, která pramení z přirozenosti fotografické techniky a procesů, z možností falzifikace či montáže a samozřejmě také z míry kontroly fotografa nad celým procesem, z jeho osobnosti a jeho zájmů a postojů, které ovlivní volbu záběru a podobu výsledného snímku (výčet mnoha příkladů provádějí ve svém textu Snyder a Allen<sup>34</sup>). Fotografická praxe zná mnoho příkladů, kdy fotograf úmyslně volí různé způsoby manipulace obrazu, aby posílil jeho domnělý realismus. Například pro dokumentární záběry demonstrací dosáhneme nasazením objektivu se širší ohniskovou vzdáleností simulované naléhavosti scény, lidé v popředí jsou nám blíže, scéna se odehrává zdánlivě více kolem nás, vertikální linie se zakřivují a výše umístěné objekty na nás jakoby padají. V případě, že fotografujeme krajinu a zamračené nebe, nasadíme barevný filtr, abychom realistické zpodobení mraků podtrhli a obraz mraků nechali lépe vykreslit na citlivou vrstvu. Mnohoznačnost realistického výrazu fotografie můžeme rovněž ilustrovat na použití polarizačního filtru, který nasazujeme na objektiv ve chvíli, kdy fotografujeme přes sklo za účelem vyhlazení či naopak zvýraznění odrazů ve skle. Záleží jen na volbě fotografa, kterou ze simulací reality bude chtít vydávat za realističtější, zda fotografie včetně odrazu ve skle (jedna poloha polarizačního filtru) či bez odrazu (druhá poloha polarizačního filtru). A podobných příkladů manipulace bychom mohli uvádět ještě mnoho, domníváme se však, že tyto jsou již postačující. Jednoznačně je tedy třeba nalézt další kritérium, které by umožnilo obhájit tvrzení, že fotografie jsou realistické obrazy a malby nikoliv. Fotografie se totiž podle Waltona vyznačuje takovým druhem realismu, který je naprosto mimo dosah maleb.

---

<sup>34</sup> Joel Snyder a Neil Walsh Allen. „Photography, Vision and Representation“. *Critical Inquiry*, 1975, Vol. 2, No. 1, s. 143-169

Je proto nyní třeba vysvětlit na začátku zmíněný druhý aspekt realismu, který vychází z mechaničnosti záznamu a psychologicky zakotveného očekávání vidění skrze fotografie. Obrátme nejprve pozornost k pojetí realismu, které spočívá na zvyku, konvenci a dědictví tradice, jak jej popisuje Nelson Goodman ve své knize *Jazyky umění*<sup>35</sup>. Realistické zobrazení nelze posuzovat podle kritérií iluzivnosti, imitace či analogie se skutečností, ale pouze podle kritérií, založených na tom, který systém zobrazení je dobově považován za standardní. Těžko bychom například dnes považovali standard impresionistického zobrazovacího systému (jeho stylových aspektů) za nerealistické zobrazení. A jak bychom se vypořádali s otázkou po realističnosti Duchampova díla *Akt sestupující se schodů* či s Picassovým výrokem o tom, že přijde doba, kdy budou i jeho obrazy považovány za realistické? Nemohli bychom tedy jednoduše říci, že fotografie jsou realistické a malby nikoliv z toho důvodu, že jsme zvyklí fotografie a jejich způsob zobrazení jako realistické pojímat ať už jsou černobílé nebo jinak odlišné od reality? Proč neříci, že naše psychologické naladění ovlivňuje očekávání realističnosti fotografie? Fotografické aparáty jsou konstruovány tak, aby maximálně splňovaly tradiční konvenci zobrazení v lineární perspektivě a to s co největší přesností v detailu a vytvářely iluze splňující nároky Albertiho „malby-okna“ či Leonardova „obrazu-zrcadla“. Jak tvrdí Bazin<sup>36</sup>, fotografie sejmula z malířství dědičný hřích posedlosti napodobovat a vytvářet iluze reality a tím, že na sebe sama toto břímě iluze vzala, stala se podle Bazina dědicem této tradice a dále ji udržuje. Přístroje, které byly zkonstruovány pro pořizování fotografií, jsou technologicky vybaveny tak, aby iluzi věrného napodobení splňovaly jak nejlépe je možno. Celá lineární perspektiva nás přesvědčuje o tom, že zdánlivá podobnost se světem je založena na systému optických klamů, na něž jsme však zvyklí, jak to ukázal v knize „*Umění a iluze*“<sup>37</sup> Ernst-Hans Gombrich. Fakt, že fotografie jako zobrazovací systém dokáže navozovat dojem

---

<sup>35</sup> Goodman, Nelson. *Jazyky umění*. Praha: Academia. 2007, přel. Tomáš Kulka a kol.

<sup>36</sup> Bazin André. „Ontologie fotografického obrazu“, in: Císař, Karel ed.. *Co je fotografie?*. Praha: Hermann a synové, 2004

<sup>37</sup> Gombrich, Ernst-Hans. *Umění a iluze*. Praha: Odeon, 1985., přel. Miroslava Tůmová

vizuální analogie se skutečností<sup>38</sup> je nezpochybnitelný, stejně tak jako fakt, že my jako diváci to víme a toto od fotografií očekáváme. Podle Waltona však ani toto pojetí realismu není postačující pro porozumění jeho tezi. Walton píše: „Druh realismu, který lze z fotografie odvodit, není běžným druhem realismu. Má málo co do činění s post-renesančním nárokem na realismus v malbě nebo se standardními teoretickými pojetími realismu. A to je enormně důležité. Dokud toto jasně nepochopíme, nemůžeme očekávat, že se nám podaří vysvětlit sílu a efektnost fotografie“<sup>39</sup>.

Pro správné uchopení Waltonova pojetí realismu odkážeme tedy na Waltonem užitá srovnání Goyových rytin „Hrůzy války“ s civilními válečnými fotografiemi Mathewa Bradyho nebo Timothyho O’Sullivanova. I když nám oba obrazy vizuálně zpřístupňují stejné téma, poskytují nám přesto značně odlišný druh vizuální zkušenosti a vyvolávají v nás odlišné dojmy. Sullivanovy fotografie zachycují reálně existující bitevní pole a na něm mrtvá těla, zatímco Goyovy rytiny zachycují pouze a jen autorovu představu o válce. Proto je podle Waltona těžké se vyhnout tvrzení, že válečné fotografie, na rozdíl od rytin, mají schopnost vyvolat v nás dojem zvláštní bezprostřednosti nebo realismu. V jakém smyslu je tato vizuální zkušenost odlišná? Všichni z vlastní zkušenosti víme, že fotografiím jsme uvyklí důvěřovat jako zobrazení s vysokou mírou objektivitu a realističností: Užívání fotografií jako důkazního materiálu u soudu<sup>40</sup>, užívání fotografií jako nástroje k vydírání, publikování fotografií známých osobností v tisku, které jsou vykládány jako zásah do soukromí dotčených osob apod. Zkrátka, fotografie na nás působí značně odlišně nežli malby. Proč? A proč lze říci, že realističtější?

---

<sup>38</sup> Na tento fakt poukazuje například Jacques Aumont v knize *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění. 2005, přel. Ladislav Šerý, s.209

<sup>39</sup> *Transparent Pictures*, s.251

<sup>40</sup> Je třeba zdůraznit, že v současné době digitalizace již fotografie není v soudním řízení jako důkazní materiál přijímána.

Rozhodujícím kritériem v tomto druhém aspektu „fotografického realismu“ je divácké očekávání, že se díváme na obraz, který vzniknul jako mechanický záznam, který vykazuje bohatou kontrafaktuální závislost na fotografované scéně. Mohli bychom však v tuto chvíli namítnout, že například seismografický záznam je také kontrafaktuálně závislý na jevu, který zaznamenává, stejně tak jako otisk nohy v písku či fosilie pravěké rostliny. I u těchto záznamů přeci očekáváme kauzální vztah založený na kontrafaktuální závislosti mezi záznamem a objektem. Mohli bychom i o takových záznamech hovořit jako o realistických ve Waltonově slova smyslu? Domníváme se, že ne, neboť tyto záznamy nesplňují námi zmíněný první aspekt „fotografického realismu“, který je založen percepčně. Možná bychom je mohli považovat za transparentní do té míry, do jaké míry lze považovat za transparentní i fotografie, které jsou rozmazané. Fotografie má však schopnost splňovat i první aspekt, který nám říká, že budeme nakloněni považovat za realističtější spíše vidění fotografie z místa otřesů, nežli seismografický záznam, spíše vidění postavy člověka, nežli jeho šlépěje v písku. Příklad s fosilií by mohl být přirovnán k principu fotogramu a z uvedených tří by možná mohl být považován za nejvíce realistický. Každopádně teprve skloubením obou kvalit „fotografického realismu“, tedy kvality percepční související s podobností mezi běžným vnímáním a vnímáním pomocí obrazů a kvality psychologické, související s divákovým očekáváním mechaničnosti záznamu, je možno obhájit argument, že fotografie jsou na rozdíl od maleb realistické a transparentní. Realismus fotografie je proto podmíněný způsobem jejího vzniku (mechaničnost záznamu) a psychologicky (povědomí diváka o mechanické povaze fotografického záznamu) a způsobem, kterým fotografie reprezentuje (zobrazení s možností vysoké míry přesnosti v převodu informací o vlastnostech objektu). Ve srovnání s fotografií selhávají malby v kritériu druhém, a sice v mechaničnosti povahy svého vzniku, respektive pokud se malbám podaří naplnit druhé kritérium, automaticky selhávají v kritériu prvním, podobnosti a iluzivnosti. Vidění je často způsobem, kterým se dozvídáme o světě, což je pravda jak v případě fotografií, tak v případně jiných způsobů vidění. Walton se však nedomnívá, že podstata realismu fotografie je založena

na míře přesnosti informací, které nám fotografie poskytuje. Můžeme namalovat i takový obraz, který nám bude poskytovat větší množství informací než například rozmazaná fotografie. Podstata realismu fotografie spíše spočívá v tom, že díky nim můžeme být ve vizuálním kontaktu s tím, co bylo fotografováno. Neočekáváme, že se z opakovaného prohlížení fotografií členů rodiny a předků dozvíme nějaké dílčí a podstatné detaily, ale očekáváme, že je uvidíme a to je pro nás důležité, tvrdí Walton. Fotografie nám umožňují vidět naše dávné předky, být s nimi v percepčním kontaktu. I když nelze popřít, že fotografie jsou reprezentacemi, navíc k tomu jsou pomůckami k vidění. Tento pocit z percepce fotografického obrazu můžeme číst například v úryvku z dopisu Elizabeth Barrettové<sup>41</sup> z roku 1843:

„Toužím mít takovou památku na každou bytost, která mi byla na světě drahá. Není to pouze podoba, která je v těchto případech drahocenná – ale s ní spojený těsný vztah a pocit blízkosti...skutečnost, že před námi leží a je navždy zachycen samotný stín té osoby! Právě to, myslím, portréty posvěcuje – a vůbec mi nepřipadá skandální říkat to, proti čemu mí bratři tak vehementně protestují, totiž že bych raději měla takovou památku na někoho, koho jsem hluboce milovala, než nejušlechtilejší umělecké dílo, jaké kdy bylo vytvořeno.“<sup>42</sup>

Všimněme si, že v citovaném textu zaznívá nejen přesný popis Waltonem obhajované funkce fotografického obrazu, nýbrž také artikulace vztahu mezi fotografií a uměleckým dílem, tedy vztahu, kterým se budeme zabývat ve třetí části práce. Pro tuto chvíli jsme ukázali, jakým způsobem Walton obhajuje „tezi transparence“. Hlavními aspekty fotografie, které jsme ve prospěch „teze transparence“ shrnuli, jsou 1) Fotografie jsou mechanickým druhem záznamu; 2) Díky fotografiím jsme v percepčním kontaktu se světem; 3) Fotografie jsou realistické obrazy, malby nikoliv. A z těchto tvrzení vyplývá, že skrze malby podle Waltona nevidíme a nejsou ani transparentní ani realistické (a to ani takové, které můžeme na základě jakékoliv konvence za tzv. realistické považovat). Kvůli provokativní „tezi transparence“ a „vidění skrze“ fotografie, založené na „argumentu kluzkého svahu“ se stal Waltonův text příčinou mnohých polemik, kterým se však, jak ukazujeme v další kapitole, nepodařilo jeho tvrzení o fotografii zásadně zpochybnit.

<sup>41</sup> Elizabeth Barrettová-Browningová (1806-1861) - britská básnířka a manželka básníka Roberta Browninga.

<sup>42</sup> In: Sontag, Susan. *O fotografii*. Paseka. Praha. 2002. přel. Pavel Vančát, s.161

## 1.2. Přímá a nepřímá percepce

Následující kapitola je věnována prezentaci argumentace vybraných polemik, které byly s Waltonovou tezí vedeny. Jedna z posledních a nejrozsáhlejších polemik pochází z pera Jonathana Fridaye<sup>43</sup>. Friday ve své knize navrhuje alternativu k Waltonově argumentu ve prospěch transparence fotografie. Fridayovým konceptem se budeme zabývat později, pro tuto chvíli si však od Fridaye vypůjčíme metodologický klíč, který nám nabízí jednotné kritérium, podle něhož můžeme popsat jednotlivé polemiky a shrnout konstrukci jejich protiargumentů. Na zmíněné vybrané polemické texty aplikujeme rozlišení na koncepty přímé a nepřímé percepce. Ukážeme, že v pozadí mnoha polemik stojí snaha bránit teorii přímé percepce a ubránit se tomu, aby s Waltonem vstoupili na „kluzký svah“ jeho argumentu. Závěrem se nám tak zdánlivě vyjeví, že přijetí Waltonova „argumentu kluzkého svahu“ vyžaduje akceptaci konceptu nepřímé percepce, jak se domnívá rovněž Friday. Tvrdíme však, že žádná z polemik není ve snaze zpochybnit Waltonovo tvrzení úspěšná, neboť jejich autoři mylně vykládají Waltonovu koncepci vidění a tedy mylně také celý „argument kluzkého svahu“. A tvrdíme tedy také, že pro přijetí „argumentu kluzkého svahu“ není nutno akceptovat koncept nepřímé percepce, nýbrž pouze stačí řádně analyzovat východiska, která stojí za Waltonovým konceptem transparence a vidění skrze fotografie a z nichž vyplývá, že můžeme hovořit jen o „vidění“ bez adjektiva přímý nebo nepřímý.

Jonathan Friday v textu „Transparence a fotografický obraz“<sup>44</sup> analyzuje příčiny kluzkosti svahu Waltonova argumentu a hlavní příčinu pojmenovává takto: „Kluzký svah je činěn kluzkým premisou nevinného pohledu (innocent looking), která se objevuje tehdy, když Walton poznamenává, že jeho argument vyžaduje určité pojetí vidění. Walton píše ‚Připojil bych se

---

<sup>43</sup> Friday, Jonathan. *Aesthetics and Photography*. London: Ashgate, 2002 (dále jen Friday-Aesthetics and Photography); základní argument pro obhajobu Waltona rozpracoval Friday již v textu Friday, Jonathan. „Transparency and the photographic image. *The British Journal of Aesthetics*, January 1996, Vol. 36, No.1, s.30-42, (dále jen Friday - Transparency)

<sup>44</sup> Friday - Transparency

k jistému druhu kauzální teorie: vidět něco znamená mít vizuální zkušenost, která je určitým způsobem zapříčiněna tím, co je viděno'. Ale jak si Walton uvědomuje, existují i jiné druhy kauzální teorie. Konkrétně můžeme rozlišit mezi dvěma kauzálními teoriemi: přímých realistů a reprezentacionalistů.<sup>45</sup> Základní rozlišení mezi teorií přímé a nepřímé percepce lze spatřovat zejména ve způsobu, jakým je svět podle obou koncepcí zpřítomněn naší vizuální zkušenosti. Zatímco zastánci nepřímé percepce tíhnou k tvrzení, že svět vidíme přímo i za pomoci různých mediátorů, které stojí mezi námi a světem a které prostředkují vizuálně přístupné informace, zastánci přímé percepce tvrdí, že jakýkoliv mediátor mezi objektem a recipientem vždy v určitém ohledu selhává v prostředkování koherentního obsahu vizuální informace o světě. Není proto divu, že konstrukce Waltonova „argumentu kluzkého svahu“ je neslučitelná s východisky konceptu přímé percepce. V tomto ohledu je fotografie natolik vzdálená schopnosti převést koherentní informaci například o trojrozměrném pohybujícím se objektu, že uvažovat o vidění skrze fotografie je více než troufalé. Nicméně Walton tak činí. A my jeho tvrzení chceme hájit. V následujících kapitolách se však nejprve snažíme ukázat, jak jednotliví autoři balancují na hraně kluzkého svahu Waltonova argumentu a snaží se různými argumenty zpochybnit legitimitu fotografie jako pomůcky k vidění, která by prostředkovala percepční zkušenost srovnatelnou s přímým viděním.

### 1.2.1. Gregory Currie a podmínka egocentrické informace

Gregory Currie<sup>46</sup> nesouhlasí s Waltonovým tvrzením o vidění skrze fotografie a hájí tezi, že fotografie nám prostředkují pouhé reprezentace věcí a nikoliv perceptuální kontakt s nimi. Currie připomíná obě Waltonem stanovené podmínky, na nichž spočívá tvrzení o „bytí v percepčním kontaktu se světem skrze fotografie“ těmito slovy: „Můžeme shrnout Waltonův argument takto: Druh přístupu k informacím o věcech lze považovat za percepční tehdy a pouze

---

<sup>45</sup> Friday - Transparency, s. 35

<sup>46</sup> Currie, Gregory. „Photography, Painting and Perception“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Winter 1991, Vol.49, č.1, (dále jen Currie).

tehdy, pokud 1) je přirozeně kontrafaktuálně závislý a 2) zaručuje reálné podobnostní vazby. Malby nemají schopnost uspokojit podmínku 1) a mechanicky generované popisy nenaplnují podmínku 2), tedy ani jeden z případů není percepčním druhem přístupu. Fotografie naplňuje obě podmínky, tedy je percepčním druhem přístupu ke světu<sup>47</sup>. Currie dále tvrdí, že sice souhlasí s faktem, že fotografie můžeme charakterizovat skrze „přirozenou kontrafaktuální závislost“ (natural counterfactual dependance) a připouští, že malby jsou spíše „intencionálně kontrafaktuálně závislé“ (intentional counterfactual dependance). Byť můžeme říci, že fotografie jsou „přirozenými reprezentacemi“, zatímco malby „intencionálními reprezentacemi“, stále se ale podle Currieho jedná o reprezentace a nikoliv o vnímání věci samé a percepční kontakt s věcí samou<sup>48</sup>. Currie shrnuje dva důvody, na základě kterých nelze akceptovat Waltonův argument. První námitka je namířena proti „kontrafaktuální závislosti“ ve spojitosti s „viděním“ a druhá proti podobnosti mezi tím, jak je nám svět percepčně dán, a fotografií. První námitku Currie ilustruje na tomto příkladě: „Představme si dvoje hodiny označené A a B. Orientace ručiček na hodinách A určuje přímo orientaci ručiček na hodinách B, předpokládejme, že například radiovým signálem. Dívám se na hodiny B; hodiny A jsou mimo dosah mého pohledu. Existuje přirozená kontrafaktuální závislost mezi mou vizuální zkušeností s hodinami B a tím, jak vypadají hodiny A. Pokud by ručičky hodin A byly orientovány jinak v momentě, kdy se dívám na hodiny B, orientace ručiček na hodinách B by také byla odpovídajícím způsobem odlišná a taková by byla i moje vizuální zkušenost. Ale není zde důvod pro to, abychom se domnívali, že vidím nebo vnímám hodiny A, když se dívám na hodiny B.“ A stejně tak, dodává Currie, není důvod se domnívat, že dívání se na fotografii nějaké věci je způsobem dívání se na věc samotnou<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Currie, s.25

<sup>48</sup> Připomínáme však, že Walton nestaví tyto vlastnosti fotografického obrazu do protikladu, pro Waltona jsou fotografie jak reprezentacemi, tak pomůckami k vidění.

<sup>49</sup> Currie, s.26; Walton v pozdějším textu *On Pictures and Photographs* (In: Walton, Kendall. *Marvelous Images – On Values and the Arts*. New York: Oxford University Press, 2008, s.117-132) na tento Currieho protiargument s hodinami reaguje takto: „Vidím jedny hodiny tím, že se dívám na druhé?. Ne...Představme si osobu,

Druhou námitku lze shrnout takto: I když fotografie splňují první podmínku přirozené kontrafaktuální závislosti, stejně jako popisy, grafy a křivky selhávají ve druhé podmínce, tedy v podobnosti s tím, jak je nám svět vizuálně přístupný. Abychom mohli uvažovat o něčem na základě podobnosti s běžným přístupem ke světu, museli bychom podle Currieho zavést důležitou podmínku, která je typická pro běžné vidění. Touto podmínkou je časoprostorová relace mezi námi a viděným objektem. Currie ji nazývá „egocentrická informace“ (egocentric information). Fotografie tento druh informace neprostředkují (fotografické zobrazení nesdělují informace o času a prostoru zobrazeného ve vztahu k recipientovi) a tedy nemohou být považovány za transparentní. Currie popírá, že série zrcadel, které odrážejí objekt a přitom neinformují diváka o tom, kde se vůči němu nachází v prostoru, umožňují vidět objekt. Stejně tak je tomu v případě fotografie a proto není na místě hovořit o transparentci, založené vedle mechaničnosti záznamu rovněž na určité podobnosti mezi „bytím v kontaktu se světem v „běžném modu vidění““ a „bytím v kontaktu se světem v modu vidění skrze fotografie“.

Podle Currieho nemůžeme říci, že percepce fotografie je percepcí fotografovaného objektu a že „skrze fotografie“ vidíme, protože nám nedokážou poskytnout takový druh informací, které se s běžným viděním pojí. I když věci přímo, stejně jako věc fotografii, nahlížíme v modu běžného vidění, věci na fotografii vidíme jinak, nežli věci v modu běžného vidění.<sup>50</sup>

---

kteří chybí kontaktní čočky, a tedy její sítnici stimuluje nezaostřený světelný proud paprsků. Vidí spíše homogenní pole bílé, černé nebo šedivé barvy v závislosti na intenzitě dopadajícího světla. Vidí objekt, který odráží světlo do jeho očí? Ne. Důvodem je, jak jsem uvedl, že jeho vizuální zkušenost není dostatečně a bohatě kontrafaktuálně závislá na objektu. S tím Currie souhlasí. Pouze intenzita světla odráženého scénou ovlivňuje vizuální zkušenost této osoby. Podobně je tomu ale v příkladu s hodinami: Pouze pozice (nebo pohyb) ručiček druhých hodin ovlivňuje vizuální zkušenost osoby, která se dívá na první hodiny. Toto však nestačí Curriemu k tomu, aby mohl i situaci s druhými hodinami označit za vidění (jejich ručiček). Pokud by se příklad změnil tak, že první hodiny jsou závislé ve většině ohledů na druhých (nejen v pohybu ručiček-doplňil FH), doporučil bych spíše mluvit o vidění druhých hodin díky vidění prvních. Přesně ani tehdy divák ale nebude vědět, že se dívá na druhé hodiny a ani nebude mít dojem, že je vidí, dokud si neuvědomí, že tu platí bohatá kontrafaktuální závislost.“, s.132.

<sup>50</sup> My se budeme snažit v práci spíše zastávat názor, že vše, co vidíme (co si myslíme, že vidíme), je výsledkem složitého percepčního procesu, v němž se nám viděný objekt (scéna) vyjevuje jako intencionální objekt (například objekt viděný v pohybu je zadržen vědomím jako fixní objekt a je odstíněn vůči svému okolí). Bylo by proto poměrně komplikované definovat zásadní rozdíly mezi běžným viděním a viděním na obraze či skrze fotografie. Výsledkem aktu vidění je vždy intencionální představa viděného objektu, nikdy to není objekt sám a těžko říci, kdy nahlédneme objekt „více“ a kdy „méně“. Na tomto poli zkoumání bychom mohli lépe uplatnit fenomenologickou analýzu vnímání. My se budeme dále držet tradice analytické. Uvidíme, že se toto pojetí v řadě ohledů shoduje s Waltonem.

Ukazuje se tedy, že Currie se snaží zachytit na kluzkém svahu argumentu někde tam, kde začíná být jeho povrch příliš strmý, neboť se svažuje na místě, kde přestáváme jasně rozlišovat mezi jakýmsi běžným viděním objektu v jednom čase a prostoru a mezi jinými způsoby vidění. I přesto, že Currie se zde snaží stanovit určité rysy, kterými se vyznačuje něco, co bychom mohli nazvat běžným viděním, nedomníváme se, že jeho argumenty zpochybňují Waltonovo pojetí vidění „skrze“ fotografie, které je logicky založeno na širším pojetí významu tohoto pojmu, jehož podstatu ukážeme dále.

### 1.2.2. Nigel Warburton a čtyři rysy běžného vidění

Podobně jako Currie argumentuje i Nigel Warburton<sup>51</sup>, který zavádí sice odlišnou strategii, avšak dospívá k obdobným závěrům. Stejně tak jako Currie, hledá i Warburton specifické charakteristiky toho, jak svět „běžně vidíme“ a snaží se ukázat, v čem vidění pomocí fotografií v tomto srovnání selhává. Warburton popisuje čtyři vlastnosti, kterými se běžné vidění vyznačuje. Jsou to: 1) virtuální simultaneita (to, co vidíme, je virtuálně simultánní s tím, co se právě děje, jediný rozdíl je tvořen rychlostí světla, čímž Warburton nechává tuto podmínku splnit i pohled na hvězdu skrze teleskop, nikoliv však pohled na fotografii); 2) temporální soulad (fotografie nezachytí trvání situace, po kterou ji vnímáme v běžném modu vidění); 3) citlivost ke změnám (na fotografii nevidíme změny, které při běžném vidění objektu přirozeně spatřujeme); 4) vědomí kauzálního řetězce (zde Warburton požaduje zprostředkování egocentrické prostorové informace, v podmínce první pak splnění egocentrické časové informace). Protože fotografie tyto podmínky nemůže splnit, nelze podle Warburtona hovořit o zásadní podobnosti mezi tím, jak je nám svět percepčně dán v modu „přímého vidění“ a jak je nám dán pomocí fotografie. Jonathan Friday<sup>52</sup> později ve své polemice s Warburtonem poměrně

---

<sup>51</sup> Warburton, Nigel. „Seeing through ,Seeing Through Photographs““. *Ratio*, sv.1, June 1988, s.62-74, obdobně také Carroll, Noël. *Theorizing the Moving Image*., New York, Cambridge: University Press, 1996

<sup>52</sup> In: Friday - Transparency

bez problémů vyvrací podmínku druhou a třetí. Friday tvrdí, že fotografie nejsou uzpůsobeny tomu, abychom viděli časově rozprostřené události a proces změny a není důvod to od nich očekávat. A i kdybychom chtěli toto očekávání uplatnit, film, jehož základem je fotografie, podmínky temporálního souladu a citlivosti ke změnám splňuje. A pokud by tento argument nestačil, nabízí se ještě zásadnější. To, čemu říkáme perceptuální zkušenost zahrnuje jak zkušenost s událostmi, tak s objekty. A protože objekty pomocí fotografie vidět můžeme, není důvod popírat, že fotografie prostředkují zkušenost srovnatelnou s běžným viděním<sup>53</sup>. I když Friday vyvrací druhou a třetí podmínku, podmínka první a čtvrtá jsou dále předmětem možných pochyb o transparentci fotografie ve smyslu, v jakém ji Walton obhájí. Opět se u Warburtona zdá, že Waltonova teze je neobhájitelná, protože fotografie neprostředkuje egocentrické prostorové a časové informace a tedy základní rysy, jimiž se „přímé vidění“ vyznačuje. Otázkou ale zůstává, zda ať už „přímé“ nebo „nepřímé“ vidění nejsou především a hlavně „viděním“ a zda byl Waltonův argument správně pochopen. Zaměřme se nyní na další autory, kteří s Waltonem polemizují a rovinu argumentace posunují dále.

### 1.2.3. Jonathan Cohen a Aaron Meskin a důraz na systém reprezentace

Jonathan Cohen a Aaron Meskin v textu „O epistemické hodnotě fotografií“<sup>54</sup> jdou o krok dále. Snaží se obhájit fakt, že fotografie nejsou transparentní, volí však jinou metodu. Navazují na tvrzení Currieho o neúspěchu fotografií v poskytování „egocentrických informací“. Nejprve tvrdí, že strategie Currieho není vhodnou pro vyvrácení Waltonovy transparence a význam, který podle nich promítá do pojmu vidění, je příliš silný. Značně totiž přetěžuje požadavek „egocentrických informací“. Kde například určit hranici, za níž přestávají být egocentrické informace o objektu uspokojující? Musím vědět, kde přesně se objekt ve vztahu k mé

---

<sup>53</sup> Jsme ovšem toho názoru, že je velmi problematické říci, že běžné vidění odpovídá vidění pohybu, i pohyb v percepčních úkonech rozkládáme na jednotlivé sekvence, obrazy a pomocí vyšších mozkových operací rozlišujeme vztahy mezi sekvencemi, mezi objektem a okolím.

<sup>54</sup> Cohen, Jonathan; Meskin, Aaron. „On the Epistemic Value of Photographs“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Spring 2004, Vol.62, No.2, s.197-210

orientaci v prostoru nachází? Nebo stačí vědět, že se se mnou nachází ve stejném prostoru? Cohen a Meskin se domnívají, že touto cestou by Walton mohl snadno dále argumentovat a protiargumenty spočívající v Currieho požadavku na běžné vidění vyvrátit. Proto odmítají založit své vysvětlení rozdílů mezi „viděním skrze zrcadla“ a „viděním skrze fotografii“ na tzv. „doxa podmínkách“ (doxastic conditions), tedy podmínkách, které spoléhají na to, čemu recipient věří, co ví, o čem je informován. Navrhují vyjít z teorie porozumění informaci, kterou do filosofie mysli aplikoval americký filosof Fred Dretske<sup>55</sup>, který rozumí získávání informací jako druhu vzájemně kauzálně se podporujících (counterfactual supporting) nezávislých jevů. Dretske tvrdí, že vidíme vždy alespoň tři oddělené typy „věcí“: objekty, konkrétní vlastnosti objektu a očekávaná fakta. V tomto ohledu je podle něj vizuální zkušenost vždy v jistém smyslu založená na určitém systému reprezentace a nelze říci, že věci samy o sobě mají nějaké skutečné reálné vlastnosti, které následně již jen vidíme. Z takto založeného pojetí získávání vizuální informace a zkušenosti Cohen a Meskin vyvozují, že recipientova znalost egocentrických informací o poloze objektu není nutnou podmínkou pro vidění tohoto objektu. Co je ale zásadní, je podle Cohena a Meskina nutnost, aby vizuální zkušenost s objektem byla zprostředkována takovým systémem reprezentace, který je schopen egocentrické informace přenášet, které však nutně nemusíme jako recipienti znát ve chvíli, v níž můžeme říci, že určitý objekt vidíme. Vycházejí z této teorie, můžeme tedy tvrdit, že přímo vidíme skrze zrcadla, například i skrze monitor televizoru, na který je přímo napojena kamera, snímající místnosti v jiné části budovy, o nichž víme, kde se nacházejí apod. Naopak ani fotografie, ani superrealistický portrét nemohou být příkladem vidění objektu. I když určitá míra podobnosti s objektem a míra kontrafaktuální závislosti mezi obrazem a objektem tu je, nejsou tyto procesy schopny přenést egocentrické informace o objektu, který zobrazují. Změní-li se orientace objektu v prostoru či čase, tento proces nás o tom neumí informovat. Potud polemika Cohena

---

<sup>55</sup> Dretske, Fred. *Knowledge and the Flow of Information*, Cambridge: Mass. The MIT Press, 1981

a Meskina s Waltonem na rovině teorie percepce. Uvádějí však ve svém textu ještě další rovinu analýzy s ohledem na jinou kvalitu fotografie.

Podle jejich názoru lze připustit fotografiím určitou speciální epistemickou kvalitu. Shrnují dva druhy informací, které může reprezentace o svém objektu zprostředkovávat: 1) Informace o vizuálně přístupných vlastnostech reprezentovaného objektu; 2) Informace o egocentrické lokaci reprezentovaného objektu. Běžné vidění, stejně jako zrcadla má možnost zprostředkovávat oba typy informací. Fotografie pak mají schopnost zprostředkovávat pouze první typ informace. Takový druh systému reprezentace navrhují Cohen a Meskin nazývat „systém neprostředkující prostorovou informací“ (spatially agnostic informant). Fotografie mají určitou epistemickou hodnotu, kterou jiné obdobné systémy postrádají nebo mají v menší míře (to rozhodně neznamená, že malby jsou vyloučeny z této třídy). Vysoká míra epistemické hodnoty fotografií podle Cohena a Meskina spočívá v tom, že jsou schopny převádět relativně mnoho vizuálně přístupných vlastností objektu s vysokou mírou mechančnosti (vysokou mírou potlačení záměru autora) a zejména v tom, že jsme zvyklí toto od fotografií očekávat<sup>56</sup>. Protože je však tato vlastnost fotografii přisouzena spíše na základě zvyku a tedy náhodně, nelze ji

---

<sup>56</sup> Scott Walden ve svém textu „Objectivity in Photography“ (In: *British Journal of Aesthetics*, July 2005, Vol.45, No.3, s.258-272) shrnuje Waltonova kritéria pro percepční kontakt se světem skrze fotografie pod pojmy „podobnost“ a „objektivita“ a v jeho pojetí můžeme vidět paralely se závěry Cohena a Meskina. Objektivita tvoří centrální pojem, s nímž Walden obhájí a obohacuje Waltonovo pojetí fotografie. Pokusme se pojímat funkci obrazu jako „spojnici v informačním kanálu, který začíná s vlastnostmi povrchu objektu v našem okolí, pokračujícím skrze skladbu linií a tónů na ploše obrazu samotné a ústící ve formaci představ o viditelných vlastnostech původního povrchu objektu.“ (s.263). Kvalita takového informačního kanálu je pak, píše Walden, ovlivněna množstvím šumu (na straně příjemce) a neurčitosti (na straně zdroje). Kvalita informačního kanálu může být ovlivněna v obou zmíněných ohledech zásahem mentálního aktu. Pokud se autor obrazu zapojí do tohoto kanálu svým mentálním aktem, může k příjemci dojít informace, která nebyla přítomna u zdroje. A pokud autor obrazu opomene cíleně nebo nezáměrně určité aspekty původní scény, dojde k potlačení některých informací o zdroji. Naše povědomí o tom, do jaké míry může být který informační kanál více nebo méně ovlivněn mentálními aspekty, jsou měřítkem pro epistemickou nadřazenost takového kanálu. Z tohoto důvodu jsou podle Waldena fotografie pojímány jako epistemicky nadřazenější ve srovnání s malbou a ručně vytvářenými obrazy. Protože obrazy jsou podle Waldena mediátory vizuálně přístupných informací, každý informační kanál, v němž fungují, může být z hlediska své epistemické hodnoty degradován dvěma způsoby: konzistentně a nekonzistentně. Příkladem konzistentní degradace je například volba černobílého filmu či programu B&W na fotoaparátu, který sice ovlivní modulově zprostředkované a percepčně vnímané kvality v nižším mentálním stavu, avšak nevnesou do informačního kanálu na úrovni vyššího mentálního stavu nekonzistentní narušení. To platí pro případy přeexponovaných i podexponovaných fotografií. Naopak typické nekonzistentní degradace přináší například kresba, kdy si nejsme jisti, zda kreslíř věnoval dostatek pozornosti kreslenému objektu, zda byl zručný či zda právě neopomenul zaznamenat důležitý prvek vizuální informace.

považovat za postačující podmínku pro definování tohoto typu zobrazení jako transparentního zobrazení.

I když Cohen a Meskin s Waltonem také nesouhlasí, považujeme v jejich polemice za důležitý právě přenos důrazu z viděného na reprezentační systém, který toto viděné zprostředkovává. I když fotografii považují oba autoři za systém, který nemá schopnost splnit obě dvě stanovené podmínky pro skutečné „vidění“, připouštějí, že systém fotografického zobrazení je v lidské zkušenosti pojímán tak, jako by druhou podmínku přenosu egocentrických informací splňoval (respektive je vyřešena minulostním rozměrem). Tento krok se nám jeví být mnohem rozumnější, než námitky Currieho či Warburtona. Přesto se však domníváme, že podstatu Waltonova argumentu nevyvrací a naopak nám spíše nabízejí strategii uvažování, pomocí níž můžeme Waltonova tvrzení lépe obhájit. Důvody jsou tyto: 1) Pojetí vidění u Cohena a Meskina není založeno na tom, co vidíme (za všech okolností vidíme na základě smysly prostředkovaných signálů vizuální data, která se skládají v obraz s určitým významem) ale na tom, jaké máme povědomí o systému, pomocí kterého vidíme. Do hry tu tedy vstupuje určitý psychologický rozměr očekávání a konvence. 2) I kdyby se v případě schopnosti přenášet egocentrické informace jednalo o kritérium rozdílu mezi běžným viděním a nějakým falešným viděním objektu, pro Waltonův argument kluzkého svahu, že skrze fotografie vidíme, to nemusí znamenat rozdíl zásadní. 3) Naopak, pokud Cohen a Meskin tvrdí, že vidění je závislé na tom, zda naše znalost systému, pomocí kterého vidíme, přiřazuje tomuto systému schopnost přenášet egocentrické informace (což je také jen otázka zvyku), Walton může tvrdit, že vidění skrze fotografie je založeno na naší znalosti tohoto systému zobrazení, od kterého očekáváme pouze schopnost přenést informace typu „toto se kdesi a kdysi stalo“. Mohli bychom říci, že jsme ochotni to přijmout za postačující podmínku pro naše pojetí vidění, zejména pokud víme, že tento systém zobrazení má mechanickou povahu a tedy výrazné epistemické kvality s ohledem na množství převedených vizuálně přístupných informací o objektu.

Aby však nedošlo k nedorozumění, musíme zdůraznit, že Waltonovo uvažování o fotografii nesleduje její analýzu pouze coby nástroje, kterým se dozvídáme o světě, ale také a zejména jako nástroje, pomocí něhož jsme specifickým způsobem v kontaktu se světem. Kognitivní aspekt recepce fotografie Walton cíleně v tomto textu odsouvá na druhé místo v pořadí zájmu<sup>57</sup>. Walton sám v reflexi Currieho textu (jakož i reflexi tvrzení Noëla Carrolla proti transparentci) píše:

„Ve své diskusi o transparentci se Carroll a Currie zaměřují takřka výhradně na roli percepce v získávání informací. Jedním z důležitých cílů ‚Transparentních obrazů‘ bylo ukázat, že získávání informací není jedinou důležitou funkcí percepce. Někdy máme zájem dívat se na věci, být s nimi v percepčním kontaktu, vzdálení jakýchkoliv očekávání, že se o nich něco naučíme. Tento zájem pomáhá vysvětlit, proč si někdy prohlížíme a uchováváme fotografie milovaných (nebo filmových hvězd nebo atletů nebo oblíbených hrdinů) a to i fotografie rozmazané nebo špatně exponované dlouho potom, kdy jsme z nich získali všechny zajímavé nebo důležité informace, které mohly obsahovat. A také vysvětluje, proč někdy preferujeme takovou fotografii oproti realistické malbě nebo kresbě, které jsou nabity informacemi. Oceňujeme zážitek vidění milovaných, zážitek bytí s ní či s ním v percepčním kontaktu pro tento zážitek samotný a nikoliv ve smyslu obohacení našeho poznání.“<sup>58</sup>

Domníváme se proto, že právě Waltonovo vidění a transparentce bez primárního nároku na kognitivní aspekty jsou důvodem, proč jej nemusí uvedené protiargumenty znervózňovat. Všechny totiž uvažují o „vidění“ především jako druhu získávání informací, aniž by vzali v potaz, že Waltonovo „bytí v percepčním kontaktu“ s objektem skrze fotografie není nutně podmíněno touhou dozvědět se o objektu nové informace. Připomeneme-li příklad s hodinami, jak jej uvádí Gregory Currie, ve Waltonově pojetí se přeci nejedná o to, zda mohu říci, že vidím hodiny (tedy získávám takové množství podstatných informací o hodinách, abych je viděl), zda vidím ručičky hodin (se všemi podstatnými aspekty, například jejich barvou ze zadní strany u ciferníku). Ale je důležité, zda můžeme říci, že jsme nebo nejsme v percepčním kontaktu s hodinami A skrze hodiny B. Neboť mezi těmito hodinami neexistuje bohatá „kon-

---

<sup>57</sup> Kognitivní aspekt mimetické funkce dále řeší ve své knize *Mimesis as Make-Believe*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1990.

<sup>58</sup> Walton, Kendall. „Pictures and Photographs“. In: Walton, Kendall. *Marvelous Images – On Values and the Arts*. New York: Oxford University Press, 2008, s.117-132, s. 132

trafaktuální závislost“ a světlo odražené od prvních hodin není příčinou naší vizuální zkušenosti těchto hodin, tento příklad selhává. Příklad fotografie však ne. Ještě navíc se můžeme u Cohena a Meskina zachytit myšlenky, že zvyk a konvence ovlivňují naše očekávání, s nimiž utváříme percepční zkušenost a pojmáme jí prostředkované informace. Tuto myšlenku budeme ještě rozvíjet později. Zatím však stále musíme tvrdit, že ani jedna z uvedených polemik není dostatečně argumentačně silná, abychom ji mohli pojímat jako legitimní vyvrácení Waltonovy „teze transparence“. Nyní ukážeme poslední sérii argumentů, polemizujících s Waltonovou tezí.

#### 1.2.4. Edwin Martin a kritika analogie vidění

Poslední zde shrnutou reakci zaměřenou na polemiku s Waltonovým pojetím vidění a podmínkami, na nichž Walton svou tezi zakládá, představuje polemický článek Edwina Martina<sup>59</sup>. Martin nás přesvědčuje o tom, že jediné, na čem lze založit Waltonovu tezi, je předpoklad kontrafaktuální závislosti, nikoliv však analogie mezi tím, jak svět vidíme běžně a jak pomocí fotografie. Martin v první části rovněž jako Currie polemizuje s Waltonem stanovenou podmínkou mechaničnosti fotografického záznamu. Známými příklady jiných mechanických záznamů či znaků (seismogram, stopy, kouř, krátery) vyvrací, že skrze tyto znaky vidíme přímo to, co označují. „Když se díváme na seismogram, vidíme zemětřesení? Nemyslím. Možná tu je rozšířený nebo metaforický význam, v němž můžeme v nestřeženém momentu říci, že vidíme zemětřesení...Možná že zasvěcený pozorovatel může po prohlédnutí seismogramu bezprostředně říci mnoho věcí o tomto zemětřesení. Ale pokud se díváme na klikyháky na kusu papíru, nemůžeme říci, že doslova vidíme zemětřesení. Spíše vidíme seismografický záznam zemětřesení“<sup>60</sup> K tomuto příkladu přidává Martin již jmenované příklady stopy, kouře, kráteru a obdobně tvrdí, že nelze uvažovat o doslovném vidění chodidla, když se díváme

<sup>59</sup> Martin, Edwin. „On seeing Walton's Great-Grandfather“. *Critical Inquiry*, Summer 1986, Vol.12, No.4, s. 796-800 (dále jen Martin) a Waltonova reakce s názvem „Looking Again through Photographs: A Response to Edwin Martin“. *Critical Inquiry*, Summer 1986, Vol.12, No.4, s. 801-808

<sup>60</sup> Martin, s.797

na stopu, ohně při vidění kouře či meteoru díky vizuálnímu kontaktu s kráterem. Poté, co se takto Martin pokouší uvést fotografii do společné třídy jiných mechanických záznamů a prokázat tak, že koncept „vidění skrze“ fotografie je neudržitelný, přidává k dalšímu výčtu příkladů takové druhy fotografií, které se rozhodně nepodobají objektům ve skutečnosti. Limitní příklady takových fotografií představují přexponované černé a podexponované bílé či šedivé fotografie, na nichž těžko rozpoznáme, co zobrazují, a tedy ani nemůžeme skrze ně vidět toto zobrazené. Jak tedy můžeme o takových fotografiích mluvit jako o transparentních? Protože si je však Walton tohoto problému vědom, přidává podle Martina další podmínku transparence, a sice podobnost mezi tím, jak věci vnímáme v běžném vidění, a jak skrze fotografie. Waltonovo pojetí analogie mezi „viděním běžným“ a „viděním skrze fotografie“ však považuje Martin za přetížené a vysvětluje proč. „Walton klade přílišnou váhu na toto pojetí analogie. Ve výsledném efektu celek Waltonova tvrzení, že fotografie jsou transparentní, na této analogii závisí.“<sup>61</sup> Kritériem pro vyvrácení této analogie podle Martina však není podobnost mezi záznamem a zaznamenaným, nýbrž naopak množství chyb, které můžeme udělat při běžné percepci a percepci skrze záznamy. Martin tedy zásadně napadá Waltonovo pojetí podobnosti mezi tím, jak je nám svět dán v běžném modu percepce a tím, jak je nám dán pomocí fotografií. „Zažiji-li zemětřesení na vlastní kůži, mohu se zmýlit v odhadu jeho síly, stejně tak ale mohu chybovat v odečtu jeho síly při čtení seismografického záznamu. Co je zde onou strukturou světa, která by měla být podobná struktuře záznam?“<sup>62</sup> Stejně tak je tomu podle Martina u běžného vidění objektu a vidění s fotografickou asistencí. Při přímém vidění objektu mohu učinit celou řadu chyb stejně jako při vidění skrze fotografie (která může být černobílá, ortochromatická, rentgenová apod.). Martin definitivně zpochybňuje analogii mezi fotografií a strukturou světa a tím tedy i jedno z kritérií, na nichž stojí Waltonův specifický realismus fotografie. „Téměř vše může být v podstatě uděláno tak, aby to vypadalo téměř jako cokoliv. V jakém ohledu jsme tedy blízko v kontaktu s objekty na fotografii, když se jedná o objekty, u

---

<sup>61</sup> Martin, s.799

<sup>62</sup> Martin, s.799

nichž nemůžeme (na základě vědomí mnoha chyb a zkreslení) rozpoznat, zda jsou těmito původními objekty či nikoliv?<sup>63</sup>

Pokud podle Martina tuto argumentaci přijmeme, nezbyvá, než dojít k závěru, že Waltonová tvrzení o transparentnosti fotografie podkládá pouze mechanickou povahou fotografie, tedy něčím, co je pro jeho obhajobu transparentnosti nepostačující. Martin zpochybněním analogie mezi viděním běžným a pomocí fotografie staví na kluzký svah Waltonova argumentu vedle fotografií předků také šlápoty, seismogramy a jiné mechanické záznamy.

„Argumentoval jsem, že toto kontinuum, vedoucí přes staré fotografie, obsahuje také seismogramy, kouř a opálení. Myslím, že neřekneme, že doslova vidíme slunce skrze opálení, což ukazuje, že jsme zašli příliš daleko a že se musíme někde podél tohoto kontinua (jevů, vyskytujících se na kluzkém svahu argumentu na cestě od vidění skrze zrcadla přes teleskopy až po fotografie – doplnil FH) zastavit. Některé teoretické rozdíly tvoří přirozené zlomové body. Jeden z nich je rozdíl mezi reálnými a virtuálními obrazy. Stejně tak možná relevantní je délka kauzálního řetězce: Čím delší tento řetězec je, tím méně blízká je nám původní příčina (výsledného záznamu – doplnil FH). Každopádně tu není žádný důvod tvrdit, že vidíme naše dávno zesnulé předky, když se díváme na jejich zaprášené fotografie. Vše, čím Walton obhajuje tento neuvěřitelný názor, je mechanická spojitost, cosi, co je vysoce neuspokojivé.“<sup>64</sup>

Tolik tedy Martinova kritika. Připomeňme však, že Waltonova „teze transparentnosti“ je založena na třech vzájemně propojených předpokladech. 1) Fotografie jsou mechanickým druhem záznamu („kontrafaktuální závislost“); 2) Díky fotografiím jsme v percepčním kontaktu se světem („argument kluzkého svahu“); 3) Fotografie jsou realistické (zobrazení jsou podobnější tomu, jak je nám svět dán, nežli popisy a grafy). Všimněme si, že klíčovým momentem pro popření Waltona je u Martina opět jakási jistota, že existuje cosi jako běžné vidění na straně jedné a potom cosi jako vidění pomocí záznamů na straně druhé. Martin usilovně odmítá vstoupit na kluzký svah Waltonova argumentu a uznat jakoukoliv významnou analogii mezi viděním skrze fotografie a běžným viděním.

---

<sup>63</sup> Martin, s.799-800

<sup>64</sup> Martin, s.800

Ukážeme nyní, jakým způsobem Walton Martinovy argumenty vyvrací<sup>65</sup>, čímž vyvrací automaticky také polemiky předešlé. Walton na adresu Martinem uvedených příkladů tvrdí, že selhávají ve svém základu a to ze dvou důvodů. Některé z argumentů mohou podle Waltona zpochybnit transparentci fotografií jen tehdy, pokud tím zpochybní i podmínky percepce jako takové a jiné pak se vyznačují neporozuměním tématu a celku Waltonova tvrzení. Pojdme nejprve ukázat Waltonovy protiargumenty, spadající do první kategorie Martinových příkladů, které mají-li být přijaty, musí být v souladu s nimi přehodnoceno celkové pojetí percepce.

Začneme u Martinova příkladu s přexponovanými černými nebo podexponovanými bílými fotografiemi, které, jak tvrdí, nejsou transparentní. Waltonův protiargument v zásadě můžeme parafrázovat takto: Představme si tři muže po nehodě. Víčka pana Černého jsou natolik stažená, že na sítnici oka prochází tak málo světla, že pan Černý vidí většinu světa jako černou barvu. Pan Bílý naopak má víčka natolik permanentně rozevřená, že nevidí než oslepující bílo. Pan Šedivý byl zraněn tak, že jeho zrakový aparát není schopen skládat světlený signál rozdílné intenzity do výsledného obrazu. Všichni tři jsou zcela legitimně označeni za slepé. „Navozuje jejich slepota jakékoliv pochybnosti o schopnosti normálních lidí s nepoškozeným zrakem, aby viděli svět kolem sebe?“<sup>66</sup>, ptá se Walton a odpovídá, že ne. Stejně tak jako Martinovy příklady černých, bílých a šedivých fotografií samozřejmě nejsou příklady transparentních obrazů, neboť přes ně nevidíme domy, stromy nebo lidi, což ovšem neznamená jakýkoliv důvod pochybovat o tom, že fotografie ostré a normálně exponované transparentní jsou. Stejně tak je tomu v případě černých, bílých a šedivých fotografií a jejich srovnání s fotografií Waltonova pradědečka. Walton v této věci dále upřesňuje: „Fotografie mého pradědečka je bohatě závislá a to jak kontrafaktuálně, tak kauzálně na mém pradědečkovi, jaký byl ve chvíli, kdy byla fotografie exponována...pokud by byl jiný, moje vizuální zkušenost by byla ji-

<sup>65</sup> Walton, Kendall. „Looking Again through Photographs: A Response to Edwin Martin“ *Critical Inquiry*, Summer 1986, roč.12, s. 801-808 (dále jen Walton - Critical Response)

<sup>66</sup> Walton – Critical Response, s.802-803

ná...Zatímco mnoho dílčích rysů mého pradědečka a jeho okolí je kauzálně odpovědné za rysy jeho fotografie a mojí vizuální zkušenost, černé a bílé fotografie a vizuální zkušenost těch, kteří se na ně dívají, nezávisí kauzálně na specifických vlastnostech relevantní scény (nebo alespoň na mnoha z nich)<sup>67</sup> Šedivé fotografie závisí kauzálně na osvětlení a jeho intenzitě, sice tedy do jisté míry závisí na vlastnostech relevantní scény, avšak velmi málo.

Z hlediska pojetí percepce je tu pak ještě další možnost, jak Martinovy argumenty vyvrátit. Percepci můžeme totiž rozumět jako potřebě určitého druhu rozpoznání (recognition) nebo zaznamenání (noticing) toho, co je vnímáno. Walton toto pojetí percepce závislé na rozpoznání určité kvality či vlastnosti ilustruje na příkladu vidění davu lidí. I když vidím dav, jehož součástí byl i konkrétní pan X, neřekneme, že jsem viděl pana X, pokud jsem jej přímo v davu nerozpoznal. Stejně tak podle Waltona neřekneme, co vidíme pomocí černých či bílých fotografií, neboť nerozpoznáváme, co vidíme, což je značně jiná situace než vidění pradědečka skrze jeho fotografii. A obdobně je tomu u příkladu se šlápotou. Ta je také kontrafaktuálně a kauzálně závislá na chodidle, které ji vytvořilo. Martinův argument, že i když šlápoty splňují všechny podmínky, abychom je mohli považovat za transparentní, a tvrzení, že přesto nemluvíme o tom, že bychom skrze šlápotu viděli chodilo, není podle Waltona důvodem, abychom popřeli, že při prohlížení šlápoty zaznamenáváme a rozpoznáváme tvar chodidla. Pokud jsou tedy šlápoty transparentní, je zcela jedno, zda říkáme nebo neříkáme, že skrze ně vidíme. Rozhodně to není důvodem, abychom přes ně neviděli, stejně tak jako vidíme přes posmrtné masky. V případě seismogramu, tvrdí Walton, je nutno si uvědomit, že jeho záznam je na zemětřesení kauzálně a kontrafaktuálně závislý značně jednodimenzionálně. Asi obdobně, jakoby někdo preferoval vidění fotografické siluety objektu a nikoliv plnou fotografii téhož objektu.

---

<sup>67</sup> Walton - Critical Response, s.802-803

Druhá výtka proti Martinovým argumentům je vedena s nařčením z nepochopení základního tématu Waltonovy argumentace a de facto z nepochopení podstaty jeho „argumentu kluzkého svahu“. Walton svůj „argument kluzkého svahu“ dále brání a finálně vyvrací Martinovu argumentaci tím, že obhajuje své pojetí vidění jako určitý druh konceptuální revize pojmu. Tato revize sestává z faktu rozpoznání důležitých spojitostí mezi viděním pomocí obvyklých pomůcek a viděním pomocí fotografií (a tedy i pomocí posmrtných masek či šlápot). Martin tedy podle Waltona nepochopil základní podstatu této pojmové revize. V běžném pojetí pojmu vidění je totiž zahrnuto tolik zvláštních případů vidění, že není důvod vylučovat z takového pojetí vidění příklad fotografií. Vizuální informace je na příklad v mikroskopu přenášena z dolní čočky na horní a poté skrze čočku oka na sítnici. Kauzální řetězec mezi objektem a výslednou viděnou informací je někdy krátký a někdy delší a není nutnou podmínkou vidění, aby světlo odražené objektem vstoupilo přímo do našeho oka, kde stejně teprve aktivuje tyčinky a čípky, které produkují signály přenášené optickým nervem do mozku. Proč by tedy, ptá se Walton, mělo být na překážku, že jsou světelné signály v případě fotografie transformovány o něco dříve, než v optickém aparátu člověka?

Logicky se v tuto chvíli nabízí otázka, zda vidění skrze fotografie znamená, že nevidíme fotografii jako takovou, ale jen to, co reprezentuje. Walton odpovídá: „Být transparentní znamená nutně být neviditelný. Vidíme fotografie samotné, když se díváme skrze ně.“ Stejně tak jako slyšení zvuku zvonu znamená slyšení zvonu, vidění fotografie sestává podle Waltona ze dvou vzájemně propojených aktů vidění. Vidím fotografii jako předmět a zároveň objekt na fotografii. Proto fotografie a objekt, tvrdí Walton, musí být nějakým způsobem identické (což je další rozměr, kterým můžeme rozšířit pochopení významu Bazinova tvrzení). A to do té míry, že vidění objektu na fotografii či skrze fotografii nemá smysl analyzovat jako přímé nebo nepřímé vidění, ale hlavně jako vidění objektu, jako bytí v percepčním kontaktu s tímto objektem. Stejně tak, jako nepochybujeme o tom, že jsme v percepčním kontaktu se světem,

když se díváme skrze brýle, jen s tím rozdílem, že v případě fotografie je kauzální řetězec mezi objektem a obrazem delší. Přísně vzato, tvrdí Walton, přímo vidíme pouze smyslově prostředkované signály, které registruje sítnice oka, skládající se poté ve vizuální data nebo obrazy. Všechny příklady vidění skrze zrcadla, teleskopy, mikroskopy apod. jsou možná viděním spíše nepřímým, ale přesto jsou tím viděním, o kterém můžeme na základě běžné zkušenosti hovořit jako o vidění. Podobnost mezi díváním se na fotografie a jakýmsi běžným viděním a tím, jak je nám svět dán, je podle Waltona velká. Na rozdíl od vnímání objektu pomocí zápisu či grafu budeme dělat mnohem méně chyb v odhadu tvaru, velikosti a pozice vnímaného objektu pomocí obrazu a proto existuje rozumný důvod, abychom mohli tvrdit, že obrazy jsou v určitém významu srovnání s tím, jak je nám svět dán, nadřazenější popisům a grafům a fotografie pak díky kauzálnímu vztahu s objekty jsou specifickým druhem obrazů.

Podle našeho názoru Walton Martinovy argumenty uspokojivě vyvrací a zejména nás nenechává na pochybách, že polemika s jeho „tezí transparence“, vycházející z potřeby uhájit cosi jako běžné „přímé vidění“, není vhodně založenou polemikou. Walton k otázce vidění později sám píše:

„Možná jsem mohl učinit nějaké nepřesnosti tím, jak trvám na tvrzení, že doslova vidíme naše mrtvé předky samy, když se díváme na jejich fotografie. Toto mohlo vzbudit dojem, že mé tvrzení je o současném doslovném významu anglického slova ‚vidět‘, i když ihned v následujícím odstavci popírám, že tomu tak je. Důvodem této vytrvalosti, jak jsem vysvětloval, bylo zkonstruovat tezi odůvodňující tvrzení, že skrze fotografie vidíme věci pouze v odvozeném smyslu. Abych se vyhnul okamžitému strhání této teze, řekl jsem, že vidíme věci skrze fotografie a vidíme věci přímo stejně jako skrze zrcadla a teleskopy v jednom doslovném významu slova ‚vidět‘, aniž bych se staral o to, zda se jedná o nový význam tohoto slova.“<sup>68</sup>

Nyní se pokusíme Waltonovo tvrzení ve prospěch jednoho jediného významu slova „vidět“ uhájit. Nejprve uděláme krátký exkurz k pojmu vidění a vizuální percepce.

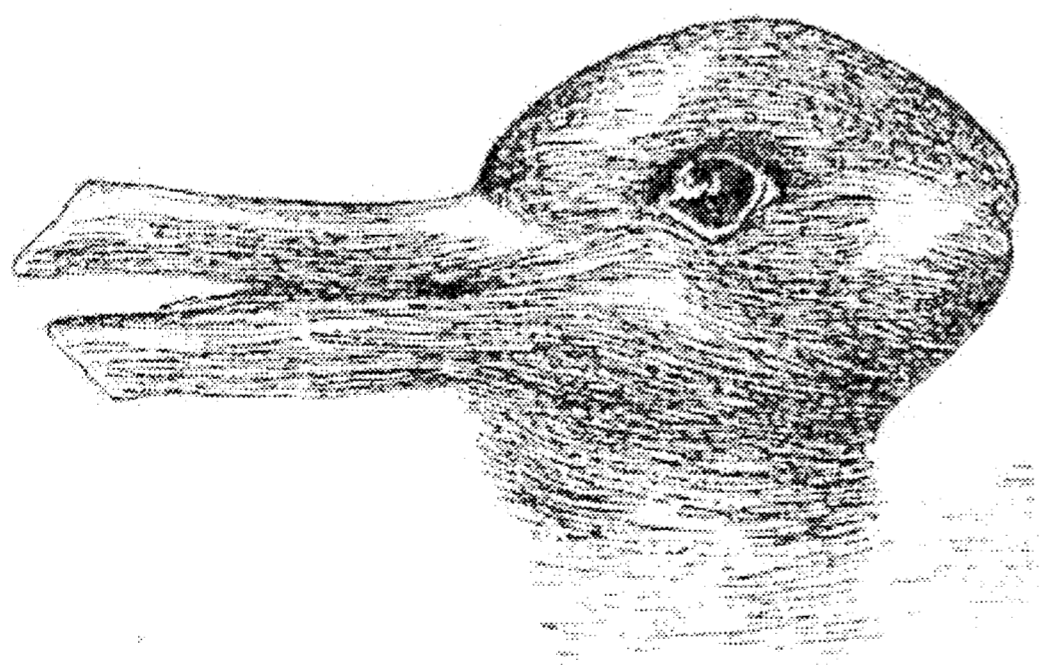
---

<sup>68</sup> Walton, Kendall. „Postscript to Transparent Pictures“. In: Walton, Kendall. *Marvelous Images – On Values and the Arts*. New York: Oxford University Press, 2008, s.111

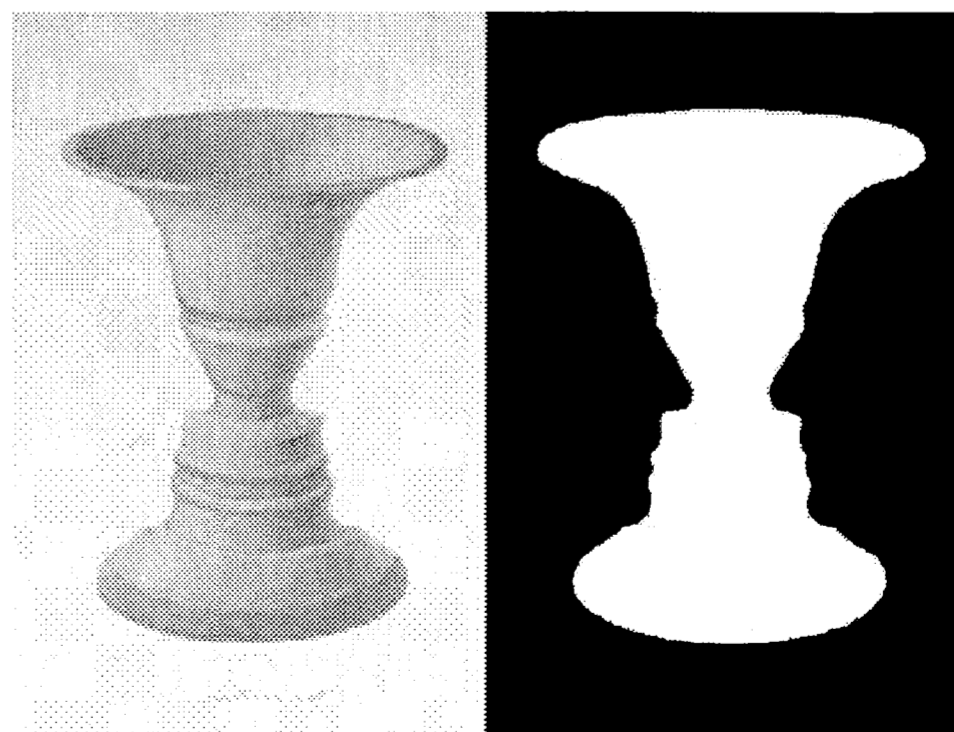
### 1.2.5. Potíže s definicí vizuální percepce

Vizuální percepcí rozumíme způsob, kterým člověk získává pomocí vidění vizuální informace ze svého okolí. Oko zaostří obraz a pomocí světlocitlivé membrány zvané sítnice její buňky detekují fotony a ty pak jsou převedeny na nervové impulsy. Tyto jsou pak hierarchicky v mozku roztrženy do jeho různých částí od sítnice po vizuální kortex. Vidění je tedy nástrojem vizuální percepce.

Můžeme však říci, že v určitém modu vidění vidíme přímo (naše každodenní vnímání objektů „tváří v tvář“) a že v určitém modu vidění vidíme nepřímě (vidění skrze zrcadla, televize, hvězdářské teleskopy)? To je otázkou. Walton tvrdí, že vidění je vždy aktuální tvorba smyslových dat pomocí světelných signálů, které procházejí skrze oční sítnice. Tedy že na rovině nejnižších smyslových úkonů se vizuální percepce podobá, ať se díváme na cokoli. Pravdou ale je, že i na rovině vyšších percepčních úkonů bychom snadno našli situace, v nichž těžko rozlišit mezi přímým a nepřímým viděním. Jak například mohu ve Waltonově příkladu spolehlivě říci, že jsem přímo viděl pana X, který sice byl v davu, který jsem viděl, aniž bych věděl, že je v něm pan X? Nebo jsem ho v takové situaci viděl nepřímě? A jak by tomu bylo s reverzibilními obrázky a vizuálními klamy? Například se známým obrazem zajíce-kachny či Rubinovy vázy? Kdy říci, že přímo vidíme obrázek kachny a vázy nebo zajíce a dvou tváří z profilu.



zdroj <http://optical.illusionist.com>



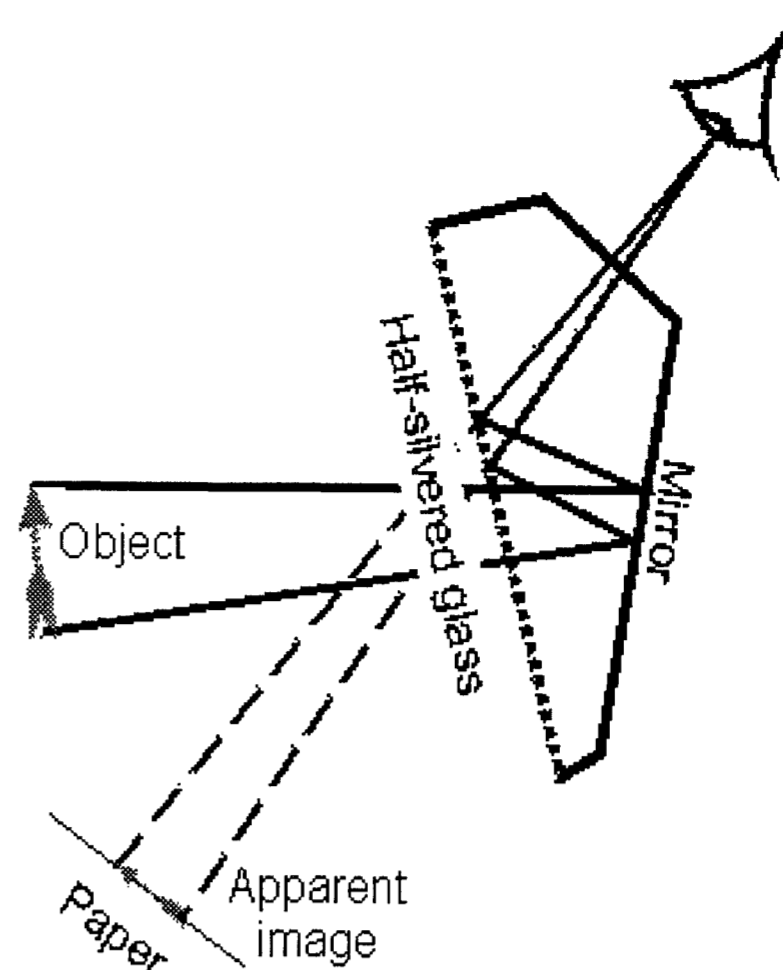
zdroj <http://colinmulhern.wordpress.com>

A vidíme objekty přímo, když na krajinu padne mlha? Nebo je vidíme přímo teprve poté, kdy se vyjasní a mlha ustoupí? A jak je tomu při pohledu z okna? Vidíme přímo skleněnou výplň nebo objekty za oknem nebo šmouhu na neumytém okně? Pokud něco z toho vidíme přímo, vše ostatní vidíme nepřímě? Nebo vidíme vše dohromady přímo? Víme přeci z vlastní zkušenosti, že to, co vidíme, vidíme vždy za různých podmínek, v různých zkresleních, v rozličných sériích pohledů, z nichž teprve skládáme informace o viděném. Není neobvyklou ani takováto situace pro uživatele přístroje camera lucida<sup>69</sup>. Pohledem nejprve prozkoumáme objekt bez pomoci přístroje přímo, poté se rozhodneme jeho podobu zachytit na plochu papíru, při pohledu do camery lucidy vidíme papír a na něm projektovaný obraz objektu (už sám tento úkon je poměrně náročný, neboť musíme do sebe kombinovat najednou několik plánů pohledu: papír, projektovaný objekt a kontury, které tužkou na papír obtahujeme). Při nahlížení do přístroje však zaznamenáme například určitou tvarovou kvalitu, které jsme si při prvním ohledání objektu pohledem bez camery lucidy nevšimli. Odhlédneme tedy od optické pomůcky a znovu prozkoumáme objekt pohledem. Najednou v něm vidíme i tuto kvalitu, která předtím ušla naší pozornosti. Znamená to tedy, že jsme předtím objekt přímo neviděli a teprve zkušenost z nepřímého vidění nám umožnila objekt opět spatřit přímo a teprve nyní? A byl by nějaký rozdíl v tom, pokud bychom si dané kvality všimli bez camery lucidy jen díky trpělivému pozorování objektu před námi? O tom pochybujeme. Naše vizuální zkušenost s tímto objektem by byla v obou případech založena na vizuálním kontaktu s ním, a protože těžko budeme schopni odlišit, v čem se kvalitativně liší získání informací o objektu skrze cameru lucidu a bez ní, těžko budeme obhajovat zásadní rozdíl mezi přímým a nepřímým viděním.

---

<sup>69</sup> Jedná se o optický přístroj, který byl patentován roku 1807 Williamem Hyde Wollastonem. Umělec se při užití camery lucidy dívá dolů přes hranol na plochu papíru (nejlépe černého) skrze poloprůhledné zrcadlo se sklonem asi 45 stupňů. Toto zrcadlo umožňuje jednak přímo vidět plochu papíru se vznikající kresbou (lépe užívat bílou tužku) a odrazem zároveň vidět kreslený objekt, který se nachází naproti.

Proto podle Waltona není namístě hovořit o nepřímém vidění, vždy je to vidění v pravém slova smyslu přímé. Vidět něco za špatných světelných podmínek či pod vodou samozřejmě znamená vidět to jinak, než za podmínek „běžných“, a vidět to jinak, než s asistencí fotografie. To jsou vše rozdílné druhy percepce. Stále to však znamená, že v jejich jádru je vidění, což nemůžeme popřít. Přímou vidíme i stromy, mraky, obrazy a fotografie. Přímou a aktuálně vidíme skrze fotografie to, co



zdroj <http://painting.about.com>

je na nich zachyceno. V tomto ohledu jde Walton proti autorům, kteří se snaží vidění skrze fotografie a tezi o jejich transparentnosti vyvrátit řadou argumentů, stojících na příkladu zkreslených fotografií, vypouklých čoček, různých ohniskových vzdáleností objektivů (Gombrich<sup>70</sup>, Snyder a Allen<sup>71</sup>). Jeden příklad manipulace za všechny ukazuje tento snímek fotografa Ivana Pinkavy:



*Ivan Pinkava, bez názvu, 2007, zdroj <http://ivanpinkava.com>.*

<sup>70</sup> Gombrich, Ernst-Hans. „Standarts of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye“. *Critical Inquiry*, 1980, Vol.7, No.2, s. 237-273

<sup>71</sup> Snyder, Joel; Allen, Neil. „Photography, Vision and Representation“. *Critical Inquiry*, 1975, Vol. 2, No. 1, s.143-169

Snímek byl zhotoven metodou tilt-shift, kdy se změnila poloha objektivu vůči stěně aparátu se světlocitlivou podložkou. Tento efekt vede k vertikálnímu (či horizontálnímu) zkreslení, takže nám věci běžné velikosti připadají jako miniatury. Přitom objektem fotografie byly obyčejné pивní sudy. Walton by řekl, že vidíme přímo tyto sudy (bez ohledu na jejich zkreslení) a vidíme je přímo, neboť jsme s nimi v percepčním kontaktu.

Z tohoto důvodu také tvrdíme, že žádné z dosud nám známých vedených polemik s Waltonem nebyly schopny vyvrátit „tezi transparence“, neboť se mýjely s podstatou Waltonova argumentu a konceptu vidění. Dosud nepadly žádné závažné důvody, proč Waltonovu transparenci fotografického obrazu a jeho realismus nebrat vážně. Sám Walton k tomu více než dvacet let po vydání svého provokativního textu dodává v „Postskriptu“<sup>72</sup>:

„V ‚Transparentních obrazech‘ jsem vytvořil dvě různá, nezávislá tvrzení, z nichž obě mohou být bez rozmyslu užita jako popis diváka fotografie jako vidícího fotografované objekty. Jedno z nich je tím, které jsem právě charakterizoval jako jádro teorie transparence: 1) Existuje přirozený způsob, který zahrnuje dívání se na fotografie věcí stejně jako dívání se na věci přímo a skrze zrcadla, teleskopy atd., ale nezahrnuje dívání se na ručně vytvořené obrazy těchto věcí. Lze možná nalézt jiné přirozené způsoby, z nichž některé by mohly tento zahrnovat... Ale vyjádřil jsem pochybnosti o takové možnosti, tvrdíc, že onen svah klesající od přímého vidění tváří v tvář je kluzký až po to, čemu říkám vidění skrze fotografie. Odtud pramení moje výzva pro čtenáře, aby našli signifikantní bod, na němž je nutno se zastavit, než přijdeme k příkladu s fotografií. Mé druhé tvrzení, méně podstatné, nežli to první, je: 2) Neexistuje přirozený způsob, každopádně žádný podstatný, zahrnující dívání se na věci přímo a skrze zrcadla, teleskopy atd., ale vylučující dívání se na věci skrze fotografie nebo jejich ručně vytvořené obrazy. Mnozí kritikové ‚Transparentních obrazů‘ útočili na tvrzení 2), ponechávajíce tvrzení 1) bez povšimnutí. Pokoušeli se přijmout mou výzvu, nalézt základ pro společnou klasifikaci přímého vidění a vidění s asistencí zrcadla a teleskopu, která by nezahrnovala vidění fotografií. Mnozí z nich také precizovali slovo ‚vidět‘ pomocí nejjzákladnějších předpokladů a snažili se říci, že nevidíme věci, když se díváme na jejich fotografie. Ale tato terminologická preference je irelevantní s ohledem na sledované téma, neboť záměry, které toto téma sleduje, se netýkají slova ‚vidět‘“<sup>73</sup>

Snažili jsme se výše ukázat, že autoři citovaných polemik se opravdu většinou zabývali snahou o to, aby obhájili způsob dívání se na věci skrze zrcadla a teleskopy jako přímé vidění,

<sup>72</sup> Walton, Kendall. „Postscript to Transparent Pictures“. In: Walton, Kendall. *Marvelous Images – On Values and the Arts*. New York: Oxford University Press, 2008, s.110-116 (dále jen Walton - Postscript)

<sup>73</sup> Walton - Postscript, s.111-112

kteře vylučuje dívání se na věci skřze fotografie nebo malby ze stejné kategorie vidění. Centrálními body jejich kritiky bylo Waltonovo dívání se skřze fotografie. Vidění a vnímání je však podle Waltona bytí v percepčním kontaktu se světem. Protože fotografie splňují podmínku kontrafaktuální závislosti a kauzality s ohledem na svůj objekt a vedle toho často věrně kopířují podobu objektu, je podle Waltona tato podmínka postačující k tomu, abychom přesně viděli a získávali informace o světě obdobným způsobem, jako přes zrcadla a teleskopy. Vyvracet tento fakt dalšími kritérii pro přímé vidění jako jsou egocentrické prostorové a časové informace může sice být s ohledem na tvrzení 2) funkční, avšak nevyvrací to tvrzení 1) z výše uvedené citace.

Chceme-li tedy dále zastávat tvrzení, že skřze fotografie vidíme a přitom tvrdit, že rozlišování mezi „přímým“ a „nepřímým“ viděním může být v tomto ohledu irelevantní, musíme nyní upřesnit, v jakém smyslu pojmu „vidění“ Walton rozumí. Jinými slovy, nechceme tvrdit, že Waltonovo „vidění skřze“ je blíže tomu, čemu říkáme „přímé vidění“ než vidění „nepřímému“, ale chceme tvrdit, že pro „tezi transparence“ není takové rozlišování podstatné. Ukazujeme, že klíčovou podmínkou pro přijetí „teze transparence“ je podmínka „fikcionálního vidění“ (fictionally seeing), která vyžaduje, aby se recipient nacházel ve stavu, kdy fiktivně vidí objekt přímo skřze fotografii a je s ním v percepčním kontaktu, přičemž tento stav je konstituován díky reálnému vidění fotografie přímo. Pro správnou konstituci tohoto vidění skřze fotografie je však nezbytné posuzovat fotografie podle jim vlastních kritérií, které je nutno odvozovat od kauzality a mechaničnosti fotografického záznamu. Správné uchopení fikcionálního vidění přímo vyžaduje, aby recipient věděl, že se dívá na fotografické zobrazení. Tato psychologicky zakotvená podmínka Waltonovy „teze transparence“, která nám může připomínat Cohenem a Meskinem pojmenovanou roli konvence v pojetí určitého systému zobrazení, je rozebrána v následující kapitole.

### 1.3. Interakce mezi viděním fotografie a viděním skrze fotografie

V této kapitole připomínáme z výše uvedeného důvodu tu podmínku „teze transparence“, která je podle nás klíčová pro obhajobu „vidění skrze“ fotografie a která je, obdobně jako význam pojmu vidění samotný, založena jednak logicky a jednak výrazně psychologicky. Ukazujeme spolu s Waltonem, opíraje se o citace jeho pozdějších textů, že plné pochopení „teze transparence“ předpokládá schopnost rozlišovat mezi aktuálním viděním něčeho na fotografii a fikcionálním viděním něčeho skrze fotografii.

#### 1.3.1. Fikcionální vidění přímo

Walton svůj pojem fikcionálního vidění zavádí jako alternativu k pojetí „vidění-v“ („seeing-in“) Richarda Wollheima<sup>74</sup>. Walton v zásadě z Wollheimovy koncepce vidění obrazu jako vidění určitého objektu „v zobrazení“ vychází. Na rozdíl od Wollheima však Walton v aktu vidění určitých linií a barev na ploše obrazu, které divák konstituuje jako například vidění tváře ženy, posiluje roli fikce a zastává názor, že je mnohem přirozenější hovořit o tom, že divák díky vizuálnímu kontaktu se zobrazením vidí ženu, nežli hovořit o tom, že v určitých aspektech zobrazení vidí ženu. Či přesněji řečeno, zatímco Wollheim tvrdí, že při percepci obrazu máme jednotnou vizuální zkušenost, která se skládá ze dvou intencionálních obsahů (aspekty zobrazení a to, co v nich vidíme), Walton se domnívá, že jeho důraz na fikci umožňuje tyto dvě intencionální roviny pojímat jako jeden jediný obsah, a sice to, co si představujeme, že vidíme<sup>75</sup>. Tak se také podle Waltona vysvětluje možnost emocionální reakce na viděné, čímž se zabývá v svém textu „Fearing Fictions“<sup>76</sup>. Ve Waltonově celkovém pojetí zob-

<sup>74</sup> Zastánci konceptu „vidění v“ („seeing-in“) vedou v angloamerické tradici rozsáhlé polemiky s alternativním, tzv. iluzionistickým konceptem „vidění jako“ („seeing as“), jehož zastáncem je E.H.Gombrich. Přikláníme se v této práci ke konceptu „vidění v“ a jeho filosofickým kořenům u Wittgensteina, neboť jej považujeme (z hlediska psychologie a fenomenologie vidění) za výstižnější.

<sup>75</sup> Více o tom například v textech „Seeing-in and Seeing Fictionally“ či „Depiction, Perception and Imagination“ in: Walton, Kendall. *Marvelous Images – On Values and the Arts*. New York: Oxford University Press, 2008, s.133-155.

<sup>76</sup> Walton, Kendall. „Fearing Fictions“. *Journal of Philosophy*, 1978, Vol. 75, No. 1, s.5-27

razovacího umění jsou pak považovány obrazy za pomůcky (rekvizity) ve vizuální hře na jakoby, kterou chce divák hrát a v aktu imaginace chce tyto pomůcky vidět přímo jako objekty, které jsou jimi zobrazeny (reprezentovány). Status této fikcionalita řeší Walton ve vztahu k mimetickému modu umění ve své knize „Mimesis as Make-Believe<sup>77</sup>“. Věci i díla mohou sloužit jako předměty, které se z reálných předmětů stávají součástí fikce. V modu představování (imagining) tak z reálných předmětů a děl tvoříme objekty, nesoucí jiné funkce ve hře na jakoby. Tento status mohou mít i fotografie jako umělecká díla. My dodáváme, že pro fotografie je navíc specifické to, že v očekávání transparence obrazu divák posuzuje kvality zobrazení objektu, jako by se jednalo o kvality objektu samotného. Proto je u fotografického obrazu klíčové promýšlet souhru mezi viděním objektu v zobrazení a viděním objektu přímo.

Walton s ohledem na fotografické obrazy píše:

„Moje pozice je taková, že fotografie, včetně dokumentárních fotografií, navozují imaginativní vidění (imagining seeing) a jsou reprezentacemi (zobrazeními, obrazy) jako nástavba k tomu, že jsou transparentní. Při dívání se například na fotografii třídního srazu vidí divák skutečně lidi z této třídy, i když nepřímo díky fotografii, ale ve stejný čas si divák představuje, že je vidí přímo bez asistence fotografie. V případě nedokumentárního filmu to, co aktuálně vidíme (herce a filmové kulisy) může být odlišné od toho, co si představujeme, že vidíme (postavy, vraždu, závod spřežení). Jak jsem uváděl v ‚Transparentních obrazech‘, kombinace aktuálního a imaginativního vidění a interakce mezi rolí fotografie jako pomůcky vidění a její role jako reprezentace je jedna z nejdůležitějších a nejzajímavějších charakteristik fotografie. Konstruovat transparenční jako vylučující imaginativní vidění znamená zásadní omyl.“<sup>78</sup>

V neschopnosti rozlišit mezi těmito dvěma mody vidění spatřuje Walton příčinu mnohých pochybení v celkovém uvažování o fotografii a podstatě jejího zobrazení. Abychom byli přesnější, úvahy o fotografii se často vyznačují neschopností rozlišovat mezi opravdovým viděním na fotografii (například vidím na fotografii svého pradědečka) a fikcionálním modem vidění přímo (tedy, představuji si, že svého pradědečka vidím přímo). Podstatou vidění v tomto fikcionálním modu není to, že si představuji, co bych viděl, kdybych byl na místě

---

<sup>77</sup> Walton, Kendall. *Mimesis as make-believe*. London: Harvard University Press, 1990

<sup>78</sup> Walton, „On Pictures and Photographs“, s.126-127, in: Walton, Kendall. *Marvelous Images – On Values and the Arts*. New York: Oxford University Press, 2008, s.117-132, s. 126-127

v době expozice snímku, ale to, že si představuji, že tam aktuálně jsem a vidím právě to, co vidím. Jinými slovy, neprojektuji své fikční já do minulosti v představě účastníka zobrazené situace, nýbrž ve chvíli dívání se na fotografii jsem aktuálně v přímém percepčním kontaktu s tím, co na fotografii vidím. Divák sice není obětí klamu či iluze, že se nachází tváří v tvář s objektem na fotografii ve stejném prostoru (doslova vidí pouze různé skvrny a linie na ploše fotografického papíru), ale fotografie splňuje všechny předpoklady, aby si divák představoval, že vidí objekt přímo. Domníváme se navíc, že fikcionální vidění v kontextu očekávání diváka se liší u maleb a u fotografií a to právě s ohledem na zdvojení funkce fotografií „být pomůckou k vidění“ a „být zobrazením, které může sloužit jako rekvizita ve hře na jakoby“. Podle Waltona je totiž divák fotografie vždy v modu „fikcionálního vidění reprezentovaného objektu přímo“, na které může navazovat také vidění toho, co fotografie zobrazuje, které bude oceňováno esteticky, jako by se jednalo o kvality objektu, s nímž je v přímém percepčním kontaktu. Oproti tomu divák malby fikcionálně vidí to, co malba zobrazuje, přesazuje své fikční já do fikčního světa obrazu, aniž by očekával, že je se zobrazeným v přímém percepčním kontaktu. Walton v této věci v Postskriptu k textu ‚Transparentní obrazy‘ píše:

„Nesmíme zapomenout, že fotografie jsou obrazy (v mém pojetí zobrazení) stejně tak, jako jsou transparentními. Bohatá oblast pro další zkoumání, kterou jsem se zabýval velmi zhruba (myšleno zabýval v textu ‚Transparentní obrazy‘ – doplnil FH) se týká interakce mezi zobrazovací funkcí fotografií a jejich transparentcí, mezi jejich funkcí jako pomůcek ve vizuální hře na jakoby a jejich funkcí jako pomůcek k vidění. To vyžaduje mít zcela zřetelně na paměti fakt, že to, co si divák fotografie představuje, že vidí, je někdy, ale ne vždy, tím, co aktuálně vidí skrze fotografii. Jak dokládá Patrick Maynard, fotografie může být fotografií jedné věci, ale zároveň zobrazením něčeho jiného...Pozorujíc rodinnou fotografii Judy Garlandové, může si divák představovat, že ji vidí přímo, tváří v tvář, zatímco aktuálně ji vidí nepřímo díky fotografii. Divák filmu ‚Čaroděj ze země Oz‘ si představuje, že vidí Dorothy přímo v magickém království Oz, zatímco aktuálně vidí Judy Garlandovou a filmové kulisy pomocí fotografického filmu. Ale filmový fanoušek si raději bude představovat, že vidí Garlandovou a filmové kulisy přímo, tváří v tvář, stejně tak jako divák fotografie...“<sup>79</sup>

Spojitosť mezi „tezí transparence“ a statutem „fikcionálního vidění přímo“ je jednoznačná a navíc interakce mezi reprezentační a zobrazovací funkcí fotografie se ukazuje být něčím, co je

---

<sup>79</sup> Walton - Postscript, s.113-114

třeba mít při estetické analýze fotografického obrazu neustále na zřeteli. Jsme přesvědčeni, že naše uchopení Waltonovy teze (která je v textu ‚Transparentní obrazy‘ založena výrazně filosoficky a logicky) za účelem její aplikace na estetickou analýzu fotografie je správné a že divákovo očekávání, že skrze fotografie může ve výše vymezeném významu vidět objekt přímo, je klíčové pro konstituci estetických kvalit fotografického obrazu. K podpoře Waltonovy teze nyní přibereme pojetí fotografie Paricka Maynarda, jehož sám Walton na několika místech cituje.

### 1.3.2. Patrick Maynard a jeho definice fotografie

Pro posílení pojmového aparátu, pomocí něhož chceme dokončit obhajobu Waltonovy teze, a pro následné aplikace této teze na estetickou problematiku fotografie, si v tuto chvíli přibereme Waltonem citované rozlišení mezi fotografií-technologii (záznamová funkce fotografie) a fotografií-obrazem (zobrazovací funkce fotografie), které zavádí Patrick Maynard. „Fotografie může být velmi jednoduše charakterizována jako způsob historicky nejvíce podařené interakce zobrazovací a záznamové funkce“<sup>80</sup>. Maynard vychází z předpokladu, že proto, abychom porozuměli fotografickým obrazům, musíme nejprve porozumět fotografii jako souboru technologií, které tyto obrazy mohou vytvářet. Fotografie lze charakterizovat jako soubor technologií, které rozšiřují naše schopnosti nanášet pomocí působení světla na světlocitlivou plochu stopy, značky („marks“), které mají být vizuálně vnímány. Tyto stopy, značky, mohou sloužit jako záznamy věcí či událostí a jako zobrazení a reprezentace jejich vlastních tvarů a kvalit a rovněž reprezentace kvalit jiných. Sdružení těchto funkcí ve fotografii je klíčové pro porozumění jejího rozdílu mezi fotografiemi a ručně vytvářenými obrazy. Rovina záznamu zastává funkci „činit tyto stopy a značky viditelnými“ zatímco rovina zobrazení přebírá funkci „zvýraznit určité stopy a značky tak, aby cosi manifestovaly a aby si jich divák všimnul“. Fotografie jako takto poznačené plochy v důsledku slouží jako zobrazení, která umožňují lidem

---

<sup>80</sup> Maynard, *The Engine of Visualization*, s.120

vidět a představovat si věci, které by vlastníma očima vidět nemohli. Abychom však porozuměli specifické povaze těchto zobrazení, je třeba mít na paměti, že tato zobrazení jsou výsledkem pouhého mechanického záznamu, kterého je dosaženo fotochemickou cestou. Jinými slovy, že být fotografickým zobrazením něčeho v rámci intencionálního záměru autora se liší od statutu být fotografickým záznamem něčeho. Vždy totiž ve fotografickém obraze interagují navzájem kvality, které byly autorem zamýšlené jako zobrazení, s kvalitami, které se staly součástí zobrazení mimo záměr autora.

„Optické obrazy camery obscury, jejichž fotografie byly uzpůsobeny tomu, aby se fixovaly na plochu podložky, byly už tehdy nahlíženy piktorálně. Což znamená, ať byly jakkoliv prchavé, byly oceňovány jako obrazy, na které se mají lidé dívat, přičemž si mají představovat, že vidí věci, ovšem představovat s reflexivní participací, že jejich vidění těchto obrazů bylo vidění různých věcí, minulých nebo přítomných, reálných nebo spíše imaginárních. Někdo, kdo se díval na daguerrotypický portrét nebo albuminovou zvětšeninu z Egypta samozřejmě neviděl přímo tento objekt, ale spíše se díval na plochu poznačenou díky fotochemickému procesu a představoval si, že vidí tento objekt přímo. Jak bylo řečeno výše, to samozřejmě nestačí k tomu, abychom řekli, že taková plocha se podobá objektu, či k němu referuje nebo o něm prostředkuje informace. A kdyby zase fotografie navozovaly jen tento efekt, aniž by povzbuzovaly živou představivost vidění přímo se vším, co obraz evokuje, mohly by mít mnoho důležitých účelů, avšak těžko by se staly populárním předmětem na trhu. A to jak tehdy, tak dnes.“<sup>81</sup>

Nejen že vidíme, že se Maynard v pojetí vidění skrze fotografie s Waltonem shoduje, vidíme navíc, že akcent na interakci mezi viděním na fotografii aktuálně (fyzikálně) vyskytujících se prvků a mezi tím, co v těchto prvcích vidíme jako to, co je v zobrazení reprezentováno a tedy to, s čím jsme za předpokladu platnosti „teze transparency“ v percepčním kontaktu, není zanedbatelný. Pro ilustraci interakce mezi rovinou záznamu (detekce) a zobrazení (depikce) a funkcí „fikcionálního vidění“ volíme v následující kapitole ukázkou několika příkladů superrealistické malby.

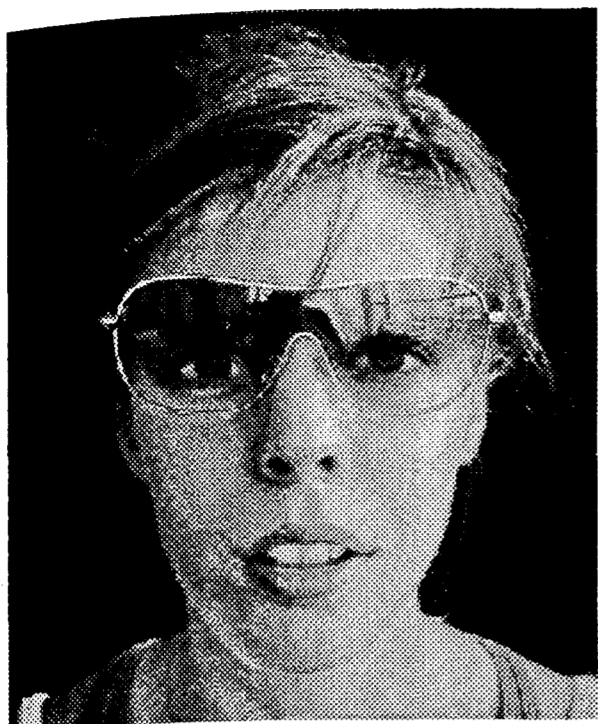
---

<sup>81</sup> Tamtéž, s.114

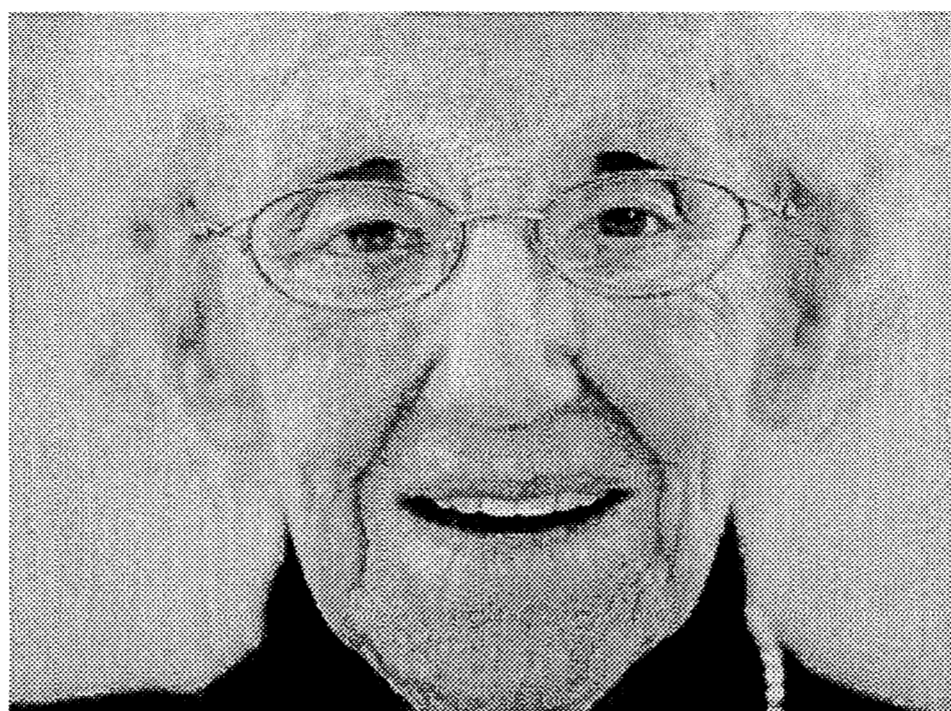
### 1.3.3. Příklad superrealistické malby

Abychom mohli uhájit Waltonův „argument kluzkého svahu“ a výrok o vidění skrze fotografie je dále třeba vycházet z předpokladu, že divák je základně obeznámen s faktem, zda se dívá na fotografii či zda se dívá na jiný druh obrazu. Teprve splnění této nutné psychologicky zakotvené podmínky může být příčinou prožitku vidění „skrze“ fotografii. Vidění, které je viděním, ať jej již nazýváme fikcionálním, přímým nebo nepřímým. Tvrdíme, že abychom mohli zaujmout adekvátní postoj k fotografickému obrazu (hodnotit jeho estetické vlastnosti podle správných kritérií), musíme mít jako recipienti alespoň základní povědomí o povaze (technologii) zobrazovacího média, kterým byl obraz vytvořen, a musíme tak být schopni díky tomuto povědomí fiktivně vidět objekt přímo. Nemusíme být profesionály, ale rozhodně tvrdíme, že estetické hodnocení fotografie či olejomalby bude správné pouze tehdy, pokud budeme obraz hodnotit podle kritérií danému médiu vlastních. Protože fotografický obraz nemusíme být vždy schopni vizuálně odlišit například od superrealistické malby, vizuálně přístupné kvality obrazu nemohou být považovány za hlavní či jediné kritérium, podle kterého fotografický obraz identifikujeme. Pokud bychom se zabývali jen tím, jak fotografie vypadají, nenašli bychom nikdy základní rozdíl mezi fotografií a malbou. Naopak vědomí toho, že obraz, na který se díváme, byl vytvořen pomocí fotografické technologie, je naprosto zásadní pro rozdílné vnímání fotografie a malby, pro „tezi transparence“, a je konstitutivní pro estetický zájem o fotografii, což rozvádíme ve druhé a třetí části práce.

Zavedením fikcionálního modu vidění se tak pro náš problém transparence fotografického obrazu otevírá nové pole zkoumání. A sice vidění v kontextu pole divákova očekávání. Zcela jistě nebudeme pochybovat o tom, že k malbě přistupuje s jinými očekáváními, nežli k fotografii. Tento princip ilustrujeme na příkladu superrealistického portrétu. Walton ve svém textu užívá odkaz na autoportrét Chucka Close, my jsme zvolili obrazy Hynka Martince.



*„Zuzana v pařížském ateliéru“, 2007, zdroj <http://hynekmartinec.com>.*



*„Dorothy“, 2008-2009, zdroj <http://hynekmartinec.com>.*



*„Edmund“, 2008-2009, zdroj <http://hynekmartinec.com>.*

Protože každý z obrazů je záměrně namalován tak, aby byl na první pohled zaměnitelný s fotografií (tedy namalován s pozorností k zachycení všech detailů a simulací chladné přesnosti fotografického obrazu), divák jej při prvním kontaktu zařadí do třídy fotografií a jeho očekávání je řízeno zkušeností s technologií fotografického zobrazení. Od obrazu v první chvíli očekáváme, že nám umožňuje „pohlédnout do tváře“ fotografovanému člověku. Naivní realismus ve smyslu iluze je v tuto chvíli zdánlivě saturován, detaily kresby vlasů, vrásek na tváři diváka přitahují a má potřebu je prozkoumat blíže. Realismus poměřovaný mechanickostí záznamu navíc diváka přesvědčuje o tom, že pohled do tváře Zuzany nám dává zároveň možnost zahlédnout přirozený odraz pařížského ateliéru v jejích brýlích. S Dorothy se opravdu divák může cítit být v percepčním kontaktu, její výraz je skutečný výraz v určité chvíli jejího života. Jakmile ale při bližším prozkoumání obrazu zjistíme, že se jedná o malbu, naše očekávání se rázem přepne do jiného modu. Domněnka o perceptuálním kontaktu s nějakou kdesi existující Zuzanou, v konkrétním na jedné pařížské adrese existujícím ateliéru je potlačena a náš způsob čtení informací z obrazu se změní. Mohli bychom říci, že zatímco v případě prvním (recipujeme obraz jako fotografii) nahlížíme na obraz ve fikcionálním modu, jako kdyby moment expozice snímku byl právě aktuálním momentem, v případě druhém (recipujeme obraz jako malbu) se setkáváme s postavou Zuzany tak, jak ji viděl autor. Naše očekávání již nezačíná u toho, že cosi vidíme skrze, ale že cosi vidíme v obraze. A i když poté mů-

žeme opět být ve fikcionálním kontaktu se Zuzanou a ocitnout se ve fikčním světě obrazu, povaha tohoto procesu se liší. Odlišnost je dána právě nutností přehodnotit očekávání. U malby neočekáváme, že uvidíme skrze ni a modus toho, co fikcionálně vidíme je odlišný od fotografie, u níž očekáváme, že uvidíme skrze ni a že můžeme podlehnout fikcionálnímu dojmu, že jsme přímo v kontaktu s tím, co je na fotografii. Mohli bychom říci, že u fotografie jsem vzhledem k našemu očekávání schopni říci „toto je Zuzana“, u malby jsme spíše připraveni prohlásit „toto je obraz Zuzany“. Samozřejmě, nechceme tvrdit a ani Walton to netvrdí, že si popleteme Zuzanu s fotografií Zuzany. Stále víme, že se díváme na fotografii Zuzany (přímo na fotografii, nepřímě na Zuzanu), ale na rozdíl od dívání se na malbu Zuzany, fikcionální vidění Zuzany přímo (nepřímě pomocí obrazu) je u fotografie založené na předpokladu očekávání transparence a tedy bytí v percepčním kontaktu se světem. Tato transparence je příčinou, proč můžeme o fotografii uvažovat jako o kvalitativně jiném druhu obrazu, než jsou malby.

Jednoduše řečeno, naše zkušenost s určitým druhem zobrazení ovlivňuje naše očekávání, jaký způsob percepce nám toto zobrazení nabízí. Podle Waltona vnímat věci (to perceive things) znamená být s nimi v určitém přímém kontaktu. Díky mechančnosti fotografického záznamu jsme se zobrazenými objekty skrze fotografie v kontaktu, zatímco v případě maleb jsme spíše než přímo<sup>82</sup> s věcmi v kontaktu se světem malíře a jeho „věcmi“ (což neznámá, že se nemohou stát našimi a že svět malíře musí být odlišný od světa našeho). V poslední kapitole první části ještě přistoupíme k upevnění konceptu Waltonova „fikcionálního vidění“ za pomoci dnes již tradičního pojetí „vidění aspektu“, jak jej načrtnul Ludwig Wittgenstein.

---

<sup>82</sup> I když hermeneutická tradice uvažování o mimesis, tak jak je reprezentována zejména v myšlení Hans-Georga Gadamera a Paula Ricouera, by malovaný portrét považovala za „bytí v kontaktu s portrétovaným“ a za „zesílení bytí portrétovaného“. Rovněž tak činí Heidegger ve své známé analýze obrazu páru rolníkových bot Vincenta van Gogha s tvrzením, že skrze dílo se teprve vyjevuje pravda této věci – bot. Musíme zdůraznit, že Waltonovo uvažování o fotografii ovšem nesleduje přednostně její analýzu coby nástroje, kterým se dozvídáme o světě, ale spíše coby nástroje, pomocí něhož jsme specifickým způsobem v kontaktu se světem. Na druhou stranu se ovšem nemáme důvod domnívat, že by Walton popřel princip rozumění a poznávání, založený na modelu hermeneutického kruhu. Jeho pojetí mimesis v díle „Mimesis as make-believe“ jde podobným směrem.

#### 1.3.4. Reprezentační vidění

Abychom dodali Waltonovu konceptu fikcionálního vidění jako legitimního vidění pevnější filosofické zázemí, abychom ukázali spojitost mezi Maynardem akcentovanou interakcí mezi záznamovou a zobrazovací povahou fotografie a zejména abychom si připravili půdu pro následující aplikace na pole estetické problematiky, naznačíme inspirování Fridayem<sup>83</sup> ještě spojitost mezi Waltonovou koncepcí vidění a Wittgensteinovým pojetím vidění, které stojí v základech již zmíněného konceptu „vidění jako“ („seeing as“) Richarda Wollheima. Wittgensteinova koncepce vidění bývá také v angloamerickém kontextu nazývána „reprezentační vidění“ („representational seeing“) či „vidění aspektu“ („aspect seeing“). Wittgenstein tento koncept popisuje zejména ve druhé části „Filosofických zkoumání“<sup>84</sup>. V podstatě v základech jeho pojetí vidění stojí otázka po tom, zda v každém okamžiku aktuálně vidíme něco jiného nebo zda spíše vidíme stejné věci, které v různých okamžicích různě interpretujeme. Wittgenstein se spíše kloní k tvrzení, že vidění jedné věci jedním způsobem a poté druhým způsobem je viděním dvou odlišných věcí. Když totiž vidíme ještě před tím, než interpretujeme, pracuje naše vizuální zkušenost s tím, které aspekty vystupují do popředí a které ne. Základem tohoto pojetí vidění je tedy distinkce mezi „vynořováním se určitého aspektu“ a „kontinuálním viděním“ tohoto aspektu. Vhodným příkladem pro ilustraci této distinkce je opět již výše ukázaný obrázek zajíce-kachny. Vždy, pokud se rozhodneme vidět obrázek zrovna jako zajíce či jako kachnu spustíme proces zkušenosti s vynořováním se určitého aspektu obrázku a naopak, pokud obrázek vnímáme trvale jen například jako kachnu, jedná se o zkušenost s kontinuálním viděním tohoto aspektu a tedy neviděním jiných aspektů. Wittgenstein tento princip uvádí na příkladu: „Potkám někoho, koho jsem po léta neviděl; vidím ho zřetelně, ale nepoznávám ho. Náhle ho poznám, vidím v jeho změněném obličeji jeho obličej dřívější. Věřím, že kdybych

<sup>83</sup> Friday se přiklání k Wittgensteinově pojetí vidění za tím účelem, aby jakožto sympatizant s konceptem přímého vidění nahradil Waltonovo pojetí vidění skrze fotografie (které je ve svém doslovném významu ve spojitosti s běžným viděním podle něj napadnutelné a nutně předpokládá akceptaci konceptu nepřímého vidění) a aby našel takový koncept vidění, který by byl slučitelný s díváním se na fotografie a komparovatelný s tím, jak běžně přímo vidíme. Fridayovou alternativní tezí k Waltonově „tezi transparence“ se budeme zabývat ve třetí části.

<sup>84</sup> Wittgenstein, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Praha: Filosofia. 1998 (přel. Jiří Pechar), s.250

mohl malovat, vportrétoval bych ho teď jinak.“<sup>85</sup> To, které aspekty se však v aktu percepce vynořují a které ne, závisí vždy na předchůdné zkušenosti recipienta a na jeho postoji k tomuto obrázku. „A proto se vysvitnutí aspektu jeví napůl jako prožitek vidění, napůl jako myšlení.“<sup>86</sup> Předpokladem tedy je, že to, co divák vidí, je také ovlivněno kontextem, v němž divák vnímá určité kvality a aspekty obrazu jako reprezentující a tyto aspekty se vynořují před jeho očima v závislosti na jeho očekávání, co uvidí, a na jeho vizuální zkušenosti. „Děti hrají tuto hru: Říkají například o nějaké bedně, že je teď domem; a ta je nato brána úplně jako nějaký dům. Je do ní vetkán určitý výmysl...A vidí pak dítě tu bednu jako dům? Zcela zapomíná, že je to bedna; je to pro ně skutečně dům. (Existují pro to určité příznaky). Nebylo by potom také správné říci, že ji jako dům vidí?“<sup>87</sup> V tomto ohledu je však třeba zdůraznit, že Wittgensteinovo pojetí není pojetím iluzionistickým (které můžeme sledovat u Gombricha), tedy předpokladem, že divák propadá iluzi, že obraz například lidské tváře je lidskou tváří samotnou či že bedna je domem. Jedná se o takové pojetí vidění, kdy v určitém ohledu jsme schopni reagovat na to, co vidíme, jako by to byla tato věc samotná. Tedy, kdy jsme se rozhodli nebo kdy jsme vizuální zkušeností, postojem či zvykem determinováni vidět určité aspekty obrazu jako zobrazující určitý objekt a představovat si, že vidíme tento objekt samotný a tedy zároveň nebyť v danou chvíli schopni vidět ve stejném zobrazení jiný objekt na základě jiných aspektů tohoto zobrazení.

Kam nás aplikace Wittgensteinovy koncepce vidění přivádí? Domníváme se, že nám pomáhá stvrdit legitimitu Waltonovy teze o vidění skrze fotografie, které se zásadně liší od vidění pomocí maleb. A to tím, že do hry uvádí souvislost s očekáváním diváka, co uvidí, které aspekty obrazu bude považovat za reprezentující. Protože „teze transparency“ je založena psychologicky na první podmínce (vědomí) kauzality a mechaničnosti a závisí na aktu vidění, nabízí

---

<sup>85</sup> Tamtéž, s.251

<sup>86</sup> Tamtéž, s.250

<sup>87</sup> Tamtéž s.262

nám Wittgensetinovo pojetí vidění přijatelný koncept, který Waltonově značně širokému pojmu „vidět“ dodává určitý nový význam, který nejen že není nutno promýšlet na rovině přímé či nepřímé percepce, ale který navíc není v rozporu s celou „tezí transparence“ a předpokladem fikcionálního vidění. Tvrdíme proto, že pojetí „fikcionálního vidění“ či „reprezentativního vidění“ či vidění ve/na fotografii a zároveň skrze fotografii jsou nutně provázány s diváckou vizuální zkušeností s tímto obrazem a očekáváním, zda aspekty obrazu, na které se dívá, vznikly jako mechanický záznam či nikoliv. Tedy zda obraz byl vytvořen pomocí fotografické technologie nebo pomocí jiné technologie jako například malba. To, které aspekty recipient ve fotografii uvidí a které jsou příčinou „vidění skrze“, je podmíněno očekáváním, že se jedná o obraz s kauzálním vztahem k objektům na fotografii. Tvrdíme také, že toto očekávání má za následek divácký zájem na prodlévání v percepčním kontaktu s objektem na fotografii a má za následek divákovu akcentaci určitých reprezentačních kvalit obrazu na úkor jiných. Například jeden a týž prvek či tutéž kvalitu na superrealistické malbě a vizuálně identickém fotografickém obraze můžeme nahlížet v jednom případě jako estetickou kvalitu a ve druhém nikoliv. Záleží na tom, zda se nám aspekty obrazu budou vypořádat na základě očekávání, s nimiž se díváme na fotografie, nebo na základě očekávání, s nimiž se díváme na malby. Někde v této rovině je třeba dle našeho názoru zkoumat specifické estetické kvality fotografického obrazu a Waltonova „teze transparence“ nám v tom může výrazně pomoci.

V celé první části jsme se snažili objasnit podstatu Waltonovy „teze transparence“, která jednoznačně definuje rozdíl mezi fotografií a malbou a tím, jakým způsobem pomocí obou typů zobrazení vidíme. Jak jsme se snažili dále ukázat, Waltonovo pojetí vidění nelze vykládat skrze tradiční koncepty „přímé“ či „nepřímé“ percepce a nelze na nich založit jeho kritiku, o což se většina polemizujících autorů pokouší. Naopak Waltonovo vidění fotografie vyžaduje komplexní přístup k pojetí vizuální zkušenosti, jejíž propojení s předchůdnou vizuální zkušeností a naladěním vnímajícího subjektu se ukazuje být jako zásadní. Pokud se nám v této čás-

ti práce podařilo z filosofického pohledu argumentovat ve prospěch transparence fotografického obrazu („teze transparence“) a obhájit kritizovanou Waltonovu koncepci, přináší s sebou tento předpoklad možné komplikace pro estetiku fotografie, kterou se chceme zabývat dále. Jednoduše řečeno, musíme se nejprve zabývat otázkou, jak může být zobrazení, které nazýváme transparentním, předmětem estetického zájmu na základě kvalit zobrazení samotného a nikoliv zobrazeného objektu? Tomuto problému je věnována následující druhá část práce.

## 2. TRANSPARENCE A REPREZENTACE

V první části jsme se zaměřovali na vysvětlení Waltonovy „teze transparence“. Bránili jsme tvrzení, že skrze fotografie doslova vidíme minulé události a jsme s nimi v percepčním kontaktu, zatímco skrze malby nikoliv. Dokonce jsme se snažili naznačit, že Waltonova „teze transparence“ je podle našeho názoru zásadní pro analýzu estetického zájmu o fotografie. Než se ale pustíme do popisu toho, jakým způsobem může být náš estetický zájem o fotografie na tezi transparence založen, je třeba vypořádat se s další vlivnou polemikou o povaze fotografie ve vztahu k umění, kterou svým textem „Fotografie a zobrazení“ vyprovokoval britský filosof a estetik Roger Scruton. Ve druhé části proto shrnujeme a následně podrobuje kritice Scutonovu tzv. „fotoskeptickou“ tezi, kterou můžeme sumarizovat následovně: Fotografie nemůže být zobrazovacím uměním, neboť to, co se nám na fotografii líbí, je objekt sám a nikoliv jeho zobrazení. Protože se tato teze stala rovněž terčem mnohých kritik, shrnujeme základní argumentaci vybraných autorů, kteří se Scrutonovým tvrzením nesouhlasí. Protože však žádná z uvedených polemik podle našeho názoru Scutonovu argumentační strategii úspěšně nevyvrací, navrhuje závěrem této části jiný přístup k vyvrácení jeho teze.

### 2.1. Postulát „ideální fotografie“ a „ideální malby“ u Rogera Scrutona

Roger Scruton v textu „Fotografie a zobrazení“<sup>88</sup> propracovanou argumentací dokládá toto tvrzení: Fotografie nemůže být zobrazovacím uměním, neboť to, co se nám na fotografii líbí, je objekt sám a nikoliv jeho zobrazení (tvrzení označujeme dále jako „fotoskeptickou tezi“). Scutonova teze nás zajímá z několika důvodů: 1) Scruton se na cestě k této tezi zabývá explicitně estetickými problémy ve vztahu k fotografii, zatímco Waltonovo zkoumání je ryze filosofické. 2) U Scrutona v některých jeho závěrech nacházíme podivuhodnou rezonanci s Waltonovými tvrzeními o transparentnosti fotografie a vidění předmětu skrze fotografie (byť již

---

<sup>88</sup> Scuton, Roger. „Photography and Representation“. *Critical Inquiry*, 1981, s.577-611. Česky in: Scruton, Roger. In: *Estetické porozumění - Eseje o filozofii, umění a kultuře*. Brno: Barrister & Principal, s. 33-66; vybral a přeložil Jiří Ogrocký. (dále jen Scruton - Fotografie a zobrazení)

víme, že Waltonovo pojetí vidění je komplikovanější). 3) Přesto všechno je Scrutonův závěr ohledně možnosti estetického zájmu o fotografické zobrazení skeptický. Pokud se nám nepodaří toto tvrzení vyvrátit, pravděpodobně se dostaneme do svízelné situace, neboť naše snaha zabývat se specifickou estetikou fotografického obrazu a jeho specifickými estetickými kvalitami bude zbytečná. Pokud by Scrutonovo tvrzení bylo pravdivé, museli bychom automaticky naše zkoumání orientovat nikoliv na kvality zobrazení, ale na kvality objektu. Tedy zcela rezignovat na cíl naší práce. Později však ukážeme, že Scrutonovo tvrzení lze vyvrátit. Nejprve ale začneme shrnutím Scrutonovy argumentační strategie.

Scruton pro svou argumentaci zavádí tzv. „logický ideál fotografie“ a „logický ideál malby“. Logickým ideálem je zde míněn soubor tvrzení, které nejlépe vystihují charakteristické rysy fotografického obrazu a ručně vytvořeného obrazu (naš zavedený pojem malba). Ideál fotografie a malby tedy nemůžeme vykládat na rovině kvalitativní (ve smyslu nejlépe zhotovená fotografie nebo malba). Scruton ohledně logického ideálu píše:

„K pochopení toho, co mám na mysli, když říkám, že fotografie není zobrazující umění, je důležité malbu a fotografii co možná nejvíce oddělit, abychom hovořili nikoli o konkrétní malbě a konkrétní fotografii, nýbrž o jejich ideálních formách, o ideálu, který vyjevuje zásadní rozdíly mezi nimi. Ideální fotografie se liší od konkrétní fotografie a ideální malba se liší od konkrétní malby. Konkrétní fotografie je výsledkem snahy fotografů znečistit ideál jejich řemesla cíli a metodami malby. ‚Ideálem‘ míním logický ideál. Ideál fotografie není ideál, o který fotografie usiluje či by měla usilovat. Je to naopak pouze logická fikce, jejímž účelem je pouze zachytit, co je zvláštní ve vztahu fotografie a jejího předmětu a v našem zájmu o tento vztah.“<sup>89</sup>

Uvidíme dále, že v zavedení tohoto logického ideálu se skrývá klíčový rozměr Scutonovy argumentační strategie, s nímž se mnozí polemizující autoři nedokázali vypořádat. Všimněme si pro tuto chvíli zejména tvrzení, že konkrétní fotografie je vždy výsledkem snahy znečistit ideál fotografie cíli a metodami malby<sup>90</sup>.

<sup>89</sup> Scruton - Fotografie a zobrazení, s.34

<sup>90</sup> Tato vzájemná interakce mezi malířským a fotografickým je předmětem reflexí mnoha teoretiků fotografie a filosofů, popisujících povahu fotografické zobrazení. André Bazin popisuje první desetiletí fotografie jako na jedné straně snahu vyjadřovat duchovní reality pomocí symbolismu tvarů (inspirovat se v rétorice malby) a na

Scruton ideální fotografii vymezuje pomocí tří základních rysů: 1) Vztah mezi obrazem a zobrazeným objektem je vždy kauzální a tudíž zobrazené nemůže být fiktivní. 2) Zachycený objekt je na fotografii vždy zhruba takový, jak vypadá ve skutečnosti. 3) Podoba zobrazeného objektu na fotografii je zajímavá jako záznam podoby objektu, nikoliv jako realizace záměru autora. Logický ideál malby oproti tomu vymezuje takto: 1) Malba stojí vůči předmětu v intencionálním vztahu, tedy zobrazený předmět nemusí nutně existovat a může být dokonce čistou fikcí, 2) Objekt zachycený ideální malbou nemusí vypadat tak, jak vypadá ve skutečnosti, 3) Pro vztah mezi malbou a jejím předmětem je charakteristický umělcův záměr, jehož úspěšnost spočívá ve vytvoření takové podoby zobrazeného předmětu, která vede diváka k jeho rozpoznání.

Poté co Scruton postuluje oba ideály, vymezuje podmínky, za kterých můžeme hovořit o estetickém zájmu o zobrazení, přičemž tento typ zájmu je nutnou podmínkou pro to, abychom mohli hovořit o zobrazujícím umění. Scruton zde navazuje na tradiční, již Kantem filosoficky precizované, pojetí estetického zájmu a shrnuje, že estetický zájem o obraz předpokládající zobrazovací umění musí být zájmem o vlastnosti zobrazení, nikoliv o vlastnosti věci samotné. Scruton v této souvislosti odvozuje tři možné druhy zájmu o obraz a zobrazené: 1) První důvod zájmu bychom mohli nazvat zájmem o zobrazený objekt, kdy má divák zájem o vlastnosti zobrazeného předmětu či věci a může je popisovat díky tomu, že mu je obraz ukazuje. Pokud by tento divák měl k dispozici lepší přístup k předmětu (třeba předmět sám), bez obrazu by se obešel. 2) Druhý důvod zájmu je možno nazvat zájmem o zobrazení samotné, kdy se divák zajímá pouze o zobrazovací vlastnosti obrazu, o jeho kompozici, linie, tvary, barvy. Takový divák se nezajímá o předmět zobrazení. 3) Třetím důvodem zájmu by pak byl takový zájem,

---

straně druhé jako snahu nahrazovat svět jeho duplikací, zdvojením, iluzí reality. Kracauer tvrdí, že estetiku fotografie je nutno promýšlet v kombinaci formativních vlastností fotografie (vlastnosti plynoucí z mechaničnosti záznamu) a estetických vlastností fotografie (vlastnosti plynoucí z inspirace tradičním výtvarným uměním) a přiklání se ke kladení důrazu na první z nich. Jako doklad napětí mezi oběma póly lze použít i hnutí „straight photography“ iniciované Anselem Adamsem a Willard van Dykem ve 30. letech 20. století v reakci na piktorialismus začátku století, reprezentovaný zejména Alfredem Stieglitzem.

který lze nazvat zájmem o způsob zobrazení objektu. Scruton třetí druh zájmu upřesňuje takto:

„Pozorovatel může například poukázat na určité gesto určité postavy a na to, jak zvláště je toto gesto namalováno, jako na věci, které objektivně vypovídají o povaze předmětu... To je nepochybně důvod nejenom zájmu o předmět, ale také (a především) zájmu o obraz, protože je to důvodem zájmu o něco, čemu lze rozumět, pouze díváme-li se na obraz. Takový zájem vede přirozeně k jinému, k zájmu o užití uměleckých prostředků – o to, jak obraz podává svůj předmět, a tedy o to, jak se na předmět dívá malíř. Zde by se nedalo říci, že obraz je chápán jako zástupce svého předmětu: on sám je předmětem zájmu a zobrazená věc ho nemůže nahradit. Zájmem tu není zobrazení kvůli svému předmětu, nýbrž zobrazení kvůli sobě samému.“<sup>91</sup>

Fotografii pojímá Scruton na rozdíl od malby spíše jako zástupce či náhražku předmětu, kterou by měl v nejlepším případě nahradit předmět sám. Jinými slovy: zájem o ideální fotografii je prvním druhem zájmu, tedy zájmu o zobrazený objekt. Víme totiž, že vidíme něco, co skutečně existovalo, a vidíme to tak, jak to vypadalo. V tomto smyslu poutá fotografie naši zvědavost k samotnému objektu. „Fotografie je vůči svému předmětu transparentní, a poutá-li náš zájem, pak je to proto, že působí jako zástupce věci, kterou ukazuje. Jestliže se někomu zdá být nějaká fotografie krásná, je tomu tak proto, že se mu zdá být něco krásného na jejím předmětu. Malba však může být krásná, i když zobrazuje ošklivou věc.“<sup>92</sup>

Protože fotografie nemůže být podle „fotoskeptické teze“ zobrazením s estetickými kvalitami, přirovnává Scruton fotografii k zrcadlům. Na příkladu se zrcadly dokládá, že stejně jako předmět v zrcadle, tak i předmět na fotografii umožňují vidět tento předmět a nikoliv jeho zobrazení. I nastavením zrcadla lze realizovat určitý záměr, nahlédnout určitou věc v novém světle, odhalit o ní něco nového novým pohledem. Stále ale podle Scrutona nelze říci, že toto zobrazení je vlastností zrcadla, že aktem přidržení zrcadla před někým dokážu z tohoto člověka udělat zobrazení. To, co nás bude esteticky zajímat, bude tento člověk sám, tento objekt a jeho vlastnosti a nikoliv vlastnosti zrcadla. Stejně tak je tomu podle Scrutona s fotografií. Na-

<sup>91</sup> Scruton - Fotografie a zobrazení. s.43

<sup>92</sup> Scruton - Fotografie a zobrazení. s.48-49

opak malba je oceňována pro samotné zobrazení předmětu a tento ji nahradit nemůže, musí být však v malbě rozpoznán. Proto Scruton tvrdí: „Jsou obrazy, které jsou zobrazeními (malby), a obrazy, které zobrazeními nejsou (zrcadla). Do které skupiny patří fotografie? Dokazoval jsem, že patří přirozeně do skupiny druhé. Fotografii lze udělat tak, aby náležela do první skupiny, musí se však stát zásadním nositelem zobrazující myšlenky. Pak je ale třeba do vztahu mezi fotografií a jejím předmětem zasáhnout tak, aby přestala být fotografií tohoto předmětu.“<sup>93</sup>

Z hlediska estetického zájmu o fotografický obraz to podle Scrutona znamená, že buď bude logický ideál fotografie natolik „kontaminován“ rysy ideální malby, abychom mohli jevit estetický zájem o způsob zobrazení předmětu a autorův záměr v tomto zobrazení, nebo budou zachovány postulátní rysy ideální fotografie, což znamená, že náš estetický zájem o zobrazení předmětu bude ve skutečnosti zájmem o předmět sám a nikoliv o způsob jeho zobrazení. Klíčovým kritériem možnosti vyjadřovat myšlenky v zobrazení je podle Scrutona možnost mít kontrolu nad detailem, tedy ovlivňovat podobu každého detailu, který se stává nositelem umělecky hodnotného zobrazení. Protože však z postulátu logického ideálu fotografie vyplývá, že předmět fotografie je definován kauzálním vztahem mezi obrazem a zobrazeným, fotografova kontrola nad detailem je v tomto ohledu vyloučena. Scruton své stanovisko výslovně zdůrazňuje: „Když říkáme, že x je fotografií y, k tomuto kauzálnímu vztahu odkazujeme a právě z hlediska kauzálního vztahu je předmět fotografie zpravidla chápán. Uvedme, že předmět je takto definován alespoň pro můj logický ideál fotografie: tato premisa je to jediné, co má argumentace vyžaduje“.<sup>94</sup> I v případě tedy, že chce fotografie zobrazit fiktivní entity, může tak činit pouze prostřednictvím zobrazení reálně existujících objektů. Pokud se díváme například na muže přestrojeného za Siléna a fotografie jej jako takového zobrazuje, je náš zájem upoután nikoliv fotografií, ale mužem takto přestrojeným. Estetické kvality tedy jsou vždy v přípa-

<sup>93</sup> Scruton - Fotografie a zobrazení. s.49

<sup>94</sup> Scruton - Fotografie a zobrazení. s.45

dě fotografie podle Scrutona kvalitami toho, co zobrazuje, a nikoliv kvalitami zobrazení. „Jinak řečeno, když fotograf usiluje o zobrazovací umění, nutně se odklání od ideálu fotografie, který jsem popsal, k ideálu malby.“<sup>95</sup>

Tolik základní shrnutí Scrutonovy argumentace, která je uzavřena velmi provokativním tvrzením. Tvrzením, v jehož světle by se naše snažení o popis estetických kvalit fotografického zobrazení (odlišných od maleb) mohlo ukázat jako zcela zbytečné, pokud se jej nepodaří vyvrátit. V následující kapitole shrnujeme některé vybrané argumenty, jejichž autoři se snaží se Scrutonem a jeho „fotokspetickou tezí“ polemizovat.

## 2.2. Reprezentace myšlenek ve fotografickém obraze

Scrutonův text vyvolal mnohé polemiky<sup>96</sup>. Jak může Scruton mínit vážně tvrzení, že fotografie nemůže být zobrazovacím uměním, když naše zkušenost je naprosto opačná. Fotografie se vyučuje na výtvarných akademiích jako umělecký obor, fotografické obrazy jsou vystavovány v mnoha uměleckých galeriích, autorské zvětšeniny (vintage print) jsou za nemalé částky skupovány sběrateli umění. V této kapitole tedy shrnujeme takové polemiky, které jako hlavní argumenty proti Scrutonovu tvrzení uvádějí výčet různých způsobů, kterými může fotograf vyjadřovat myšlenky v zobrazení, čímž se jejich autoři (William L. King, Robert Wicks, Jo-

---

<sup>95</sup> Scruton - Fotografie a zobrazení. s.53

<sup>96</sup> Vedle polemik Kinga, Wickse a Fridaye, které níže shrnujeme, jsou dalšími polemickými texty se Scrutonem: Brook, Donald. „On the Alleged Transparency of Photographs“. *British Journal of Aesthetics*. Summer 1986, Vol.26, No.3, s.277-282; Protože Brookova polemika je co do pojmosloví výrazně napojena na Goodmanovu terminologii, která by sama vyžadovala pregnantní vysvětlení, nepouštíme se do jejího shrnutí. Scrutonův skeptický argument zpochybňuje kanadský estetik Dominic Mc Iver Lopes v textu „The Aesthetics of Photographic Transparency“ In: *Mind*, 2003, No.112, s. 433-448. Lopes tvrdí, že Scruton brání tezi o tom, že fotografie nejsou reprezentacemi a tedy přeneseně tvrdí, že fotografie objektu a objekt jsou určitým způsobem ekvivalentní. Lopesova pozice je taková, že brání tezi o fotografii jako transparentním obraze. Podle Lopese být transparentní v sobě zahrnuje i Scrutonův argument o tom, že fotografie není reprezentací. Nikoliv však obráceně, tedy že nebýt reprezentací znamená být transparentní. Zatímco totiž Scruton tvrdí, že zájem o obraz, který je transparentní vůči svému objektu, znamená, že tento obraz funguje jako náhražka věci, kterou ukazuje, Walton tvrdí, že fotografie i když je transparentní, není náhražkou fotografovaného objektu, nýbrž sama nám prostředkuje percepční kontakt s tímto objektem. Lopes chce proto ukázat, že být transparentním obrazem a mít estetický zájem na tomto obraze samotném a nikoliv jen na zachyceném objektu, jsou tvrzení, která se nemusejí vzájemně vyvracet.

nathan Friday) snaží vyvrátit Scrutonovo tvrzení, že fotografie nemůže být uměním. Ukazujeme, že způsoby, kterými fotograf vyjadřuje myšlenky v obraze, mají společný jmenovatel. Tímto jmenovatelem je fotografova autorská volba, které z vlastností objektu různými způsoby potlačí a které naopak zvýrazní. Přikláníme se v tomto smyslu ke konceptu specifického fotografického zobrazení jako „make-upu“ (masking), jak jej pojmenovává Robert Wicks a který využijeme v další části práce. Závěrem však konstatujeme, že uvedené polemiky (byť nabízejí postřehy, které ještě zúročíme dále) nejsou natolik argumentačně silné, aby vyvrátily Scrutonovu argumentaci a tezi. Pro její vyvrácení proto navrhuje jiný přístup.

### 2.2.1. William King a kontrola nad detailem

V textu „Scruton a důvody, proč se dívat na fotografie“<sup>97</sup> se William L. Kinga věnuje polemice se Scrutonovou tezí a svůj argument konstruuje tak, že připouští legitimitu Scrutonovy teze pouze v případě, kdy pojmáme fotografie jako záznamy (records).

„Chci argumentovat, že v nejlepším je Scrutonova teorie aplikovatelná na fotografie ve smyslu záznamu a tedy na jeden způsob vidění fotografií. Jinými slovy, je to zkreslení, které pochází z jeho (Scrutonova-doplnil FH) základního předpokladu, že všechny fotografie, neboť jsou kauzálně zapříčiněny objektem, jsou kopiemi tohoto objektu a z jeho inklinování k tomu, aby ignoroval různost fotografické tvorby. Způsob, kterým můžeme otestovat tento předpoklad je ten, že rozvineme jednu z jeho implikací: a sice, že důvody, které můžeme nalézt pro dívání se na fotografii, jsou stejnými důvody, které můžeme stanovit pro dívání se na objekt fotografie samotný.“<sup>98</sup>

King se snaží ukázat, v čem je Scrutonovo tvrzení, že zájem o fotografii je zájmem o vlastnosti objektu samotného, zavádějící. Scruton nás totiž manipuluje ve svém předpokladu, že zájem diváka o malby je jiným druhem zájmu, nežli zájem diváka o fotografie. „Zatímco u dívání se na malby Scruton automaticky předpokládá poměrně komplexní pojetí percepce, v případě fotografií automaticky předpokládá značně jednoduchý model percepce, motivova-

<sup>97</sup> King, William, „Scruton and Reasons for Looking at Photographs“, *British Journal of Aesthetics*, July 1992, Vol.32, No.3, s.258-265 (dále jen King)

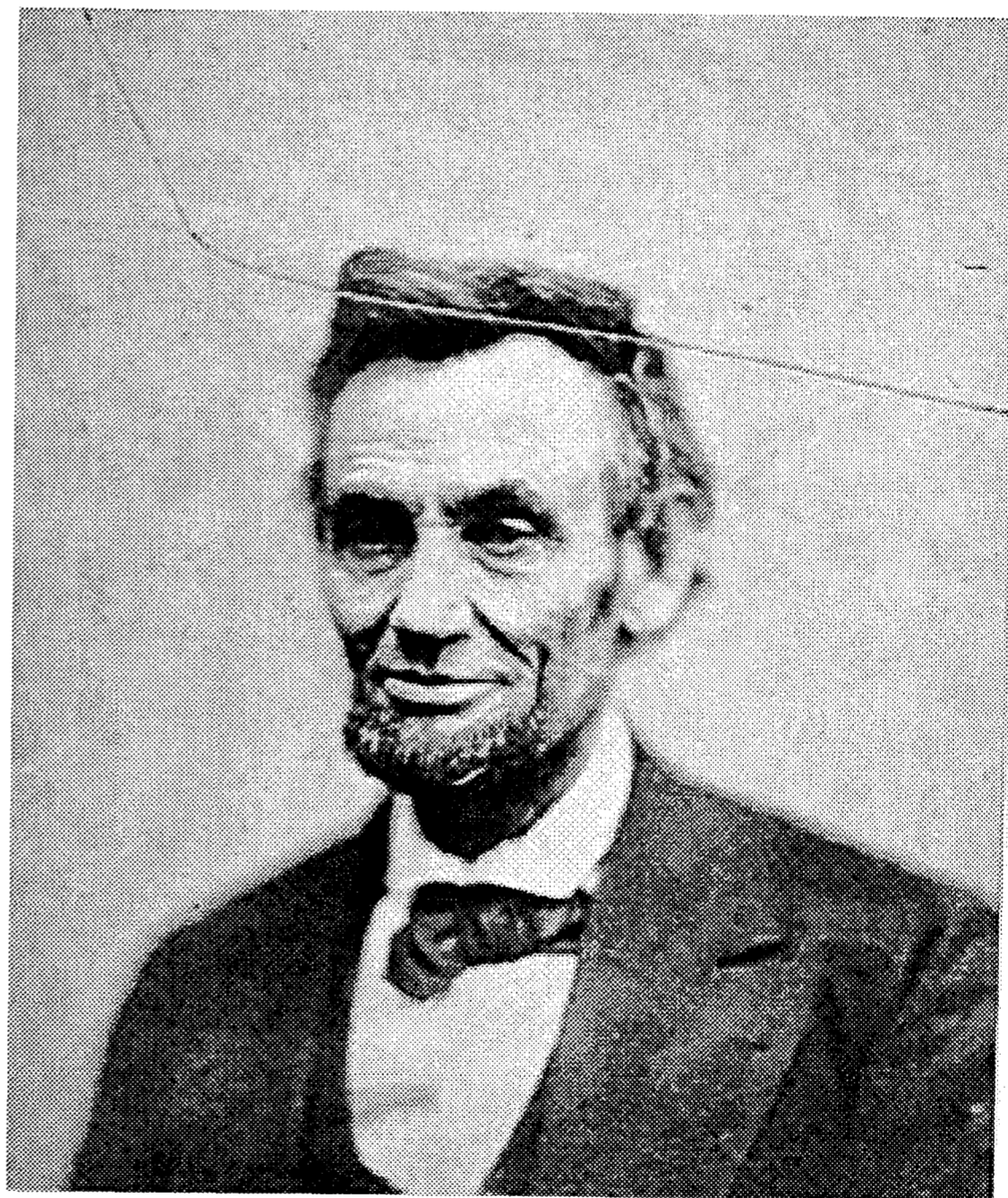
<sup>98</sup> King, s.258

ný zejména historickými či vědeckými očekáváními.“<sup>99</sup> Za pomoci popisu vybraných příkladů fotografií se pak King pokouší ilustrovat takový způsob zájmu o fotografie, který není pouhým zájmem o objekt samotný, a vyvrátit tak Scurotnovu „fotoskeptickou tezi“, která nám tento předpoklad vnucuje. Některé z Kingem popsanych příkladů si ukážeme přímo na fotografiích a Kingem pojmenované způsoby zájmu o fotografie shrneme:

Kognitivní zájem - pro ilustraci kognitivního zájmu o fotografie, který odpovídá víceméně Scruotonovu předpokladu zájmu o objekt samotný, jmenuje King tyto příklady fotografií. První dvojice ukazuje Abrahama Lincolna v roce 1860 a v roce 1865, přičemž náš zájem je zde motivován rozpoznáním podivuhodného zestárnutí Lincolnovy tváře během pěti let. Pravděpodobným důvodem může být podle Kinga zkušenost s probíhající občanskou válkou.



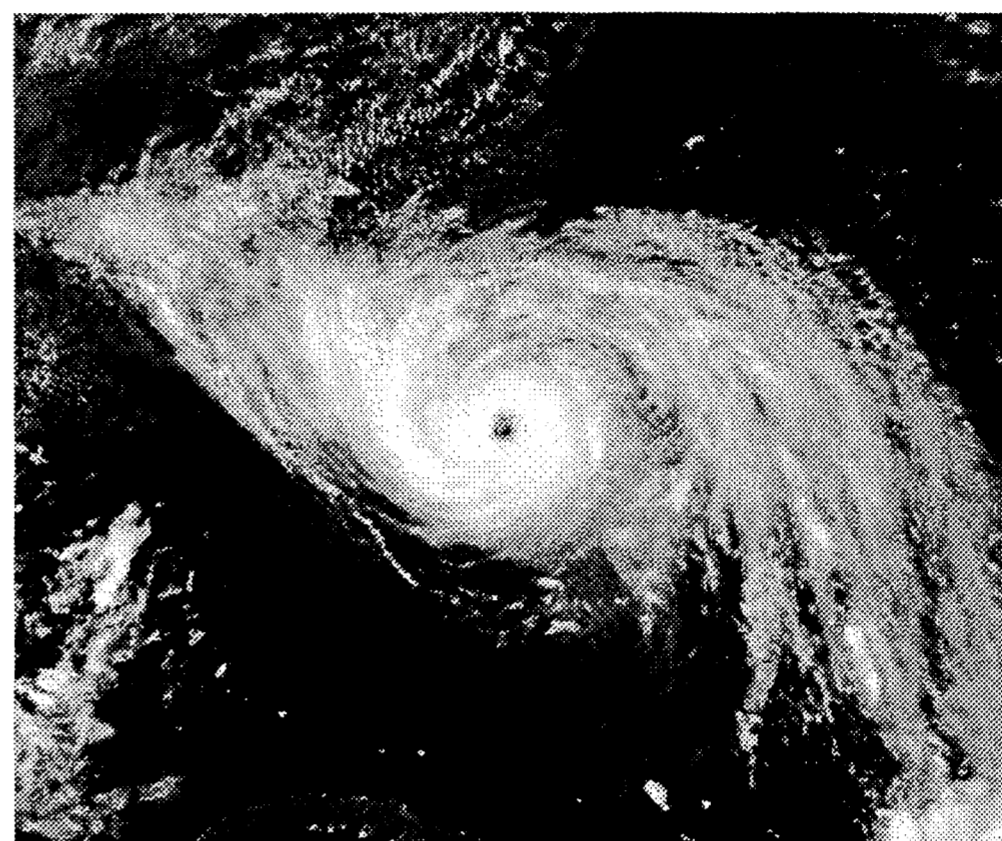
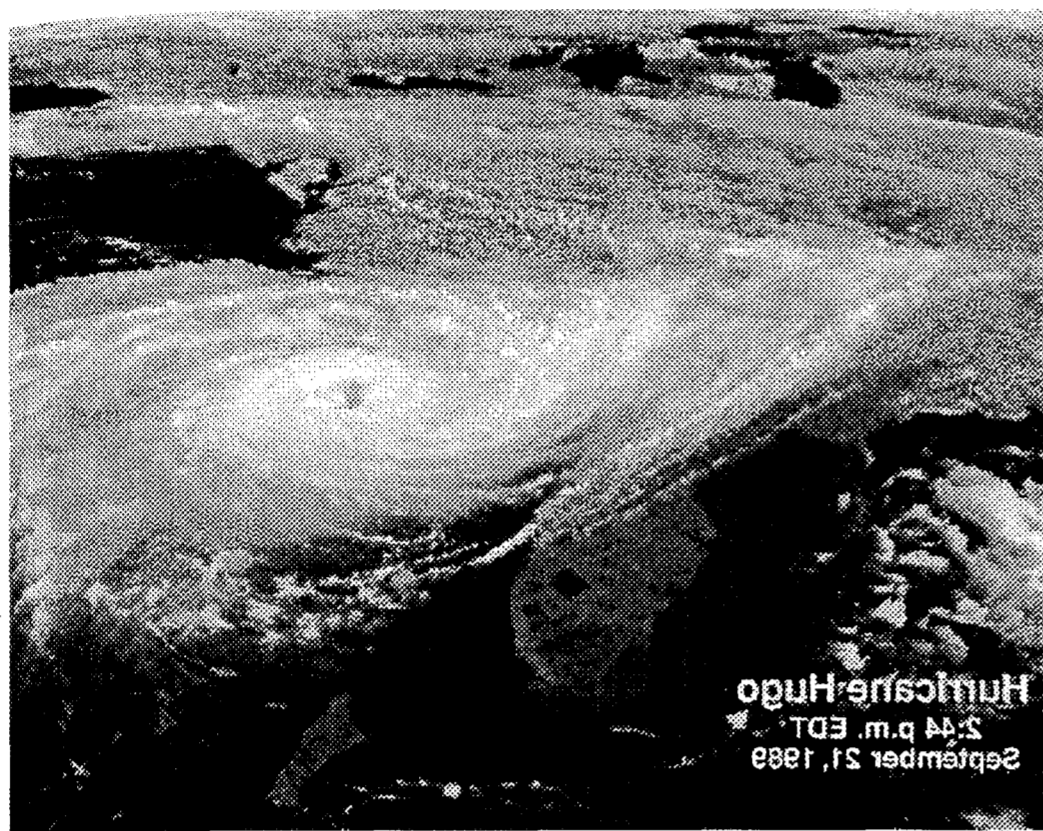
*Autor neznámý, Abraham Lincoln, 1860,  
zdroj <http://lincoln.lib.niu.edu>.*



*Alexander Gardner, Abraham Lincoln, 1865,  
zdroj <http://awesometalks.wordpress.com>.*

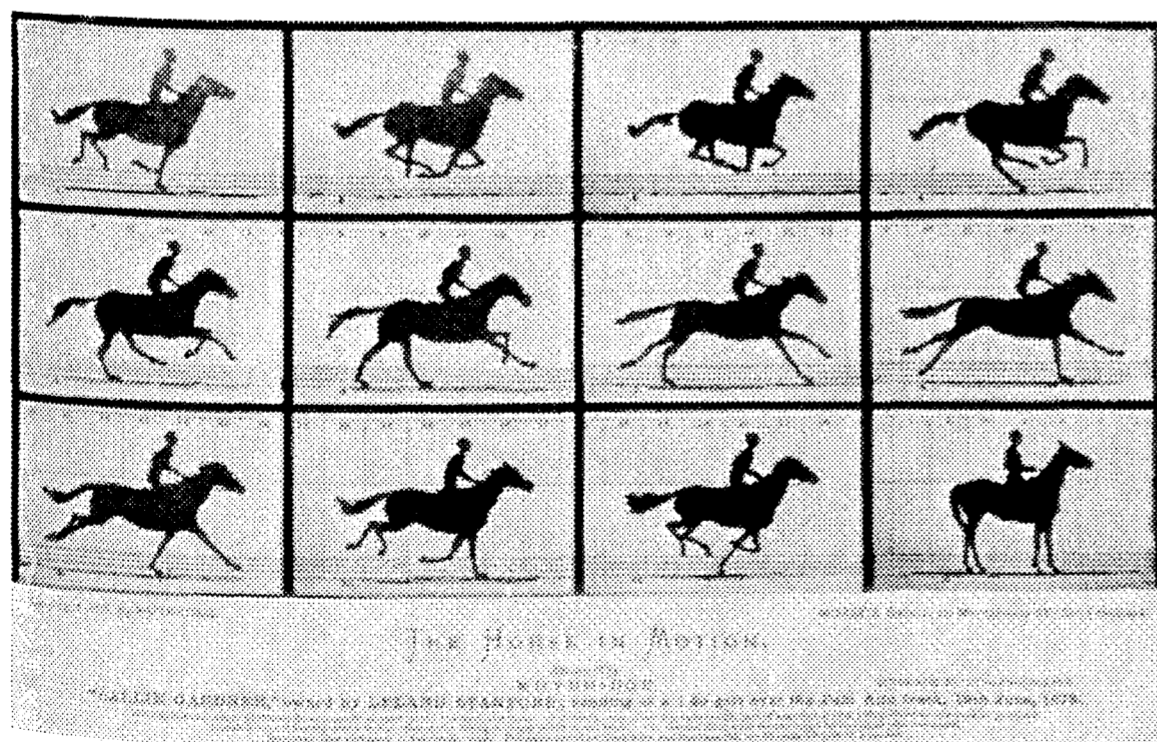
<sup>99</sup> King, s.259

Druhou dvojici představuje satelitní fotografie hurikánu Hugo z roku 1989, na níž vypadá hurikán jako rotující disk. Sám jeho tvar ve spojení s předpokládanou silou může působit hrůzně.



zdroj <http://rsd.gsfc.nasa.gov>.

Třetí pár snímků uvádí známé srovnání Muybridgeovy série fotografií fáze běhu koně ve srovnání s Géricaultovou představou koně v běhu. Díky fotografickému aparátu se poprvé podařilo prokázat, že malířské zobrazení koně v běhu dosud neodpovídalo realitě, která však nebyla pouhým okem viditelná. Kůň má sice všechna čtyři kopyta v jednu chvíli nad zemí, ovšem nikdy v takovém uspořádání v letu, jak je znázorňuje malíř. Ve všech těchto případech se pravděpodobně jedná o zájem o objekt. Navíc jsou případy vybrány tak, aby ilustrovaly náš zájem o dokumentovanou situaci, nikoliv náš estetický zájem o objekt samotný, ačkoli jej nemůžeme vyloučit.



*Edward Muybridge, 1878, zdroj Library of Congress Prints and Photographs Division.*



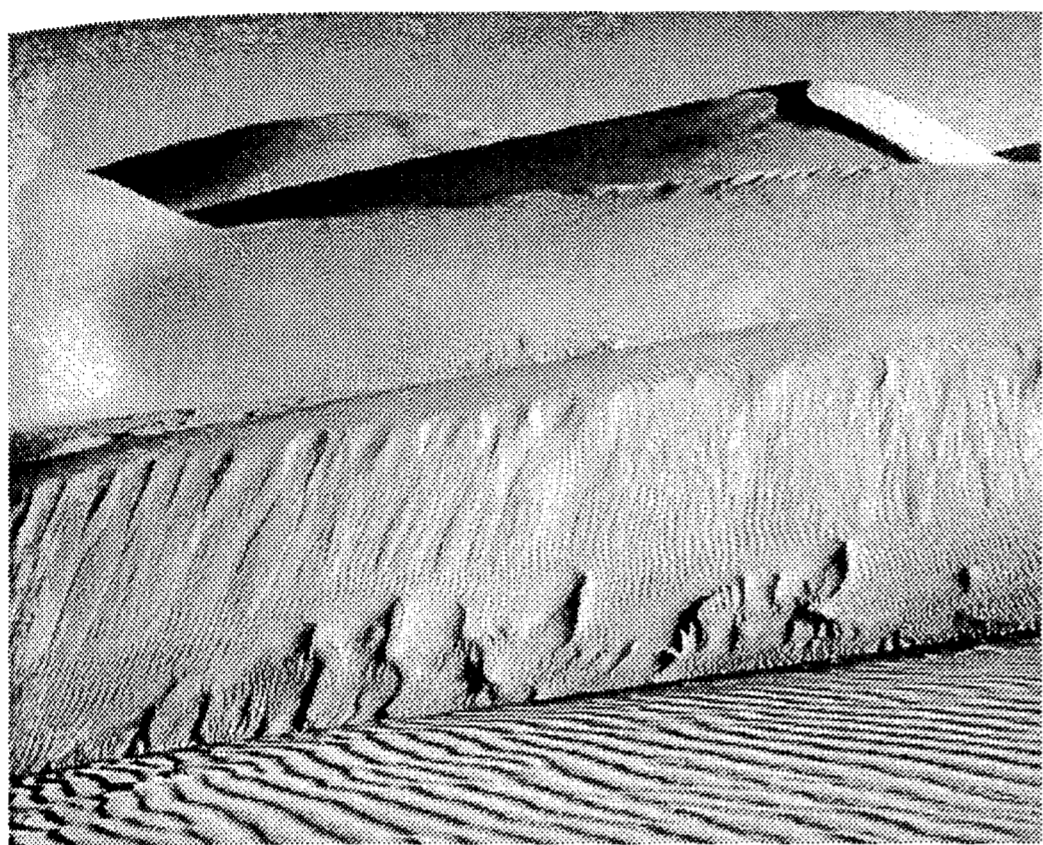
*Théodor Géricault, Derby v Epsomu, 1821, zdroj Musée du Louvre.*

Emoční zájem - i druhý způsob zájmu na fotografii, respektive jejím objektu, tu koresponduje se Scrutonovým předpokladem. V případě emočního zájmu o fotografii v nás vyvolává určitý objekt vzpomínky, asociace a zážitky s ním spojené. Představme si například libovolnou fotografii místa, na němž jsme strávili pěkné chvíle, a rádi na ně vzpomínáme. Při prohlížení takové fotografie se nezajímáme o detail a zobrazené, spíše se necháváme unášet evokacemi a vzpomínkami, které v nás místo vyvolává (tedy něco na způsob denního snění). I když si vybavujeme detaily o tom, jak objekt vypadá, přesto v nás pohled na něj (či bytí s ním v percepčním kontaktu, jak by řekl Walton) a jeho fotografii vyvolává zájem o fotografii, či přesněji: o její emocionální dopad.

Technický zájem - představme si fotografii přeexponovanou a podexponovanou či různé snímky, které byly pořízené s různě barevnými filtry. Protože nás zajímá, co která expoziční doba způsobí a učíme se vybírat vhodné filtry úměrně autorskému záměru, náš zájem o fotografii je tentokrát zacílen přímo na obraz, nikoliv na fotografovaný objekt. Tento příklad je častou zkušeností studentů fotografických škol či poloamatérů, kteří se zájmem experimentují s technickými možnostmi fotografického procesu. V době digitalizace je to ale vlastně zkušenost každého, kdo se věnuje postprodukcí obrazu v některém počítačovém programu pro úpravu fotografií. Rozhodně se v tomto případě již nejedná o zájem o objekt na fotografii, nýbrž o to, jak vypadá fotografie samotná.

První dva typy zájmu o fotografie zatím potvrzují Scrutonův předpoklad, třetí pak je zájmem z estetického hlediska spíše okrajovým. Uvedme tedy další typy možného zájmu o fotografie, které podle Kinga již odpovídají charakteristice estetického zájmu o zobrazení samotné a pro ně samé.

Estetický zájem na formálních vlastnostech díla - pro ilustraci je Kingem popisována fotografie Edwarda Westona, na níž můžeme oceňovat zářivost bílé, podmanivost černé a pulzující kvalitu šedivého odstínu.



*Edward Weston, „Dunes, Oceano“, 1936, zdroj <http://britannica.com>*

Tento druh estetického zájmu, i když je spíše zájmem o čistě abstraktní vlastnosti fotografického obrazu, rozhodně je zájmem o obraz a nikoliv zobrazené a je estetickým zájmem<sup>100</sup>. O barvy se ovšem můžeme esteticky zajímat i mimo systémy reprezentace, při setkání s objekty v jednom místě, čase a prostoru. Připomeňme si Scrutonem charakterizované a námi pojmenované tři typy zájmu o obraz 1) zájem o objekt zobrazení, 2) zájem o zobrazení samotné a 3) zájem o zobrazení objektu. Tento příklad by nejspíše odpovídal druhému, tedy zájmu o zobrazení samotné a čistě o jeho formální vlastnosti. Bylo by možné namítnout, že uvedené fotografie jsou přeci černobílé a tedy nás zajímají pro vlastnosti fotografie samotné. Ale nebylo by těžké vyvrátit tuto domněnku třeba příkladem situace, v níž si návštěvník této duny přiloží k oku filtr, který vypouští barevné informace. Rozhodně bychom netvrdili, že viděný obraz je vlastností zobrazení samotného, bylo by velmi komplikované obhájit, do jaké míry jsou nebo nejsou barvy vlastností objektu. Podle Scrutonova vymezení estetického zájmu o obraz zkrátka musíme sledovat třetí typ zájmu, tedy zájmu o zobrazování samotné, přičemž ve Scrutonově pojetí může být tento typ estetického zájmu o fotografické zobrazení vyvolán pouze tako-

<sup>100</sup> Zde můžeme odkázat spolu s Kingem na estetický formalismus Clive Bella, který důsledně tvrdí, že základem pro estetické hodnocení díla jsou pouze a jen jeho inherentní vlastnosti.

vou fotografií, která znečistí ideál fotografie ideálem malby. Jedině tehdy, pokud fotograf získá kontrolu nad detailem, může také vyjadřovat myšlenky o zobrazeném objektu. Otázkou však zůstává, zda rozdíl v kontrole nad detailem u fotografa a malíře je rozdílem v druhu kontroly nebo v míře kontroly.

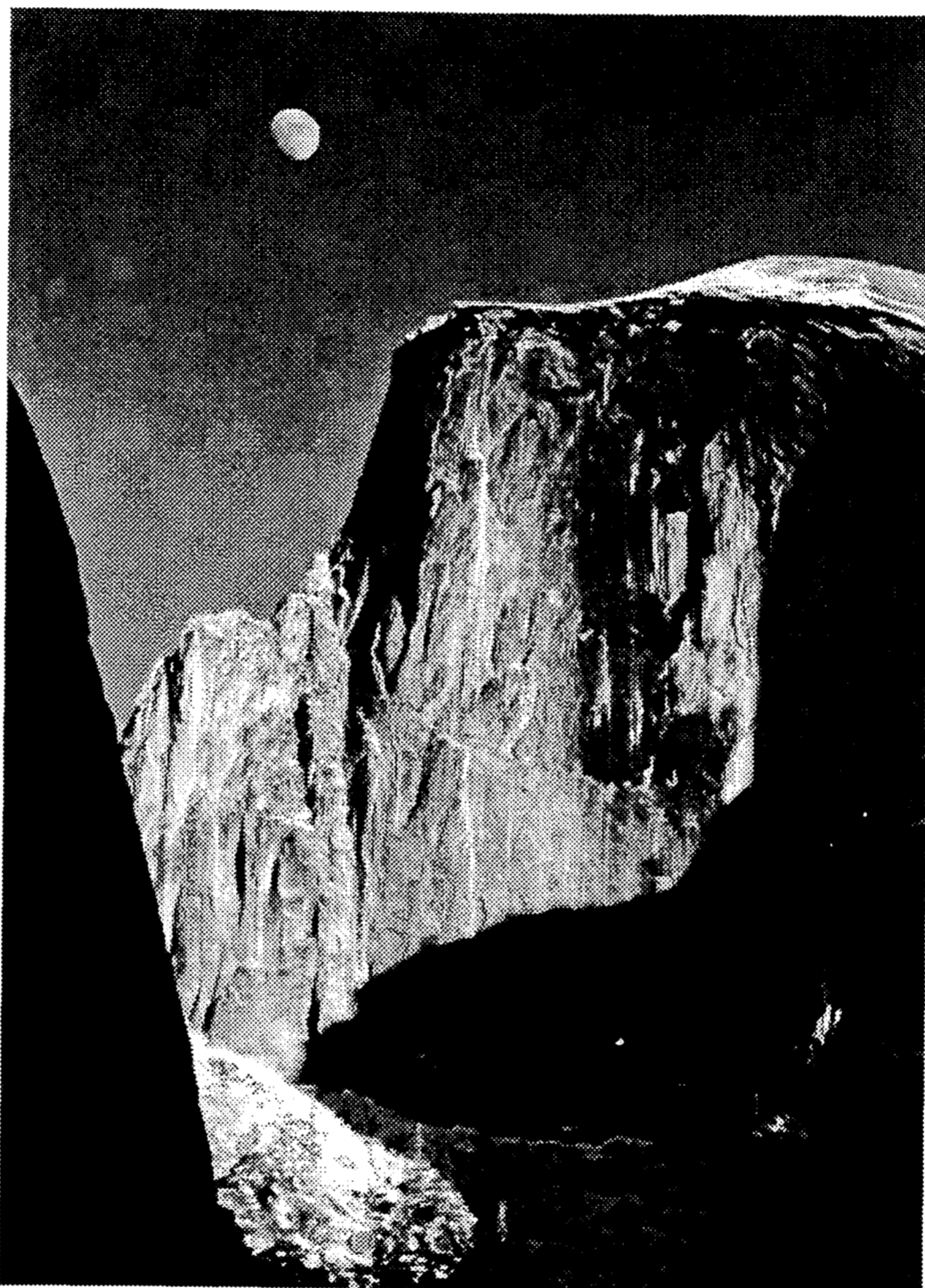
Je proto potřeba nalézt nějaké příklady fotografií, které vzbuzují jiný typ estetického zájmu, který je vyvolán přímo povahou fotografického zobrazení. Tyto příklady musí odpovídat požadavku, aby na nich bylo možno pozorovat detaily, které byly pod kontrolou fotografa a byly zapříčiněny jeho aktem tvorby. Při výběru je třeba podle Kinga být opatrný, neboť příklady fotomontáží, vícenásobných zvětšenin a příklady piktorialistické fotografie<sup>101</sup> neodpovídají požadavku čistě fotografického způsobu kontroly nad detailem. King opět připomíná Scrutonův postulát „ideální fotografie“ jako postulát, který fotografii zjednodušuje na rovinu pouhého záznamu a ptá se, zda expresivita fotografie je také již sama znečištěním ideálu fotografie ideálem malby. King jednoznačně tvrdí, že ne. „Odsuzuje expresivní snaha fotografa k tomu, aby se stal malířem? Jako potvrzení faktů uvedme, že některé aktuální fotografie, zatímco zůstávají fotografiemi, úspěšně dosahují expresivity. Je to znečištění fotografie? To je dogma.“<sup>102</sup> A proto King uvádí jiné příklady fotografií, v nichž fotograf získává kontrolu nad detailem a vyjadřuje myšlenky o objektu ve způsobu zobrazení:

Estetický zájem na zobrazení samotném - Na fotografii Anselm Adamse s názvem „Měsíc a Half Dome“ můžeme vidět měsíc na obloze (údajně zvýrazněný oranžovým filtrem), umístěný nad tmavou levou stranou vrcholku veliké granitové hory. Sama hora vypadá velmi blízko (byl užit teleobjektiv) a kombinace světlých a tmavých částí dodává fotografii kompoziční

<sup>101</sup> Jako piktorialismus bývá nazýván způsob fotografické tvorby, která úmyslně fotografickou technologii kombinuje s malířskými vyjadřovacími prostředky tak, aby výsledný obraz vypadal vizuálně jako malba, kresba či grafika, později se začátkem 20. století piktorialismus od této vizuální podobnosti s tradičním gestem malby odpoutal a fotografové se snažili definovat specifické fotografické zobrazovací prostředky s piktorialistickou kvalitou. Viz více ve třetí části práce.

<sup>102</sup> King, s.262

vyváženost. Zdá se, že můžeme říci, že Adams nám prostředkuje v obraze myšlenku ve způsobu zobrazení objektu a pomocí filtru získává určitou kontrolu nad detailem. „Adams je považován za původce systému expozice, který je nazýván jako ‚zónový systém‘. Užitím tohoto systému pro účely expresivity – jeho hlavní účel – je nám umožněno rozhodnout se, jakým způsobem chceme, aby objekt na fotografii vypadal, a to ještě předtím, než je zaznamenán na film. Adams nazývá tento akt ‚vizualizace‘: fotograf se systematicky stává dodatečným kauzálním agentem fotografie. Výsledkem není kopie reality a ani to nebylo zamýšleno.“<sup>103</sup>



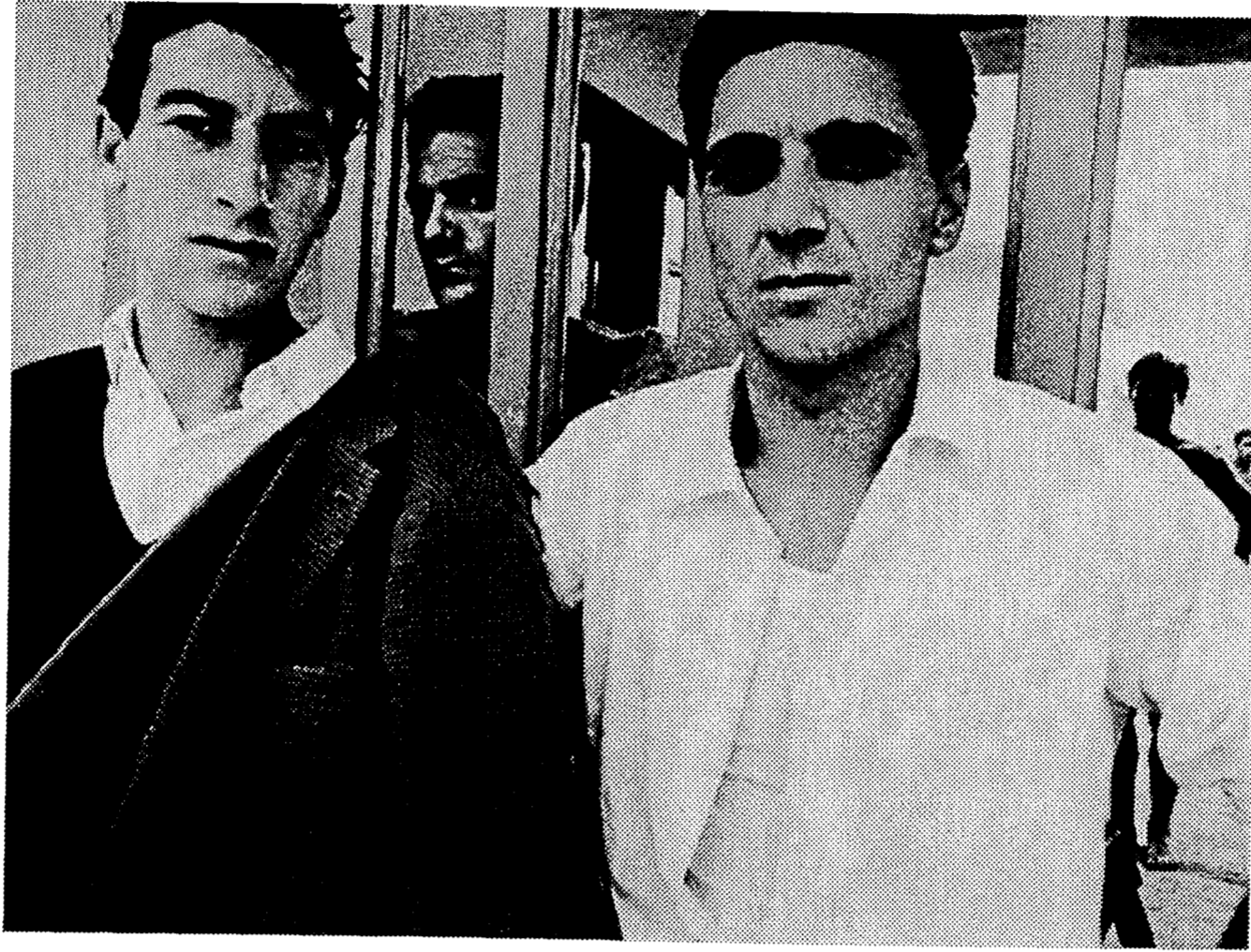
*Ansel Adams, „Měsíc a Half Dome“,  
zdroj [http:// images.worldgallery.co.uk](http://images.worldgallery.co.uk).*

Na fotografii Williama Kleina „Vstup na pláž“ můžeme vidět promyšlenou kompozici kombinující skladbu tří tváří přímo hledících do kamery a rámování dveřmi v pozadí, které otevírají pohled do zadního plánu obrazu, kde lze tušit pláž. Celá fotografie je navíc značně hrubozrná a proměňuje tak běžný vzhled struktury světlého materiálu a struktury lidské kůže. „Klein zdůraznil fotografickou texturu, proměňující vzhled materiálu a lidské kůže... Kleino-

---

<sup>103</sup> King, s.263

va transformace funguje jako stylistický přístup, evidentní zejména v celku jeho díla zaměřeného na městský život<sup>104</sup>.



*William Klein, „Vstup na pláž“, Ostia, Italy, 1956*  
zdroj <http://blog.phil.uu.nl>.

Na třetí fotografii Ralpa Gibsona „Kněz“ vidíme další fotografický způsob, kterým lze vyjádřit myšlenku o objektu v obrazení. Gibsonovým cílem byla maximální formalizace kompozice, kněze umístil na přímé slunce pro zvýraznění intenzity kolárku a naopak rázným umístěním tváře mimo rám tak zdůraznil téma obrazu samotného.



*Ralph Gibson, „Kněz“, 1975*  
zdroj <http://blog.phil.uu.nl>.

<sup>104</sup> King, s.263

Podle Kinga na zvolených příkladech zřetelně vidíme, že to, co vzbuzuje náš zájem (byť to může být částečně považováno za zájem o objekt), je také ovlivněno tím, jakým způsobem fotograf objekt reprezentuje. Jinými slovy, není jisté, zda bychom o předmět fotografie jevíli estetický zájem, pokud bychom se s ním nesetkali prostřednictvím fotografie. Je ale jisté, že způsob zobrazení a určitá kontrola fotografa nad detailem (zvýraznění textury, volba výřezu, skladba plochy obrazu apod.) jsou důležitými efekty, které mluví ve prospěch zobrazení samotného.

Přes širokou paletu Kingových příkladů, které rozhodně ukazují důležité aspekty fotografické tvorby snažící se být něčím více, než náhražkou objektu samotného, se však Kingovi podle našeho názoru nepodařilo Scrutonovu „fotoskeptickou tezi“ vyvrátit. Polemika s ním není důsledně vedena na rovině jeho logického „ideálu fotografie“. King nám jako hlavní argument proti logickému „ideálu fotografie“ nabízí pouze dodatek, že tento ideál přeci nemůže vylučovat expresivní rozměr zobrazení. A expresivita v zobrazení je hlavní zbraní, s níž pracují poslední tři Kingem zvolené fotografické příklady ve prospěch estetické kvality zobrazení samotného. Ale domníváme se, že by Scrutonovi nedělalo problém uvedené příklady vyvrátit. Scruton by jednoduše mohl zopakovat svůj příklad se zrcadlem, které ať už nastavíme jakkoliv a ať už je jakkoliv deformované, stále odráží objekt samotný z důvodu kauzálního vztahu mezi objektem a zrcadleným obrazem. Nelze proto hovořit o tom, že by výsledná deformace byla vlastností obrazu samotného. I zrcadla přeci mohou podat jedinečný a pozoruhodný pohled na nějakou věc a odhalovat určitou pravdu o objektu, která by jinak mohla zůstat nerozpoznána. Stejně tak by jako protiargument mohl sloužit Scrutonův jiný příklad se zarámováním ulice:

„Vyznačím určité místo, z něhož lze získat určitý pohled na ulici. Pak před toto místo postavím rám. Nastavím ho tak, aby bylo ze zvoleného místa vidět pouze určité části ulice, kdežto jiné budou zakryty. Udělám to, jak nejlépe umím, tak, aby to, co je vidět v rámu, bylo co nejpěknější: budovy v rámu působí harmonicky, ošklivá věž, která ulici dominuje, je odstraněna z pohledu, uprostřed kompozice je ulička mezi dvěma

klasickými fasádami, jež bychom jinak pomíjeli bez povšimnutí. Popsal jsem zde aktivitu, která je estetickými záměry vymezena stejně jako to, s čím má zkušenost normální fotograf. Jak by ale někdo mohl tvrdit, že to, co vidím v rámu, není ulice sama, nýbrž její zobrazení?<sup>105</sup>

Domníváme se, že tento Scrutonův argument vyvrací legitimitu všech posledních tří příkladů fotografie, v nichž jsou expresivní kvality dosaženy rámováním, kompozicí a specifickými fotografickými postupy (jaký je rozdíl mezi křivým zrcadlem a užitím například oranžového filtru?). King totiž opomněl důležitý aspekt celé Scrutonovy argumentace. Podle Scrutona by byl krásný předmět fotografie samotný, ať už je to hora, seskupení lidských tváří v umně provedené kompozici či zarámování lidské postavy a zdůraznění části jejího oblečení. Připomeňme, že předmětem fotografie Scruton rozumí to, co fotografie kauzálně reprezentuje, a jak tvrdí, tato premisa je to hlavní, co jeho argumentace vyžaduje. King tento předpoklad opomíjí a snaží se jako vlastnost logickému „ideálu fotografie“ přiřknout určitou expresivní kvalitu, byť z „logického ideálu“ vyplývá, že i taková kvalita by byla vlastností předmětu fotografie, vyfotografovaného objektu v tom smyslu, jak předmět Scruton definuje. A pokud by se některý z fotografických postupů, Kingem doložených, mohl opravdu odchýlit od základních rysů ideální fotografie, automaticky by směřoval k druhému pólu (postulát obou ideálů je u Scrutona dichotomií), k logickému „ideálu malby“. A z tohoto důvodu tvrdíme, že jeho polemika nemůže být úspěšná. Scrutonova argumentační strategie je silnější, nežli Kingovy příklady.

### 2.2.2. Robert Wicks a tvůrčí princip „make-up“

Proti Scrutonovu tvrzení o nemožnosti fotografie být zobrazujícím uměním argumentuje také Robert Wicks v textu „Fotografie jako zobrazující umění“<sup>106</sup>. Wicks zpochybňuje Scrutonovo tvrzení o tom, že estetické kvality ideální fotografie jsou kvalitami reprezentovaného objektu a že tedy ideální fotografie a její objekt jsou co do estetických kvalit identické argumentací,

<sup>105</sup> Scruton - Fotografie a zobrazení, s.56

<sup>106</sup> Wicks, Robert. „Photography as a Representational Art“. *British Journal of Aesthetics*, Winter 1989, Vol. 29, No. 1, s.1-9.

založenou na statickém charakteru fotografického zobrazení. Podle něj je totiž zásadním estetickým rozdílem mezi předmětem Scrutonovy ideální fotografie a fotografií estetická zkušenost se statickou povahou reprezentovaného předmětu. „Pokud ideální fotografie a její objekt nesdílí vždy stejné estetické kvality, je pomýlené věřit, že jsou esteticky zaměnitelné... Je-li estetický rozdíl mezi objektem viděným přímo a pomocí ideální fotografie se statickým aspektem, můžeme předpokládat, že estetický zájem na reprezentaci při prohlížení ideální fotografie bude zahrnovat ocenění tohoto statického aspektu fotografie a jejího vztahu k tomu, co reprezentuje.“<sup>107</sup>

Wicks připomíná Scrutonem definovaný rys zobrazovacího umění jako schopnost zobrazovat fiktivní, neexistující věci, a ptá se, zda je tato schopnost nutnou či pouze postačující podmínkou pro zobrazující umění. Pokud je však pouze postačující, domnívá se Wicks, že může existovat i jiný způsob, jak může umění zobrazovat, který nemusí být založen na schopnosti zobrazovat fiktivní objekty. Wicks proto shrnuje dále dva rysy, kterými se odlišuje malba od fotografie a které uvádí Scruton ve vymezení postulátu „ideální malby“: 1) Malba má schopnost fiktivní reprezentace, 2) Malba se nemusí podobat objektu, který reprezentuje. Připomeňme, že třetím rysem je umělecký záměr, kterým umělec zobrazuje předmět takovým způsobem, v němž jej divák rozpozná. Scrutonovo tvrzení o fotografii, jak tvrdí Wicks, vychází zejména z prvního rysu (ideální fotografie nemůže zobrazovat fikci) a nezávisí podstatně na druhém rysu, přičemž tento druhý je podle Wickse pro Scrutonovu „fotoskeptickou tezi“ a konstrukci argumentu zásadnější. Ani fotografie se nepodobá zobrazenému objektu. Proto zůstává podle Wickse nevysvětleným faktem, proč zmíněná nemožnost fotografie reprezentovat fiktivně znamená, že fotografie nemůže vyjadřovat myšlenky o věcech, které existují. Aby Wicks ukázal, že fotografie je schopna reprezentovat myšlenky autora o zobrazeném objektu, navrhuje

---

<sup>107</sup> Wicks, s. 3

porovnat stejné se stejným: malbu aktuálního (existujícího) objektu, která vyjadřuje myšlenky o objektu s fotografií stejného objektu.

„Představme si expresionistický portrét osoby, namalovaný ve spektrální modré, žluté a fialové, které perfektně vystihují povahu této osoby. Není vůbec jasné, jak schopnost fiktivně reprezentovat souvisí s vysvětlením, jak malba zobrazuje myšlenky v obraze. Co je klíčové je, jakým způsobem malba opouští naturalistické zobrazení, pro které je kontrast mezi aktuálním vzhledem objektu a jeho vzhledem na obraze tím, co činí malbu zajímavou jako výraz myšlenek v obraze. Když reinterpreтуjeme Scrutonovu diskusi o ideální fotografii tímto způsobem, jeho hlavní stanovisko nás již nevede k neschopnosti fotografie zobrazovat fiktivní entity, ale spíše předpokládá jiný vztah: čím je obraz více naturalistický, tím méně je schopen vyjadřovat myšlenky o tom, co zobrazuje. Scrutonovo pojetí ideální fotografie a její domnělá neschopnost vyjadřovat myšlenky v obraze v důsledku definuje pouze jeden konec kontinua mezi naturalistickým a nenaturalistickým zobrazením. Domnělá omezenost fotografie je zcela zřetelně závislá na její zjevné nemožnosti se příliš odpoutat od naturalistického zobrazení v takové míře, jako může expresionistický portrét.“<sup>108</sup>

Ale to, že fotografie se nemůže odpoutat od naturalistického zobrazení do té míry jako malba, ještě podle Wickse neznamena, že nemůže být zobrazovacím uměním, tedy že se nemůže odpoutat vůbec. Pokud přijmeme jeho definici zobrazujícího umění na základě nutné i postačující podmínky, tedy schopnosti vyjadřovat myšlenky o objektu, pak i ideální fotografie disponuje specifickým vyjadřovacím prostředkem, který je vlastností fotografického zobrazení a nikoliv objektu. Tímto prostředkem je právě moment zmrazení času. A to, v čem se liší fotografie od malby, není neschopnost kontrolovat detail, ale odlišná míra kontroly nad detailem. Metody kontroly nad detailem ve fotografii jsou podle Wickse odlišné od metod v malbě, byť některé jsou užívány oběma zobrazovacími technikami. Scruton má tedy podle Wickse pravdu v tom, že fotograf nemůže kontrolovat detail tak, jako malíř (je závislý na kauzální povaze zobrazení). V čem ale pravdu Scruton nemá je, že fotograf nemůže detail kontrolovat vůbec a tedy že nemůže zobrazit objekt jinak, než jak vypadá (aniž by znečistil médium fotografie metodami malby).

---

<sup>108</sup> Wicks, s.6

Wicks se z tohoto důvodu snaží definovat specifické způsoby, kterými fotograf vyjadřuje myšlenky v reprezentaci: 1) stacionarita, zamrznutí; 2) výběr filmu; 3) výběr expozičních technik. A dále převádí tyto fotografické způsoby pro vyjadřování myšlenek v zobrazení pod jednu obecnější kategorii, kterou nazývá „masking“. My budeme tento pojem překládat anglickým „make-up“, neboť doslovný překlad maskování by byl významově zavádějící. Podle Wickse jsou myšlenky ve fotografii manifestovány tak, že jsou určité kvality objektu odfiltrovány a jiné naopak zvýrazněny:

„Naši percepci objektu skrze výsledný fotografický obraz můžeme srovnat s percepcí člověka, který nosí make-up nebo masku: některé vizuální vlastnosti člověka jsou viděny přímo, zatímco jiné vlastnosti jsou skryty nebo přebity jinými vlastnostmi, aby zdůraznily existující podobu nebo aby vytvořily novou podobu tohoto člověka. Zkrátka, vizuální efekty fotografických technik, které jsou užívány esteticky, aby modifikovaly fotografickou podobu objektu, jsou podobné kosmetice – obojí mění existující expresivní kvality objektu, obojí se zdají být vlastnostmi objektu samotného a ani kosmetika, ani fotografie nenarušují vizuální manifestaci objektu samotného.<sup>109</sup>“

Vidíme tedy, že u Wickse zaznívá nový akcent, který by nám mohl pomoci vypořádat se se Scrutonovou provokací. Wicks tvrdí, že ani případ čistě ideální fotografie nevyvrací, že bychom o takovou fotografii mohli jevit estetický zájem. A sice zájem o to, jak zobrazuje, nikoliv o to, co zobrazuje. Podle Wickse totiž není klíčovým rozdílem mezi malbou a fotografií míra kontroly nad detailem (byť připouští, že je u fotografa nutně menší, neboť je vždy škála možností kontroly nad detailem umenšena poměrem ke škále mnohosti variant mechanického záznamu). Ani není klíčovým rozdílem fakt, že na rozdíl od fotografie má malba možnost reprezentovat fiktivní entity, tedy být malbou něčeho, co reálně neexistuje. Popření kapacity zobrazovat neexistující bez nutnosti zachycovat existující není popřením schopnosti fotografie reprezentovat. Klíčovým rozdílem je podle Wickse způsob kontroly nad detailem a tento způsob, i když je jiný u fotografie a jiný u malby, je z hlediska reprezentace funkční u obou. Jaký je způsob kontroly nad detailem u fotografie? Zmrazení situace, mechaničnost

---

<sup>109</sup> Wicks, s.8

záznamu, vytržení jevu z toku času, možnost zahlédnout jevy běžnému oku neviditelné. A tento způsob kontroly nad detailem je dle Wickse vlastní i Scrutonově ideální fotografii.

Viděli jsme ale již u Kingovy polemiky, že některé způsoby vyjadřování myšlenek ve fotografii (výběr filmu, volba expoziční techniky) jsou v intencích Scrutonovy argumentace zpochybnitelné. Poznámka o zastaveném čase by se ale mohla zdát být silnější námitkou. Obáváme se však, že i s touto námitkou ohledně vlastnosti „ideální fotografie“ by si Scruton poradil. Mohli bychom se totiž rozsáhle ptát o tom, zda vlastnosti objektu, které pouhým okem nevidíme a vidíme je pouze díky schopnosti fotografie zmrazit určitý moment v čase, jsou vlastnostmi zobrazení samotného a ne vlastnostmi objektu. Zda se nám pohled na koně v běhu líbí kvůli vlastnosti zobrazení koně či koně samotného. Scruton se mimo jiné poznámkou o čase v textu také zabývá:

„Jeden z nejdůležitějších rozdílů mezi fotografií a malířským portrétem v jeho tradiční podobě spočívá v jejich vztahu k času. Pro fotografii je příznačné, že jelikož je chápána z hlediska příčinného vztahu ke svému předmětu, má se za to, že odhaluje něco momentálního o svém předmětu – jak tento předmět vypadal v určitém okamžiku. Tento pocit okamžiku se z důvodů, které budou záhy zřejmé, z fotografie zřídka kdy vytrácí...Portrét není uměním okamžitého a jeho cílem není postihnout pouze prchavé podoby. Cílem malby je nabídnout vzhled a vytvoření nějaké podoby je důležité hlavně jako výraz myšlenky. Zatímco kauzální vztah je vztahem mezi událostmi, v případě námětu myšlenky žádné takové úzké omezení neexistuje.“<sup>110</sup>

Pokud si v této souvislosti opět připomeneme Scrutonovo pojetí předmětu „ideální fotografie“, je tímto předmětem vždy reálný objekt, zachycený tak, jak zhruba vypadá a v takové podobě, kterou skutečně má a pro kterou nás jeho fotografie zajímá. Vždy nás zajímá tento kauzální vztah. Stejně tak bychom se mohli i ptát po tom, proč se nám některé černobílé fotografie líbí více nežli barevné fotografie téhož. Do jaké míry je přítomnost či absence určitých barev vlastností objektu? Do jaké míry se jedná o vlastností zobrazení? I když jsme nakloněni tvrzení, že estetický zájem na černobílé fotografii stejně tak na statické povaze fotografie je opravdu dán vlastností zobrazení a budeme se snažit v další části práce toto tvrzení obhájit,

---

<sup>110</sup> Scruton, s.44

domníváme se, že na vyvrácení Scrutonovy argumentace postavené na dichotomickém postulátu „ideální fotografie a malby“ a jeho „fotoskeptické teze“ musíme volit jinou cestu. K Wicksovu pojetí fotografické tvorby na principu make-upu („masking“) se později ještě vrátíme. V následující kapitole ukazujeme do třetice jinou alternativu argumentu, tentokrát z pera Jonathana Fridaye, který se také snaží „fotoskeptickou“ tezi vyvrátit.

### 2.3. Jonathan Friday a expresivní vizuální perspektiva

Viděli jsme, že ani Kingova, ani Wicksova polemika se Scrutonem nedokáží vyvrátit Scrutonovy teze. Následující kapitola popisuje a kritizuje Fridayeův koncept expresivní vizuální perspektivy, rozvinutý v knize „Estetika a fotografie“<sup>111</sup>, který má ukázat neudržitelnost „fotoskeptické teze“. Hlavním východiskem jeho polemiky je tato úvaha: „I když by transparentce byla esteticky nezajímavým způsobem zobrazení, neznamená to, že transparentní obrazy nemohou obsahovat jiné kvality, schopné vyvolat estetický zájem.“<sup>112</sup> Tento předpoklad spolu s faktem, že transparentní povaha fotografického obrazu naopak musí stát v základu estetického zájmu o fotografii, pak vytváří jádro pro konstrukci Fridayovy kritiky Scrutona.

Friday pojmenovává a shrnuje dva časté argumenty proti „fotoskeptické tezi“ a poukazuje na to, že nejsou postačující. 1) „Pokud skeptický závěr vyplývá z premisy, že fotografie reprezentují transparentně, potom je problémem premisa samotná a my musíme dobře revidovat podstatu fotografické transparentce.“<sup>113</sup> 2) „I když kauzální vztah k objektu může být jádrem fotografického zobrazení, má přesto fotograf celou řadu dalších prostředků k manipulaci a

---

<sup>111</sup> Friday, Jonathan. *Aesthetics and Photography*, London: Ashgate. 2002 (dále jen Friday, *Aesthetics and Photography*). Kniha rozvíjí Fridayovy dílčí publikované texty k tématu v odborných časopisech, zejména pak článek: „Transparency and the Photographic Image“. *The British Journal of Aesthetics*. January 1996, Vol. 36, No.1, s.30-42; „Photography and the Representation of Vision“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, No. 4, s.351-362 a „Demonic Curiosity and the Documentary Photograph“. *British Journal of Aesthetics*, 2000, Vol. 40, No. 3

<sup>112</sup> Friday, *Aesthetics and Photography*, s.68

<sup>113</sup> Friday. *Aesthetics and Photography*, s.71

kontrole výsledného efektu tohoto kauzálního vztahu<sup>114</sup>. Co se týče druhého argumentu, není třeba dále rozvádět způsob jeho vyvrácení, který jsme naznačovali již výše. Friday navíc připomíná již zmiňovaný příklad s pohledem na objekt skrze malované sklo. Vše, co se při pohledu na objekt skrze barevné sklo změní, je barva vlastností a rysů objektu. Protože sklo funguje jako „globální a uniformní způsob“<sup>115</sup> transformace vlastností objektu na fotografii, nemůžeme hovořit o zobrazovacím umění. Obdobný efekt mají i filtry, objektivy, různé filmy, papíry apod. Co se týče prvního argumentu, není postačující z toho důvodu, že Friday, jakož i my spolu s Waltonem chceme obhajovat, že fotografie jsou transparentním druhem obrazu. A chceme tvrdit, že v jejich transparentci spočívá příčina našeho estetického zájmu na fotografickém zobrazení.

Protože tedy ani jedna z námitek není legitimní, navrhuje Friday argument jiný. „V podstatě fotograf transparentně zobrazuje objekt a události tím, že je nechává objevit se uvnitř rámu fotografie. Fotograf tedy reprezentuje objekty jako výsledek intencionálního aktu rámování a

---

<sup>114</sup> Friday. *Aesthetics and Photography*, s.71

<sup>115</sup> V tomto ohledu je třeba zmínit širší zázemí tohoto pojmu. Friday se v první části knihy vypořádává s častým argumentem ve prospěch intencionality fotografie, která je autorem zapříčiněna volbou námětu, materiálu, výřezu apod. (takový argument například zastávají Joel Snyder a Neil W. Allen). I když je při tvorbě fotografie do jisté míry uplatňována autorská intence a ve výsledku může být fotografický obraz velmi podobný ručně vytvořenému obrazu (Friday užívá pojem „manugraphy“), neznamená to popření faktu, že mezi kauzálním a intencionálním druhem zobrazení je zásadní rozdíl. Je však potřeba jej lépe definovat. V určitém smyslu totiž můžeme říci, že pokud byl fotochemický proces stanoven jako postačující podmínka pro fotografii jako kauzální druh zobrazení, i malba může dosáhnout tohoto kritéria a tak by se nám snadno smazal rozdíl mezi těmito dvěma druhy zobrazení. I malíř potřebuje světlo, aby viděl, co je malováno a konečným produktem jeho aktivity je aplikace chemicky definovatelných materiálů na plátno. Friday se proto snaží stanovit základní charakteristiku fotochemických procesů, kterými se fotografie odlišuje od jiných možných fotochemických procesů. Charakteristika je vymezena takto: Fotografický fotochemický proces zobrazuje reálný svět pomocí determinované a uniformní projekce z bodu do bodu. Fotochemický proces fixuje v obraze hodnotu každého světelného bodu, odraženého od reálného objektu pomocí determinovaného a uniformního systému projekce. „Manografický“ umělec může napodobit tento druh projekce, ale může užít i jiný typ projekce či různé typy projekce kombinovat, je to jeho volba. Fotograf musí tento druh projekce přijmout jako přirozenou vlastnost svého média.<sup>115</sup> Dalším signifikantním dokladem této charakteristiky je srovnání figurativní a ne-figurativní fotografie. Za figurativní fotografie považuje Friday takové fotografie, které pomocí determinované a uniformní projekce prezentují divákově percepční zkušenosti objekty z reálného světa. Nefigurativní fotografie pak jsou takovým systémem projekce, v němž nelze identifikovat zobrazený obsah. Příkladem může být náhodné zmáčknutí spouště fotoaparátu při chůzi, namířeného směrem k zemi. Figurativní fotografie by v takovém případě zobrazovala mou nohu v jasném zaostření, nefigurativní fotografie by sice vznikla stejně, ale díky naprostému rozostření by má noha ani jakýkoliv jiný objekt na ní nebyly identifikovatelné. Jednalo by se o plochu plnou tvarů a skvrn, které mají vztah pouze mezi sebou a rámem, které však nic nezobrazují. Za figurativní fotografie lze podle Fridaye považovat ty, které vznikly standardním systémem projekce, tedy takovým systémem, který je vysoce podobný tomu, jak běžně svět percepčně vnímáme a v němž může být viděn zobrazený obsah.

kompozice, které volí“.<sup>116</sup> Přirozeně nás v tuto chvíli ihned napadne Scrutonův již zmiňovaný příklad s umístěním rámu s pohledem do ulice. Friday jej sám cituje a připouští legitimitu Scrutonovu tvrzení, že pouhé rámování a komponování reálného objektu neznamena, že by mělo vyústit do zobrazení tohoto objektu. Ale problém u Scrutona spočívá podle Fridaye v tom, že nám tvrdí, že to, co vidíme na fotografii, lze přirovnat k tomu, co vidíme uvnitř rámu umístěného na ulici. Pokud je hlavním problémem zkoumání, zda je fotografické zobrazení nějakým způsobem esteticky signifikantní, pak musíme uznat, že rám a kompozice jsou vlastnostmi fotografie samotné a tedy mohou být důvodem toho, aby fotografické zobrazení bylo esteticky signifikantní.

„Abychom viděli, proč nám tento argument pomůže proti skeptické tezi, musíme začít s triviální pravdou, že většinou fotografové zobrazují to, co zobrazují, protože rámují a komponují určitý výsek světa, který chtějí mít na obraze... můžeme předpokládat, že v nenáhodné práci závěrky vyjadřuje fotograf určitý názor v rámování a komponování objektu... Zobrazující myšlenky fotografa mají demonstrativní charakter, jakoby myšlenka komunikovaná fotografem byla druhu ‚podívej na toto X‘. Je-li toto pravda, potom je rám fotografie vlastností fotografie samotné, která může být užita k vytvoření nezávislého a významuplného zobrazovacího znaku...“<sup>117</sup>

Abychom však mohli uspokojivě tvrdit, že tento akt může být příčinou estetického zájmu o fotografické zobrazení, navrhuje Friday prozkoumat mechanismus běžného percepčního soudu (ordinary perceptual judgements) v kontextu vlivu demonstrativní myšlenky o viděném (demonstrative thought). Friday to ukazuje na příkladu percepčního soudu o stolu. Při pohledu na jeden a týž stůl můžeme říci, že například „tento špatně opravený stůl je hodnotná starožitnost“ nebo „na tento přetížený stůl už nelze nic více položit“ nebo „tento nádherný stůl je jeden ze stolů, které dělal můj dědeček“. Vidíme, že jeden objekt může být korektně pojmenován celou řadou různých způsobů a to na základě vyřčení určitého demonstrativního soudu o tomto objektu. „Percepční zkušenost předpokládá, že vybereme konkrétní existující objekt tím, že jej nějak myslíme či soudíme o něm. Pokud tu existuje něco jako ‚čirá danost‘ v percepci, potom nemá obsah do té doby, dokud určitá osoba s jedinečnou zkušeností, histo-

<sup>116</sup> Friday. *Aesthetics and Photography*, s.75

<sup>117</sup> Friday. *Aesthetics and Photography*, s.76

rií, znalostí, postojem, zájmem nekonkretizuje její objekt pomocí demonstrativního myšlení, upřednostňujícího určité vlastnosti a tak vybírajícího objekt jako jednu z mnoha možností, kterou je. Zdůrazněním různých vlastností nám dává myšlení různé verze objektu nebo „verze reality“.<sup>118</sup> Z tohoto důvodu, tvrdí Friday, se můžeme domnívat, že vlastnosti objektu nejsou vlastnostmi jakéhosi objektu o sobě, nýbrž naopak vlastnostmi zobrazení, které nám umožňuje tento objekt vidět určitým způsobem. Otázkou samozřejmě zůstává, do jaké míry lze hovořit o globálních kvalitách objektu a do jaké míry o jeho specifických vlastnostech, které tím, že vstupují do naší percepční zkušenosti, činí z objektu to, čím pro nás je. Právě rámováním a komponováním fotograf demonstruje určité kvality objektu, které jsou vyjádřením myšlenky o tomto objektu. Protože se ale nelze vyhnout polemice o tom, do jaké míry jsou pro nás takto demonstrovány vlastnosti vlastnostmi objektu a do jaké míry zobrazení a tedy nelze na tomto tvrzení samotném založit vyvrácení „fotoskeptické teze“, činí Friday ještě další krok a upozorňuje, že je třeba rozlišovat mezi reprezentací a expresí. Expresivní kvality totiž nejsou, na rozdíl od kvalit reprezentačních, specificky lokalizovatelné. „Expresivní kvality jsou nesené reprezentujícími kvalitami a to tak, že jsou na ně redukovatelné, ale nejsou plně redukovatelné na každou jednotlivou část reprezentace o nic více, než červená kulečnicková koule na jakoukoliv část této koule...I když mohou být tyto expresivní vlastnosti příliš jemné, nejasné a nezajímavé, aby zaujaly naši pozornost, často mohou také být příčinou důležitého zájmu o obraz pro něj samotný.“<sup>119</sup> Tím, že Friday rozlišuje mezi reprezentací (a zobrazením) a expresí, vyhýbá se chytře očekávatelné polemice se Scrutonem mezi tím, co je ještě vlastností objektu a co je již možnou vlastností „ideální fotografie“. Friday tedy dělá argumentační ústupek. Tvrdí, že i když můžeme připustit, že fotoskeptické stanovisko je pravdivé v tom ohledu, že jednotlivá fotografie nemůže být předmětem našeho estetického zájmu pro zobrazení samotné a pro její reprezentační vlastnosti samotné, přesto je nutno přistoupit na jeho tezi. Teze říká, že sou-

---

<sup>118</sup> Friday. *Aesthetics and Photography*, s.78-79

<sup>119</sup> Friday. *Aesthetics and Photography*, s.78-79

bor fotografií například jednoho autora nabízí určité expresivní vizuální kvality, které jsou neoddiskutovatelně vlastnostmi těchto fotografií (vlastnostmi nesenými zobrazenými vlastnostmi objektu) a nikoliv jen objektu samotného. Friday tento koncept nazývá „expresivní vizuální perspektiva“. „Expresivní vizuální perspektivu“ lze tedy definovat jako: Fotografem provedené zarámování určitého výseku reality a kompozici konfigurace reálných objektů v tomto výseku, čímž fotograf vyjadřuje myšlenky o fotografovaném. Klíčovými vlastnostmi zobrazení samotného jsou v tomto případě „rámování“ a „komponování“, které jsou výsledkem autorského záměru. Protože expresivní kvality jsou vždy nesený reprezentativními kvalitami, je estetický zájem vyvolaný takovouto fotografií zapříčiněn vlastnostmi zobrazení samotného, které recipient oceňuje postojí transparence jakoby to, co vidí, bylo vlastností objektu samotného, respektive scény samotné. Proto může být podle Fridaye fotografie esteticky hodnotnou reprezentací, neboť její expresivní a tedy i reprezentativní kvality vyvolávají estetický zájem na zobrazení samotném.

Pokud si na chvíli odmyslíme svízel, do které nás přivádí snaha vypořádat se se Scrutonem, domníváme se, že Fridayova koncepce estetických kvalit fotografie jde velmi správným směrem, respektive poukazuje na expresivitu zobrazení jako na jednu z velmi častých příčin estetického zájmu o fotografické zobrazení. Jediné, s čím budeme sami dále polemizovat ve třetí části práce, je Fridayovo tvrzení, že na konkrétní fotografii nelze lokalizovat jednotlivé esteticky zajímavé zobrazovací vlastnosti a že jádro estetického zájmu na zobrazení spočívá výhradně v expresivitě vizuální perspektivy. O tom ale až později, nyní je třeba vysvětlit, z jakého důvodu nám ani Fridayova polemika nepřipadá dostatečně silná, aby Scrutonovo tvrzení vyvrátila, byť jej zásadně oslabuje. Friday velmi trefně zpochybňuje tvrzení, že fotografické zobrazení nemůže být nositelem esteticky zajímavých zobrazovacích vlastností poukázáním na fakt, že divák sice má tendenci v postojí transparence přisuzovat vlastnosti v zobrazení objektu samotnému, avšak ve skutečnosti se jedná o kvality zobrazení. Vlast-

nostmi tohoto zobrazení jsou kompozice, ohraničení výřezu a výsek reality, který nám toto ohraničení ukazuje. Tyto kvality vedou k expresivitě zobrazení, kterou lze přiřknout i když ne třeba vždy konkrétní fotografii, tak určitě souboru fotografií jednoho autora (například fotografický pohled na život americké společnosti v díle Roberta Franka). Mohli bychom tedy říci určitému autorskému rukopisu či stylu. Důrazem na psychologický rozměr transparence sice Friday naznačuje, že Scrutonův druhý charakteristický rys ideální fotografie (zachycený objekt je na fotografii vždy zhruba takový, jak vypadá ve skutečnosti) nemusí být udržitelný, avšak takový náznak nerozvíjí až k vyvrácení tohoto předpokladu, který by s ohledem na postoj transparence mohl znít spíše „zachycený objekt se zdá být na fotografii vždy zhruba takový, jak vypadá ve skutečnosti, ale ve skutečnosti takový není“. Navíc Friday klade přílišný důraz na to, aby ukázal, jakým způsobem lze uplatnit i u fotografie třetí Scrutonův charakteristický rys ideální malby (pro vztah mezi malbou a jejím předmětem je charakteristický umělcův záměr, jehož úspěšnost spočívá ve vytvoření takové podoby zobrazeného předmětu, která vede diváka k jeho rozpoznání). Fotografův umělecký záměr lze číst v rovině expresivity výseku reality. Tím ale podle našeho názoru Friday vlastně dokládá, že jeden z aspektů ideální malby lze uplatnit i ve fotografii a tedy nepřímou potvrzuje Scrutonův argument o znečištění ideálu fotografie ideálem malby ve chvíli, kdy se fotograf snaží o umělecky zajímavé zobrazení. I malíř přeci prostředkuje myšlenky v zobrazení tím, že rámuje určitý průhled do světa (ať jakkoliv fikčního) a posiluje expresivitu zobrazení. Navíc divák má v estetickém postoji vůči tomuto zobrazení tendenci projektovat sám sebe jako přítomného v tomto fikčním světě. A takto bychom mohli pokračovat dále, abychom ilustrovali základní slabinu Fridayovy argumentace, v níž se Friday pohybuje na jedné straně v náznaku předpokladu, že fotografii je třeba esteticky hodnotit podle specifických kritérií souvisejících s postojem transparence a na straně druhé ve snaze přenést kritéria pro umělecká zobrazení převzatá z malby na zobrazení fotografické a obhájit tak legitimitu fotografie jako zobrazovacího umění. Kdybychom se totiž drželi pouze postřehu o diváckém postoji transparence při hodnocení fotografického obrazu,

mohli bychom vyvrátit celkovou strategii Scrutonovy argumentace mnohem elegantněji. Jsme proto toho názoru, že Scrutonova teze vyžaduje kvalitativně jiný přístup k jejímu vyvrácení. A sice pokusit se zpochybnit nikoliv co Scruton tvrdí, ale jak to tvrdí, tedy zpochybnit způsob argumentace samotné. O to se pokoušíme v kapitole následující. Teprve poté můžeme celou řadu zajímavých postřehů Kinga, Wickse a Fridaye plně zúročit.

#### **2.4. Stipulativní definice a Scrutonova argumentace**

Jsme toho názoru, že jádrem kritiky Scrutonovy „fotoskeptické teze“ se může stát kritika samotného způsobu argumentace, na níž je teze založena. Východisko k takové kritice nalzáme v tvrzení Jonathana Fridaye z výše probíraného polemického textu, které však podle našeho názoru dostatečně nerozvíjí: „Nemůžeme něco esteticky oceňovat pro ono samé, aniž bychom měli vhodnou koncepci vlastností objektu, které jsou relevantní pro jeho identitu jako uměleckého díla. Estetická pozornost namířená na fotografii proto předpokládá, že divák rozpoznal, že to, na co se dívá, je fotografie...“<sup>120</sup> Co lze z tohoto tvrzení odvodit? Jakým směrem uvažování nás vede? Domníváme se, že trefně pojmenovává jedno ze základních pravidel estetického hodnocení. A sice chceme-li něco esteticky hodnotit, musíme pro toto hodnocení stanovit jasná kritéria, podle kterých definujeme, kdy toto dílo, jev nebo objekt budou esteticky zajímavými a kdy ne. V každém případě však je třeba tato kritéria odvodit z díla či minimálně typu díla samotného. A to Scruton tak úplně nedělá. Připomeňme si jeho základní obecný předpoklad, že máme-li o obraz jevit estetický zájem, musíme jevit zájem o způsob zobrazení pro zobrazení samotné a nikoliv jen o předmět zobrazení. Tento obecný předpoklad je zcela jistě legitimní. Avšak co legitimní není, je fakt, že Scruton již při definici postulátu „ideální fotografie“ a „ideální malby“ oba postuláty charakterizuje pomocí takových rysů, které předem „ideální fotografii“ diskriminují s ohledem na možnost tento obecný předpoklad estetického zájmu splňovat. Toto vymezení umožňuje Scrutonovi tvrdit, že zájem o

---

<sup>120</sup> Friday. *Aesthetics and Photography*, s.63

ideální fotografii je čistě zájmem o její předmět a jakékoliv snahy posílit zobrazení na úkor zobrazeného jsou potvrzením toho, že fotografii znečišťujeme ideálem malby. Představme si, že bychom obdobně jako Scruton konstruovali také takovou argumentaci, avšak s tím rozdílem, že bychom chtěli říci, že fotografie je esteticky zajímavější, nežli malba. Mohli bychom postupovat takto:

Nejprve bychom stanovili definici toho, čím se vyznačuje princip estetického zájmu o nějaký jev či dílo. Mohli bychom zvolit jednoduchou cestu, a souhlasit se Scrutonem, že zobrazovací umění nám prostředkuje určitou myšlenku o objektu v zobrazení. Poté bychom stejně jako Scruton definovali logické „ideály fotografie a malby“, jen s tím rozdílem, že bychom pro logický „ideál fotografie“ pozměnili jeho poslední dva charakteristické rysy, přičemž ve třetím bychom vycházeli z Waltonovy „teze transparence“: a) vztah mezi fotografií a objektem je kauzální (zde se od Scrutona vymezení neodchylujeme); b) zachycený objekt je na fotografii vždy v něčem odlišný oproti tomu, jak vypadá ve skutečnosti (zde automaticky počítáme s tím, že máme zkušenost se zkresleními, která jsou pro fotografickou technologii typická); c) zobrazený objekt na fotografii je zajímavý jako záznam podoby objektu a to takový záznam, který nám umožňuje objekt vidět tak, jak bychom jej vlastníma očima neviděli, ale můžeme si představovat, že jej přímo vidíme (Waltonovo vidění skrze fotografie v modu fikcionálního vidění přímo). Kdo by mohl popřít, že toto je také přijatelná charakteristika „ideální fotografie“? Scruton totiž „ideální fotografii“ vymezuje skrze divácký zájem o zobrazené, o jeho podobu a předmět fotografie zaměřuje za objekt samotný. To je ale jen jeden druh zájmu o fotografie a domníváme se, že spíše marginální. Není naopak právě mnohem častěji zájem o fotografie založený na jiné a Waltonem detailně popsané motivaci po bytí v percepčním kontaktu se zobrazeným objektem? A není právě mnohem častějším zájmem diváka fotografie být v percepčním kontaktu s objektem právě díky fotografii, tedy zájem, který nelze zaměnit za bytí v kontaktu s objektem bez asistence fotografie? Jsme toho názoru, že definovat „ideál-

ní fotografii“ jako pouhou náhražku zobrazeného objektu znamená výrazně zjednodušit roli fotografie, jejíž funkce je pro člověka mnohem častěji kombinací funkce symbolické, magické, estetické a nejen praktické. Lze opravdu tvrdit, že například velká obliba daguerrotypických studiových portrétů byla způsobena pouhou touhou pořizovat si domů náhražky rodinných příslušníků? Nejsme zde právě někde blízko například magické funkci zobrazení a tedy zájmu o fotografii-věc samotnou? Myslíme si zkrátka, že bychom stejně dobře mohli postulovat „ideál fotografie a malby“ na dichotomii, založené na rozdílu mezi bytím v percepčním kontaktu s objektem skrze fotografii a bytím v percepčním kontaktu s autorskou představou o objektu díky malbě. Kritériem tu tedy je motivace diváka po tom, aby se díval na fotografii či malbu. Scruton nás manipuluje v postulátu ideálu do jednoho kritéria motivace, které však není jediné a ani převládající.

Pokud bychom chtěli volit komplikovanější cestu, také by to bylo možné. Ukažme si to v následujících třech krocích: 1) Tentokrát bychom definici estetického zájmu o zobrazení nezaložili na schopnosti zobrazení prostředkovat určitou myšlenku o objektu, ale na jiném a stejně legitimním předpokladu, že zobrazovací umění je uměním tehdy, pokud v nás dokáže vyvolat estetický postoj, ať už jakoukoliv cestou. Jak známo, z povahy Bulloughovy<sup>121</sup> psychické distance vyplývá, že se divák v momentu estetického zájmu nachází v distancovaném postoji při zachování křehké antinomie mezi poddistancováním a ještě distancí. Případně bychom mohli vyjít také z popisu estetického prožitku a konstituce estetického předmětu u Romana Ingardena<sup>122</sup>. Můžeme obecně říci, že čím dovedněji v nás konkrétní zobrazení vyvolává urči-

---

<sup>121</sup> Bullough, Edward. „Psychical Distance As a Factor in Art and Aesthetic Principle“. In: *The British Journal of Psychology*, 1912, Vol. 5, No. 2, s.87-118.

<sup>122</sup> Ingarden, Roman. „Estetický prožitek a estetický předmět“ (In: „*O poznávání literárního díla*“, Praha: Československý spisovatel, 1967. Překlad Hana Jechová, s.132-167); Estetický prožitek je umožněn divákovým přechodem z badatelského a praktického postoje do postoje estetického pod vlivem určité vstupní emoce, (počínající vstupním vzrušením nějakou kvalitou), která má za následek zbrzdění běžného toku prožitků a vytvoření jakéhosi „kvazi-nyní“, v němž se snažíme původní vstupní kvalitu nejen podržet, ale pod jejím vlivem rovněž i vylepšit celek díla či jevu, který je jejím nositelem. Takto se vytváří ve vědomí intencionální estetický předmět, který již není plně totožný (zaměnitelný) s věcí či dílem, které tento prožitek vyvolalo, a který naopak vylepšuje

tou kvalitou potřebu konstituce estetického předmětu či čím více nás nutí k poddistancovanému postoji za udržení distance, tím je dílo esteticky uspokojivějším zobrazením.

2) Pokud vyjdeme z této teze, stanovme si dvě ideální kategorie. „Ideální fotografii“ a „ideální malbu“. „Ideální fotografie“ se vyznačuje tím, že: a) vždy je vůči předmětu svého zobrazení v kauzálním vztahu; b) vždy je dvourozměrným obrazem obsahujícím určitou míru zkreslení, které v řadě ohledů zakládají odlišnost mezi objektem v prostoru a čase a objektem na fotografii, který však nutně reálně existuje. „Ideální malba“ se vyznačuje tím, že: a) vždy je vůči předmětu svého zobrazení intencionální, kauzální být může a nemusí; b) vždy je dvourozměrným obrazem obsahujícím určitou míru zkreslení, které v řadě ohledů zakládají odlišnost mezi objektem v prostoru a čase a objektem na malbě, který navíc ani nemusí reálně existovat.

3) Z výše řečeného lze pak odvodit následující: Divák, který ví, že se dívá na fotografii, ví, že se určitým způsobem dívá na předmět, který reálně existuje (poddistancování) a přitom si uvědomuje, že se na něj dívá v takovém druhu zobrazení, které mu dává nahlédnout běžným okem nespátřitelné kvality zobrazeného objektu. A to navíc s určitou mírou esteticky zajímavého zkreslení (výřez, kompozice, barevnost apod. – antinomie distance). Takový divák je pak v aktu percepce fotografie mnohem rafinovaněji udržován v estetickém postoji a konstituci estetického předmětu, nežli při aktu percepce malby, kde postrádá jistotu jak s ohledem na kauzalitu, tak s ohledem na existenci objektu. U malby je tak proces psychické distance naopak vždy ohrožen předistancováním, které není v souladu s požadavky na udržení estetic-

---

jeme tak, abychom mohli kvality díla „skloubit“ s kvalitou původní či vytvořili kvalitu novou. A tak z určitého hledačského neklidu postupně přecházíme v druh uspokojení, které je naší emocionální odpovědí na uspokojivé skloubení kvalit a tedy odpovědí na hodnotu estetického předmětu a pozitivním vyústěním estetického prožitku (a tedy i specifickým druhem poznání).

kého postoje a konstituci estetického předmětu. Proto můžeme tvrdit, že fotografie mají všechny předpoklady být esteticky uspokojivějším zobrazovacím uměním nežli malby.

Domníváme se, že obdobně můžeme zkonstruovat jakýkoliv argument tak, abychom dopředu zajistili legitimitu výsledného tvrzení, k němuž chceme v textu dospět. V našem příkladu jsme stanovili podmínky tak, aby na konci vyšla argumentace lépe ve prospěch fotografie, nežli malby. Tvrdíme tedy, že Scrutonova argumentace je vystavěna na tzv. „stipulativní definici“ fotografie a malby. Podstatou stipulace je užití takové argumentační strategie, v níž ustálenému pojmu připisujeme takový význam, který je podřízen účelu zamýšlené argumentace. Stipulace u Scrutona spočívá v tom, že předem pro uměleckou reprezentaci definuje taková kritéria, která lépe odpovídají tradičnímu zobrazovacímu umění malby (ručně vytvářených obrazů) a aplikací těchto kritérií na předem definovanou „ideální“ fotografii logicky ukazuje, že je definována tak, že nemůže výchozí předpoklad pro umělecké zobrazení a stanovená kritéria splňovat. Z tohoto důvodu se domníváme, že Scrutonova argumentace je příliš manipulativní ve svém počátku a tedy velmi těžko zpochybnitelná co do tvrzení, které je na této manipulaci vystavěno. Na druhou stranu se jedná o zcela legitimní logickou konstrukci, která je u Scrutona podložena velmi přesvědčivými argumenty, a proto není jednoduché polemizovat se Scrutonovou tezí v intencích jeho vlastní argumentace. Tvrdíme tedy s ohledem na výše řečené, že za legitimní postup považujeme navržení specifických kritérií platných pro estetické hodnocení fotografie, a sice takových kritérií, která nemusí být obecně platná pro jiné typy obrazů, například malby. To hlavní, co naše argumentace proti Scrutonovi vyžaduje, je předpoklad, že divák esteticky hodnotí fotografické zobrazení podle jiných kritérií, než zobrazení malbou. Jedině tak lze smysluplně uvažovat o tom, v jakém ohledu je fotografie zobrazovacím uměním a v čem se liší od jiných druhů esteticky zajímavých obrazů. Za takového předpokladu považujeme některé zejména Wicksovy a Fridayovy argumenty za zajímavé. Pokud jsme se vymanili z celé sítě Scrutonova argumentu o „znečištění fotografií ideálem malby“, můžeme

například Wicksovu námitku, že fotografie nabízí specifické zobrazení objektu tím, že jej zastavuje v čase využít jako jednu z klíčových vlastností fotografického zobrazení, které není vlastní malbám a které rozšiřuje naše schopnosti vidění. Navíc považujeme za velmi vhodný přírůbek způsobu autorského zásahu fotografa do fotografického zobrazení k make-upu, který umožňuje určité vlastnosti objektu zvýraznit a jiné potlačit. Rovněž tak Fridayem navržený koncept „expresivní vizuální perspektivy“ nás může spolu s „tezí transparence“ vést správným směrem k promýšlení estetických kvalit fotografie, kterému věnujeme třetí část práce.

První část jsme začínali obhajobou Waltonova filosoficky motivovaného snažení prokázat, že fotografie jsou transparentním druhem obrazu a vyznačují se specifickým realismem. Druhá část se snažila vypořádat s nebezpečím, které by mohlo z přijetí „teze transparence“ vyplývat, tedy s pochybami o tom, jak může být zobrazení, které považujeme za transparentní, předmětem našeho estetického zájmu. Pokud se nám podařilo ve druhé části vyvrátit Scutonovu „fotopskeptickou tezi“ v samotném zárodku jeho stipulativní definice fotografie a esteticky zajímavého zobrazení, nezbyvá, než navrhnout jinou alternativu, jak se s estetickou povahou fotografického zobrazení vypořádat. Chceme-li dále uvažovat o možnostech, jakými může fotografie vyvolat estetický zájem na zobrazení samotném, musíme nejprve definovat kritéria, na základě kterých přisuzujeme fotografickému obrazu určité estetické kvality. Tvrdíme proto, že kritéria pro estetické hodnocení fotografie je třeba odvozovat ze samotné „teze transparence“, jak jsme ji pojednávali v první části. Tato kritéria zcela jistě nejsou zcela identická (byť se mnohdy mohou prolínat) s kritérii, podle nichž hodnotíme estetické kvality maleb, které transparentní nejsou. Tvrdíme také a připomínáme tím Waltonovu koncepci transparence, že být transparentním obrazem neznámá, že plocha obrazu není nezbytnou součástí divákovy vizuální zkušenosti s objektem. Vidění skrze fotografie je viděním, které je nutno založit na širším pojetí filosoficky založeného konceptu vidění. O nástin možné koncepce specifické estetiky fotografie se snažíme ve třetí a závěrečné části.

### **3. ESTETICKÉ KVALITY FOTOGRAFICKÉHO OBRAZU**

Ve třetí části se věnujeme aplikaci „teze transparence“ na vysvětlení příčin estetického zájmu o fotografický obraz. Nejprve uvádíme několik základních poznámek s ohledem na název práce, který je formulován jako „estetika transparence fotografického obrazu“ a který by mohl patřičně nevysvětlen působit jako protimluv. Poté na základě kombinace zobrazovacích prostředků typických pro tzv. „dokumentární“ a „piktorialistický“ fotografický přístup a poukáním na dvě roviny fotografického sdělení plynoucí ze záznamové a zobrazovací povahy fotografie navrhujeme vlastní charakteristiku konstituce estetických kvalit fotografického obrazu a popis rozdílu mezi „uměleckou“ a „neuměleckou“ fotografií. Výchozí teze, na nichž je třetí část postavena, formulujeme takto: 1) Fotografický obraz je potřeba esteticky analyzovat s ohledem na dvě roviny – na rovinu autorem zamýšleného zobrazení a na rovinu těch vlastností obrazu, které se stávají součástí zobrazení nad rámec kontroly fotografa vlivem mechanické povahy fotografického záznamu. 2) Divák fotografie se (na rozdíl od diváka malby) nachází v postoji, který se vyznačuje souhrou mezi viděním určitých vlastností zobrazení na ploše fotografie a očekáváním transparence obrazu, které je příčinou fikcionálního vidění objektu přímo. 3) Fotografický obraz stupňuje svou estetickou hodnotu tím, do jaké míry jeho kvality vyvolávají v aktu percepce antinomické napětí mezi transparentí a zobrazením.

#### **3.1. Estetika a transparence fotografického obrazu**

Než se budeme věnovat popisu estetických kvalit fotografického zobrazení, je třeba se vypořádat s pochybami, které by mohly vyvolat úvahy o estetickém zájmu o fotografický obraz, který spolu s Waltonem považujeme za transparentní. Tvrzení, že obraz je transparentní, totiž jednoznačně z pohledu estetiky vylučuje možnost estetického zájmu o takový obraz. Oproti tomu ale Waltonovo tvrzení, že fotografie je transparentní, není v rozporu s tím, že fotografický obraz může být takovým zobrazením, o které můžeme jevit estetický zájem. Protože

tento rozpor ohrožuje zamýšlenou estetickou analýzu fotografického obrazu, musíme ještě upřesnit některá východiska.

Waltonova „teze transparence“ je filosofickou a nikoliv estetickou tezí, která fotografické obrazy pomáhá vyčlenit ze třídy jiných druhů ručně vytvářených obrazů<sup>123</sup>. Protože chceme Waltonovu filosofickou tezi aplikovat na estetický zájem o fotografický obraz, musíme zdůraznit fakt, že psychologicky zakotvené očekávání diváka (fotografický obraz je transparentním druhem obrazu) neznamená, že divák vůči fotografickému obrazu nutně zaujímá praktický postoj, který automaticky vylučuje postoj estetický. Musíme tedy rozlišit dva různé typy očekávání, s nimiž k fotografickému obrazu přistupujeme. Waltonovu „tezi transparence“ navrhuje považovat za kategoricky založené psychologické očekávání diváka, že je díky fotografickému obrazu v přímém percepčním kontaktu s objektem. Toto očekávání může a nemusí vyústit do divákova fikcionálního vidění objektu přímo (to závisí na tom, zda ve snímku divák rozeznává kvality, které mu připomínají určitý objekt, s nímž má vizuální zkušenost, například tedy zcela rozmazaná fotografie by nebyla schopna vyvolat u diváka takový druh vidění). S tímto kategoricky založeným očekáváním transparence divák přistupuje ke každému fotografickému obrazu, a pokud v něm rozpoznává určitý objekt, očekává, že je s ním v percepčním kontaktu. Při percepci fotografického obrazu však hrají roli také určitá očekávání, která navrhuje nazývat jako očekávání závislá na funkci obrazu. Pokud divák jeví o fotografický obraz výhradně praktický zájem, může být jeho fikcionální vidění objektu přímo motivováno pouze zájmem o určité vlastnosti objektu (například fotografie za výlohou realitních kanceláří, v katalogu módy, v lékařském časopise apod.). Pokud ale divák o foto-

---

<sup>123</sup> Připomeňme, že fotografické obrazy jsou podle Waltona nejen zobrazením, ale také transparentní pomůckou k vidění. „Teze transparence“ nepředpokládá, že divák fotografie propadá klamu, že se dívá na objekt fotografie samotný jako by s ním sdílel jeden časoprostorový rozměr. Je si vědom toho, že existují určité vlastnosti fotografie, které se liší od způsobu, kterým je nám objekt přístupný v běžném modu percepce (například se objekt nehýbe, je zastavený v čase). Přesto má ale recipient fotografie zájem na tom, aby své vidění fotografického obrazu považoval za vidění objektu přímo. Důvody pro to jsou jednak filosofické (založené na „argumentu kluzkého svahu“) a hlavně psychologické (divák fotografie očekává, že se jedná o zobrazení s kauzálním vztahem k objektu).

grafický obraz jeví estetický zájem, je jeho fikcionální vidění objektu přímo motivováno zájmem o vlastnosti zobrazení samotného, které jsou však v případě fotografie vždy kauzálně závislé na vlastnostech fotografovaného objektu. Po vyvrácení Scrutonovy „fotoskeptické teze“ proto můžeme tvrdit, že estetický zájem o fotografický obraz určitého objektu není zaměnitelný za estetický zájem o objekt samotný, ale je vždy zájmem o kvality zobrazení, které jsou divákem v modu fikcionálního vidění přímo vnímány jako kvality objektu, s nímž je v percepčním kontaktu.

S tímto tvrzením souvisí další upřesnění. Chceme-li promýšlet fotografický obraz z hlediska jeho estetických kvalit, musíme nějakým způsobem pojmově uchopit kombinaci jeho dvou vlastností a sice „být zobrazením“ a „být pomůckou k vidění“. Fotografický obraz je takovým druhem reprezentace, který nazýváme zobrazení a jak jsme obhajovali v první části práce, vymyká se z kategorie ručně vytvářených zobrazení (náš pojem malba), neboť je transparentní. Tyto dvě vlastnosti samozřejmě nelze fakticky ve fotografickém obraze jako intencionálním objektu oddělit, pro účely analýzy se však pokoušíme o teoretické uchopení každé z nich zvlášť, což ukazujeme na tomto příkladě. Představme si, že požádáme tři fotografy, aby udělali ze stejné pozice snímek identického místa, například stromu v krajině. Výsledné tři snímky položíme vedle sebe. Každý z nich bude natolik ostrý, že bude reprezentovat ono zvolené místo se stromem v krajině. Z hlediska vlastnosti fotografie „být pomůckou k vidění“ tedy bude klíčové, že rozpoznáme, co fotografický obraz reprezentuje, a v očekávání transparence budeme s předmětem reprezentace v percepčním kontaktu. Reprezentační funkci obrazu budeme tedy posuzovat především podle toho, zda rozpoznáme, co je reprezentováno. Na otázku jak obraz reprezentuje, odpovíme kategoricky, že kauzálně a formou zobrazení. Pokud však uvažujeme o fotografii jako zobrazovacím umění, musíme se pečlivěji zaměřit na způsob, jakým fotograf reprezentuje, tedy na způsob zobrazení. Naším zájmem tu není jen rozpoznat, co je reprezentováno, nýbrž jakými kvalitami zobrazení v nás fotografie vzbuzuje estetický

zájem o to, co je reprezentováno. Připomeňme, že můžeme nalézt mnoho příkladů zobrazení, v nichž reprezentovaný předmět odhalit nedokážeme (například rozmazaná či neostrá fotografie bude zobrazením, jejíž reprezentační funkce nebude naplněna, dokud v zobrazení nespatříme předmět reprezentace). V našem příkladě bude tedy každý snímek zobrazovat trochu jiným způsobem. Jeden fotograf například umístí strom do středu snímku, jiný zabere krajinu se stromem z pohledu, třetí pak umístí strom více nalevo a celý záběr pořídí v silném protisvětle a zvýrazní siluetu stromu. Některá fotografie bude barevná, jiná s přechodovým filtrem, jiná pak černobílá. Přestože díky všem třem budeme moci fikcionálně vidět reprezentovaný objekt přímo, pro různě poučené diváky a za různých okolností bude některé zobrazení považováno za esteticky zajímavé, zatímco jiné ne. Některý snímek bude svým zobrazením spíše posilovat čistou reprezentační funkci obrazu a tedy například praktický zájem o objekt, jiný zase bude nahlížen jako jedinečné zobrazení objektu, které nás sice nenechá na pochybách, co reprezentuje, avšak naši pozornost upoutá také tím, jakým způsobem objekt reprezentuje, tedy zobrazuje. Zkrátka některý ze snímků bude naše fikcionální vidění objektu přímo stimulovat takovým způsobem, že vyvolá náš estetický postoj, jiný nikoliv. Z estetického hlediska nás tedy zajímá, do jaké míry a pomocí jakých postupů může tento výsledný efekt zobrazení ovlivnit autor fotografie a kdy jsou ve fotografickém obraze divákem oceňovány estetické kvality, vymykající se kontrole autora?

Poslední poznámka, kterou chceme vznést, navazuje na výše řečené. Protože fotografický obraz je z důvodu mechanické povahy svého vzniku vždy obrazem, jehož kvality nemusí být plně pod kontrolou fotografa, vynořuje se v případě fotografie více než u jakýchkoliv jiných druhů obrazů potřeba rozlišení na záměrné a nezáměrné kvality díla. V tomto ohledu vycházíme z pojetí záměrnosti a nezáměrnosti v umění u Jana Mukařovského<sup>124</sup>, které krátce připomeneme. Umělecké dílo je v Mukařovského pojetí pro recipienta autonomním znakem,

---

<sup>124</sup> Mukařovský, Jan. „Záměrnost a nezáměrnost v umění“. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, s.353-388

kteřý nemá jednoznačný vztah ke skutečnosti, nýbrž funguje jako celek a významová jednota. Teprve jako autonomní významová jednota může dílo ve vědomí recipienta nabýt významové funkce ve vztahu ke komplexu jeho zkušeností a zážitků. V našem případě tedy divák fotografie není v aktu estetické recepcce zaujat sdělovací funkcí obrazu (například reprezentace stromu v krajině), ale je aktivní ve vnímání všech kvalit obrazu, snaží se o jejich významové sjednocení a o vyloučení respektive potlačení všeho, co by mohlo tento proces sjednocování narušovat (estetický zájem diváka je tu orientován na předmět reprezentace a na způsob zobrazení najednou). Divák podle Mukařovského vnímá takové složky díla, které podporují významové sjednocení jako záměrné, a ty co mu brání jako nezáměrné. V tomto ohledu je dílo znakem, jehož významová jednota je aktivně divákem utvářena za účelem navození a udržení estetického postoje. Podle Mukařovského však nelze dílo pojímat jen jako znak, neboť jej ochuzujeme o jeho napojení na skutečnost a na proces vývoje. Dílo je proto v tomto ohledu jak znakem, tak také věcí, a z povahy jeho věčnosti se do díla dostávají právě často prvky nezáměrné. V případě fotografie jsou to například kvality, které fotograf nevnímal, avšak fotografický přístroj zaregistroval. Nezáměrné prvky v díle se tak podle Mukařovského z hlediska vývoje dostávají do dialektického vztahu s prvky záměrnými a dílo jako dynamická struktura se tak vyznačuje dialektickým napětím mezi záměrným a nezáměrným. Divák se musí vždy v aktu percepce snažit o sjednocení významu v díle, a tedy se musí vypořádat s nezáměrnými prvky, které toto sjednocení narušují a které se v našem případě z povahy fotografické technologie stanou součástí obrazu velmi snadno. Můžeme tedy říci, že recipient fotografie jako estetického znaku je vystavován nutnosti celou řadu nezáměrných kvalit nahlížet v aktu sjednocování jako záměrné kvality díla a to v mnohem vyšší míře, než recipient jiných typů zobrazení. Tím, že hranice mezi záměrností a nezáměrností se navíc v rámci kontextu a času posunují, fotografický obraz jako estetický znak má v tomto ohledu výrazně dynamičtější povahu než jiné typy obrazů.

Estetické kvality fotografie proto budeme vzhledem k výše shrnutým předpokladům našeho zkoumání analyzovat na třech rovinách: 1) Na rovině fotografem kontrolovaného oslabování či posilování důrazu na předmět zobrazení či na způsob zobrazení, 2) Na rovině vztahu mezi zamýšleným sdělením a vlastnostmi zobrazení, které se stanou estetickými kvalitami obrazu nad rámec kontroly autora, 3) Na rovině diváka a aktu percepce. Nejprve obrátíme naši pozornost k rovině první.

### 3.2. Dokumentární a piktorialistický fotografický přístup

Pokud se podíváme pečlivě do historie fotografie, snadno ve fotografické tvorbě identifikujeme prolínání dvou základních přístupů k pojetí fotografického obrazu, které nazýváme jako „přístup dokumentární“ a „přístup piktorialistický“<sup>125</sup>. Jak uvádí Bernd Stiegler<sup>126</sup>, celé 19. století provází debata založená na řešení vztahu mezi fotografickým obrazem a malbou. Ve fotografii, která byla označována také jako světelné obrazy („Lichtbild“), se podle dobových textů vyjevuje příroda, zatímco v uměleckém díle ideál. „Síla fantazie a pozorování“ v malířství byla dávána do protikladu s „úzkostlivě vepsanou pravdou vnějšího“ ve fotografii. Gerhard Plumpe uvádí výčet významových opozic, které lze v průběhu 19. století vyčíst ze sporu mezi malířstvím a fotografií: člověk/přístroj; tvorba/kopie; život/smrt; aktivita/pasivita; bytí/zdání; hloubka/plochosť; celistvosť/detail; nutnosť/náhoda; pravda/lež; čisté/nečisté; idealita/materialita<sup>127</sup>. Oba pojmenované přístupy bychom mohli také shrnout pod opozitum naturalistický/piktorialistický nebo realistický/piktorialistický. Pojmenování dokumentární nám však připadá přesnější a s menším množstvím dalších konotací. Proto zůstáváme u pojmové dvojice dokumentární/piktorialistický a shrnujeme jejich základní charakteristiku.

<sup>125</sup> Jonathan Friday ukazuje funkci své „expresivní vizuální perspektivy“ na třech typech obrazů, a sice dokumentárních, piktorialistických a portrétních. My se však domníváme, že portrét již patří do jiného členění obrazů, kam bychom například zařadili i zátiší nebo krajinu. Důvodem je fakt, že i například zátiší může být pojato piktorialisticky nebo i krajina dokumentárně a obráceně. Stejně tak i portrét.

<sup>126</sup> Stiegler Bernd. *Theoriegeschichte der Photographie*. München. Wilhelm Fink Verlag. 2006

<sup>127</sup> Plumpe Gerhard. *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie im Zeitalter des Realismus*. München. 1990, s.48

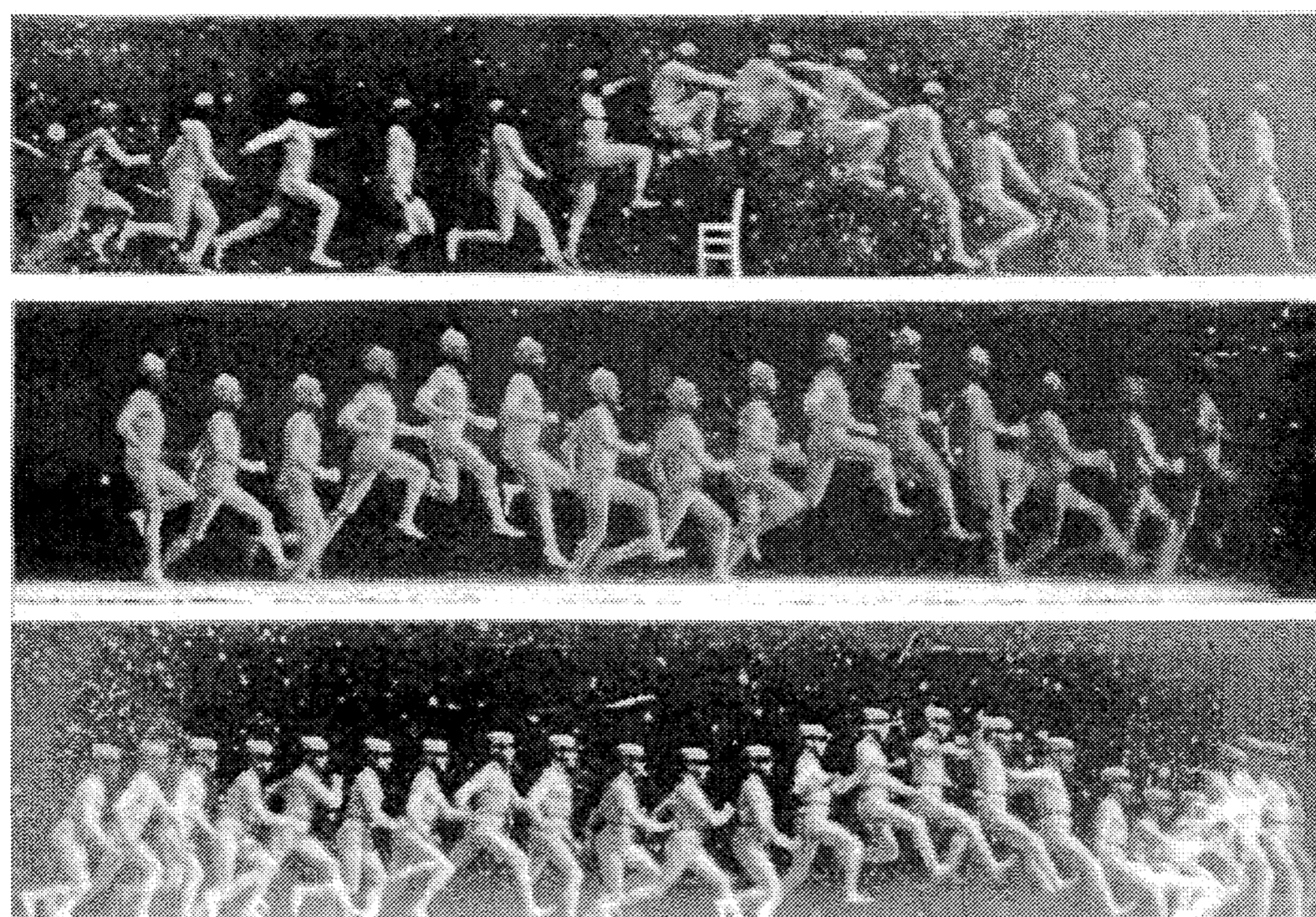
### 3.2.1. Charakteristika dokumentárního fotografického přístupu

Od počátku rozvoje fotografické technologie se první fotografové snažili maximálně zdůraznit a rozvinout dokumentační funkci fotografického obrazu. Dominique François Arago před členy francouzské Akademie věd pronesl v roce 1839 proslov, kterým Daguerrovi pomohl zajistit podporu vědců a následně pak státní finanční příspěvek pro uhrazení nutných nákladů spojených s dalším rozvojem záznamové technologie zvané daguerrotypie. V jeho projevu můžeme číst:

„Dívající se na tyto obrázky, musí nás napadnout, jak neuvěřitelnou pomůcku by byla bývala našla egyptská expedice v tomto přesném a rychlém prostředku reprodukce. Každého napadne myšlenka, že pokud by fotografická technologie byla známa již v roce 1798, zachoval by se nám přístup k obrovskému počtu tajemných desek, o něž učený svět ochudili chamtivost a vandalismus Arabů. Abychom byli tehdy schopni okopírovat miliony hieroglyfů, které pokrývají jen vnější stěny památek v Thébách, Memphisu nebo Karnaku, bylo by třeba věnovat tucty let a disponovat legionem kreslířů. S Daguerrotypií bychom mohli takový úkol zvládnout...Tyto obrazy by překonaly v detailnosti a koloritu díla nejlepších malířů.“<sup>128</sup>

V začátcích fotografie byly její dokumentační hodnota a relativní rychlost záznamu hlavním důvodem, proč se tato nová technologie setkala s rozsáhlou pozitivní odezvou a mohla se urychleně rozvíjet. I v první fotograficky ilustrované knize a první teoretické reflexi technických a uměleckých možností fotografie „Tužka přírody“ od Williama Henry Fox Talbota, můžeme číst na mnoha místech pojetí fotografie jako pomůcky k archivaci světa. Na fotografických obrazech je možno zachycovat nápisy, náhrobky a detaily staveb, rukopisy spisovatelů nebo květiny do herbáře pomocí kontaktní fotografie na světlocitlivý papír. Důraz na dokumentační aspekt fotografie se odvíjí celými dějinami fotografických obrazů, ať už ve službě fyziologii, biologii, kriminalistice, žurnalistice a jiným účelům. Jako příklad můžeme uvést známý chronofotografický projekt Edwarda Muybridgea, v němž se snažil fotograficky zdokumentovat fáze pohybu koně v běhu. S obdobnými záměry mapovat fáze pohybu fotografoval i jeho vrstevník Étienne Jules Marey, konstruktér fotografické pušky, schopné zachytit sérii snímků objektů v pohybu ve frekvenci 12 záběrů za sekundu.

<sup>128</sup> In: Kemp, Wolfgang. *Theorie der Photographie I*. München. Schirmer/Mosel. 1999, s.51-52



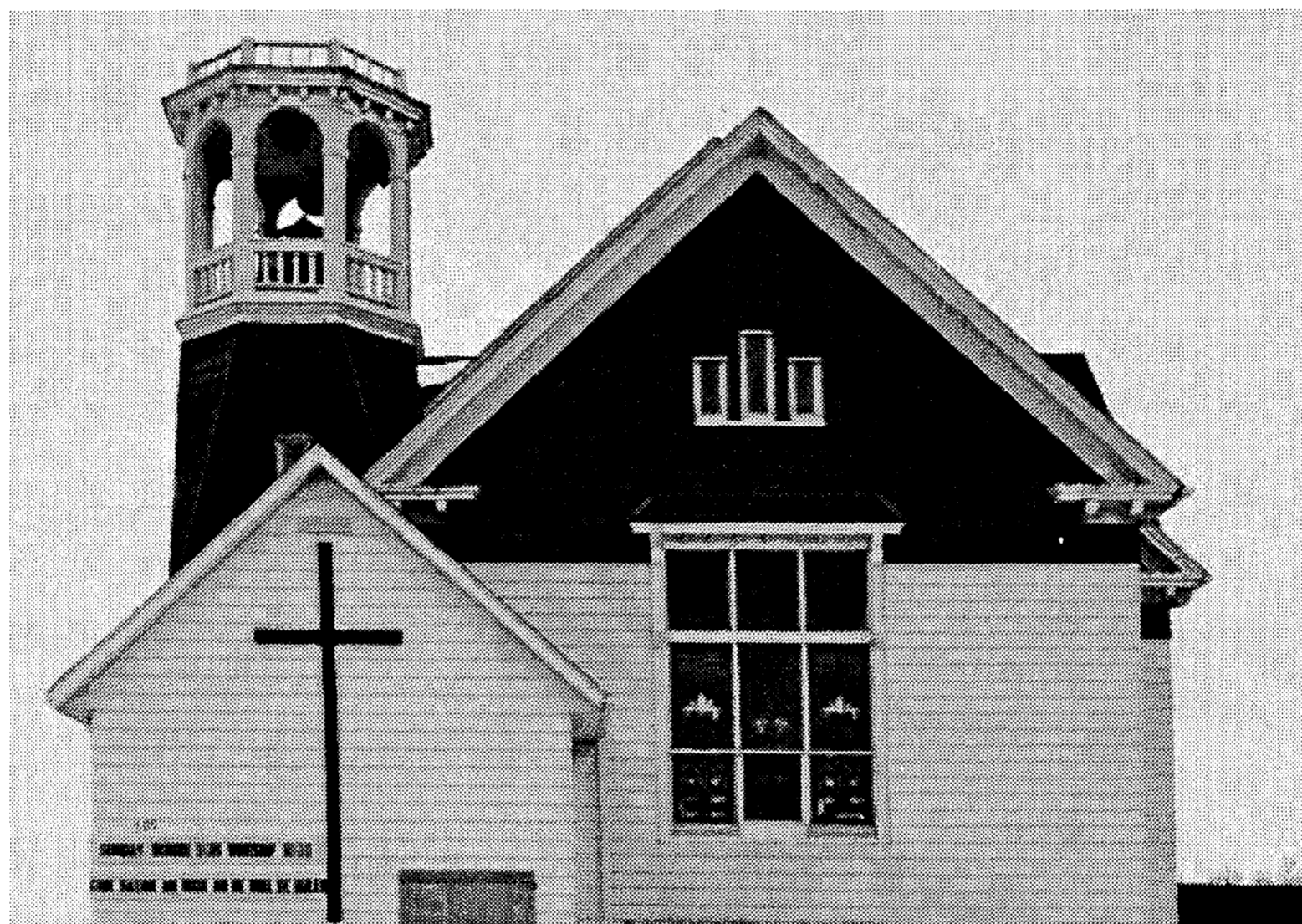
*Étienne Jules Marey, zdroj <http://stage.itp.nyu.edu>.*

Záhy s postupným zdokonalováním techniky záznamu se navíc fotografii podařilo dobýt trh nabídkou rodinných ateliérových portrétů. Disdériho „portrétní vizitky se od roku 1852 těšily značné oblibě mezi maloburžoazií, která byla radostí bez sebe, že může za nízkou cenu získat svou podobenku, což bylo doposud výsadou aristokracie a dobře situované vyšší střední třídy.“<sup>129</sup> Například Lady Eastlake, britská kritička a historička umění, píše v textu *Photography* z roku 1857 o dokumentační síle fotografického obrazu toto: „Řekněme, že tváře našich dětí nemohou být modelovány a vykresleny s takovou pravdou a krásou, které dosahuje umění, avšak odteď to jsou spíše podružné věci, jež jsou nám dány se silou identity, kterou umění nikdy nedosáhne“<sup>130</sup>. A právě tyto „podružné věci“, jak je lady Eastlake nazývá, se díky povaze fotografické technologie staly předmětem dokumentace. Umělci uplatňující tradiční zobrazovací postupy je buď nepovažovali za hodné zaznamenání, nebo naopak nebyly tyto postupy samy natolik rychlé a přesné, aby se mohly být užity k obrazové evidenci všech jevů, které vstoupí do zorného pole člověka či jsou předmětem jeho praktického zájmu. Veškeré tyto příklady ukazují, že základním rysem dokumentárního fotografického přístupu je důraz

<sup>129</sup> Kracauer, Siegfried. *Fotografie*, in: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. London, Oxford, New York: Oxford University Press. 1960, s. 3-23., česky in: Císař, Karel ed. *Co je to fotografie?* Praha: Hermann a synové. 2004., s.27-44, s.30

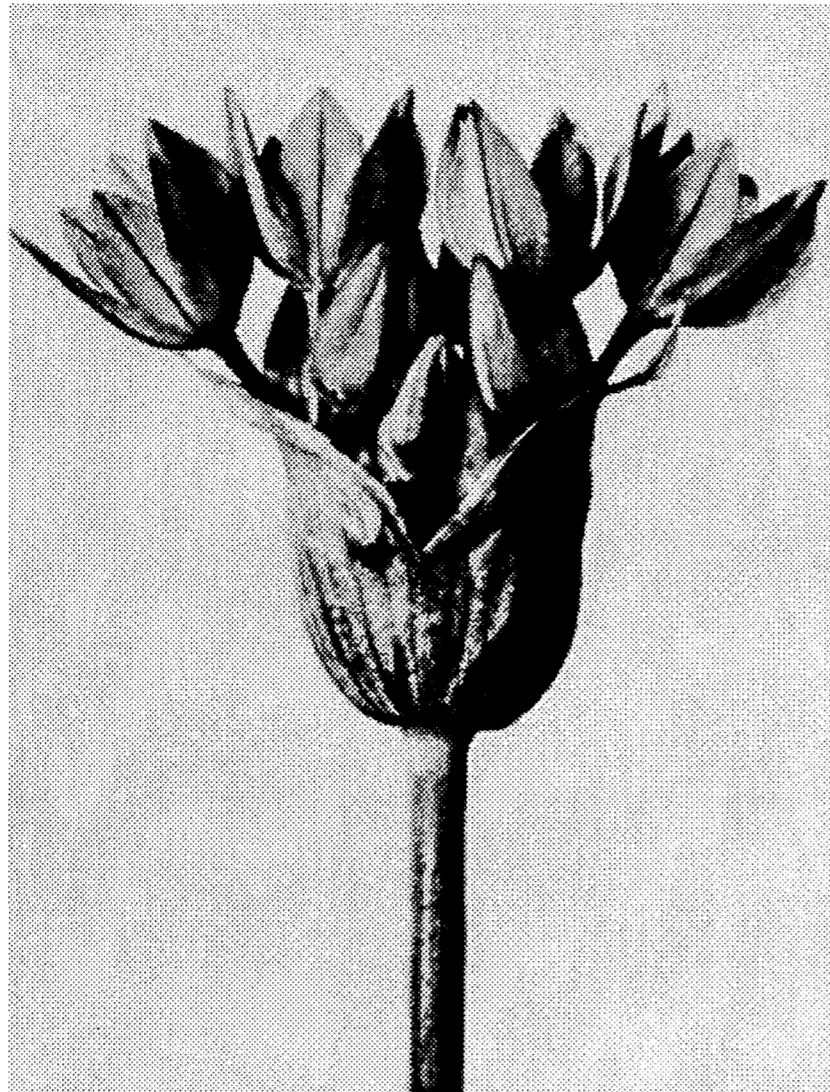
<sup>130</sup> Eastlake, Elizabeth. „Photography“. *Quarterly Review* 101, 1857, s.442-468, citováno podle Newhall, Beaumont, *The History of Photography*. New York: The Museum of Modern Art. 1964

na to, co je reprezentováno, a na funkci fotografie „být pomůckou k vidění“. „Dokumentární fotografický přístup“ se navíc začátkem 20. století stal sám principem umělecké fotografické tvorby. Tento vývoj můžeme nejlépe ukázat na snažení zastánců tzv. „přímé fotografie“ („Straight Photography“) či hnutí „nového vidění“ („Neues Sehen“). Podstatou „přímé fotografie“ byla snaha pořizovat snímky a zvětšeniny co možná nejméně manipulované, bez dodatečných výřezů, s vysokým kontrastem a velkou hloubkou ostrosti, jak dokladuje ukázka fotografie Paula Stranda. Tento princip se začal rozvíjet v osmdesátých letech 19. století a dominoval celé modernistické fotografii až do sedmdesátých let 20. století.

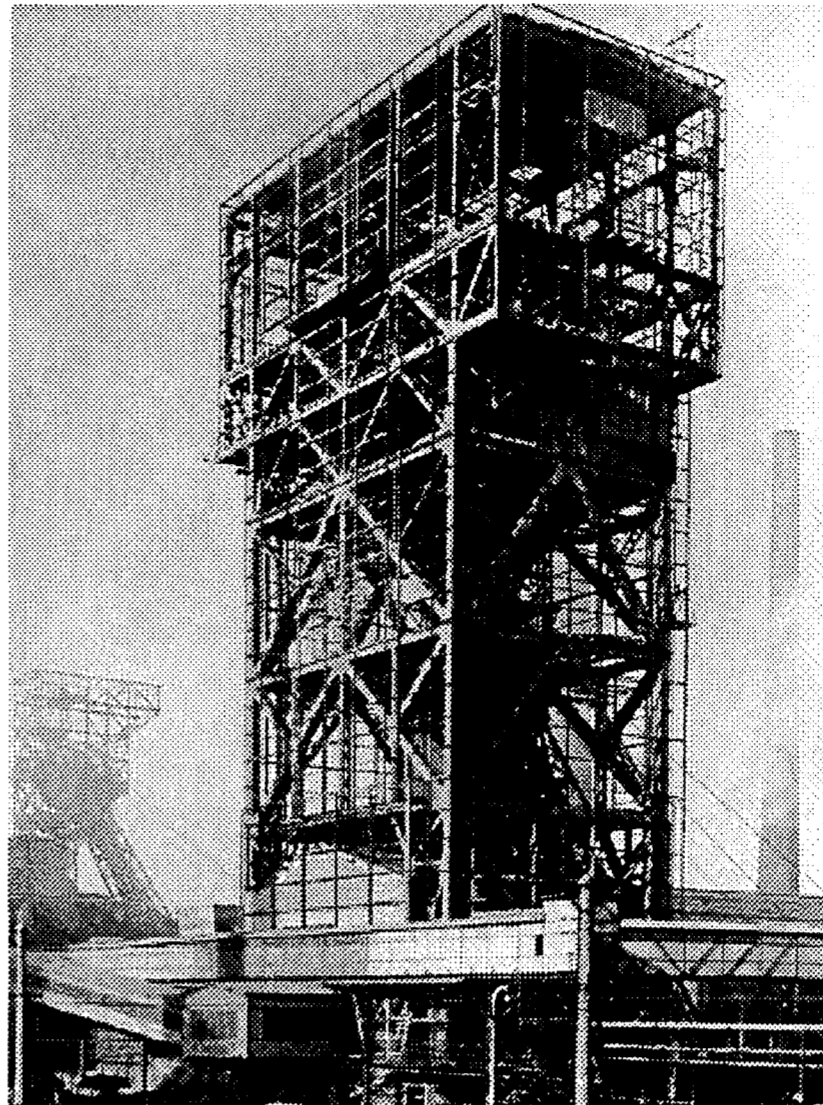


*Paul Strand, „Church“, 1944, zdroj  
<http://101quickandeasysecrets.wordpress.com>.*

Hnutí „Nové vidění“, které se začalo rozvíjet ve dvacátých letech 20. století zejména v Německu, rovněž preferovalo fotografii s důrazem na věcnost a předmětnost zobrazených objektů. Tvůrčím principem v pořizování umělecké fotografie zde byl důraz na vlastnosti objektu samotného, které fotografický obraz pouze zaznamenává. Slavným souborem je například fotografický projekt „člověk 20. století“ německého fotografa Augusta Sander, který systematicky fotografoval figurální portréty obyvatel předválečného Německa. Můžeme rovněž připomenout detailní fotografie florálních tvarů Karla Blossfeldta či továren Alberta Rengera-Patzsche.



*Karl Blossfeldt, „Umělecké formy v přírodě“, 1928, zdroj <http://historyofourworld.wordpress.com>*



*Albert Renger-Patzsch, bez názvu, 1928, zdroj <http://beiskey.net>.*

Z těchto principů čerpala rovněž surrealistická fotografická tvorba v duchu návaznosti na tvůrčí princip Bretonova automatického psaní („l'écriture automatique“) a vedl později k založení fotografické skupiny f/64, jejímiž členy byli například Ansel Adams nebo Edward Weston. Weston ve svém deníku píše:

„10.3.1924: Při návštěvě muzea minulý týden se moje myšlenky soustředily opět na základní otázky fotografie. K jakému účelu je možno fotografii nejlépe využít, pokud chceme nechat stranou pozornosti její čistě vědecké nebo komerční využití? Odpověď se dostavovala vždy v tu chvíli, když jsem se díval na současné nebo i staré dílo velkého sochaře nebo malíře, které se zakládá na konvenci, pronikavých formách a dekorativních motivech. A sice odpověď, že zacházení s fotografií se musí ubírat jinou cestou, že kamera musí být užívána k tomu, aby znovu ukazovala život, aby představovala substanci a kvintesenci věcí samotných, ať už se jedná o lesklý kov nebo živé maso.<sup>131</sup>“

S ohledem na „dokumentární fotografický přístup“ ještě závěrem zmíníme jeden z významných sociálních projektů, který světové fotografii přinesl celou řadu zajímavých snímků, z nichž mnohé dnes patří ke klasickým dílům fotografie. Projekt vzniknul v době hospodářské krize ve v USA v roce 1935. Pod názvem Security Farm Administration se vláda

<sup>131</sup> Weston, Edward. *The day-books*. New York: Millerton, citováno podle Kemp Wolfgang. *Theorie der Fotografie II*. München: Schirmer/Mosel, 1999, s.66

rozhodla spustit sociální experiment, v němž byli motivováni lidé bez práce, aby se s rodinami přestěhovali na zemědělské usedlosti amerického jihu, kde mohli obdělávat kolektivizovaná pole a prací na společných pozemcích tak uspokojit základní životní potřeby. V rámci tohoto projektu byla angažována celá řada fotografů, kteří život lidí na farmách dokumentovali. Mezi nejznámější z nich patří například Dorothea Lange, Russell Lee, Lewis Hine.



*Dorothea Lange, „Mother and Baby of Family on the Road“, 1939, zdroj <http://artknowledgenews.com>.*

Z uvedených příkladů lze tedy stanovit typické rysy dokumentárního fotografického přístupu, který sám je považován za estetický princip fotografické tvorby. Siegfried Kracauer dokumentární přístup ve fotografii nazývá realistickým a píše, že „v estetickém zájmu se fotograf musí za každých okolností držet realistické tendence.“<sup>132</sup> Kracauer ve svém pozdějším textu o fotografii<sup>133</sup> uvádí čtyři vlastnosti (afinity), které v tomto ohledu považuje za nejdůležitější.

<sup>132</sup> Kracauer, *Fotografie*. s.36

<sup>133</sup> Uvedená citace pochází z textu z roku 1960. Kracauer nicméně již ve dvacátých letech ve Frankfurter Zeitung otiskuje stejnojmenný text, který byl později vydán v souborné knize *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977; česky In: *Ornament masy*, Praha: Academia, 2008, s.43-57. Na tento text ještě níže také odkazujeme.

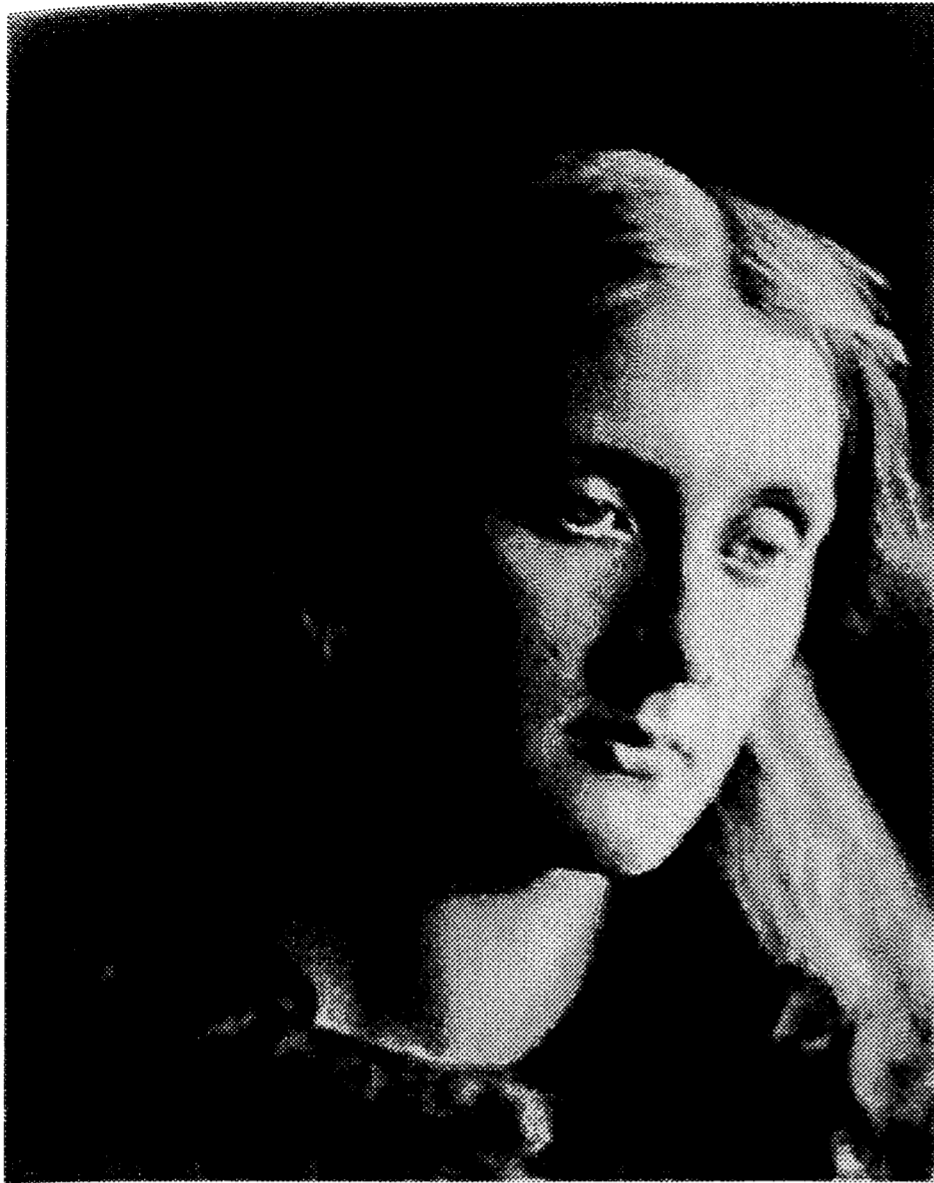
Důraz na nezinscenovanou realitu, zdůraznění nahodilosti, které můžeme vidět u všech momentek, vytváření dojmu nekonečnosti pomocí rámu, který odkazuje zároveň na vše, co pokračuje mimo rám a tíhnutí k neurčitosti, které pramení z faktu, že zachycený objekt je na fotografii vždy něčím více, než určitým sdělením autora o tomto objektu. Tvrdíme, že typickým rysem „dokumentárního fotografického přístupu“ je snaha cíleně posilovat záznamovou povahu fotografické technologie, důraz na objektivitu v převodu informací o objektu, snaha o maximalizaci precizního zachycení a vykreslení detailu a potlačení jakýchkoliv kvalit obrazu, které by odváděly pozornost diváka od zájmu o objekt samotný. Do popředí divácké zkušenosti tak „dokumentární přístup“ staví zájem o zachycený objekt a zdůrazňuje zejména reprezentační funkci obrazu.

### **3.2.2. Charakteristika piktorialistického fotografického přístupu**

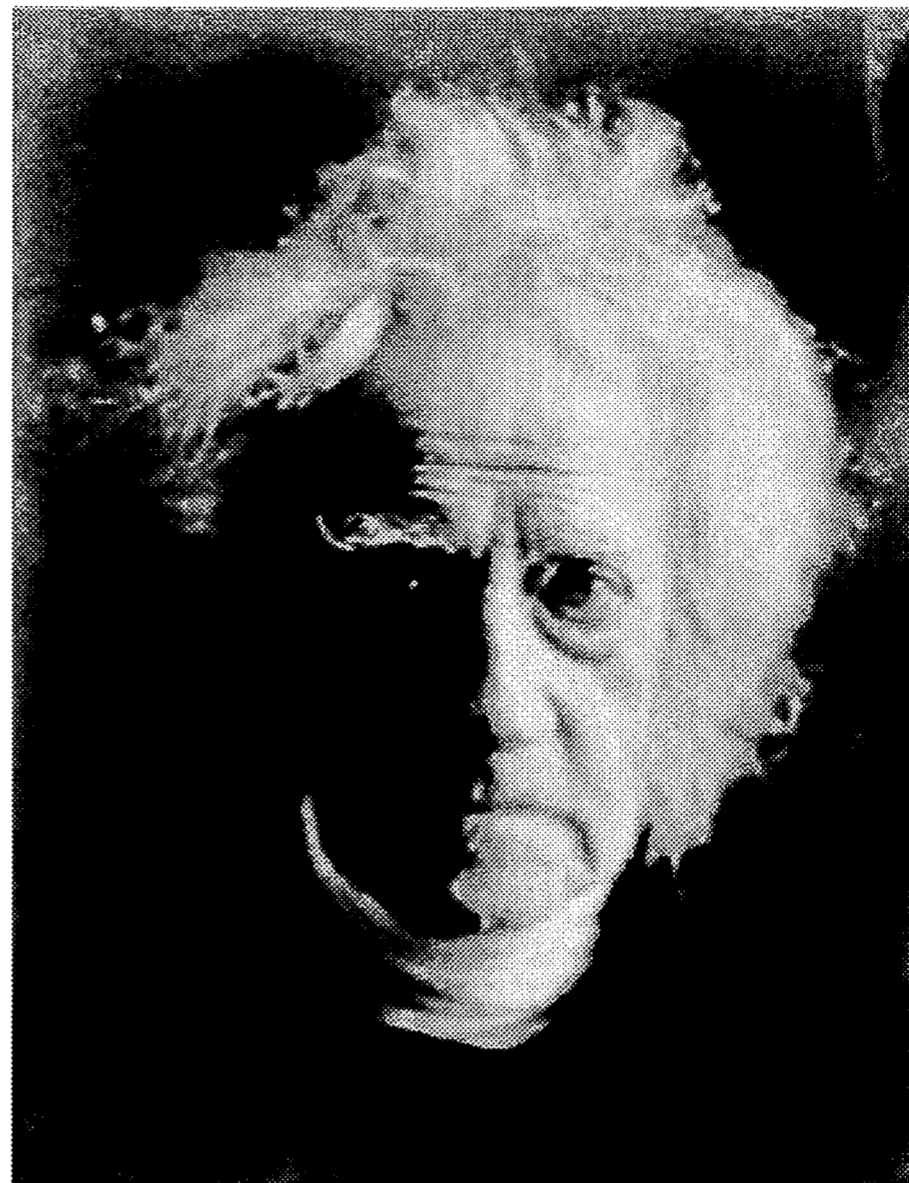
Oproti dokumentárnímu fotografickému přístupu můžeme naopak postavit přístup piktorialistický. Kořeny tohoto přístupu lze rovněž spatřovat již u samého počátku fotografie, zejména ve snaze obhajovat fotografii jako legitimní zobrazovací umění přirozeně se napojující na tradici dějin výtvarného umění. Piktorialistický přístup lze sledovat jednak na fotografiích anglického piktorialismu (Oskar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson), jejichž autoři se snažili fotografický obraz uzpůsobit tradičnímu gestaltu malby s důrazem na kompozici, měkké světlo, námět apod. Jak uvádí Beaumont Newhall<sup>134</sup>, už od roku 1843 se daguerrotypisté pokoušeli obrazy změkčovat a retušovat, aby se vyhnuli přílišné realističnosti obrazu. Margaret Julie Cameronová úmyslně užívala špatně vyrobené objektivy, aby umenšila působení náhodných detailů, které kamera zachytí. Obdobnými cestami se ubíraly i snahy tzv. impresionistického piktorialismu.

---

<sup>134</sup> Newhall, Beaumont. *The History of Photography*. The Museum of Modern Art. New York. 1949, s.76



*Margaret Julie Cameronová, „My Niece Julia“, 1847, zdroj <http://photographyhistory.com>*



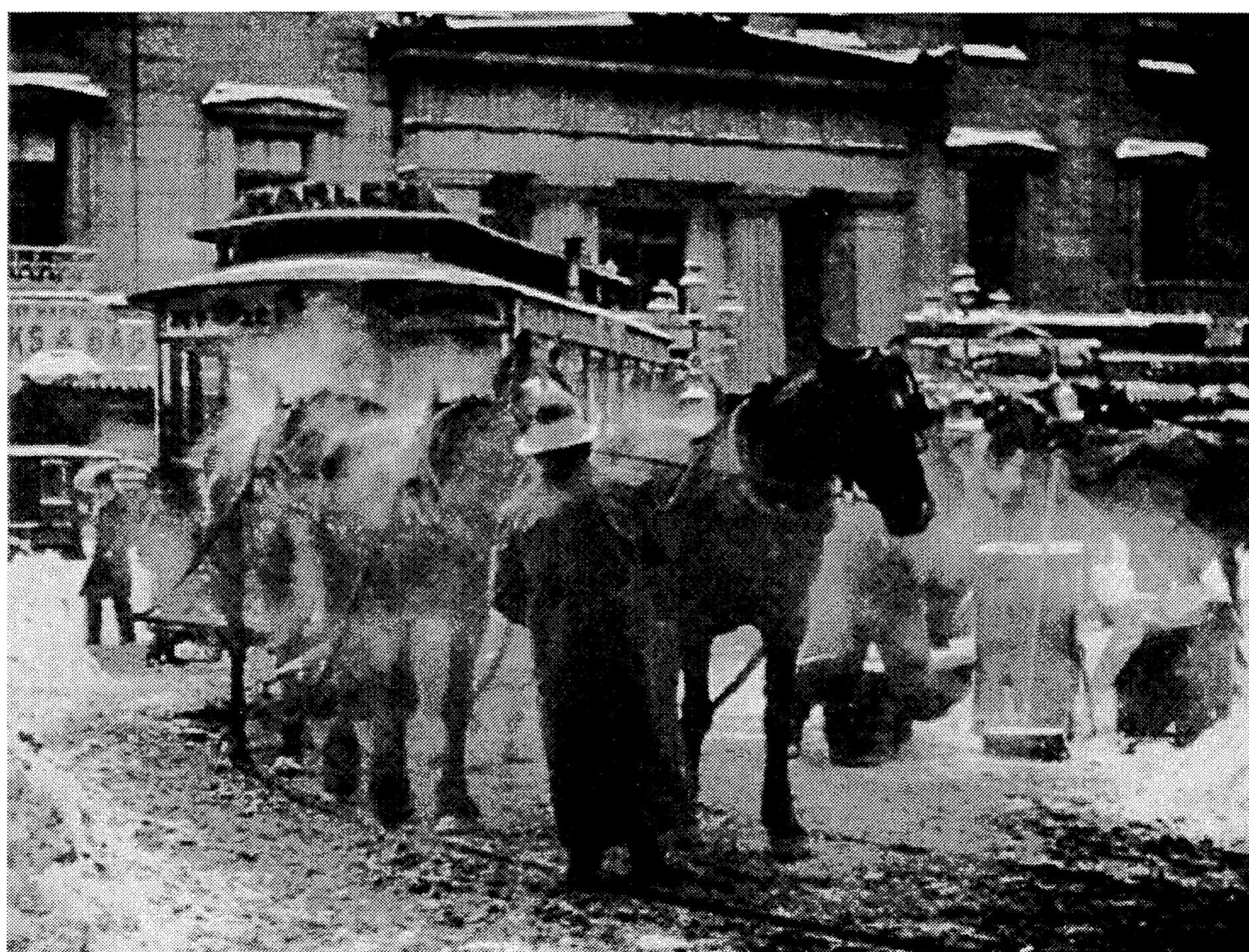
*Margaret Julie Cameronová, „J.F.W. Herschel“, 1867, zdroj <http://photographyhistory.com>*

Další posun ve vyjadřovacích možnostech piktorialistů a promýšlení zobrazovacích kvalit fotografie lze vysledovat v díle Petra Henryho Emersona.



*Peter Henry Emerson, „A Stiff Pull“, 1886, zdroj <http://photogravure.com>*

Emerson svým textem „Naturalistická fotografie pro studenty umění“<sup>135</sup> a dalšími teoretickými pracemi přispěl k novému pojetí zobrazovacích možností fotografie. Emerson tvrdí, že fotografie se nemůže stát uměním, pokud bude jen napodobovat malířské postupy tehdy již hojně kritizovaného realismu. Fotografii bude možno považovat za umění tehdy, pokud ji budeme rozumět jako novému druhu obrazů, komponovaných jako soubor znaků na ploše a to tak, aby to odpovídalo způsobu, jakým vnímá lidské oko<sup>136</sup>. Důležité podle Emersona bylo přenést důraz z fotografie napodobující tradiční realistické zobrazení (podle kritéria podobnosti mezi obrazem a objektem) na takovou fotografii, která koresponduje se způsobem lidského vnímání. Tento princip lze ukázat na poměru mezi ostrými a neostrými částmi fotografické plochy. Emerson tak otevřel cestu k novému pojetí fotografického obrazu, jehož možné umělecké ambice mohou být založeny na osvobození od detailu a na způsobu, jakým fotograf ovlivní zobrazovací kvality obrazu na rovině ostrosti a neostrosti, měkkého světla, vyrýsovaných nebo potlačených kontur.



*Alfred Stieglitz, „The Terminal, New York“, 1892, zdroj  
<http://metmuseum.org>*

<sup>135</sup> Emerson Peter Henry. *Naturalistic Photography for the Students of the Arts*. London. 1889

<sup>136</sup> Emerson v tomto ohledu pojetí vidění navazuje na svého učitele Harmanna von Helmholtz

Robert de la Sizeranne o tomto tvůrčím principu píše: „Neostrost odpovídá pocitu, který máme v životě tak rádi, takovou sladkou nejistotu stavu duše, kde již očekáváme, že bude naše doufání naplněno, ale jistota se stále ještě nedostavuje, kdy vše jako by bylo přislíbeno, ale nic ještě dáno, vše tušeno, ale nic jisto.“<sup>137</sup> Tento tvůrčí princip můžeme vidět na pozdější piktorialistické fotografii začátku 20. století, zejména v tvorbě Edwarda Steichena a Alfreda Stieglitze (viz obrázek výše) Kracauer označuje obecně takový přístup k fotografickému obrazu za formativní tendenci, tedy za snahu formovat výsledný obraz tak, aby jeho kvality byly pod co možná největší kontrolou fotografa. Formativní tendence se často shodují se snahou přiblížit výsledný gestalt obrazu dobově aktuálním trendům výtvarného umění. Tvrdíme tedy, že piktorialistický fotografický přístup cíleně posiluje schopnost fotografa vyjadřovat myšlenky v zobrazení buď tím, že napodobuje tradiční zobrazovací postupy malby nebo v pozdější fázi tím, že posiluje zobrazovací vlastnosti vyplývající z fotografické technologie. Vyjadřovacími prostředky tu jsou například výtvarně řešené kompozice, vícenásobné expozice, užívání ušlechtilých tisků, práce se změkčujícími objektivy a filtry, důraz na ostrý a neostrý plán obrazu apod. Tvrdíme, že „piktorialistický fotografický přístup“ staví do popředí divácké zkušenosti zájem o zobrazovací vlastnosti fotografického obrazu.

Přestože v dějinách fotografie nacházíme snahu programově vytvářet piktorialistické nebo dokumentární obrazy a oběma přístupům vděčíme za pojmenování specifických vlastností fotografie užívaných za účelem uměleckého zobrazení, je samozřejmé, že ve většině fotografických obrazů lze nalézt kombinaci zobrazovacích kvalit obou fotografických přístupů. Kombinaci těchto kvalit je však nutno nahlížet jak z hlediska tvorby, kdy fotograf cíleně akcentuje určité vlastnosti dokumentárního a piktorialistického přístupu, tak z hlediska percepce, kdy tyto vlastnosti mohou být různě akcentovány v závislosti na funkci a kontextu, v němž je fotografický obraz vnímán. Protože druhá situace zdůrazňující kontext a funkci nemusí

---

<sup>137</sup> Sizeranne Robert. *La photographie est-elle un art?* In: *Les questions esthétiques contemporaines*. Paris: 1904. S.147-212

záviset na záměru autora fotografie, je nutno lépe specifikovat vztah mezi těmi zobrazovacími vlastnostmi, které jsou ve fotografii pod kontrolou autora a které nad rámec jeho kontroly. V další kapitole proto analyzujeme vztah mezi dvěma rovinami fotografického sdělení, které jsou zdrojem reprezentačních a zobrazovacích vlastností fotografického obrazu, které se pak v aktu estetické percepce střetávají v dialektickém vztahu mezi záměrností a nezáměrností.

### 3.3. Dvě roviny fotografického sdělení

Připomeňme si nejprve, jakým způsobem charakterizuje fotografii Patrick Maynard, jehož pojetí jsme popisovali v první části textu. Maynard rozumí fotografii jako dosud nejvíce podávané interakci mezi funkcí záznamovou a zobrazovací. Chceme-li porozumět výjimečnosti fotografie mezi jinými zobrazovacími technikami, musíme podle něj fotografii zkoumat jako soubor technologií, které člověku umožňují nanášet určité vizuálně přístupné značky („marks“) na plochu, která je jejich fyzickým nosičem. Zatímco rovina záznamu plní funkci „činit tyto značky viditelnými“, rovina zobrazení (která je samozřejmě nesena rovinou záznamu) přebírá funkci „zvýraznit určité značky tak, aby manifestovaly autorský záměr ve sdělení a tedy aby si jich divák všimnul“. Tento vztah a napětí mezi souborem značek zapříčiňených záznamovou povahou fotografie, které jsou vždy částečně mimo kontrolu fotografa, a mezi souborem značek, které fotograf záměrně manipuluje tak, aby odpovídaly zamýšlenému obsahu zobrazení, nelze při estetické analýze fotografie zanedbat. Na rovině zobrazení tak fotograf uplatňuje svou kontrolu nad detailem pomocí tvůrčího principu Wicksem přirovnávaného k principu make-upu, který jsme zmiňovali ve druhé části. Tento tvůrčí postup je typickým rysem „piktorialistického fotografického přístupu“, v němž se fotograf snaží cíleně určité zaznamenané kvality na ploše obrazu zvýraznit a jiné potlačit. Na rovině záznamu však fotograf vykoná pouze jediné, rozhodne se v pravý moment pro exponování snímku. Francouzský estetik fotografie François Soulages<sup>138</sup> nazývá tento rys jako „fotograficitu“. Fotogra-

---

<sup>138</sup> Soulages, François. *Esthétique de la photographie*, Paris: Nathan, 1998

ficita, tedy princip, který vystihuje základní rysy fotografického zobrazování, je definována jako artikulace dvou momentů. První moment nazývá Soulages „nezvratnost“ (l'irréversible) a je pro něj charakteristická definitivnost fotografického aktu, tedy momentu expozice, který je rozhodující a nezvratný a po němž následuje v případě analogové fotografie pět dalších etap: vyvolání, přerušení, ustálení, praní, sušení. Těchto šest etap včetně první, tedy expozice, lze poté ve fázi postprodukce opakovat. Tato fáze souvisí s druhým momentem „nevyčerpatelnosti“ (l'inachevable), v níž může fotograf neustále se stejným políčkem negativu (či daty na kartě) pracovat na stovky způsobů a upravovat výsledný obraz v každé z výše jmenovaných šesti etap (v digitální éře se fáze postprodukce redukuje na jednu etapu). Fotograf je tak odkázán na neustálé bilancování mezi těmi kvalitami v zobrazení, které jsou nenávratně neměnné, a mezi těmi zbývajícími, které lze neustále proměňovat.

Fotografie má proto v naprosté většině případů vždy takové vlastnosti a vizuálně přístupné kvality, které jsou v obraze přítomny nad rámec záměru fotografa a souvisí s tím, co Kracauer nazývá tíhnutím fotografie k neurčitosti. Což znamená, že fotografie také obsahuje taková sdělení, která zcela nemusejí souviset s tím, co fotografií sděluje její autor a která jsou přesto potenciální součástí zobrazení. Tento vztah mezi dvěma rovinami sdělení precizně formuloval Roland Barthes<sup>139</sup>. Byť se jedná o jiný filosofický kontext mimo rámec analytické estetiky, považujeme Barthesovu koncepci za zásadní. Navíc jsme toho názoru, že odhalení paralel mezi závěry různých myšlenkových diskursů posiluje platnost teze, která z těchto závěrů vychází. Barthesovo rozčlenění na dva typy sdělení nesené fotografickým obrazem nám k tomu pomáhá zdůvodnit naše členění na rovinu záznamu a rovinu zobrazení, jehož legitimitu pro

---

<sup>139</sup> Barthes se fotografii věnuje v několika textech v *Mytologiích*, dále v textech *Rétorika obrazu*, *Fotografické sdělení*, *Třetí smysl* a zejména v pozdní knize *Světlá komora*, která patří snad k nejcitovanějším dílům o fotografii. Jeho pojmy *lingvistické sdělení*, *denotované obrazové sdělení*, *konotované obrazové sdělení*, *sdělení bez kódu*, *studium* a *punctum* tvoří centrální pojmosloví, z něhož se zde zaměříme zejména na druhé dva.

účely teoretické analýzy obhajujeme. V textu „Rétorika obrazu<sup>140</sup>“ se Barthes zabývá analýzou fotografického obrazu se snahou rozkrýt, jakým způsobem fungují jednotlivé typy sdělení, které tento obraz nabízí. Konkrétně se jedná o reklamní fotografii na těstoviny Panzani, k níž je rovněž připojen text jako součást plochy obrazu. Podle Barthesovy analýzy takový obraz poskytuje tři typy sdělení: 1) lingvistické sdělení, 2) nekódované ikonické sdělení, které lze považovat za denotované sdělení 3) kódované ikonické sdělení, které lze považovat za konotované sdělení. Protože pro účely našeho zkoumání se nemusíme zabývat prvním sdělením, tedy lingvistickým, obrátíme svou pozornost k dalším dvěma a jejich vztah vysvětlíme podrobněji. Samozřejmě je nutno poznamenat, že obraz je jako druh znaku vždy jednotným celkem, nicméně v sémiologické analýze lze oba dva typy sdělení teoreticky oddělit, byť prakticky třetí je v druhém cele obsažen<sup>141</sup>. Fotografie na rozdíl například od kresby považuje Barthes za tzv. sdělení, které může být sdělením bez kódu. Kódem jsou míněna zejména pravidla, podle nichž lze vykládat vztah mezi znaky v určitém druhu reprezentačního systému a na základě tohoto vztahu lze číst v souboru znaků obsažená sdělení. Typickým kódem jazyka je například znalost písma, syntaxe, významu slov apod. Obrazy jsou analogickým systémem reprezentace, tedy systémem, který navíc pracuje s určitou mírou vizuální analogie mezi označujícím a označovaným a tedy kódování v zobrazovacích systémech je odlišné, respektive by se dalo považovat za méně komplikované. Kódem je tu třeba druh perspektivy. Kódo-

<sup>140</sup> Barthes, Roland, *Rétorika obrazu*, in: Císař, Karel ed. *Co je to fotografie?* Praha: Hermann a synové. 2004., s.51-61

<sup>141</sup> Zde je možno upozornit na podobnost s Ingardenovým pojetím vrstevnatosti obrazu jako intencionálního objektu. Roman Ingarden v knize *O struktuře obrazu* (Bratislava: SVKL, 1965) rozlišuje z fenomenologického hlediska mezi malbou (fyzický nosič) a obrazem (intencionální objekt). V rovině obrazu lze pak podle Ingardena rozlišovat až čtyři vrstvy díla: 1. Vrstvu rekonstruovaných aspektů (všechny linie a plochy, které se stávají součástí zobrazení); 2. Vrstvu znázorněných předmětů (linie a plochy, které reprezentují nějaký pro diváka představitelný předmět); 3. Portrét (vrstva, která je nositelem reprezentace určitého konkrétního předmětu, který má být rozpoznán jako jedinečný ve třídě stejných předmětů, například doslova portrét konkrétní osoby); 4. Literární téma (vrstva obrazu, která je nositelem vztahu mezi předměty, na základě kterého může divák rozpoznat v obraze konkrétní příběh, mýtus apod.). Každý obraz tak vždy obsahuje minimálně první dvě vrstvy, které jsou rovněž prakticky neoddělitelné, nicméně v analýze obrazu jako intencionálního objektu jejich teoretické rozlišení umožňuje porozumět podstatě zobrazení. Obdobně, byť v jiné myšlenkové tradici, rozlišuje John Kulvicki v knize *On Images* (Oxford: Clarendon Press, 2006) dva druhy obsahu zobrazení, z nichž jedno nazývá „bare bones content“ (mohli bychom jej přirovnat k Barthesově denotované syntagmatické rovině) a druhý nazývá „fleshed out content“ (který bychom naopak mohli přirovnat k rovině konotované paradigmatické, či Ingardenovým vrstvám od druhé dále).

vaní kresby Barthes rozděluje do tří rovin: soubor řízených transformací (právě třeba perspektiva), rozdělení významného a nevýznamného (kresba nereprodukuje všechno), potřeba naučit se kresbě jako druhu kódu. Na rovině denotace je tedy kresba řízena vztahem transformace mezi označujícím a označovaným. Oproti tomu fotografie je v určité rovině denotace (Barthes také užívá pojem „doslovného sdělení“) řízena pouze vztahem zaznamenávání. I když můžeme v samotné konstrukci fotoaparátu odhalit přítomnost některých kódování (například optika pracující s lineární perspektivou), vždy je fotografie na rovině denotace nejprve záznamem a tedy je mnoho kvalit obrazu se zobrazeným spojeno vztahem bez prvotní transformace. Jak Barthes píše: „Zásahy člověka do fotografie (zarámování, vzdálenost, osvětlení, neostrost, splývavost atd.) patří totiž všechny do roviny konotace; zdá se jakoby na počátku (třeba i uto-pickém) byla hrubá (čelní, ostrá) fotografie, do které člověk pomocí určitých technik přenesl znaky pocházející z nějakého kulturního kódu.“<sup>142</sup> Proto u fotografie jako u typu ikonické (přesněji řečeno ikonicko-indexikální) reprezentace můžeme číst vztah mezi denotovaným a konotovaným sdělením jako určující a fotografii odlišující od jiných typů ikonických sdělení. Všechny znaky, které na tomto obraze zastávají funkci konotovaného sdělení jsou diskontinu- itní, zatímco znaky denotující tvoří kontinuum, na němž jsou diskontinuitní konotující znaky vystavěny. Připomeňme, že denotace čili označování se skládá ze vztahu mezi označujícím a označovaným. Pokud se tento vztah mezi označujícím a označovaným sám stane v širším systému jedním označujícím, vyvstává tu vztah mezi dvěma systémy, který je možno nazvat konotací. Zatímco denotovanou rovinu sdělení u fotografie lze přirovnat k tomu, co Ferdinand de Saussure nazývá syntagmatickým vztahem mezi znaky (přítomnost znaků v určité řadě či rozložení – například promluva v jazyce), konotovanou rovinu sdělení lze přirovnat k asociativnímu vztahu (možno nazvat systémem či paradigmatickým). Vztah mezi syntagmatem a systémem (paradigmatem) ilustruje Barthes<sup>143</sup> například na vztahu mezi různými prvky oble- čení jako sukně, blůza, kabát (syntagma) a mezi různými typy jednoho oblečení se stejnou

<sup>142</sup> Barthes, *Rétorika obrazu*, s.57

<sup>143</sup> Barthes, Roland. *Základy sémiologie*. in: *Kritika a pravda*. Praha. Dauphin. 1997, s. 81-182, s.141

funkcí jako čepice, baret, kapuce (systém). V oblasti fotografické techniky bychom mohli za příklad syntagmatického považovat třeba tělo fotoaparátu, objektiv, film či paměťovou kartu, filtr apod. a za příklad systému objektivy s různou ohniskovou vzdáleností. Barthes s ohledem na oba plány vztahů mezi znaky ve fotografickém obraze píše: „Konotace je toliko systém, může být definována pouze jakožto paradigma; ikonická denotace je toliko syntagma, sdružuje prvky bez systému: diskontinuitní konotátory jsou vázány, aktualizovány, ‚pronášeny‘ skrze syntagma denotace: diskontinuitní svět symbolů je ponořen do dějin denotované scény jako do očištěné lázně nevinnosti.“<sup>144</sup> Na základě této analýzy lze také vysvětlit význam pojmů „studium“ a „punctum“, které Barthes pro účely analýzy fotografie později v textu „Světlá komora“ zavádí. Zatímco studium lze považovat za čtení fotografie v rovině jejího konotovaného sdělení, punctum se vynořuje z roviny sdělení denotovaného, přemostujícího autorův záměr v zobrazení. Vztah denotace (roviny syntagmatu) a konotace (roviny paradigmatu) ve fotografii můžeme ukázat například na fotografii Ivana Pinkavy „Jeho první víno“.



*Ivan Pinkava, „Jeho první víno“, zdroj <http://phpweb.cz>*

<sup>144</sup> Barthes, *Rétorika obrazu*, s.61

Vidíme, že se jedná o obraz s výrazným konotačním plánem. Fotografie odkazuje na Caravaggiova plátna, postavu Baccha a dionýské slavnosti. Prsten na ruce tvoří kontrast mezi současným významem snubního prstenu a odkazem na tradiční a mytické. Název sám rozehrává další řetěz konotací nevinnosti, zasvěcení apod. Přesto je na obraze mnoho detailů, které i když mohou podporovat konotační funkci sdělení, zároveň na obraze jen prostě jsou. Například si všimněme tvaru palce a nehtu nebo drobné kožní vady na levé části čela. I když Ivan Pinkava patří k fotografům, kteří aranžují své fotografie do nejmenšího detailu, přesto i zde můžeme nalézt kvality, které buď unikly pozornosti fotografa, nebo je zkrátka jen nepovažoval za důležité jakkoliv dále z obrazu odfiltrovat.

Domníváme se proto s ohledem na výše řečené, že fotografie má v naprosté většině případů vždy takové vlastnosti a vizuálně přístupné kvality, které jsou v obraze přítomny nad rámec záměru fotografa a které jsou jejími potenciálními estetickými vlastnostmi, jež budou akcentovány v závislosti na kontextu percepce fotografie a na její funkci. I když připouštíme, že můžeme technicky vzato vytvořit vizuálně identické malby a fotografie, tvrdíme, že jejich estetické vlastnosti budou odlišné právě z důvodu odlišného vzniku obou těchto obrazů<sup>145</sup>. Tehdy, pokud se o napodobení fotografie snaží malba, jak to například dokládá snaha superrealistů, mohl by být výsledkem obraz, který nás může vizuálně zmást a u něhož budeme chvíli váhat, zda se jedná o fotografii či ne. Malíř totiž může všechny vizuálně přístupné

---

<sup>145</sup> V této souvislosti můžeme poukázat na zajímavý problém, který se objevuje ve chvíli, kdy budeme promýšlet fotografický obraz s ohledem na Ingardenovo pojetí vrstevnatosti obrazu jako intencionálního objektu. Pokud bychom promýšleli rozdíl mezi charakterem první vrstvy rekonstruovaných aspektů u malby (v našem pojetí) a fotografie z pohledu ontologického (které kvality na fyzickém nosiči se stanou potenciální součástí první vrstvy obrazu a jakým způsobem) nutně bychom dospěli k některým odlišnostem zejména s ohledem na míru, s níž jsou potenciální zobrazovací kvality fyzického nosiče závislé na autorově rozumění světu, v němž žije. V interpretaci ingardenovských vrstev obrazu například Jan Patočka promítá do první vrstvy základní význam s ohledem na to, čemu říká vnitřní metafyzika výtvarného díla. Podle Patočky je totiž vrstva rekonstruovaných aspektů zdrojem pravdy v díle, pravdy týkající se dobově a kulturně podmíněného rozumění autora sobě a světu, který jej obklopuje. Tuto tezi lze například ilustrovat na egyptských malbách. Vrstva rekonstruovaných aspektů nám skrze druhou vrstvu znázorněných předmětů umožňuje nahlédnout specifické pojetí perspektivy. Význam takové práce s perspektivou nijak nesouvisí s tím, zda Egypťané znali či neznali lineární perspektivu, ale s tím, jak se vztahovali ke světu a jakým způsobem mu rozuměli. Do jaké míry lze uvažovat o obdobné interpretaci skryté „pravdy“ u fotografického obrazu? Hledání odpovědi na tuto otázku by bylo zajímavou výzvou, kterou však v této práci s ohledem na jinou metodu nemůžeme dále rozvíjet.

vlastnosti malby uzpůsobit tomu, aby plocha obrazu vypadala jako fotografie. V klidu a v sérii tisíce pohybů ruky a štětce a dalších pomůcek plochu obrazu uzpůsobuje tak, aby odpovídala zamýšlenému efektu. Pokud se však o napodobení malby snaží fotograf, jak to dokládá zejména rané piktorialistické snažení v 19. století, je jeho moc nad kvalitami na ploše obrazu značně omezená. Vizualně může napodobit malbu zejména pomocí dílčích filtrování (optické filtry, upravená citlivá vrstva, pomocné chemikálie apod.), které zapříčiní spojitou změnu v převodu celé škály vlastností objektu na plochu fotografie (tedy takovou změnu, v níž fotograf nemůže ovlivnit jeden konkrétní bod na ploše, nýbrž jen celou škálu bodů najednou). Fotografův postup je proto jakoby obrácený od postupu malířova. Zatímco malíř svou plochu zaplňuje krok za krokem vizualně přístupnými kvalitami a takřka z ničeho ji postupně vizualně formuje, fotograf jediným pohybem aktivace závěrky převede tisíce vizuálních informací o scéně a objektu na plochu budoucí fotografie (negativu, pozitivu či paměti na kartě). Jeho další autorská moc nad obrazem tak může být uplatněna buď v rovině vypouštění zbytečných informací (oříznutí plochy obrazu) nebo jejich filtrování ve fázi postprodukce, ať již ve fotokomoře nebo na počítači. Tento fakt nás vede k tvrzení, že malba může napodobit fotografie mnohem lépe a do většího detailu, nežli fotografie malbu (ta ji může nanejvýš vyfotografovat). Pravděpodobnost, že na ploše fotografie zůstanou vždy vlastnosti, které unikly fotografově kontrole, je totiž mnohem větší, než v případě vlastností maleb, které mají napodobovat fotografii<sup>146</sup>. Protože ve fotografickém obraze interagují navzájem kvality, které byly autorem zamýšleny jako zobrazení, s takovými kvalitami, které se staly součástí zobrazení nad rámec kontroly autora a mají zásadní reprezentační funkci, je naše úvaha uzavírající tuto

---

<sup>146</sup> Někdo by sice mohl namítnout, že současná digitální fotografie dává fotografovi mnohem volnější ruku a je často vizualně nerozlišitelná od malby. Připouštíme, že je to pravda, ale jmenujeme tři důvody, proč tento fakt nemusí vyvracet to, co říkáme: 1) I při digitální manipulaci s obrazem je stále fotograf odkázán na vypouštění a filtraci informací. Jeho způsob práce je tedy jiný než v případě malby. 2) I pokud bychom stáli před digitální fotografií, kterou bychom považovali za malbu, naše estetické hodnocení obrazu by se lišilo, pokud bychom jej považovali za malbu a pokud za fotografii. V případě, že bychom jej nejprve hodnotili jako malbu a teprve vzápětí by nám někdo prozradil, že se jedná o fotografii, museli bychom nutně přehodnotit naši vizuální zkušenost. Estetické hodnocení takového obrazu bude jiné, pokud jej budeme hodnotit jako malbu nebo jako fotografii, neboť jej budeme hodnotit podle jiných kritérií. 3) Tvrdíme navíc, že i fotograf pracující digitálně v naprosté většině případů zanechává na ploše fotografie takové kvality, které diváka upomínají, že se jedná o fotografii.

kapitolu následující: Pokud je fotografie z hlediska kategorického očekávání diváka transparentním obrazem a přitom je zobrazením kombinujícím obě roviny fotografického sdělení, musí být na její schopnosti podporovat očekávání transparence a bytí v percepčním kontaktu se světem (ve Waltonově slova smyslu) za současného udržení zájmu o zobrazení také založena její estetika. Obrátíme proto dále naši pozornost ke způsobu, jakým jsou divákem v aktu percepce fotografického obrazu akcentovány určité kvality zobrazení jako estetické. Souvislost mezi nadřazeností roviny syntagmatického záznamu nad rovinou paradigmatického zobrazení se ukáže být zásadní.

#### **3.4. Distancované vidění objektu přímo jako míra estetické hodnoty fotografie**

Až dosud jsme se zabývali způsobem, jimiž se fotograf chápe možností svého média a naplňuje záměry v zobrazení (kombinace piktorialistického a dokumentárního přístupu) a dále pak podstatou vzniku fotografie s ohledem na povahu její technologie (záznamová funkce je příčinou takových vlastností obrazu, které vždy nějak přesahují vlastnosti zobrazení, které jsou pod kontrolou fotografa). V tuto chvíli je třeba obrátit pozornost k faktu, že jakékoliv vlastnosti fotografického obrazu se stanou estetickými kvalitami pouze v aktu percepce fotografie a pouze tehdy budou určité kvality vnímány jako záměrné a jako nezáměrné. Protože pro charakter percepce fotografie platí Waltonova „teze transparence“, ukážeme nyní, v jakém smyslu je třeba ji postavit do centra estetické analýzy fotografie.

Řekli jsme výše, že je-li fotografický obraz zároveň zobrazením a zároveň pomůckou k vidění s kauzálním vztahem ke svému objektu, estetické kvality tohoto zobrazení nebudeme v aktu percepce konstituovat podle stejných očekávání, která bychom uplatňovali při estetickém zájmu o vizuálně identickou malbu. Estetické kvality fotografie musí být nahlíženy na základě kombinace obou vlastností fotografického obrazu a kritéria, podle nichž bude divák dílo esteticky hodnotit, budou souviset s psychologicky zakotveným očekáváním transparence. Proto,

aby mohlo k tomuto očekávání transparence dojít, musí divák vědět, o jaký typ obrazu se jedná. Jsme toho názoru, že i přes případnou vizuální nerozlišitelnost malby a fotografie jsme v naprosté většině případů velmi dobře informováni, zda se díváme na fotografii nebo na malbu. Jdeme-li na výstavu fotografií, automaticky očekáváme, že uvidíme tento typ obrazu, pokud nám někdo ukazuje obrázky z cest, rovněž nečekáme, že se jedná o umně provedené ski-ci. Pokud si prohlížíme obrázky v novinách či na počítači, můžeme samozřejmě mít podezření, že jsou do jisté míry tyto obrazy manipulované, upravené, že byla použita retuš, kombinace více snímků a podobně. Ale tento jev je starý jako sama fotografie a přesto, že je manipulace s obrazem dnes technicky dostupnější a lépe proveditelná, neznamena to, že bychom se proto rozhodli pro založení nějakého jiného očekávání, které není ani očekáváním vidění malby, ani očekáváním vidění fotografie<sup>147</sup>. I když se digitalizací povaha fotografické technologie mění, tvrdíme, že rozhodujícím faktem je, zda chceme i v digitálně manipulovaných obrazech vidět fotografie nebo ne. Na tomto rozhodnutí pak závisí i jejich estetické hodnocení a to je pro naši níže obhajovanou tezi důležité. Než tuto tezi zformulujeme, připomeňme ještě některé výchozí předpoklady. Divákovo očekávání transparence je příčinou spuštění procesu vidění, které spolu s Waltonem nazýváme „fiktivním viděním zobrazeného objektu přímo“. Aby však v procesu „fikcionálního vidění objektu přímo“ mohl divák zaujmout k tomuto objektu

---

<sup>147</sup> Mnoho autorů promýšlejících digitalizaci fotografické technologie a její dopad na estetiku fotografie poukazuje na problém, že digitalizace tvoří zásadní zlom v dějinách média. W.J.T.Mitchell v hesle Digital Media (in: Michael KELLY ed. *The Encyclopedia of Aesthetics*, New York, Oxford University Press 1998, s. 47-54) provádí srovnání analogové a digitální fotografie na ose tří pojmů: 1) projekce, 2) záznam, 3) filtrování. Mitchell poukazuje na fakt, že s nástupem digitalizace fotografického záznamu se oslabuje rovina záznamu (kauzality, mechaničnosti) a naopak posiluje rovina filtrace a původní spojitost mezi vstupem na straně projekce a výstupem na straně filtrace se tak značně problematizuje. Obdobně argumentuje i americká estetička Barbara Savedoff (Savedoff, Barbra E. „Escaping Reality: Digital Imagery and the Resources of Photographs“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč.55, č.2; Savedoff, Barbara E. *Transforming Images*. London: Cornell University Press. 2000), která tvrdí, že digitalizace narušuje zvyk na kauzální povahu analogové fotografie jako záznamu reality. Toto narušení má podle jejího názoru dopad na celkové přehodnocení stávající estetiky recepce fotografického záznamu. I americký teoretik umění Peter Lunenfeld v textu „Digital Photography: The Dubitative Image“ („Digital Photography: The Dubitative Image“ in: Wolf Herta ed., *Paradigma Fotografie*, München: Suhrkamp 2002) pojmenovává radikální změnu v přechodu mezi analogovou a digitální fotografií jako radikální změnu ve způsobu skládání výstupů těchto technologií. Digitalizace proměňuje podle Lunenfelda diskrétní fotografický obraz v grafiku a jeho indexikalitu (tedy kauzalitu) proměňuje ve znakovost symbolickou. My však zastáváme názor, že přes veškerá možná oslabení důvěry v objektivitu obrazu stále se v aktu recepce jedná o vidění fotografie a to je důležité.

estetický postoj, musí v aktu percepce postihovat v obraze takové kvality, které udržují napětí mezi zájmem o vlastnosti zobrazeného předmětu a zájmem o vlastnosti zobrazení. Protože vlastnosti fotografického obrazu vždy do jisté míry přesahují soubor vlastností, které byly pod kontrolou fotografa, je třeba předpokládat, že estetické kvality jsou konstituovány na základě obou těchto plánů fotografického obrazu (s Barthesem nazývaných syntagmatický a paradigmatický), kterými jsme se zabývali v předešlé kapitole.

Naše teze říká, že estetický zájem o fotografii bude vyvolán takovými kvalitami fotografie, které manifestují čistě reprezentační a kauzální povahu fotografického záznamu a přitom stále podporují vědomí diváka, že se jedná o zobrazení, které je příčinou jeho zájmu o objekt na fotografii. Tvrdíme, že z hlediska estetického tato souhra mezi zájmem o fotografii jako pomůcku k vidění (akcentace kvalit plynoucích z roviny záznamu) a mezi zájmem o fotografii jako zobrazení (akcentace kvalit plynoucích z roviny zobrazení) posiluje fikcionální vidění skrze fotografie přímo (Walton) a přitom udržuje divákův distancovaný psychický postoj, jehož povahu bychom mohli přirovnat k Bulloughovu principu antinomie psychické distance. Z hlediska konceptu estetického postoje, jak jej v závislosti na psychické distanci Edward Bullough<sup>148</sup> popisuje, se specifický prožitek, který v nás fotografie má schopnost vyvolat, dá přirovnat k popisu základních kritérií, za nichž se vnímající subjekt nachází ve stavu psychické distance, která je estetickým postojem. Bullough doslova píše: „Jak při recepci, tak i při tvorbě je tudíž nejvíce žádoucí nejvyšší možné snížení distance bez její ztráty<sup>149</sup>“. Toto balancování na hraně poddistancovaného a distancovaného postoje nazývá Bullough „antinomií distance“. Jak lze princip antinomie distance aplikovat na recepci fotografie? Domníváme se, že na fotografickém obraze esteticky oceňujeme zejména takové kvality, které udržují křehkou hranici mezi poddistancováním (tedy psychickým stavem, kdy jevíme spíše praktický

---

<sup>148</sup> Bullough, Edward. „Psychical Distance As a Factor in Art and Aesthetic Principle“. In: *The British Journal of Psychology*, ročník 5, číslo 2, 1912, s.87-118. Česky in: *Estetika*, 1995, č.1, s.10-30

<sup>149</sup> Bullough, „Psychická distance...“, s.14

zájem o předmět zobrazení) a ještě distancí (tedy psychickým stavem, kdy víme, že se nejedná o objekt samotný, nýbrž o jeho zobrazení, které jsme však v modu „fikcionálního vidění přímo“ naladění nahlížet jako objekt sám). Jinými slovy o fotografii jevíme estetický zájem ve chvíli, kdy na ní postihujeme takové kvality, které umocňují napětí mezi očekávanou transparentností obrazu a fotografickým tvůrčím principem „make-up“ (Wicks) v převodu informace o objektu. Z hlediska fotografické tvorby můžeme říci, že čistě dokumentární fotografický přístup by posiloval praktický a tedy poddistancovaný zájem o předmět reprezentace či estetický zájem na předmětu a nikoliv jeho zobrazení. Naopak čistě piktorialistický fotografický přístup by posiloval buď estetický zájem o kvality, které jsou zaměnitelné s estetickými kvalitami maleb, nebo zájem z hlediska předmětu zobrazení předistancovaný. Protože se však naprostá většina fotografií (ať v závislosti na autorově záměru, tak na kontextu, v němž bude vnímána) vyznačuje kombinací vlastností plynoucích z dokumentárního i piktorialistického přístupu, jeví se být estetický princip psychické distance adekvátním popisem jak povahy fotografovy tvorby s uměleckými ambicemi, tak povahy percepce fotografie, v níž postihujeme estetické kvality fotografického obrazu. „Máme tudíž dva různé soubory podmínek, ovlivňujících stupeň distance v jakémkoli daném případě: ty, s nimiž přichází objekt a ty, jenž realizuje subjekt<sup>150</sup>“.

Samozřejmě by někdo mohl namítnout, že princip antinomie psychické distance platí jak u estetického zájmu o malbu, tak přírodní jevy a proč by tedy fotografie měla být v něčem odlišná. Odpověď na tuto námitku vedeme na dvou rovinách. První odpověď vychází z povahy fotografické autorské tvorby, druhá pak z povahy fotografické technologie samotné. Z hlediska tvorby fotografického obrazu jsme se v první kapitole zabývali kombinací piktorialistického a dokumentárního fotografického přístupu. Ukázali jsme, že v žádném jiném druhu zobrazení autor nepostupuje tak, že se snaží potlačit, filtrovat nebo dokonce vyloučit vybrané

---

<sup>150</sup> Bullough, „Psychická distance...“, s.14

zobrazovací vlastností, které jeho obraz má (nebo lze předpokládat, že je bude mít) díky jedinému momentu expozice. Fotograf vždy riskuje, že vytvoří obraz, o který lze jevit zejména praktický zájem na vlastnostech fotografovaného objektu (tedy poddistancovaný zájem o objekt na fotografii<sup>151</sup>) a proto musí volit způsoby, kterými chladnou objektivitu fotografického záznamu ozvláštří či ji samotnou využije jako zdroj ozvláštření (tedy zdroj vyvolávající určitý stupeň distancovaného postoje k objektu na fotografii). Za tímto účelem se fotograf snaží uplatnit některé postupy charakteristické pro piktorialistický fotografický přístup, ať už jsou to postupy převzaté z tradičního pojetí výtvarného umění či postupy čerpající z povahy fotografického zobrazení (například Steichenova práce s polem ostrosti a neostrosti). Kdokoliv někdy zkoušel fotografovat a vytvořit nějaký esteticky hodnotný snímek, vzpomene si, v jakém psychickém postoji vůči objektům před objektivem se nacházel. Při pohledu do hledáčku fotoaparátu volbou pozice, výřezu, zarámování a dopadu světla se sám mnohokrát ocitnul v estetickém postoji vůči fotografovanému objektu, a kvality, které v něm tento postoj vyvolaly, se pak pokoušel přenést na fotografii samotnou. Teprve dlouhá praxe jej naučila, že co se nám líbí v hledáčku fotoaparátu, nemusí být nijak zajímavé na fotografii. Fotografující si tak musel postupně osvojit celou řadu postupů, kterými by plochu fotografie učinil esteticky zajímavou. Oproti tomu malíř nemá k dispozici „distancující“ pomůcku v hledáčku a musí mít mnohem větší cvik v distancovaném postoji, který navozuje skrze myšlenky a vjemy. Navíc spíše riskuje, že jeho obraz bude divákem vnímán v přílišné distanci, zkrátka jako zobrazení nějakého objektu. U Bullougha můžeme číst i tento předpoklad: „Pod-distancování je nejobvyklejší chybou subjektu, nadměrná distance je častou chybou umění, zvláště umění minulosti<sup>152</sup>“. Fotografie jakoby v tomto ohledu prezentovala zvláštní druh zobrazovací technologie, jejíž obrazy snáze inklinují k tomu u diváka vyvolat dojem díla, které je příliš naturalistické a realistické avšak na druhou stranu o to jsou blíže tomu, aby drobnými kvalitami navodily u

<sup>151</sup> Zajímavým případem by tu byla fotografická reprodukce malby v katalogu, kde sice jevíme poddistancovaný zájem o předmět malba, ale můžeme jevit estetický zájem o obraz jako intencionální objekt.

<sup>152</sup> Bullough, „Psychická distance...“, s.14

diváka antinomický distancovaný postoj. Tento předpoklad může rovněž vysvětlovat, proč jsou umělecké fotografie i v době precizních barevných technologií často černobílé. Černobílá škála udržuje divákovo vědomí, že se jedná o zobrazení, v němž autor vypouští nepodstatné barevné informace, zatímco důraz na detail a psychologicky zakotvené očekávání transparentnosti posilují divákovo nastavení, že se dívá na objekt přímo. Často se tak například pouze vypuštěním barevných informací fotograf snaží obraz ozvláštnit, zvýraznit plochu zobrazení, posílit distanci a oslabit možný praktický zájem o vlastnosti objektu. Obdobně jako může mlha v krajině narušit přirozený existenciální postoj k okolním objektům a proměnit jej v postoj distancovaný.

Druhá odpověď na výše uvedenou námitku vychází z povahy fotografické technologie samotné. Na rozdíl od maleb má totiž fotografické zobrazení specifickou schopnost zmrazit čas, zachytit objekt v pohybu a tedy tak, jak bychom jej vlastníma očima bez pomoci fotografie nikdy nespátřili. Jsme toho názoru, že tato vlastnost fotografického zobrazení je jednou z klíčových vlastností, které mohou vyvolávat náš estetický zájem o fotografický obraz a tedy podporovat distancovaný postoj. A to hned na dvou rovinách. Podívejme se na tuto fotografii Josefa Koudelky:



*Josef Koudelka, bez názvu, zdroj <http://pedroalhambra.es>.*

I když její kompozice, nasvícení a další piktorialistické kvality nemusí být považovány za vydařené, může antinomií psychické distance stimulovat. Víme, že jsme v percepčním kontaktu s vlastnostmi objektu (chlapce ve skoku), ovšem vidíme takové jeho vlastnosti, které jsou nám v každodenním aktu vidění nepřístupné (výraz ve tváři v pohybu, stín dopadající na mokrou dlažbu apod.). Zmrazený pohyb a čas nás určitým způsobem fascinují a mohou vyvolat estetický zájem na fotografickém zobrazení objektu. Pokud tuto kvalitu obohatíme o význam Kracauerova pojetí jednoho z aspektů realistické tendence, tedy vytváření dojmu nekočnosti, můžeme navíc potenciál vyvolat estetický zájem spatřovat v divákově tendenci domýšlet zachycený moment jako součást časové kontinua a tedy jako prvek určitého latentního příběhu, odvíjejícího se mezi momentem před expozicí a po ní. Je tu ale ještě jiný rozměr zmrazení času, který je v případě recepce fotografie důležitější. Tato rovina vztahu fotografie a čas souvisí s faktem, že v daný aktuální okamžik recepce fotografie se díváme na jiný časový okamžik již minulý, který je zároveň v určitém smyslu znovu přítomný<sup>153</sup>. Toto prolnutí dvou časových rovin Roland Barthes považuje za obecně platné „punctum“ u všech fotografických obrazů a popisuje jej takto: „Teď již vím, že existuje jiné punctum (jiné ‚stigma‘) než je detail. Toto nové punctum, které nesouvisí s formou, nýbrž s intenzitou, je Čas, rozryvná emfáze noematu (‚toto bylo‘), jeho čistá reprezentace.<sup>154</sup>“ Punctum času je příčinou, proč mohou například staré fotografie nabývat výrazné estetické hodnoty. Tato aktualizace a vystávání již minulé časové roviny v aktuálním čase percepce fotografie je rovněž příčinou určitého nárazu v každodenním existenciálním postoji. Ten se pak proměňuje v distanci podporující postoj fikcionálního vidění objektu přímo při současném oceňování vlastnosti zobrazení s ohledem na zastavení času. Běžná rodinná momentka stejně jako stará dokumentární fotografie se díky této akcentaci času mohou stát zdrojem estetického zájmu. Objekt, který mohl být ještě před pár lety předmětem pouhého praktického zájmu pro své vlastnosti samotné

<sup>153</sup> Více o této dualitě mezi trváním a pomíjením v textu Thierry de Duve. „Póza a momentka neboli Fotografický paradox“, in: Císař, Karel ed. *Co je to fotografie?* Praha: Hermann a synové. 2004., s.273-293

<sup>154</sup> Barthes, Roland. *Světla komora*, Bratislava: Archa, 1994, přel. Miroslav Petříček, s.84

(praktický zájem o objekt lze například zaslechnout v promluvách pronášených nad prohlížením fotografií z dovolené „tady jsme bydleli a tady jsme se chodili koupat“ a podobně) se nám vyjevuje v distanci času. První válečné dokumentární snímky, které neměly plnit estetickou funkci dnes po více než stech letech vzniku nabývají výrazné estetické hodnoty. Vztah fotografie k času potvrzuje význam fotografického záznamu, klenoucí se nad záměry v zobrazení. „V případě fotografování je to naopak amatér, kdo je na profesionálních výšinách: neboť právě amatér má nejbližší k noematu fotografie.<sup>155</sup>“ Pečlivá analýza fotografie, jejího vztahu k času a časovému vědomí samozřejmě přesahuje jak rámec, tak metodu této práce<sup>156</sup>. Naší snahou bylo zejména vysvětlit, z jakých důvodů můžeme princip antinomie psychické distance, který takřka začátkem 20. století Bullough načrtnul, srovnávat s principem, kterým se řídí nejen tvorba fotografie, ale i estetický zájem o fotografické obrazy.

Tvrdíme tedy, že jako estetické kvality fotografického obrazu budou divákem nahlíženy takové kvality, které maximalizují prožitek „fikcionálního vidění skrze“ fotografii za udržení distancovaného postoje diváka vůči zobrazenému objektu (příčinou distancování v případě fotografie může být již jen její specifický vztah k času). Protože podstatou tohoto prožitku je bytí v percepčním kontaktu se zobrazeným díky vlastnostem zobrazení, musí se zároveň jednat o takové kvality, které nebudou v zobrazení inklinovat pouze k napodobování postupů typických pro malbu. Navíc se ani nemusí jednat o kvality, které ovlivní zručný fotograf ve snaze o esteticky zajímavé zobrazení. Naopak divák může vnímat jako estetické takové kvality, které jsou v obraze přítomny v rovině, kterou jsme s Barthesem nazvali syntagmatickou,

---

<sup>155</sup> Barthes. *Světlá komora*, s.87

<sup>156</sup> Zajímavým přístupem k výkladu estetiky fotografie v souvislosti s časem je například snaha vykládat specifickou estetickou povahu fotografie nikoliv na základě kategorie krásy, ale kategorie vznešena. To navrhuje britská estetička Dawn M. Phillipsová v textu „The Real Challenge for an Aesthetics of Photography“ Důvodem je podobnost popisu prožitku vznešena s tím, jak na nás fotografické obrazy působí. Vznešeno bychom v prožitku fotografie mohli přirovnávat v kantovském smyslu k nesouladu mezi rozumově uchopenou jistotou plynutí času a pomíjení a představou objektu, který se nám ukazuje být jako trvalý a neměnný, aniž bychom byli schopni jej jako trvalý myslet a pojímat. In: Phillips, Dawn. „The real Challenge for an Aesthetics of Photography“. 2007

tedy plynoucí z čistého záznamu bez autorských zásahů. Takové kvality mohou pak vyvstat jako estetické v závislosti na kontextu, v němž je fotografie vnímána, a v závislosti na recipientově snaze o významové sjednocení na pozadí dynamického vztahu záměrných a nezáměrných složek díla. V poslední kapitole proto podrobujeme kritice Fridayův koncept expresivní vizuální perspektivy jako nepostačující nástroj pro popis příčin estetického zájmu na fotografickém zobrazení a na konkrétních příkladech ukazujeme takové esteticky zajímavé fotografie, které jsou esteticky zajímavé i mimo rámec expresivní vizuální perspektivy.

### **3.5. „Umělecká“ a „neumělecká“ fotografie**

V poslední kapitole se zaměříme na kritiku Fridayovy koncepce expresivní vizuální perspektivy a poté na popis vlastního konceptu, který vysvětluje, za jakých okolností se fotografie může stát uměleckou z povahy záměru fotografa a za jakých okolností z povahy technologie samotné a kontextu, v němž je vnímána. Fotografický obraz, který nazýváme „uměleckou fotografií“ je takovým typem obrazu, jehož estetická funkce se stane dominantní oproti jiným funkcím. Naším cílem tu není odpovědět na otázku, co je dobrá a co špatná umělecká fotografie, ale poukázat na možné příčiny, na základě kterých lze dominanci estetické funkce fotografického obrazu předpokládat.

#### **3.5.1. Limity konceptu expresivní vizuální perspektivy**

Připomeňme si v tuto chvíli Fridayův koncept „expresivní vizuální perspektivy“, tedy takových expresivních kvalit, které s sebou přináší fotografické zobrazení a které jsou nesené reprezentativními kvalitami obrazu. Podle Fridaye jich autor dosahuje rámováním a komponováním, které jsou vlastností zobrazení samotného a nikoliv zobrazeného objektu. Divák pak s ohledem na transparentní povahu fotografického zobrazení má tendenci tyto kvality přisuzovat fotografovanému objektu, byť jsou vlastnostmi zobrazení samotného. I když tato teze založená na expresivitě může postihovat jednu z častých příčin estetického zájmu o fotogra-

fické zobrazení, domníváme se, že lze estetický zájem o fotografie a tedy i umělecké fotografie definovat lépe pomocí výše popsaného způsobu konstituce estetických kvalit. Tento popis lze vztáhnout na komplexní soubor fotografických obrazů, do něhož dozajista patří i snímky amatérů, momentky, náhodné záběry apod. Friday svůj koncept staví jako alternativu argumentu proti Scrutonově „fotoskeptické tezi“, která však jako alternativa není dosti silná, aby Scrutonovu tezi vyvrátila. Navíc Friday připouští, že i když konkrétní fotografie jednoho fotografa nemusí obsahovat esteticky zajímavé reprezentační kvality, soubor jeho fotografií přesto může nabízet expresivní vizuální perspektivu, která upoutá náš estetický zájem. My jsme však prokázali, že Scrutonova argumentace je napadnutelná v užití stipulativní definice, která nám podsouvá kritéria pro estetické hodnocení fotografií, jež nejsou fotografickým obrazům vlastní. Právě ale Fridayův teoretický nástroj pro popis estetických kvalit fotografie se podle našeho názoru příliš drží v těsných intencích Scrutonovy manipulace s ohledem na definici uměleckého zobrazení a tedy automaticky přebírá i nepostačující kritéria pro estetické hodnocení fotografického obrazu.

Upřesníme si dva konkrétní důvody, proč nám Fridayův koncept nepřipadá postačující. Friday tvrdí že expresivní kvality nejsou na rozdíl od reprezentačních kvalit konkrétně v obraze lokalizovatelné. Jsou k těmto reprezentačním kvalitám připojené, ale nelze kje na ně redukovat. Naše pojetí estetických kvalit fotografického zobrazení však vychází z předpokladu, že naopak celá řada vlastností obrazu se může stát jeho estetickými vlastnostmi v závislosti na kontextu, v němž je obraz vnímán. A tyto vlastnosti jsou lokalizovatelné na ploše obrazu a v aktu umělecké tvorby jsou často dokonce záměrně fotografem zvýrazněny. Proto se domníváme, že expresivita fotografie je příliš obecným popisem estetické hodnoty fotografií, respektive je takovým popisem, který odpovídá pouze souboru fotografií, které jsou již dnes považovány za odkaz světové umělecké fotografie, zejména uměleckého dokumentu. Friday navíc tvrdí, že schopnost fotografie vytvořit obraz, který uchvátí naši pozornost skrze expresivní vizuální

perspektivu, je vlastností, která fotografii odlišuje od jiných zobrazení. „Všechny jiné esteticky významné vlastnosti, jež je médium fotografie schopno získat, jsou dosažitelné pro umělce i pomocí jiných médií“<sup>157</sup>. Jak jsme ale ukázali, esteticky významné vlastnosti nelze posuzovat na základě kritérií vizuální podobnosti mezi malbou a fotografií, ale na základě kritérií vlastních estetickému hodnocení fotografického obrazu. Fakt, že malba může fotografii napodobit, neznamená, že výsledný obraz bude mít stejné estetické kvality, neboť jejich konstituce je závislá na diváckém očekávání.

Druhým důvodem, proč nám nepřipadá expresivní vizuální perspektiva jako postačující nástroj pro popis estetických kvalit fotografického obrazu, je fakt, že způsob, kterým je definována, říká, jak mohou fotografie nabývat estetické hodnoty, ale neříká, za jakých okolností jí nenabývají. Jak máme odpovědět na otázku, za jakých okolností nás bude fotografie zajímat esteticky a za jakých nikoliv, respektive čím nabývá fotografický obraz oné expresivity ve vizuální perspektivě? Pokud je tedy expresivní vizuální perspektiva popsána jako fotografem provedené zarámování a komponování scény, kterou divák vnímá na obraze v očekávání transparence, znamená to, že každá fotografie, neboť je rámovaná a komponovaná, je již esteticky hodnotná? To se pomocí Fridayovy teze nedozvíme, Friday nás seznamujeme jen s ukázkami fotografií, které podle něj expresivní vizuální perspektivu divácké zkušenosti předstírají. Ve svých ukázkách ale vylučuje zcela fotografie amatérské, rodinné, náhodné, které přesto mohou nabýt výrazné estetické hodnoty. Je třeba uznat, že Friday svůj koncept nenabízí jako univerzálně platný pro všechny fotografie. Připouští, že mohou být další důvody, proč v nás fotografie vzbuzují estetický zájem. I když však tyto důvody nevysvětluje, inklinuje k tvrzení, že budou srovnatelné s důvody, proč nás esteticky zajímají jiné typy obrazů. S takovým předpokladem však nesouhlasíme a přijetí závěru, že výhradně specifická estetická vlastnost fotografického obrazu je redukovatelná na jeho expresivitu, nám nepřipadá dosta-

---

<sup>157</sup> Friday. *Aesthetics and Photography*, s.155

tečné. Jak jsme ukázali, fotograf může ovlivnit estetickou a uměleckou hodnotu fotografického obrazu tím, do jaké míry dovedně kombinuje typické zobrazovací postupy pro „dokumentární“ a „piktorialistický“ fotografický přístup. Někdy jsou tyto prvky úmyslně fotografem v obraze zvýrazněny a někdy jsou jeho součástí bez úmyslu fotografa, čistě na základě povahy fotografické technologie. Protože fotografie sama může nabýt estetické hodnoty nezávisle na záměru fotografa, je třeba doplnit obecněji platný výrok. Fotografie stupňuje svou estetickou hodnotu tím, do jaké míry její kvality vyvolávají v aktu percepce obrazu napětí mezi transparentí a zobrazením. Toto skloubení transparence a zobrazení pomáhá udržovat fiktivní rozměr vidění objektu přímo díky kvalitám zobrazení a je příčinou estetického zájmu o fotografické zobrazení.

Tvrdíme tedy, že i když je Fridayova argumentace zajímavá, není postačující pro popis estetických vlastností fotografického obrazu, neboť se zabývá fotografií jako součástí tradice výtvarného umění a nikoliv fotografií jako vizuální technologií, která sama proměňuje podobu vizuálního umění. Jak píše Kracauer „Možná by bylo plodnější používat výraz ‚umění‘ volněji, aby zahrnoval, byť třeba nedostatečně, počiny v ryze fotografickém duchu – tedy obrazy, které nejsou ani umění v tradičním slova smyslu, ani esteticky indiferentní výtvoři.<sup>158</sup>“ Následující stránky ukazují několik příkladů fotografických obrazů, které podporují jak platnost našeho vymezení, tak Kracauerova slova.

### 3.5.2. Estetické kvality vyplývající z roviny zobrazení

Proč například v řadě případů preferujeme i v současné době černobílou před barevnou fotografii téže scény? Proč fotograf úmyslně na zvětšenině zanechá i část perforace negativu, případně i jméno filmu a číslo políčka? A jak na nás působí prasklina skleněné desky, která se spolu s dalšími kazy objevila na zvětšenině studiové daguerrotypie? A kde je příčina našeho

---

<sup>158</sup> Kracauer, Sigfried, *Fotografie*, s.44

zájmu na prohlížení si fotografií, na nichž můžeme vidět objekty, lidi či gesta zastavená v pohybu? Domníváme se, že toto je jen zlomek příkladů, na nichž můžeme prokázat náš estetický zájem na způsobu zobrazení a nikoliv na tom, jak předmět vypadá. Proč bychom se měli domnívat, že esteticky zajímavé zobrazení musí vždy prezentovat autorovy myšlenky o objektu? Z jakého důvodu by nemohlo esteticky zajímavé zobrazení objektu vzniknout také díky určitým kvalitám, které nám o objektu prozrazují něco nového a které se do zobrazení dostanou díky povaze technologie samotné?

Vizuálně přístupné kvality fotografického obrazu se mohou stát estetickými kvalitami a nositeli esteticky zajímavého zobrazení. Wicksův koncept fotografického zobrazení jako make-upu („masking“) vysvětluje, jakým způsobem fotograf tyto zobrazovací kvality ovlivňuje. Fotograf je díky své zobrazovací technologii v první fázi odkázán na jednotný způsob převodu vizuálních informací o objektu (a to i v případě kombinace různých optických filtrů) a možnosti kontrolovat a upravovat konkrétní detail může být dosaženo až ex-post ve fázi post-produkce obrazu. Důležité však je, že i přesto může fotograf již v první fázi záznamu rozhodovat o tom, které z rysů a vlastností objektu potlačí a které zvýrazní, respektive, jak změní poměr vztahů mezi všemi prvky obrazu. Tedy zda například vypustí určité barevné informace, zda nechá vyrýsovat siluetu postavy na pozadí výrazného protisvětla, zda zaostří na určitý detail, zatímco jiné nechá ustoupit do rozostřeného pozadí a podobně. Jak tvrdí Wicks, těžko říci, kdy je náš vizuální zájem o tvář nesoucí make-up poután vlastnostmi tváře samotné nebo naopak vlastnostmi tváře, které jsou zároveň vlastnostmi použitých líčidel. Náš estetický zájem je v takové chvíli vyvolán tváří, ale tváří, s níž můžeme být v percepčním kontaktu díky této kosmetické úpravě. Kdo ví, zda by náš estetický zájem vyvolala tvář, která nebude mít zvýrazněné oční řasy, linii obočí či plnost rtů. Na rozdíl od malby, v níž autor na plochu nanáší pouze ty tvary, linie a barvy, které se mají stát nástrojem zobrazení a může do detailu ovlivnit jejich rozložení v ploše a vztahy mezi všemi prvky v díle, fotograf má vztahy mezi

těmito prvky definovány tím, který výřez zvolí a kdy zmáčkne spoušť. Wicksův koncept fotografovy autorské volby filtrace určitých kvalit na základě podobnosti s principem make-upu je popisem snahy učinit určité stopy a značky (Maynard) v ploše obrazu viditelnými a nechat je manifestovat myšlenku v zobrazení. Nikdy se však nevyhneme tomu, že pod touto rovinou se nalézají první a zásadní plán plochy, která obsahuje všechny viditelné prvky, které jsou v obraze zachyceny. Proto můžeme říci, že v případě malby se oba plány takřka překrývají, zatímco v případě fotografie je druhý plán nesen prvním, tento je však potenciálním nositelem celé řady dalších významů v zobrazení, které se vymykají kontrole fotografa uplatňované v druhém plánu (ať už pomocí filtrace, maskování, make-upování nebo později v procesu postprodukce).

Máme-li tedy o fotografovi přemýšlet jako o umělci, musíme vyjít z předpokladu, že ovládá alespoň do jisté míry vyjadřovací prostředky zobrazovací technologie, s níž pracuje. Jak vyplývá z „dokumentárního“ a „piktorialistického fotografického přístupu“, naprostou většinu fotografií lze z estetického hlediska číst jako jejich kombinaci. Lze tedy předpokládat, že estetický zájem o záměrně dokumentární fotografie by byl pravděpodobně způsoben odhalením některé kvality, která je typickým rysem piktorialistického fotografického přístupu, a naopak estetický zájem o záměrně piktorialistickou fotografii by byl vyvolán kvalitou, která je typickým rysem plynoucím z dokumentárního fotografického přístupu. A z této teze odvozujeme naši charakteristiku „umělecké“ a „neumělecké“ fotografie s ohledem na postup fotografovy tvorby. Tvrdíme, že fotograf může cíleně ovlivnit dominanci estetické funkce fotografického obrazu tím, že bude vědomě kombinovat vlastnosti typické pro „dokumentární“ a „piktorialistický“ fotografický přístup. Tedy bude posilovat předpokládanou souhru mezi důrazem na objekt zobrazení a na způsob zobrazení. Odhalení této kombinace a její následné vylepšování v estetickém postoji je právě základní výzvou estetické zkušenosti s fotografickým obrazem. Někdy je kombinace obou přístupů patrnější, někdy je komplikované ji odhalit a to zejména

proto, že oba přístupy se neustále vyvíjejí. Byť jsme stanovili jejich charakteristické rysy, fotografické způsoby zobrazení, které tyto rysy naplňují, se mohou projevovat v neustále nových zobrazovacích postupech.

První z příkladů mohou poskytnout tyto fotografie americké fotografky Diane Arbus. První z nich nese název „Mladý muž s natáčkami“ a všimněme si na ní z roviny „piktorialistického“ přístupu plynoucí portrétní kompozice. Hlava a trup nejsou umístěny v přesném středu obrazu, hlava je mírně nachýlena vlevo a v pravé dolní čtvrtině kompozici dotváří a vyvažuje ruka s cigaretou. Zásadní roli zde hraje vyvážená kompozice černého svetru s černýma očima a zvýrazněnými očními řasami a v plánu světlé pak cigareta v souhře s lesknoucími se natáčkami a očním bělmem. Piktorialistickou kvalitu zde také představuje čtvercový formát obrazu. Na druhé straně typickými rysy „dokumentárního“ přístupu jsou zde vedle důrazu na detailní vykreslení (kamera na střední formát) jakoby namátkou či neúmyslně zachycená malá část knihovny v pozadí, která se ztrácí ve tmě. A samozřejmě klíčovým motivem je tu zachycení tváře, pravděpodobně transvestity, v jehož rysech můžeme číst mužské i ženské prvky, které jsou podtrženy dlouhými nehty a natáčkami. Piktorialistický plán jakoby v této fotografii podporoval poklidné spočinutí pohledem na obraze, na němž nás nerozrušuje žádná disharmonická kvalita. To, co se stává rozrušujícím je právě kontrast mezi tímto plánem a vědomím, že se díváme do tváře skutečně (tehdy) existující lidské bytosti v určitém čase a místě, že jsme s ní přímo v percepčním kontaktu. O správnosti této domněnky nás utvrzují právě jakoby nahodilé prvky, které by v malbě mohly působit spíše rušivě, jako například stín vržený hlavou na stěnu v pozadí, který je dán výrazným umělým nasvícením tváře.

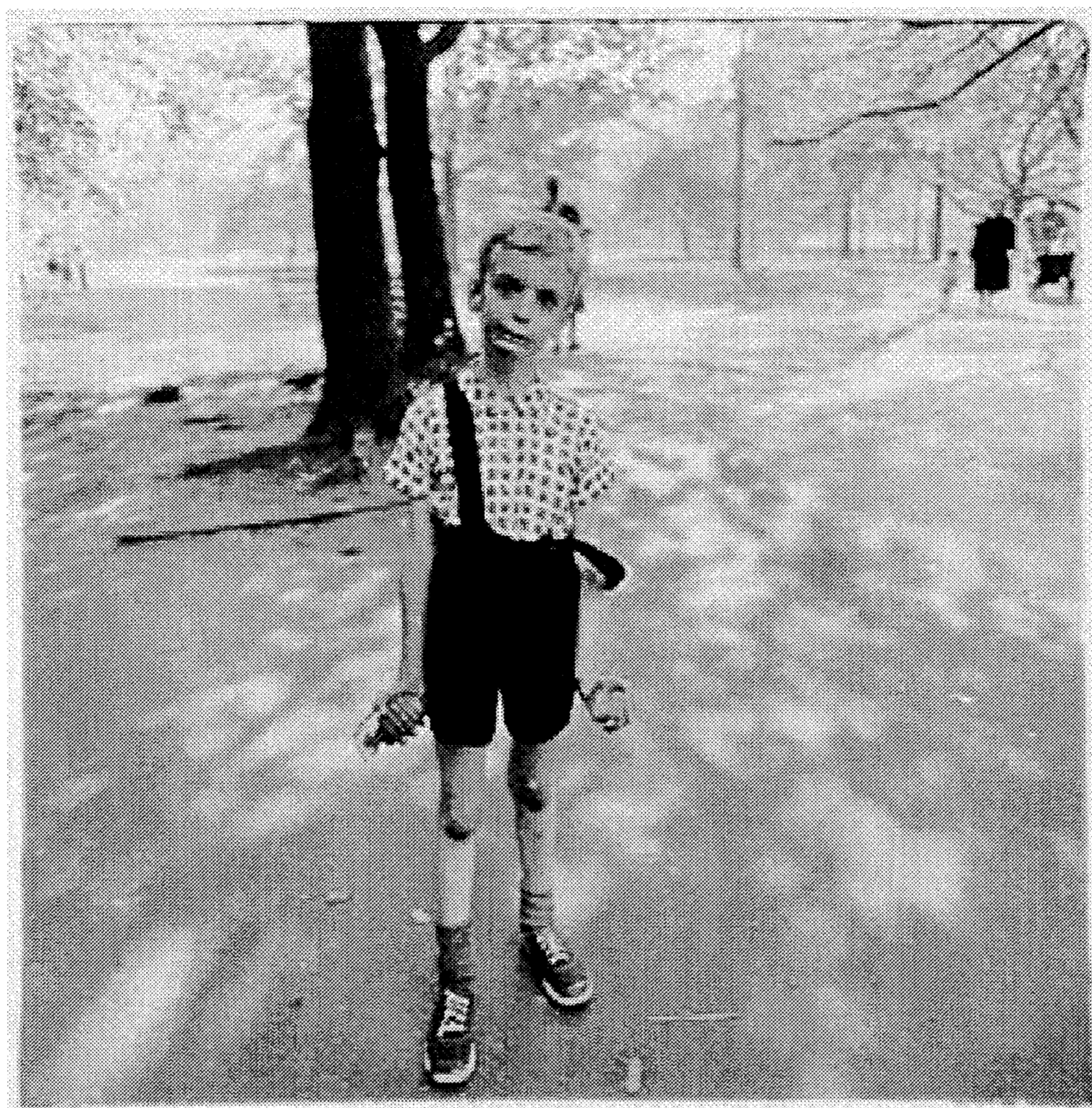


*Diane Arbus, „Mladý muž s natáčkami“, 1966,  
zdroj <http://masters-of-photography.com>.*



*Diane Arbus, „Maskovaná žena v kolečkovém  
křesle“, 1970, zdroj <http://masters-of-photography.com>.*

Na druhé fotografii „Maskovaná žena v kolečkovém křesle“ můžeme číst ještě výraznější akcentaci čistě „dokumentárního“ přístupu, který zachycuje situaci, jež je sama o sobě pozoruhodná. Tím, co vnáší prvek „piktorialistického“ plánu ve prospěch distance diváka je například rám, který je po svém obvodu nepravidelný, což je častým efektem užívaným pro zvýraznění faktu, že fotografie je nanesená na zcitlivělé podložce z papíru a tedy je dvourozměrný zobrazením. Na třetí fotografii chlapce v parku s názvem „Chlapec s hračkou ruční granát“ vidíme scénu, která je sama o sobě značně expresivní a mohla být zajímavým námětem malby včetně měkkého světla v parku, tedy předmětem zájmu „piktorialistického“ přístupu. Nicméně si všimněme, že obraz obsahuje určité prvky, které jsou v kompozici rušivé, jako například různá smítka na zemi, figura v pozadí hlavy chlapce, strom vyrůstající z jeho pravého ramene. Formálně vzato u posledních dvou jmenovaných se jedná o fotografické chyby. Tyto prvky jsou však něčím, co se stává vlastností obrazu mimo rámec primární kontroly fotografa a je tedy rysem „dokumentárního“ přístupu. Tyto kvality v obraze nás upomínají na čistou objektivitu fotografického záznamu, tedy v aktu percepce posilují transparentnost obrazu a věrohodnost scény.



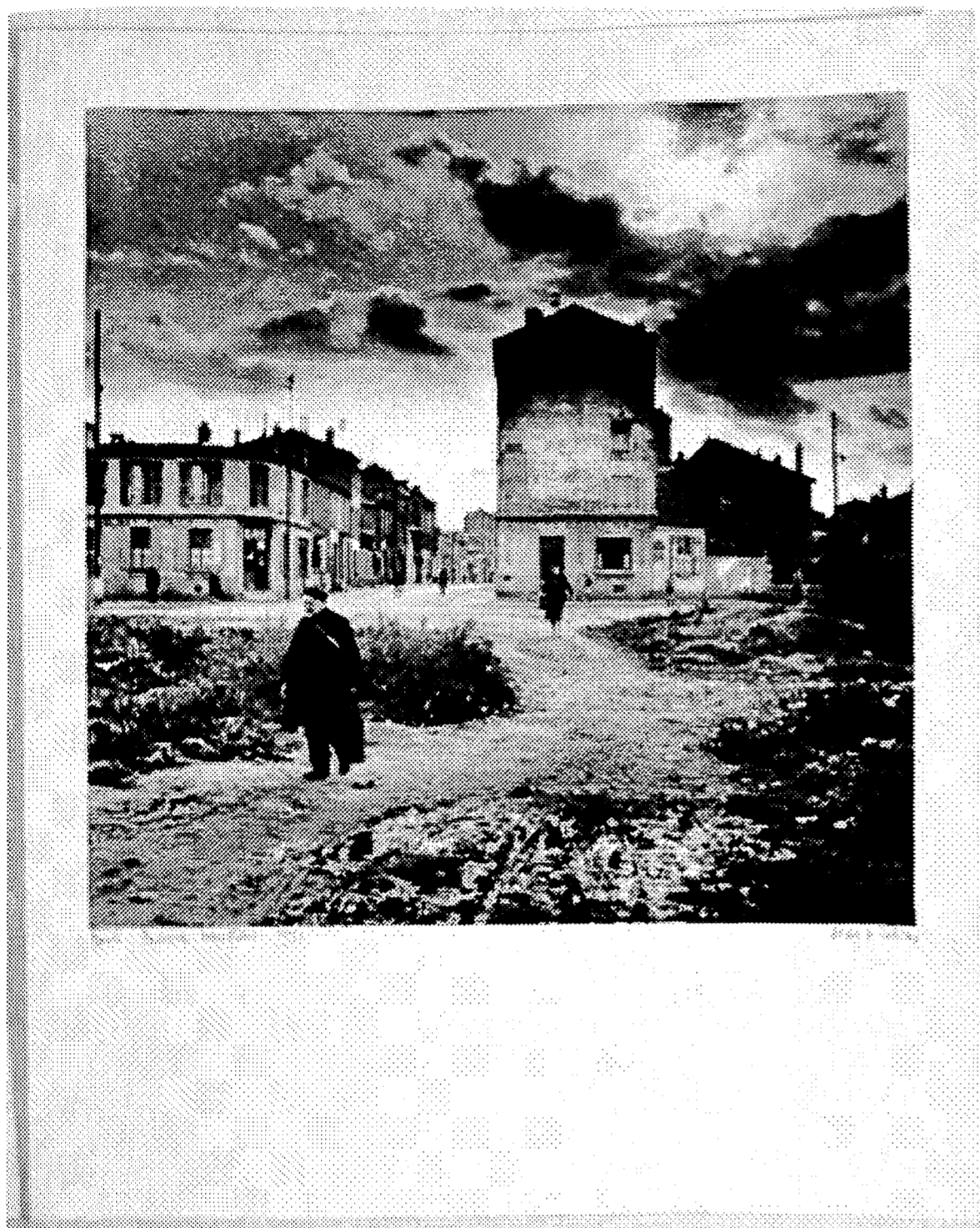
*Diane Arbus, „Chlapec s hračkou, ruční granát“, 1962, zdroj  
<http://masters-of-photography.com>.*

Abychom nahlédli „do kuchyně“ autorské tvorby Diane Arbus, podíváme se, z jakých záběrů chlapce v parku byl vybrán tento snímek. Samozřejmě to potvrzuje známý fakt, že i moment výběru je zásadním momentem tvorby a podporuje naše tvrzení, že autor, který si je vědom vyjadřovacích prostředků svého média zpravidla vybírá právě takový záběr, který nejlépe odpovídá kombinaci typických rysů obou fotografických přístupů, a udržuje napětí mezi distancí výtvarného výrazu a transparentí záznamové povahy technologie. I když u obrázků vidíme spíše cosi jako kompoziční „gestalt“ vzhledem k jejich nedobrému rozlišení, můžeme si všimnout, že některé z nich jsou jakoby kompozičně čistší a vyváženější. Nicméně postrádají kvalitu sdělení v rovině záznamu. Výsledný výběr, i když obsahuje z formálního hlediska chyby, naplňuje nejlépe záměr autorky. Domníváme se proto, že estetické kvality například tohoto třetího fotografického obrazu jsou nutně i ty kvality, které by naopak v malbě byly jaksi navíc či dokonce by působily rušivě. Ve chvíli percepce fotografie fungují jako estetické, pokud by se jednalo o percepci identické malby, jako estetické bychom je nevnímali.

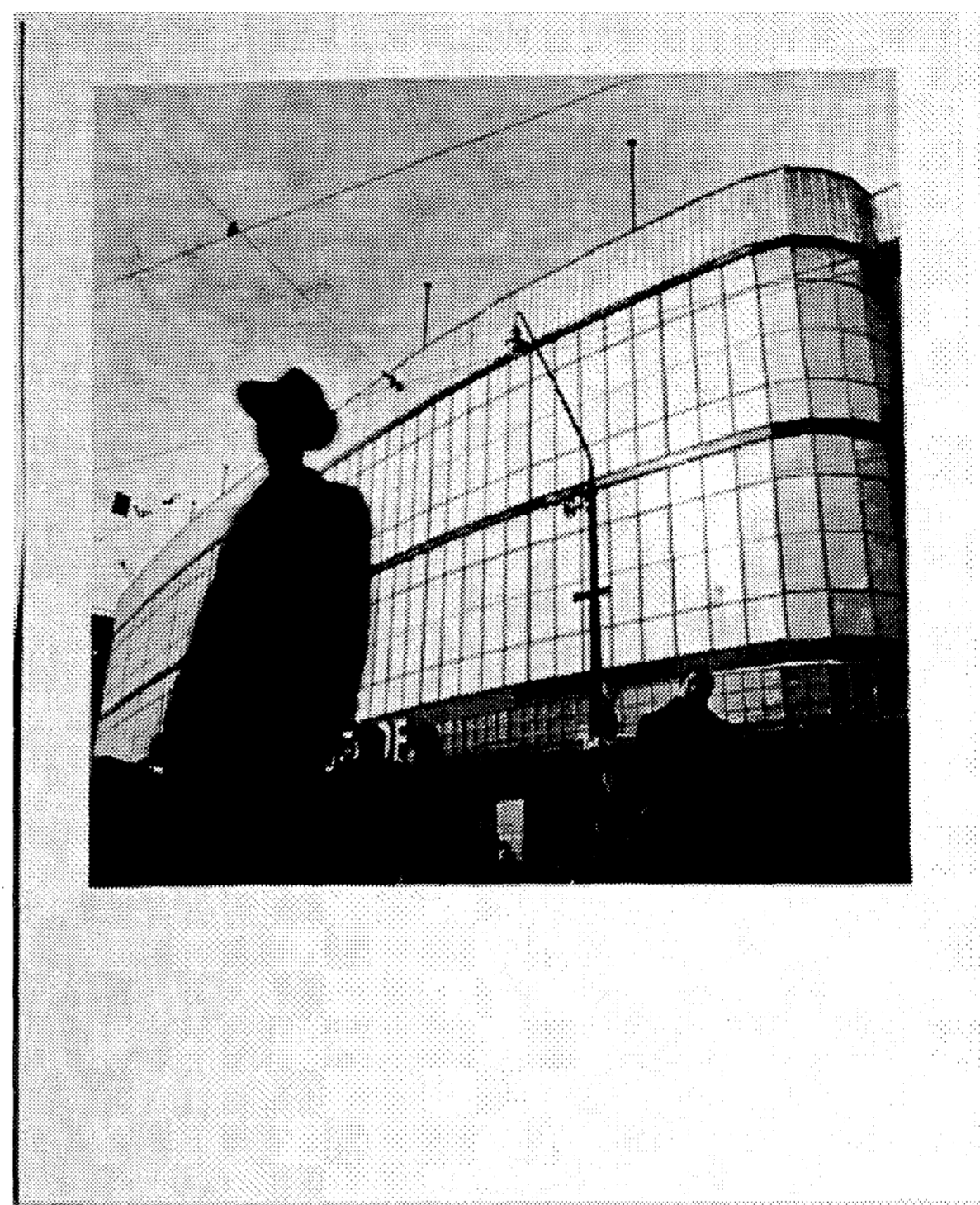


Jinou ukázkou mohou poskytnout fotografie německého fotografa Herberta Tobiaše, jehož dílo jako celek je v současném Německu teprve postupně znovuobjevováno až více než čtvrtstoletí po autorově smrti. Na prvním snímku s názvem „Paris, Chudé předměstí“ můžeme vidět z historického hlediska zajímavou reprezentaci tehdejší podoby pařížského předměstí, co do kvality zobrazovací umocněnou zvýrazněnými mraky pravděpodobně pomocí přechodového filtru. Na druhém snímku s názvem „Nákupní dům ve Frankfurtu nad Mohanem“ vidíme na rovině piktorialistického přístupu silně výtvarně řešenou kompozici (dráty elektrického vedení vlevo nahoře naproti výrazné obloze korespondují s geometrickým členěním fasády domu, černá neostrá silueta muže v pohybu kontrastuje s chladnou lesklostí téže fasády a je doplněna obdobně výraznou křivkou lucerny, křivka střechy zaplňuje diagonální linii směřující do pravého horního rohu obrazu a dává tak členění určitý vizuální řád apod.) nabourávanou

drobnými nedokonalostmi čisté reprezentace, plynoucí ze záznamové funkce fotografie (lidé v pozadí, nečitelný nápis, kde lze tušit název Kaufhof).



*Herbert Tobias, „Paris, Chudé předměstí“,  
1951, zdroj <http://herberttobias.com>*



*Herbert Tobias, „Nákupní dům ve Frankfurtu  
nad Mohanem“ 1955, zdroj  
<http://herberttobias.com>*

Předposledním vybraným příkladem fotografické tvorby cíleně kombinující oba přístupy za účelem dosáhnout umělecky zajímavého zobrazení je dílo americké fotografky Sally Man. Ta se po období fotografické práce s velkoformátovou kamerou, na níž zachycovala převážně svou vlastní rodinu, pustila do tvorby, která je založena na napodobování technologických postupů 19. století, vlastnoručním zcitlivování skleněných desek a jejich expozici po dobu několika desítek minut. Na obou ukázkách si můžeme všimnout jinak zvýrazněného napětí mezi zobrazovací a záznamovou složkou obrazu, důraz je kladen zejména na záznamovou povahu technologie, ovšem nikoliv s ohledem na zajímavost místa či objektu, který má fotografie reprezentovat, ale jako na způsob zobrazení. Sally Man cíleně klade v zobrazení důraz na kazy a chyby, které jsou zvolené zobrazovací technologii přirozené a které jsou z hlediska tvorby fotografa starých snímků spíše nezáměrné (z hlediska estetické percepce však dnes na

starých daguerrotypiích naopak mohou plnit funkci kvalit, které napomáhají významovému sjednocení obrazu jako estetického znaku). Důraz na tuto technologickou kazovost však dodává snímkům zpětně výrazný piktorialistický ráz. Fotografie Sally Man jsou výhradně závislé na omezeních starých a náročných technologických postupů, z nichž učinila esteticky zajímavý prvek zobrazení. Vše, na co se díváme, je naprosto nemanipulované a veškerá zkreslení jsou zapříčiněna zvolenou technologií a naše distance vůči zobrazenému objektu je záměrně umocněna napodobením staré technologie.



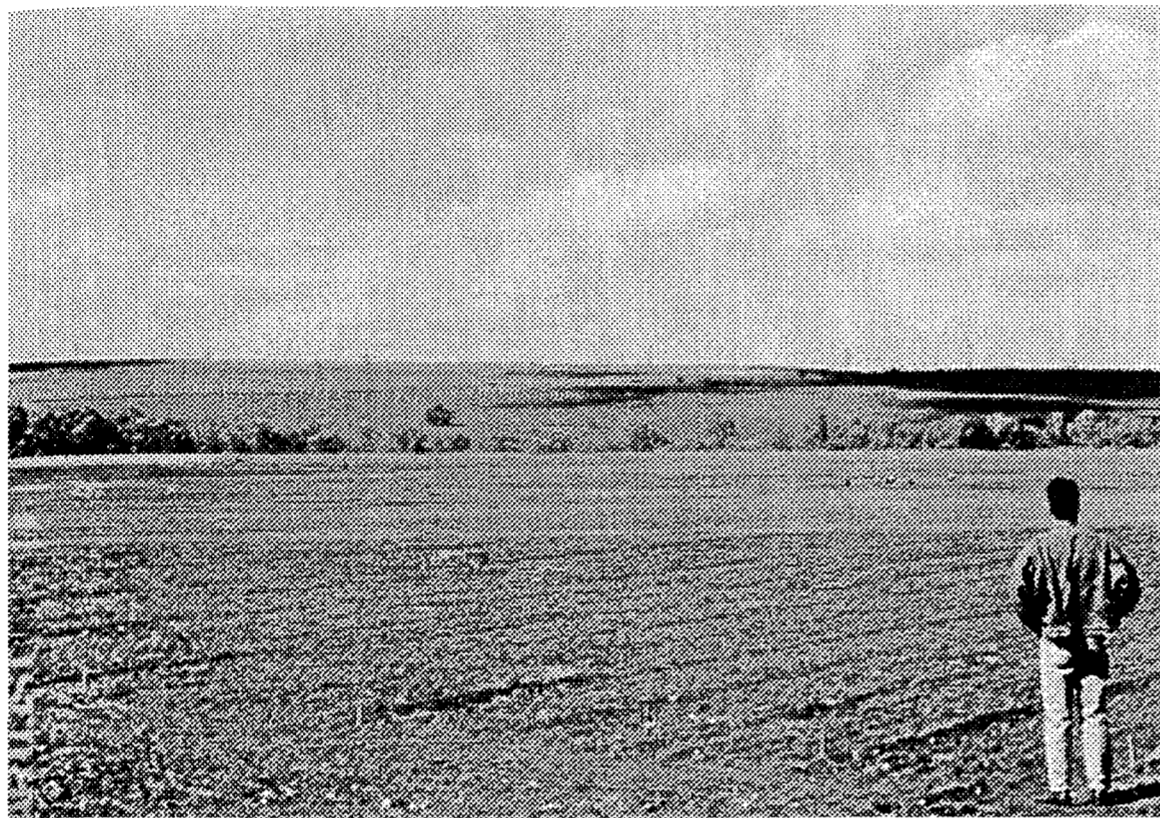
*Sally Man, Krajina č. 13 z cyklu Deep South, 1998, zdroj <http://strotherfineart.com>.*



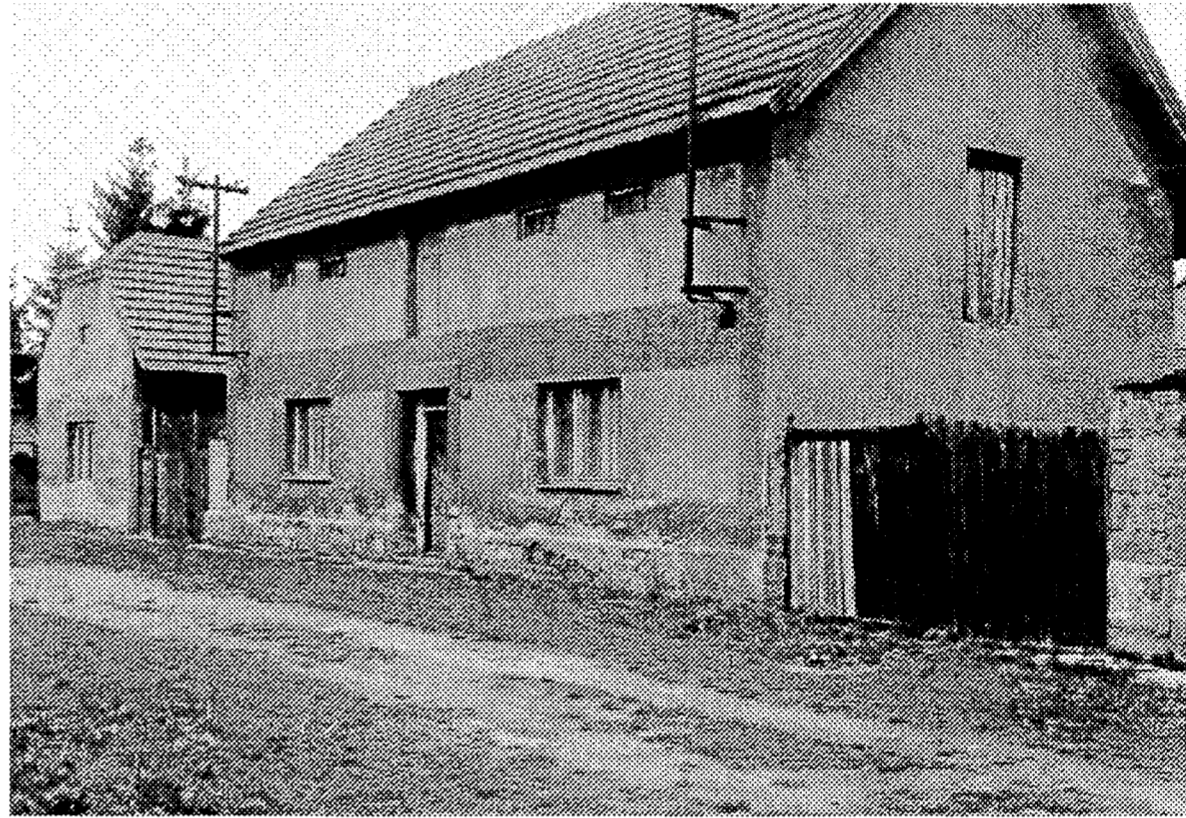
*Sally Man, Krajina Mississippi/Windsorské sloupy, 1998, zdroj <http://strotherfineart.com>.*

Pozoruhodným příkladem jsou fotografie české autorské dvojice Lukáše Jasanského a Martina Poláka. Jejich práce se vyznačuje velmi senzitivním přístupem k tématům, která si pro fotografie vybírají. Dalo by se říci, že zdánlivě banální či pro běžný pohled nezajímavé objekty a situace dokážou samotným aktem fotografického zachycení z této banality vytrhnout a učinit z nich esteticky zajímavé předměty zobrazení. I když by se mohlo zdát, že je zde akcentován výrazně dokumentární fotografický přístup, všimněme si, že rysy piktorialistického přístupu jsou tu vedle černobílého zobrazení vetkány například do práce s názvem (krajina, vesnice, chlapi), který rozehrává konotace s tradičními žánry výtvarného umění. Historií výtvarného umění podmíněná očekávání, která uplatňujeme na hodnocení například krajiny se tu dostávají do střetu s přímočarostí objektu samotného. Vzniká určitý dojem nepatřičnosti, který

je nositelem sice latentního vtipu v zobrazení, avšak zároveň piktorialistickou kvalitou, která vyvolává náš zájem na způsobu zobrazení. Na těchto příkladech můžeme ilustrovat právě jednu z forem neustálé transformace zobrazovacích možností, kterými je dokumentární a piktorialistický fotografický přístup naplňován.

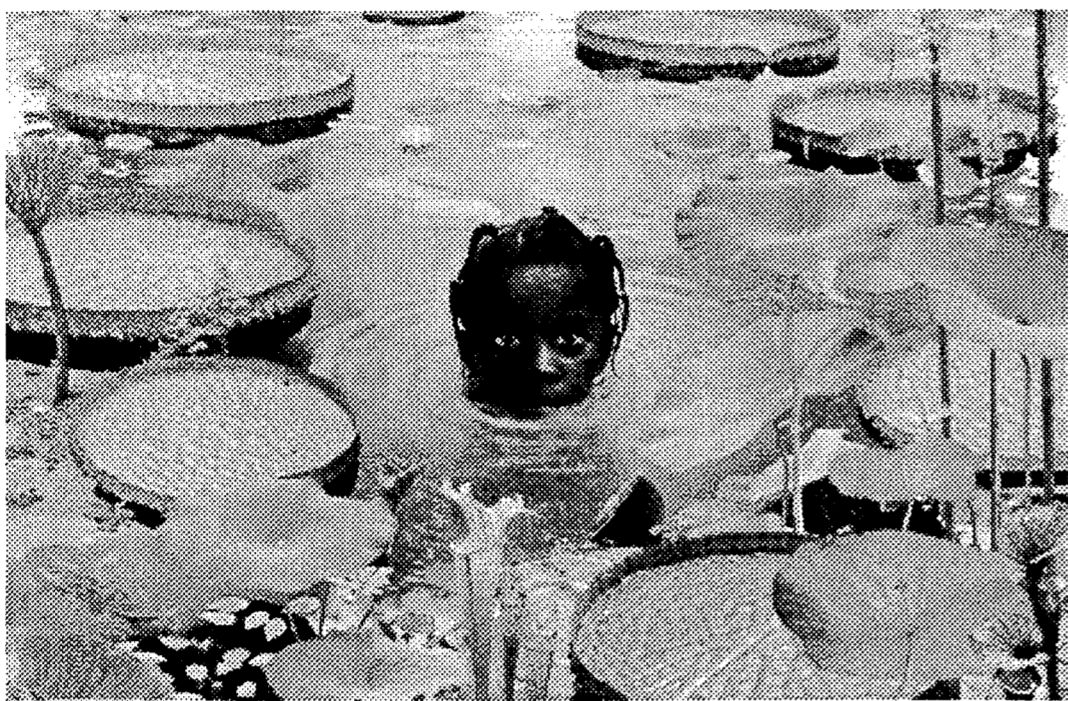


*Jasanský / Polák. Krajiny, 1998*  
zdroj <http://artlist.cz>



*Jasanský / Polák. Vesnice 2000-2001*  
zdroj <http://artlist.cz>

Zajímavou doménou pro ověření platnosti našeho předpokladu kombinování obou přístupů mohou být na druhou stranu také příklady uměleckých fotografií, které jsou pořizovány kombinací fotografické technologie a dodatečné počítačové postprodukce. Jejich autoři se pokouší míru přechodu mezi „piktorialistickým“ a „dokumentárním“ pólem sice posunout na hranici maximálního užití typických rysů piktorialistického fotografického přístupu, většinou však nabízejí divákovi některá vodítka, která jej utvrzují v dojmu, že původ obrazu či alespoň některých jeho prvků, je pevně zakořeněn v mechanické povaze fotografického záznamu. Jako například na fotografiích nizozemského fotografa Ruud van Empela. V úvodním textu jeho výstavy z roku 2009 můžeme číst: „Portréty nizozemského autora inspirovaného „Naivním realismem“ působí na diváka jako sny o ráji. Autor využívá k vzniku svých děl nejrůznější obrazové prameny: skeny, fotografie, obrázky z magazínů a z těchto nechá vznikat na své počítačové obrazovce stromy, květiny, listy, zvířata a osoby, tyto pak nechá ve smyslu koláže srůst do umělých krajín. Magické scénérie vytváří pole napětí mezi realitou a fantazií.“



*Ruud van Empel, z cyklu World # 25, 2007, zdroj [http:// ruudvanempel.nl](http://ruudvanempel.nl).*

Všimněme si dále, že fotografie, které nebývají považovány za umělecké a které můžeme také označovat za fotografie amatérů či poloprofesionálů, zdůrazňují buď zejména vlastnosti typické pro „dokumentární“ fotografický přístup či naopak vlastnosti typické pro „piktorialistický“ fotografický přístup. Pro ilustraci prvního případu si představme například běžnou turistickou momentku. Zájem autora je zde zaměřen výhradně na snahu zachytit okamžik přítomnosti své či přátel nebo rodinných příslušníků na určitém místě nebo při nějaké významné události, nebo zachytit určitý moment, který autorovi fotografie připadá krásný. Hlavním cílem je, aby na takových fotografiích byli člověk či událost na fotografii zaznamenáni, identifikováni a rozpoznáni. Motivace je zde zakotvena výrazně v rovině fotografie jako technologie záznamu a v rovině zájmu o předmět reprezentace. Jako například na této fotografii z obce Vítězná v Podkrkonoší.



*Autor neznámý, zdroj [http://: podkrkonosi.info](http://podkrkonosi.info)*



*Autor Vlado G., zdroj [http://:fotografovani.cz](http://fotografovani.cz)*

Na rovině piktorialistické vidíme řadu chyb jako uříznuté postavy vlevo i vpravo, nevyváženou kompozici a naprosto zastřené téma obrazu, nevíme, zda je motivem reprezentovat objekt v pozadí či přítomnost některé z postav na daném místě. Pro ilustraci druhého případu si naopak můžeme představit amatérský či poloprofesionální pokus o portrét. Mnoho takových příkladů nalezneme v učebnicích o fotografii nebo za výlohou fotografických ateliérů, které vedle zhotovení podobenky nabízejí také zhotovení reprezentativního portrétu. Takové fotografie se vyznačují snahou o bezchybnou kompozici, o precizní nasvícení objektu, jeho vymodelování tak, aby ještě než bude fotografován, vypadal pěkně a aby byl jednoznačně rozpoznatelný jako hlavní téma obrazu. Často však je téma samo zpracováním zvýrazněno jaksi nepatříčně a pro diváka obraz postrádá jakoukoliv výzvu k asociacím, interpretacím a snahám intencionálně konstituovat estetický objekt (příkladem může být portrét viz výše). Tím, co tyto fotografie esteticky handicapuje s ohledem na způsob práce fotografa, je právě neschopnost jejich autorů precizně pracovat se skloubením kvalit „dokumentárního“ a „piktorialistického“ fotografického přístupu. Chceme-li, jejich neumění udržet v obraze souhru mezi čistým záznamem (tedy rovinou očekávané transparence obrazu a vidění reprezentovaného) a mezi prvkem v zobrazení, který podpoří u diváka fotografie zájem na objektu díky způsobu zobrazení. Protože však fotografický obraz obsahuje mnohé kvality, které jsou součástí zobrazení nad rámec kontroly fotografa, nelze vyloučit, že takové kvality mohou být v závislosti na kontextu hodnocení fotografického obrazu vnímány divákem jako záměrné a napomáhající významovému sjednocení při čtení fotografie jako estetického znaku. U obou uvedených příkladů fotografie nelze vyloučit, že budou považovány za umělecké v závislosti na kontextu, v němž budou vnímány. Vzpomeňme si na výše uvedený příkl. díla Jasanského a Poláka. Možná jen přidáním názvu či zařazením do série jiných obrazů bychom mohli dominanci estetické funkce u těchto obrazů předpokládat.

Zabývali jsme se však pro tuto chvíli fotografickou tvorbou autora a způsoby, jimiž může ovlivnit, zda jeho fotografie budou vyvolávat estetický zájem a podporovat diváka v zaujetí estetického postoje. Příklady, kdy se mohou stát estetickými vlastnostmi takové kvality fotografického obrazu, které jsou mimo rámec kontroly fotografa, ukazujeme v další kapitole.

### **3.5.3. Estetické kvality vyplývající z roviny záznamu**

Tvrdíme, že přechod mezi „neuměleckou“ a „uměleckou“ fotografií je velmi snadný a snazší, nežli je tomu u maleb právě kvůli záznamovému (denotačnímu, syntagmatickému) plánu fotografického zobrazení, který přesahuje rovinu autorem kontrolovaných kvalit v zobrazení. Jakým způsobem nabývá fotografie dominantní estetické funkce díky těmto kvalitám a v závislosti na funkci či kontextu? Považujeme-li fotografii s dominantní estetickou funkcí za takovou fotografii, která v divákovi vyvolává estetický zájem o zobrazený objekt a jeho zobrazení zároveň, všimněme si, že například určitá momentka se může velmi snadno stát uměleckou fotografií. Například tehdy, pokud bude esteticky uspokojivější, budeme-li ji hodnotit jako „zátiší“. Při estetickém hodnocení fotografického obrazu se totiž recipient musí potýkat s celou řadou kvalit, které nebyly pod kontrolou fotografa, a přesto mohou sloužit jako divákem vnímané záměrné kvality, přispívající k významovému sjednocení díla. Je velmi pravděpodobné, že řada fotografií byla zamýšlena jinak nebo nebyla zamýšlena vůbec a divák jejich estetické kvality konstituuje nezávisle na autorově představě. Dokladem platnosti tohoto předpokladu jsou fotografie Miroslava Tichého. Ten sestrojoval vlastní aparáty, pomocí kterých fotografoval zpod svetru náhodné záběry a to bez prvotní ambice vytvářet umělecké obrazy. Motivem tu byl čistý a manifestovaný voyeurismus (který lze ovšem považovat za umělecký koncept). Jeho fotografie jsou špatně exponované, nedoostřené, poškrábané a většinou adjustované v různých typech rámců. Jejich hodnota se na současném trhu umění pohybuje v řádech tisíců EUR. Zdá se, že jejich estetická hodnota není zanedbatelná a jejich jedinečnost tkví v manifestaci technologie (lze je vnímat jako „automatické momentky“ díky poškrába-

ným negativům, nakřivo komponovaným výřezům, neostrosti obrazu, skvrně na negativu), která však dodává obrazům výrazný piktorialistický ráz. Mohli bychom tyto fotografie vnímat obdobně jako obrazy Sally Man, rozdílem je tu ale právě způsob jejich vzniku, v prvním případě se jedná o zcela náhodné záběry bez ambicí vytvářet umělecké obrazy a v druhém případě o úmyslně komponované a s uměleckými záměry vytvářené fotografie.

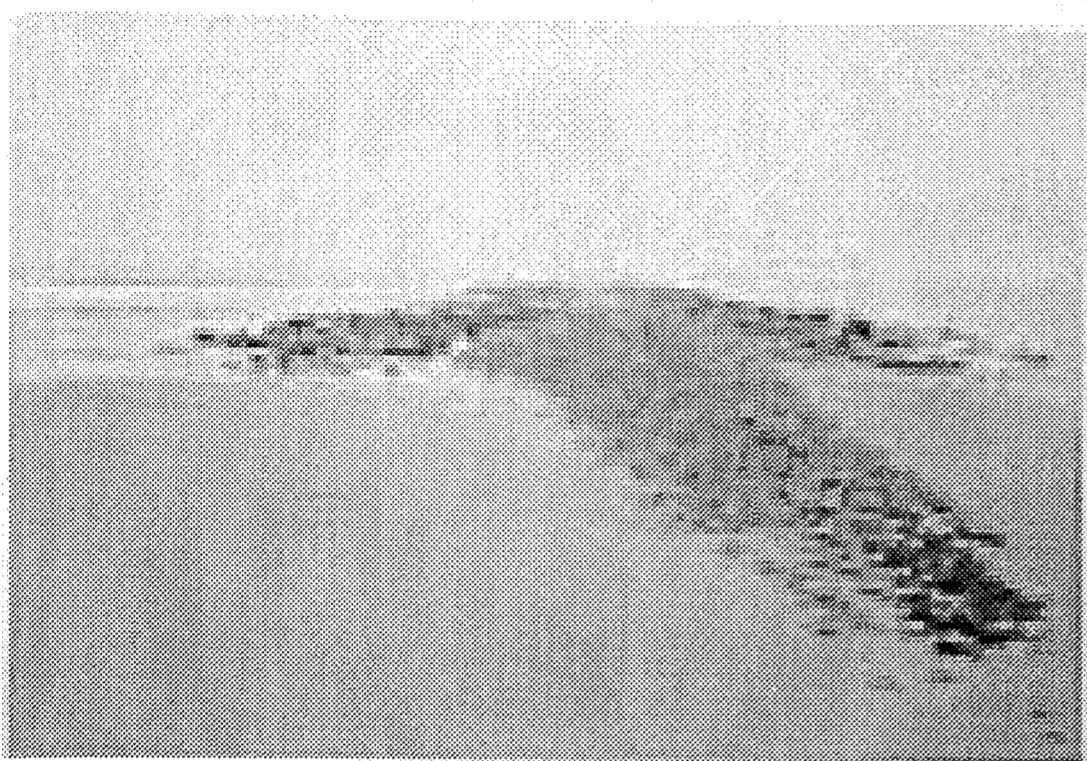


*Miroslav Tichý, bez názvu, zdroj <http://saatchi-gallery.co.uk>, <http://oneartworld.com>.*

Pro ilustraci principu, na němž spočívá Tichého „tvorba“ můžeme uvést koncepci fotografie Viléma Flussera, kterou rozvíjí ve svém textu „Za filosofii fotografie“<sup>159</sup>. Flusser redukuje (byť to může znít jakkoliv vypjatě či extrémně, ale taková originální a neúprosná je celá Flusserova koncepce) fotografa na nástroj fotoaparátu (černé skříňky) nebo přinejmenším na jeho rovnocenného partnera. Podle Flussera je klíčovým momentem přechod vizuální informace mezi vstupem a výstupem skrze „program“ (nerozumějme pouze software, nýbrž v širším slova smyslu) fotoaparátu, v němž jsou informace zpracovány bez výrazného vlivu fotografa, který aparát obsluhuje. Autorem fotografie (tzv. technického obrazu) je primárně aparát a

<sup>159</sup> Flusser, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek. 1994

teprve sekundárně fotograf. Tento Flusserův koncept aparátu jako tvůrce inspiroval přímo fotografický projekt Jana Jedličky s názvem „Zimní cesta k moři“. Jan Jedlička se cíleně na cestě vlakem snažil pouze mačkat spoušť fotoaparátu namířeného z okna, aniž by volil záběry a poté všechny fotografie vystavil bez jakéhokoliv výběru.<sup>160</sup> Ukázkou fotografií vidíme zde:



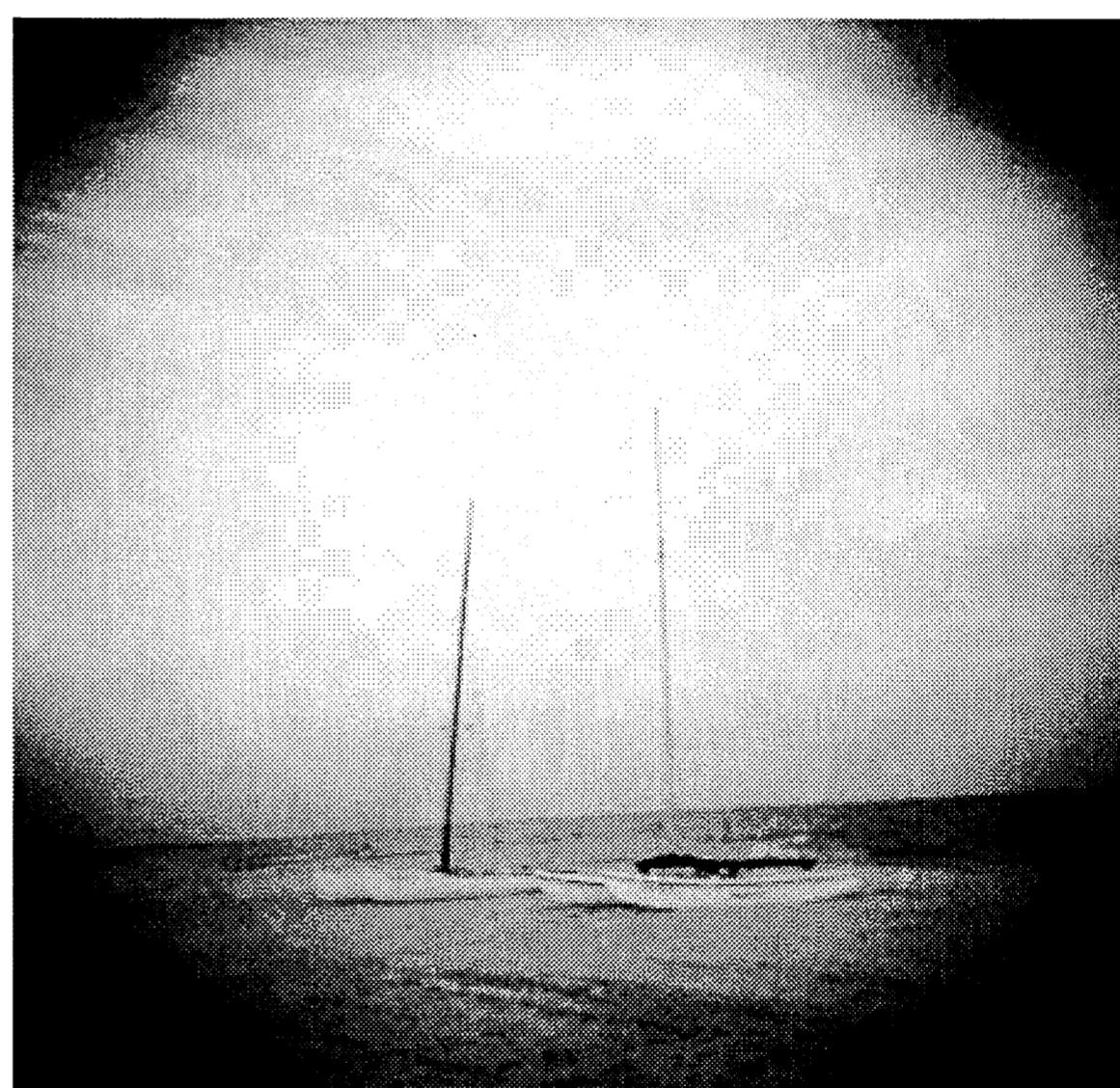
*Jan Jedlička, zdroj <http://ecmrecords.com>.*

Dalším příkladem, který odpovídá tomuto principu „tvorby“, který vychází čistě z akcentace záznamové povahy fotografické technologie je fotografická tvorba ovlivněná hnutím Lomografie. Toto hnutí bylo založeno fotografickými nadšenci, užívajícími ruský celoplastikový (i čočky jsou plastové) fotoaparát značky Lomo. Historie lomografie se začíná psát ve chvíli, kdy po pádu Železné opony objevila skupina rakouských studentů tento bizarní přístroj v bazaru, vyzkoušela jej a výsledky ji natolik fascinovaly, že dotyční studenti založili vlastní firmu na výrobu celoplastových aparátů. V posledních deseti letech výrazně vzrostla obliba tohoto typu fotoaparátu, a dnešnímu trhu firma Lomography Society International nabízí desítky vylepšených modelů plně plastových fotoaparátů, které jsou levné, velmi lehké, odolné a lze je brát kdykoliv a kamkoliv. I přes digitální revoluci ve fotografické technologii lomografisté drží zásadu práce s klasickým negativním filmem. Základním pravidlem „lomografisty“ je, že zachytává realitu intuitivně a doslova „od boku“. Lomografisté formulovali své desatero

---

<sup>160</sup> Fotografie jsou otištěny v časopise *Výtvarné umění*, č.3-4, 1996. Toto dvojčíslo je věnováno textům Viléma Flussera pod názvem *Moc obrazu*.

do těchto bodů, v nichž můžeme číst výrazný důraz na akcentaci záznamové a mechanické povahy fotografického zobrazení: „1. Bez svého Loma ani na krok; 2. Používej své Lomo ve dne v noci; 3. Lomografie není zásahem do života, ale jeho součástí; 4. Cvakej od boku bez použití hledáčku; 5. Dostaň se co nejbližší k vytouženému objektu; 6. Nemysli/nepřemýšlej; 7. Buď rychlý a vždy připravený do akce; 8. Nemusíš předem vědět, co jsi na film zachytil; 9. Nemusíš to vědět ani potom; 10. Zapomeň na pravidla“<sup>161</sup>. Na obou uvedených fotografiích můžeme vidět přes veškerou jejich dokumentární povahu odpovídající momentální fotografii výrazné kvality v zobrazení, posilující piktorialistický výraz obrazu jak na rovině typického důrazu na pole ostrosti a neostrosti (Emerson), tak na rovině omezení vzniklých technologickým postupem (neexponované rohy vinou objektivu s širokou ohniskovou vzdáleností). Takové kazové kvality samotné slouží, jak jsme viděli, jako efekt narušující pouhou dokumentární funkci obrazu a naopak zdůrazňující způsob zobrazení. Tyto kvality jsou záměrně ovlivněny přímo konstrukcí fotoaparátu.



*Autor neznámý, bez názvu, pořízeno přístrojem Diana Mini, zdroj <http://lomography.com>.*

Obdobně jako lomografisté pracují s fotografií i příznivci tradičního přístroje „camera obscura“, anglicky nazývaného „pinhole camera“, pomocí níž vytvářejí fotografické obrazy bez

<sup>161</sup> <http://lomography.cz>

užití jakýchkoliv čoček. Možnosti kontroly fotografa nad detailem v momentě expozice se tak výrazně snižují a vedle volby místa záběru a rozhodnutí autora výsledný obraz zachovat se tak na fotografii objevují výhradně kvality plynoucí ze záznamové povahy média. Mnohé z obrazů nemají daleko od fotografií, které lze považovat za umělecké.

Podívejme se ještě na jiný příklad, kdy fotografie může nabýt estetické funkce díky kvalitám plynoucím z roviny záznamu. Německý umělec Gerhard Richter užívá v rámci svého fotografického projektu *Atlas systematicky fotografie*, sebrané z rodinných alb, novin, časopisů a jejich přesazením z jednoho kontextu do jiného (na rovině uměleckého záměru) pak dodává jejich reprezentační funkci nový konotovaný význam. Richterův *Atlas* je velkorysou ambicí inspirovanou atlasem Mnemosyne Abyho Warburga. Zatímco však Warburg se pokoušel v duchu metody rovnoměrně rozptýlené pozornosti<sup>162</sup> provést obrazový soubor kolektivní paměti (do konce života sestavil asi 80 panelů), Richter naopak svým konceptem směřuje k uspořádání kolekce fotografií, které reprezentují cosi jako kolektivní amnézii, obrazy, jejichž předměty reprezentace upadnou v zapomnění i navzdory soukromé snaze o jejich zvěčnění fotografií. Samozřejmě je v Richterově *Atlasu* významným nositelem významu v zobrazení také uspořádání fotografií na panely v závislosti na jejich tématu, díky kterému každá jednotlivá fotografie nabývá skrze vztah s jinými obrazy nové významy. Nicméně řadu z takto sebraných obrazů sám Richter později použil jako samostatně fungující umělecké zobrazení, jejich vizuální podobu kopíroval v malbě či přímo fotografii překryl prvky malby. Na Richterově příkladu *Atlasu* vidíme zřetelně, že možnost využít fotografické obrazy v různém kontextu může být sama tvůrčím principem. Tento princip může být také posilován důrazem na funkci názvu, který dodává obrazu nové konotace a posiluje jeho estetickou funkci.

---

<sup>162</sup> Jedná se o metodu, kterou podle Freuda uplatňuje psychoanalytik při práci s pacientem. Tuto metodu navrhuje Lyotard v textu „Přepsat modernost“ (In: Lyotard, Jean-Francois. *Návrat a jiné eseje*. Praha: Hermann a synové, 2002, s. 205–220) jako vhodné naladění diváka při setkání s uměleckými díly modernismu a postmoderny.



*„Panel 6 of Atlas“, 1962, zdroj <http://gerhard-richter.com>*

Mnohé fotografie a jejich kvality plynoucí z technologie záznamu navíc dominantní estetické funkce mohou nabýt i s ohledem na změnu dějinného kontextu. Výše jsme již řekli, že velmi často se pouhá momentka či fotografie s původně dokumentační funkcí může stát fotografií uměleckou. Dominanci estetické funkce lze proto předpokládat také u fotografií, jejichž kvality plynoucí ze záznamové povahy a dokumentárního přístupu se v jiném dějinném kontextu proměňují v kvality estetické. Jako by samotný fakt mnoha desítek let odstupu posiloval důraz na zájem o situaci díky způsobu fotografického zobrazení (barthesovské „toto bylo, toto je“), umocňoval distancovaný postoj, oslaboval praktickou funkci obrazu a dokumentární přístup metamorfoval částečně v přístup piktorialistický. Výrazným příkladem jsou například válečné dokumentární záběry Mathewa Bradyho či Timothy O’Sullivanova.



*Mathew Brady. „Civil War Battlefield“, 1862, zdroj <http://photohist.blogspot.com>*

Samozřejmě že kvality zobrazení, které vyplývají již jen z konstrukce fotoaparátu či volby filmu, jsou také podstatnými kvalitami, které se stávají příčinou estetického zájmu o fotografie. Přesto mnoho z prvků, které jsou v obraze přítomny v barthesovském syntagmatickém plánu, může být za různých kontextů estetické percepce fotografického obrazu nahlíženo jako záměrné kvality, podporující významové sjednocení výsledného díla jako estetického znaku.

Siegfried Kracauer již ve dvacátých letech velmi osobitým způsobem popisuje v textu „Fotografie“ tento rys fotografického zobrazení v souvislosti s časem. Kracauer srovnává dvě fotografie, na jedné z nich je zachycena filmová hvězda sestupující se schodů hotelu Excelsior na Lidu. Její vzhled je zcela takový, jak jej známe z filmů a její podobu vidíme přesně tak, jak ji známe a vídat chceme. „Všechny detaily s jistotou vypočítané kamerou správně sedí v prostoru, jev, který nemá skulinku“.<sup>163</sup> Na druhé fotografii je naopak babička oděná v krinolíně, sice ve stejném věku jako filmová hvězda, ale v době našeho prohlížení si foto-

---

<sup>163</sup> Kracauer, Siegfried: „Fotografie“, In. *Ornament masy*, Praha: Academia, 2008, přel. Milan Váňa, s.43

grafie již nežijící. V závislosti na změně kontextu se z roviny fotografického záznamu babičky však vynořují jiné aspekty zobrazení. Jejich povahu popisuje Kracauer takto:

„I když babička zmizela, krinolína zůstala. Totalitu fotografií je třeba chápat jako generální inventář dále neredukovatelné přírody, jako souhrnný katalog všech v prostoru se nabízejících jevů... Úkolem fotografie je ukázat na dosud ještě nespátřený přírodní základ. Poprvé v celých dějinách vynáší ven celou naturální slupku, poprvé zpřítomňuje mrtvý svět v jeho nezávislosti na člověku. Ukazuje města na leteckých snímcích, snáší dolů kraby a figury gotických katedrál; všechny prostorové konfigurace se v nezvyklých řezech, vzdálených lidské blízkosti, vtělují do hlavního archivu. Když babiččin kostým ztratil vztah k dnešku, nebude už komický, nýbrž pozoruhodný jako podmořský polyp... Fotografický archiv shromažďuje v odrazu poslední prvky přírody odcizené tomu míněnému.“<sup>164</sup>

Pokud jsme tedy v první části podpořili význam Waltonova fikcionálního vidění přímo skrze fotografie konceptem vidění aspektu Ludwiga Wittgensteina, lze tvrdit, že v závislosti na kontextu a očekávání, s nimiž fotografický obraz recipujeme, se nám také vynořují jiné aspekty zobrazení, které budeme kontinuálně nahlížet jako estetické a které budeme v očekávání transparence vnímat jako vlastnosti zobrazené scény<sup>165</sup>. Z hlediska estetiky fotografických obrazů je proto jejich estetický potenciál nutno nahlížet s důrazem: 1) Na mnohost kontextů, v nichž mohou být tyto obrazy recipovány (například amatérská momentka se může stát esteticky zajímavým zobrazením, budeme-li ji vnímat jako krajinářskou fotografii). 2) Na mnohost nezáměrných kvalit, které mohou v závislosti na kontextu a době nabýt funkci kvalit záměrných a stát se celkem estetických kvalit díla v konkrétním aktu percepce a významového sjednocení (například sériová portrétní fotografie se může stát esteticky zajímavým zobrazením, budeme-li ji vnímat s odstupem času a tedy s ohledem na jiné kvality v obraze obsažené). 3) Na vztah fotografie k času (jakákoliv fotografie nás může esteticky zaujmout s ohledem na svou schopnost zpřítomnit již minulé). I když autor umělec může být stále tím, kdo výrazně ovlivňuje dominanci estetické funkce fotografického zobrazení, fotografická technologie sama prostředkuje takové reprezentační kvality, které jsou v aktu percepce nahlí-

---

<sup>164</sup> Tamtéž, s.56

<sup>165</sup> Tuto tezi by bylo pravděpodobně možno dále rozvinout a podložit hermeneutickou analýzou a popsat základní hermeneutickou charakteristiku estetické zkušenosti fotografického obrazu.

ženy jako záměrné mimo rámeček kontroly fotografa. Jednoznačně tedy ukazujeme, že fotografický obraz a jeho estetiku je třeba založit na takových kvalitách fotografického obrazu, které v aktu estetické percepce posilují naši touhu po bytí v percepčním kontaktu s objektem a zároveň nám umožňují v distancovaném postoji oceňovat kvality zobrazení samotného. Tato vlastnost činí z fotografických obrazů výrazně specifický druh zobrazovacího umění, který se s ohledem na estetické hodnocení vymyká ze třídy ručně vytvářených obrazů. Tímto tvrzením se tak vracíme k začátku práce a dokládáme jí legitimitu „teze transparency“ Kendalla L. Waltona, která nezůstává jen filosofickým konceptem, ale může být využita i pro estetickou analýzu specifické povahy fotografie.

## ZÁVĚR

V předložené práci jsme prokázali, že Waltonovu „tezi transparence“ (fotografie jsou pomůckami k vidění, díky nimž jsme v percepčním kontaktu se světem) se nepodařilo žádné z dosavadních polemik vyvrátit a ukázali jsme příčinu jejich neúspěchu. Waltonova teze pomáhá objasnit, proč jsou fotografie kvalitativně jiným druhem zobrazení nežli malby, a v čem spočívá vidění „skrze fotografie“ ve smyslu fiktivního vidění objektu přímo. V další fázi se nám podařilo vyvrátit Scrutonovu hojně diskutovanou „fotoskeptickou tezi“, která tvrdí, že estetický zájem o fotografii je zájmem o objekt a nikoliv o jeho zobrazení. Doložili jsme, že Scrutonova argumentace postavená na logickém „ideálu“ malby a fotografie je neudržitelná a zpochybnitelná z důvodu manipulativního využití stipulativní definice fotografie. Zdánlivý rozpor, který z „teze transparence“ vyplývá a ústí v pochybnostech o tom, zda fotografie může být zobrazovacím uměním, se tak ukazuje být falešný. Tvrdíme jednoznačně, že fotografii lze obhájit jako specifický druh zobrazovacího umění a navrhli jsme za tímto účelem vlastní přístup pro vysvětlení konstituce estetických kvalit fotografie. Popisem dvou základních fotografických přístupů, které s oporou v dějinách fotografie nazýváme „piktorialistické“ a „dokumentární“, jsme vysvětlili, proč je třeba vlastnosti fotografického zobrazení analyzovat na základě roviny záznamu a roviny zobrazení, která je touto nesena. Prokázali jsme, že rovina záznamu (syntagmatický plán sdělení) je s ohledem na vlastnosti obrazu v případě fotografie nadřazená rovině autorem kontrolovaného zobrazení (paradigmatický plán sdělení) a popsali jsme, jakým způsobem v aktu fotografické tvorby funguje jejich vzájemná interakce. Vysvětlili jsme důvody, proč je estetické hodnocení fotografie nutno založit na divákově psychologicky zakotveném očekávání „transparence“ (tedy na Waltonově „tezi transparence“, která se nevyklučuje s estetickým postojem vůči takovému obrazu) a jak toto očekávání ovlivňuje estetický zájem o kvality fotografického zobrazení. Argumentaci ve prospěch tvrzení, že estetické kvality fotografie jsou tvořeny zejména takovými kvalitami zobrazení, které v aktu percepce posilují křehké napětí mezi záznamovou rovinou obrazu (divákův zájem je motivován zá-

jmem o předmět reprezentace) a zobrazovací rovinou (divákův zájem je motivován způsobem zobrazení), jsme podložili principem antinomie psychické distance, jak ji popisuje Edward Bullough. Protože fotografie je z povahy své technologie takovým druhem obrazu, který se výrazně skládá z kvalit záměrných a nezáměrných, odvoláním na Mukařovského pojetí principu záměrnosti a nezáměrnosti v umění a jejich fungování v aktu estetické recepce jsme mohli navrhnout vlastní charakteristiku rozdílu mezi „uměleckou“ a „neuměleckou“ fotografií. Snažili jsme se ukázat, do jaké míry může fotograf úmyslně kombinovat kvality dokumentárního a piktorialistického přístupu a tedy předvídat průběh jejich významového sjednocení v estetickém postoji a naopak v jakém smyslu se estetické kvality vymykají záměrům autora a mohou pocházet ze záznamové funkce fotografie a kontextu, v němž je obraz recipován. Ukázali jsme, z jakého důvodu není Fridayův koncept expresivní vizuální perspektivy pro postžení specifické estetiky fotografie postačující a snažili jsme se tak popsat jinou možnou metodu, kterou lze uplatnit při snaze o porozumění estetickému zájmu o fotografie a charakteristice fotografie jako uměleckého zobrazení. Práce je tak snahou o přispění k porozumění tématu, které nebylo v současné české estetice dosud příliš reflektováno.

## ABSTRAKT

Práce se zabývá estetickou analýzou fotografického obrazu, tedy tématem, které není v současné české estetice příliš reflektováno. Hlavní důraz je kladen na práci s angloamerickými texty analytické estetiky, průběžně však text poukazuje na paralely se sémiologickým a fenomenologickým myšlením o obraze. Text vysvětluje a na pozadí polemických textů obhajuje tvrzení Kendalla L. Waltona o transparentci fotografického obrazu, která fotografie vyčleňuje ze třídy ručně vytvářených obrazů a zařazuje do třídy zobrazovacích technologií a navíc do třídy pomůcek k vidění. Protože tvrzení o transparentci fotografického obrazu zdánlivě může vést k popření estetického potenciálu zobrazení, zaměřuje se text na vyvrácení argumentace Rogera Scrutona, který tvrdí, že fotografie nemůže být zobrazovacím uměním, neboť estetický zájem o fotografii je vyvolán vlastnostmi objektu a nikoliv zobrazení. Filosoficky obhájená teze, že skrze fotografie vidíme a jsme díky nim v percepčním kontaktu se světem, je závěrem pojata jako východisko pro popis konstituce estetických kvalit fotografie, které je třeba založit na kritériích vlastních tomuto zobrazovacímu médiu a které nelze zaměňovat za kritéria uplatňovaná při estetickém hodnocení maleb a jiných ručně vytvářených obrazů. Poslední část práce navrhuje možnou charakteristiku umělecké a neumělecké fotografie, platnou i v době digitalizace média, a jmenuje příčiny, které vedou u fotografických obrazů k dominanci estetické funkce.

## ABSTRACT

This thesis focuses on the aesthetics of photographs, as this subject is believed to represent a rarely interpreted topic in the field of the czech aesthetics. Our inquiry is mainly based on the anglo-american tradition of philosophical and aesthetical research but in some respects reflects also affinities with the semiological and phenomenological tradition applied in the field of pictorial representation. The text is constructed as a theoretical defense of the „transparency thesis“ formulated by Kendall L. Walton. The „transparency thesis“ helps us understand photographs as images external to the category of so called hand-made pictures, and internal to the category of technological depictions, and also, it helps us understand photographs as means of seeing the world (through a photograph). Walton's „transparency thesis“ could be easily misunderstood as contradicting the possibility of an aesthetics interest in depiction. For this reason, we construct the counterargument against sceptical position represented by Roger Scruton (the photography could not be a representational art because our aesthetic interest is caused by the qualities of the object and not of the representation). By showing that Scruton's position is not sustainable, the inquiry supports the „transparency thesis“ which can be used as a basis to understand the notion and constitution of aesthetic qualities of a photographic picture. Its aesthetic value must be judged using specific criteria which differ from the criteria applicable for all hand-made pictures. Final part of this thesis attempts to propose a possible characterization of an artistic and non-artistic class of photographs (which would be valid also in the age of digitization) and names reasons for photographs having a dominant aesthetic function.

## LITERATURA

*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*

dále jen JAAC

*The British Journal of Aesthetics*

dále jen BJA

- Amelunxen, Hubertus (ed.) *Photography after Photography*, New York, GB Art, 1997
- Arnheim, Rudolf: „On the Nature of Photography“, *Critical Inquiry*, 1974, Vol. 1, No. 1, s. 149-161
- Arnheim, Rudolf: „A Plea for Visual Thinking“, *Critical Inquiry*, 1980, Vol. 6, No. 3, s. 489-497
- Barthes, Roland: *Světlá komora*, Bratislava: Archa, 1994
- Barthes, Roland: *Rétorika obrazu*. In: Císař, Karel (ed.) *Co je to fotografie?* Praha: Hermann a synové. 2004., s. 51-61
- Barthes, Roland: *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004; plná verze textů *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, 1957
- Barthes, Roland: *Základy sémiologie*. In: *Kritika a pravda*. Praha: Dauphin, 1997
- Barthes, Roland: *The Responsibility of Forms*. Toronto: Collins Publishers, 1985
- Batchen Geoffrey: *Burning with Desire*. Cambridge: The Mitt Press, 1999
- Batchen Geoffrey: *Each wild Idea*. Cambridge: The Mitt Press, 2001
- Batchen Geoffrey: *Photography Degree Zero*. Cambridge: The Mitt Press, 2009
- Bazin, André: *Ontologie fotografického obrazu*. In: Císař Karel (ed.), *Co je to fotografie?*, Praha:, Hermann a synové, 2005, s.21-25
- Benjamin, Walter: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, In: *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon, 1979
- Benjamin, Walter: *Malé dějiny fotografie*. In: Císař Karel (ed.), *Co je to fotografie?*, Praha:, Hermann a synové, 2005, s. 9-19
- Berger, John: *O pohledu*, Praha: Agite, Fra, 2009
- Binkley, Timothy: „The Vitality of Digital Creation“ *JAAC*, 1997, Vol. 55, No. 2, s.107-116
- Binkley, Timothy: „Digital Dilemmas“. *Leonardo*, 1990, Vol. 3, Digital Image, Digital Cinema: SIGGRAPH Art Show Catalog, s. 13-19
- Blocker, E.Gene: „Pictures and Photographs“ *JAAC*, 1977, Vol. 36, No. 2, s. 155-162
- Brook, Donald: „Painting, Photography and Representation“, *JAAC*, 1983, Vol. 42, No. 2, s. 171-180
- Brook, Donald: „On the Alleged Transparency of Photographs“, *BJA*, 1986, Vol. 26, No. 3, s. 277-282
- Brunet, François: *La naissance de l'idée da la photographie*. Paris: PUF, 2000
- Bruni, Ciro (ed.): *Pour la photographie I.-III.*, Paris: GERMS, 1987-1993
- Bullough, Edward: „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip“. In: *Estetika*, 1995, č.1, s.10-30
- Burgin, Victor: *The End of Art Theory*. London: Macmillan Education Ltd, 1986
- Burgin, Victor: *Thinking Photography*. London: Macmillan Education, 1982
- Cavell, Stanley: *The World Viewed*, New York: Viking Press, 1971
- Císař, Karel (ed.) *Co je to fotografie?* Praha: Hermann a synové, 2004
- Cohen, J., Meskin, A.: „On the epsitemic Value of Photographs“ *JAAC*, Vol. 62, No. 2, s.197-210
- Couchot, Edmond: *La technologie dans l'art*, Nimes: Ed.Jacqueline Cambon, 1998
- Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century* Cambridge: Cambridge: MIT Press, 1990
- Crary, Jonathan: *Vision and Visualisty*. Seattle: Bay Press, 1988

- Currie, Gregory: „Visible Traces-Documentary and Contents of Photographs“  
*JAAC*, 1999, Vol. 57, No.3, s.285-297
- Damisch, Hubert:  
Dilworth, John: „Internal versus External Representation“ *JAAC*, 2004, Vol. 62,  
No. 1, s. 23-36
- Dubois, Philippe: *L'acte photographique*, Paris: Nathan, 1990
- Durand, Régis: *Le regard pensif; Disparités*. Paris: Ed. de la différence, 2002
- Elkins, James. (ed.): *Photography Theory*. London, New York: Routledge, 2007
- Flusser, Vilém: *Moc obrazu*. In: *Výtvarné umění*, 1996, č.3-4
- Flusser, Vilém: *Za filosofii fotografie*, Praha: Hynek, 1994
- Friday, Jontahan: *Aesthetics and Photography*. London: Ashgate, 2002
- Friday, Jontahan: „Photography and the Representation of Vision“, *JAAC*, Vol. 59,  
No. 4 , s.351-362
- Friday, Jonathan: "Transparency and the photographic image" *BJA*, 1996,  
Vol. 36, No. 1, s.30-42
- Friday, Jonathan: „Demonic Curiosity and the Documentary Photograph“. *BJA*,  
2000, Vol. 40, No. 3
- Friday, Jonathan: „Looking at Nature Through Photographs“, *The Journal of  
Aesthetic Education*, 1999, Vol. 33. No. 1
- Frizot, Michel: *A New History of Photography*. Könemann, 1999
- Gombrich, Ernst-Hans: „Standarts of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye“,  
*Critical Inquiry*, 1980, Vol. 7, No. 2, s.237-273
- Gombrich, Ernst-Hans.: *Umění a iluze*. Praha: Odeon, 1985
- Goodman, Nelson: *Jazyky umění*. Praha: Academia, 2007
- Guibert, Hervé: *La Photo (inéluçtablement); L'image fantom*, Paris:  
Les Éditions de Minuit, 1981
- Hecht, Heiko (ed.): *Looking into Pictures*, Cambridge: MIT Press, 2003
- Huckle, Nicholas: „On Representation and Essence: Barthes and Heidegger“,  
*JAAC*, 1985, Vol. 43, No. 3, s.275-280
- Hyslop, Alec: „Seeing through Seeing in“. *BJA*, 1986, Vol. 20, No. 4,  
s. 371-379
- Ingarden, Roman: „Estetický prožitok a estetický předmět“. In: *O poznávání lite  
rárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967. s.132-167
- Ingarden, Roman: *O štruktúre obrazu*. Bratislava: SVKL, 1965
- Iversen, Margaret: *Beyond Pleasure*. Penn State Press, 2007
- Kelly, Michael (ed.): *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, 1998
- Kemp, Wolfgang (ed.): *Theorie der Fotografie I.-IV*. München: Schirmer/Mosel, 1979
- King, William L.: „Scruton and Reasons for Looking at Photographs“. *BJA*, 1992,  
Vol. 32, No. 3, s. 259-265
- Kracauer, Siegfried: *Fotografie*, In: *Ornament masy*, Praha: Academia, 2008
- Kracauer, Siegfried: *Fotografie*, In: Císař, Karel (ed.) *Co je to fotografie?* Praha:  
Hermann a synové, 2004, s.27-44
- Krauss, Rosalinde: *Le photographique*. Paris: Macula, 1990
- Krauss, Rolf H.: *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie*.  
Stuttgart: Cantz Verlag, 1998
- Kulvicki, John: *On Images*. Oxford: Clarendon Press, 2006
- Lemagny, Jean-Claude: *L'ombre et le temps*. Paris: Nathan, 1992
- Lier, Van Henri: *Philosophie de la photographie*. Paris: Les Impr. Nouv., 1983
- Lopes, Dominic: „The Aesthetics of Photographic Transparency“. *Mind*, 2003,  
Vol. 112, No. 447, s. 433-448

- Lopes, Dominic: Directive Pictures, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2004, Vol. 63, s.189-96
- Lopes, Dominic: Pictorial Realism, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1995, Vol. 53, s.277-85
- Lunefeld, Peter: „Digit. Photography: The Dubitative Image. In: *Snap to Grid*, Cambridge: MIT Press, 2000
- Lyotard, Jean-Francois.: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Hermann a synové, 2002
- Martin, Edwin: „On Seeing Walton’s Great-Grandfather“. *Critical Inquiry*, 1986, Vol. 12, No. 4, s. 796-800
- Mukařovský, Jan: *Studie I*. Brno: Host, 2000
- Maynard, Patrick: *The Engine of Visualization: Thinking through Photography*. Ithaca: Cornell University Press, 1997
- Maynard, Patrick: „The Secular Icon: Photography and the Functions of Images“, *JAAC*, 1983, Vol. 42, No. 2, s.155-169
- Maynard, Patrick: „Talbot’s Technologies“, *JAAC*, 1989, Vol. 47, No. 3, s.263-276
- Maynard, Patrick: „Photo-opportunity: Photography as Technology“. *Canadian Review of American Studies*, 1991, Vol. 22, No. 3, s.501-528
- Maynard, Patrick: „Drawing and Shooting“. *JAAC*, 1985, Vol.44, No.2, s.115-129
- Mitchell, William, J.: *Iconology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986
- Mitchell, William, J.: *The Reconfigured Eye*. Cambridge: MIT Press, 1992
- Morris, Wright: „The Camera Eye“. *Critical Inquiry*, 1981, Vol. 8, No. 1, s.1-15
- Nelson, Robert S.: „The Slide Lecture“. *Critical Inquiry*, 2000, Vol. 26, No. 3, s.414-434
- Newall, Michael: „Pictorial Experience and Seeing“. *JAAC*, 2009, Vol. 49, No. 2, s.129-141
- Newhall, Beaumont. *The History of Photography*. New York: The Museum of Modern Art. 1949
- Peetz, Dieter: „Current Philosophical Theories of Pictorial Representation“. *BJA*, 1987, Vol. 27, No. 3, s. 227-237
- Phillips, Dawn M.: „The Real Challenge for an Aesthetics of Photography“. 2007, In: A. Neill and A. Ridley ed., *Arguing about Art*, London: Routledge 2007
- Poivert, Michel: *La photographie contemporaine*. Paris: Flammarion, 2002
- Roquette, Ysabell (ed.): *Art/Photographie numérique*. Aix-en-Prov.: École d’Art, 1995
- Rollins, Mark: „Invisible Content of Visual Art“. *JAAC*, 2001, Vol. 59, No. 1, s.19-27
- Rouillé, André: *La photographie. Édition Gallimard, Paris 2005*
- Savedoff, Barbara: „Escaping Reality-Digital Image and Resources of Photographs“. *JAAC*, 1997, Vol. 55, No. 2, s.201-214
- Savedoff, Barbara: *Transforming Images*. London: Cornell University Press, 2000
- Scruton, Roger: „Photography and Representation“. *Critical Inquiry*, 1981, Vol. 7, No. 3, s.577-603, česky In: *Eseje o umění*, Praha: Barrister a Principal,
- Schaeffer, Jean-Marie: *L’image précaire*. Paris: du Seuil, 1987
- Scharf, Aaron: *Art and Photography*. London: Harmondsworth, 1968
- Schwenger, Peter: „Corpsing the Image“. *Critical Inquiry*, 2000, Vol. 26, No. 3, s.395-413

- Seamon, Roger: „The Plight of Photography as a Modern Art“. *JAAC*, 1997, Vol. 55, No. 3, s.245-252
- Singer, Irving: „Santayana and the Ontology of the Photographic Image“. *JAAC*, 1977, Vol. 36, No. 1, s.39-43
- Snyder, J., Allen N.: „Photography, Vision and Representation“. *Critical Inquiry*, 1975, Vol. 2, No. 1, s.143-169
- Snyder, Joel: „Picturing Vision“. *Critical Inquiry*, 1980, Vol. 6, No. 3, s. 499-526
- Sontag, Susan: *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002
- Soulages, François: *Esthétique de la photographie*. Paris: Nathan, 1998
- Soulages, François: „Du négatif au numérique“. *Maître de conférences*. Université Paris, 1998
- Stiegler, Bernd: *Theoriegeschichte der Photographie*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006
- Stiegler, Bernd: *Bilder der Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006
- Squiers, Carol (ed.): *Overexposed – Essays on Contemporary Photography*. New York: The New Press, 2000
- Tagg, John: *The Burden of Representation*. London: Macmillan Ltd, 1988
- Tamisier, Marc: *Sur la photographie contemporaine*. Paris: L'Harmattan, 2007
- Tisseron, Serge: *Le mystère de la chambre Claire*. Paris: Les Belles Lettres, 1996
- Virilio, Paul: *Stroj videnia*. Bratislava: SFÚ, 2002
- Walden, Scott: „Objectivity in Photography“, *British Journal of Aesthetics*, 2005, Vol. 45, No. 3, s.258-272
- Walton, Kendall L.: „Transparent Pictures“. *Critical Inquiry*, 1984, Vol. 11, No. 2, s.246-277
- Walton, Kendall L.: „Transparent Pictures“. *Noûs*. 1984, Vol. 18, No. 1, s.67-72
- Walton, Kendall L.: „Looking Again Through Photographs“. *Critical Inquiry*, 1986, Vol. 12, No. 4, s. 801-808
- Walton, Kendall L.: *Marvelous Images – On Values and the Arts*. New York: Oxford University Press, 2008
- Walton, Kendall L.: *Mimésis as Make-Believe*. London: Harvard University Press. 1990
- Walton, Kendall L.: „Fearing Fictions“. *Journal of Philosophy*, 1978, Vol. 75, No. 1, s.5-27
- Wells, Liz (ed.): *The Photography Reader*. London: Routledge, 2003
- Wells, Liz (ed.): *Photography: The Critical Introduction*. New York: Routledge, 2004
- Wicks, Robert: „Photography as a Representational Art“. *BJA*, 1989, Vol. 29, No. 1, s. 1-9
- Wilson, Catherine: „Illusion and Representation“ *BJA*, 1988, Vol. 28, No. 3, s.211-221
- Wittgenstein, Ludwig: *Filosofická zkoumání*. Praha: Filosofia.1998
- Wolf, Herta (Hg.): *Paradigma Fotografie*. München: Suhrkamp, 2002
- Wolf, Herta (Hg.): *Diskurse der Fotografie*. München: Suhrkamp, 2003
- Wollheim, Richard: „Symposium: Wollheim on Pictorial Representation“. *JAAC*, 1998, Vol. 56, No. 3

- Wollheim, Richard: *Art and its Objects*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980
- Woodfield, Richard: „Peetz and Wollheim on Gombrich's Illusions: A Note“, *BJA*, 1988, Vol. 28, No. 3, s.278-280