

VŮLE K OBRAZU

Fotografie jako nástroj disciplinace

DIPLMOVÁ PRÁCE

Martin Šotola, učo 6264

Fakulta Humanitních Studíí

Elektronická kultura a sémiotika

Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Dvořák, PhD.

2

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v depozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem.

V Praze dne 18. 9. 2008

Lze psát o fotografii bez genealogie stylů, bez životopisu tvůrců, bez historie technologií, či bez rozboru konkrétních snímků a je taková práce vůbec ještě psáním o fotografii? Následující práce bude do určité míry právě takovým pokusem. Pokusem nikoliv o historii, sociologii, psychologii, byť se samozřejmě nelze vyhnout vazbám na tyto oblasti, fotografie, ale o zvýznamnění momentů, témat a vazeb, které jsou při zkoumání fotografie zohledňovány méně, ve snaze odpovědět na otázku po povaze fotografie, její role v moderní společnosti, toho, jak je vnímána a jakými změnami toto vnímání prochází. V kontextu tradičních mediálních studií, je historie média totožná s historií vynálezů, jejich uplatnění a rozšíření. Vliv technologie, kterou jednotlivá média přinášejí, ať již na společnost nebo jedince, je nepochybně silný a nelze ho přehlížet. Význam, který jednotliví autoři přisuzují technickým vynálezům například fonetickému písmu, tisku, fotografii, elektrickým médiím, respektive kterou část ve vztahu media, komunikace a společnosti zdůrazňují jako určující, je proměnlivým faktorem, podle kterého lze danou teorii vřadit do určitého (dobového) myšlenkového okruhu. Bylo by jistě chybou představit si mediální teorie jako určitý (k přesnějšímu pochopení směřující) vývoj, pokrok kumulujícího se vědění- spíše se jedná o nové pohledy, o nový způsob chápání médií a jejich vztahu ke společnosti. Popisy jednotlivých přístupů lze – v odkazu na model vytvořený Thomasem Khunem¹ - v určitém zobrazení chápat popisy převládajících paradigmat mediální teorie. V humanitních a společenských vědách má, na rozdíl od exaktních věd, tento koncept omezenou platnost, paradigmata se nestřídají, ale spíše doplňují (mohli bychom snad parafrázovat Welschův výrok a říci, že se mediální teorie navzájem nevyhlazují, neničí.²), do značné míry koexistují, ovšem i v oblasti mediální teorie lze dobově nalézt převládající typ myšlení, tematizace, kladení otázek, výběru témat a způsobů jejich zkoumání; a právě zkoumání těchto paradigmat jejich odlišností a proměn bude výchozím bodem pro tuto práci.

Jako první takové paradigma lze uvést model, který se soustředí především na obsah komunikace či sdělení, samotné médium chápe pouze jako málo významný nosič, mající v náležitých technických podmínkách na zprávu jen malý vliv. „Přenosový“ nebo také „komunikační“ model lze obecně označit jako nejstarší. Je vlastní prvním teoriím komunikace (a médií) vznikajících v 19. a na počátku 20. století. Dnes tento model tvoří základ například normativním teoriím médií, tedy těm, které se primárně soustředí na- v jejich pojetí zejména negativní - vliv obsahu médií.

Vedle něj se postupně objevují i práce zdůrazňující vliv samotného média, ohledu na přenášený obsah je upozaděn, nebo je ovlivněn především typem použitého média. Z autorů, u nichž lze nalézt rostoucí zájem o samotné médium, jsou to například Walter Benjamin, či bezpochyby nejnámější

představitel tohoto přístupu Marshall McLuhan.³ Významné objevy, jakým je například vynález knihtisku, jsou vnímány nejen v kontextu (technologického) pokroku, tvoří důležité historické předěly, kdy jejich objev a následné rozšíření (a zvnitřnění) má nejen intenzivní a široký dopad na celou společnost, ale přímo ji od základu proměňuje. A stejně tak radikální proměnou, způsobenou změnou komunikace, prochází i člověk, jeho vztahování se ke světu a myšlení. V dílech těchto a dalších autorů (můžeme uvést například Viléma Flussera, Jeana Baudrillarda či Lva Manoviche), jsou při formování společnosti média jednoznačně určující, dalo by se říci, že jsou společnosti nadřazené. I přes určité výhrady, které je vůči nim možné vznést, otevřely zmíněné práce nový způsob nahlížení na média, především důrazem na účinek jich samotných, toho co je chápáno jako jejich forma, respektive oživení přístupu, v němž formu od obsahu není možné oddělit. Výše jmenovaní autoři, považující média za přímé příčiny (a nikoliv důsledky) nejdůležitějších společenských změn, však jejich vliv vidí často až jednostranně. Obecná platnost takto budovaných teorií a vizí je často jen velmi obtížně obhajitelná, pro jednostranný důraz na určující vliv technologií, označovaný jako *technologický determinismus*. Zejména další interpretace a reprodukce jejich tezí vede k přílišným zjednodušením podporujícím stereotypní uvažování o určitém médiu.

Fotografie je právě jedním z médií, kterému je takový vliv přikládán. Její „objev“⁴ a rozšíření způsobily podle mnoha autorů natolik zásadní změny nejen v kulturní- umělecké oblasti, ale i v oblasti společenské či vědní, že je nutné hovořit o nové éře. Jedno z nejrozšířenějších klišé, které se k době po vynálezu fotografie váže, je označení tohoto, a především minulého století jako „kultury obrazu“,⁵ zejména pokud je tento přerod dáván pouze do souvislosti s rozšířením fotografie (a následně filmu). K určitým posunům jistě dochází, význam vizuálních médií nepochybně roste, nicméně oprávněnost popisu této doby jako *primárně* vizuální, respektive doby vlády obrazu bude nutné přezkoumat.

Posledním modelovým přístupem, na který se bude tato práce odvolávat je metoda „*archeologie médií*“. Jako teoretický přístup je archeologie médií nejmladší, to sice automaticky neznamená, že by tento přístup musel nutně nabízet nejpravdivější popis médií, ale otevírá nová dosud méně zohledňovaná témata a souvislosti. V odkaze na koncept, který představil Erkki Huhtamo,⁶ chápeme archeologii médií jako způsob práce, který nebere zřetel pouze na technologickou posloupnost vynálezů, lineární kauzalitu vlivu médií, nebo určující postavení určitého převládajícího typu média, tedy to, co můžeme zjednodušeně popsat jako snahu o výklad dějin fotografie jako příběhu, či přímo budování „velkého příběhu fotografie“ postupného osvojování si a zdokonalování fotografických technik a postupů. Tímto konceptem, ovlivněným takzvaným novým pojetím historie, se Huhtamo odvolává na práci Marcela Blocha, jehož zkoumání dějin každodennosti, mentalit, se zaměřením na výjimečné, nikoliv obecné, se vymezuje vůči tradiční historii. Jako další zdroj je třeba uvést dílo Michala Foucaulta, zejména v jeho kritice totalizující moci historie pojaté jako kontinuálního vývoje, pokroku.⁷ Huhtamo v citovaném článku polemizuje s Ceramem,⁸ který *ve své obsesi kauzálními vztahy vidí jen dva druhy věcí: technické vynálezy a jejich vynálezce. Další potenciální příčiny (sociální, komerční, politické, psychologické a další faktory) mají jen malý význam a slouží především jako detaily pozadí pro velké panorama jednotlivých osob a přístrojů, jež se rozkládají v popředí.*⁹ Na rozdíl od tohoto přístupu zdůrazňuje Huhtamo význam role těchto zdánlivě marginálních souvislostí, nerealizovaných objevů, a

jejich výzkum jako výzkum „cyklicky se vracejících prvků a motivů, jež tvoří základ mediální kultury a řídí její vývoj“, „ideových témat“¹⁰ jejich vzniku a používání v dobových (tedy i současných) diskurzích a „způsobů, jak tyto diskurzivní tradice a formulace byly vtiskovány do specifických mediálních strojů a systémů“, tedy metodou která primárně zkoumá nejen to, jakým způsobem je o médiích převážně uvažováno, jak se o nich mluví, ale i domněnky, naděje, které do něj byly vkládány, nerealizované představy.

Následující text, tedy nebude pokusem o tvorbu historie fotografie v její klasické podobě, jakou známe například z klasického díla Beaumonta Newhalla¹¹ a mnoha dalších autorů, ale spíše snahou poukázat a prozkoumat již zmíněné podmínky či předpoklady jejího vzniku a rozšíření, „zmapovat prostor“ v němž lze o fotografii jejích vlastnostech a vlivu hovořit, souvislosti, které její vznik a rozšíření přináší, obavy a naděje, které byly do tohoto objevu vkládány, její vliv a recepci a dále prozkoumat dopady jejího masového rozšíření, a proměny kterými chápání fotografie prochází v souvislosti s nástupem digitální fotografie -který může být vnímán jako definitivní vítězství obrazu- společně s kritikou tohoto pojetí. Východiskem budou nejen teorie, které vznik a vývoj média provázely, ale i zkoumání širších souvislostí, mediálních technologií, způsobů jejich přijímání a využití tedy soubor, který nejlépe vystihuje termín *mediální dispozitiv*. Některé práce využívají odlišení teorie *dispozitivu*, který spíše odkazuje k psychologickým a sociálním podmínkám percepce; od teorie *aparátu*, který je souhrnem technických podmínek záznamu a reprodukce a jejich ideologických účinků.¹² Jestliže teorie aparátu zkoumá spíše izolované jednotky, dispozitiv musí být pojímán jako součást širších kulturně-sociálních struktur. V jistém smyslu k propojení těchto dvou teorií (teorie aparátu a teorie dispozitivu) dochází u Gilla Deleuzeho, u něž termín, nabývá širších významů. Je popisován jako spleť, *přádeno, multilineární soubor*¹³ vzájemných technologických, společenských, mocenských, teoretických či diskurzivních vztahů a souvislostí, jistá konstelace, v níž se užití médií, a především jejich porozumění, odehrává, či odehrávalo, způsoby, které jsou určující pro vnímání přijímání a porozumění dané mediální formě, ale i další reflexe tohoto média. *Jsou to stroje*, cituje Deleuze Foucaulta, *kteří umožňují vidět a hovořit. Každý dispozitiv má vlastní světelný režim, způsob, jakým světlo dopadá, hasne a šíří se, způsob, jakým rozděljuje viditelné a neviditelné a dovoluje objektu, který bez světla neexistuje, vzniknout či zmizet.*¹⁴

První část práce bude zaměřena na vznik fotografie, zejména na koncepty, které zkoumaly její vztah ke skutečnosti. Na tvorbu „fotografického“ dispozitivu, v jehož základě stojí fotografie jako nejrealističtější záznam, nejvěrnější obraz světa. Druhá část se bude zabývat méně zohledňovanou oblastí využití fotografie v disciplinárních mechanismech, oblasti dohledu,¹⁵ kterému, přestože je vazba fotografie a dohledu velmi úzká a potenciální využití fotografie bylo artikulováno již v jejích úplných počátcích,¹⁶ není v dějinách fotografie věnován tak široký prostor.

¹ KUHN, Thomas S.: *Struktura vědeckých revolucí*. Oikoymenh, Praha 1997

² *Díla se navzájem nelikvidují, neničí*, popisuje Welsch umělecký vývoj jako o střídání tvarů (tvarosloví), které ale předchodí nepřekonává, ale spíše doplňuje.

WELSCH, Wolfgang: *Estetické myslenie*, Archa, Bratislava 1993

³ Walter Benjamin byl jedním z prvních autorů, který zkoumání médií a jejich vztahu ke společnosti věnoval velký prostor. Přestože je těžištěm jeho klasického eseje zkoumání proměn povahy uměleckého díla, způsobených technickým umožněním jeho reprodukce, masovou produkcí, které způsobují ztrátu *aury*- jedinečnosti v tvorbě, námětu či výskytu; je tato esej také jednou z prvních prací, která se primárně zabývá samotným médiem.

BENJAMIN, Walter: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. Kapitola z: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979, str. 17-47

Z klasiků tohoto přístupu k médiím vyjadřuje tento postoj nejexplicitněji Marshall McLuhan, když například tvrdí: *Všechna média od fonetické abecedy, jsou extenzemi člověka, způsobují v něm hluboké a trvalé změny a přeměňují jeho prostředí*, a dále: *Společnost byla vždy modelována spíše povahou médií, jimiž lidé komunikují, než obsahem komunikace*. Pro McLuhana je to, co je tradičně považováno za obsah, nepodstatné, skutečným obsahem je samotná povaha média: *Medium is message*.

MCLUHAN, Herbert Marshall: *Člověk, média a elektronická kultura*. Jota, Brno 2000 (s. 217, 218)

⁴ K problematice objevu fotografie viz 1. kapitolu.

⁵ HUYGHE, René: *Řeč obrazů*, Praha, Odeon 1973

*... nejsme již lidmi myšlení, lidmi, pro jejichž vnitřní život byly rozhodující texty. Necháváme se vést a ovládat smyslovými dojmy; moderní život na nás útočí prostřednictvím našich smyslů, očí a uší. Lidé jsou posedlí neovladatelnou touhou po sluchových a zrakových zážitcích. Jejím důsledkem je triumf obrazu. ... Lucien Fabre nazval před časem moderní dobu, datující se od renesance, „kulturou knihy“. Toto označení je překonané a a pro období od počátku 20. století bude podle mého názoru nutno je nahradit označením „kultura obrazu“ (s.9). V podobném duchu se vyjadřuje Feuerbach ve své předmluvě k *Podstatě Křesťanství* citovaný (nutno dodat, že oproti dostupnému překladu v poněkud posunutém významu) Susan Sontagovou: *naše doba ... dává přednost obrazům před skutečnými věcmi, kopíím před originály, zpodobněním před skutečností, jevům před bytím*, jako východisko teze, že moderní společnost se vyznačuje jakožto jednou ze svých hlavních činností vytvářením a konzumací obrazů.*

SONTAG, Susan: *O fotografii*. Paseka/Barrister & Principal, Praha 2002 (s. 137)

⁶ HUHTAMO, Erkki: *Od kaleidoskomanika po kybernerda: Poznámky k archeologii médií*. Kino- Ikon 2002, č. 1, str. 81-92.

⁷ FOUCAULT, Michel: *Archeologie vědění*. Praha, Herrman a synové 2002

⁸ CERAM, C. W.: *Archeology of Cinema*. Thames & Hudson, London 1965

⁹ HUHTAMO 2002 (s. 82)

¹⁰ Pojetím kulturních motivů jako *ideových témat* nebo také *topoi* Huhtamo odkazuje ke klasické antické rétorice, v níž označují určitá klišé, stereotypy, které se váží k nějakým procesům, událostem, ustálené, z minulosti dobře známé motivy, cyklicky se vracející způsoby uvažování (podezření, nedůvěra, předsudky), které obíhají

v dobových diskurzích, které tyto diskurzy ovlivňují a spoluutvářejí. K tomu Huhtamo dodává: „*Mohli bychom dokonce tvrdit, že realita mediální historie spočívá primárně v diskurzích.*“ Archeologie médií se tedy nesnaží o vytvoření „objektivní“ (ve smyslu historicismu 19. století) historie médií, ale poukázání na určité myšlenkové konstanty, které se ke vzniku a rozšíření určitých médií váží a z nich, respektive z diskurzivních praktik, které tyto konstanty (vy-)užívají, pak vyvozuje historické a společenské souvislosti a fakta, a snaží se ukázat, že tyto „mentální konstanty“ jsou na médiích jen málo závislé, respektive jejich opakované objevování nemusí přímo souviset s převládajícím médiem.

¹¹ NEWHALL, Beaumont: *History of Photography: From 1839 to the Present*. MOMA, New York 1982.

¹² SZCZEPANIK, Petr (ed.): *Nová filmová historie*. Herrman a synové, Praha 1999

¹³ *Dispozitivy se tedy skládají z linií viditelnosti a linií vypovídání, z linií sil a linií subjektivace, z linií trhli, puklin a zlomů. Všechny tyto linie se navzájem protínají, a proplétají, dávají dohromady jiné, či podněcují jejich vznik.* DELEUZE, Gilles: *Čo je to dispozitív?*. Kino-Ikon 2001, č. 2, str. 5-13 (s. 8)

¹⁴ DELEUZE 2001 (s. 8)

¹⁵ FOUCAULT, Michel: *Dohlížet a trestat*. Dauphin, Praha 2000.

V oblasti disciplinačních technik budeme vycházet zejména z této práce. V ní Foucault podrobněji rozebírá tezi, že dohled je nejen jedním z nepřehlédnutelných prvků společnosti, ale je přímo prvkem konstitutivním. Foucault sleduje historii technik vyšetřovacích mechanismů, trestů a ovládnutí jedince, které prošly během několika staletí hlubokou proměnou, od exemplární demonstrace královské moci soustředěné na tělo, pojaté jako podívaná (ve které šlo v první řadě o onu demonstraci moci, nikoliv o spravedlnost), k mnohočetným subtilním mechanismům ovládnutí, které už nejsou zaměřeny pouze na tělo, ale i na osobnost a její chování, mechanismům, které jsou přímo včleněny do utvářeného subjektu jedince, stávají se jeho nedílnou součástí. Bývá-li projekt Osvícenství nazýván emancipačním, pak je s tímto osvobozením jedince, respektive jeho vznikem (v dnešním smyslu) jako svébytného, samostatného, nepodmíněného subjektu- individua, spojeno stejně výrazné podrobení komplikovanějším, zmoženějším principům disciplinace. Oba dva procesy, osvobození a dohlížení, jsou od sebe neoddelitelné. „*Osvícenství, které objevilo svobody, také vynalezlo disciplíny.*“ (s. 308) V následujících kapitolách se problematice dohledu budeme věnovat podrobněji.

¹⁶ O potenciálním využití fotografie jako důkazního materiálu pro usvědčení zločince psal například již Talbot ve svých úvahách o možnostech fotografie, první publikaci ilustrovanou původními fotografiemi: *The Pencil of Nature*, vydávanou od roku 1844.

Kapitola 1

Fotografie jako obraz světa

Na zdánlivě banální otázku po počátcích fotografie neexistuje jednoduchá odpověď. Nejasnosti a množství domněnek vydávaných za fakta, které se k tomu tématu váží, vedly už Waltra Benjamina ke konstatování, že sice *mlha, vznášející se nad počátky fotografie, není vůbec tak hustá jako ta, která překrývá počátek knihtisku, ale možná je znatelnější*.¹ I tradiční historické práce konstatují, že technické i umělecké předpoklady fotografie sahají mnohem dál než do první poloviny 19. století (zmiňovány jsou například pokusy s kamerou obskurou z přelomu desátého a jedenáctého století, objev výtvarné perspektivy a rozmach realismu či chemické objevy z konce století osmnáctého), ale také, že se o tento „objev“ dělí více autorů. I v klasických dějinách fotografie tak můžeme narazit na nejistotu ohledně data a vynálezce.² Přesto ale tato díla vždy nějaké přesnější časové určení či osoby nabízí, chronologicky uspořádávají posloupnost vynálezů, jejich vliv a především zdokonalování a nabízejí tak teleologický obraz fotografie, jako technologického, estetického, či uměleckého pokroku, jako vývoje zdokonalujícího se fotografického obrazu.

Hovořit v případě fotografie o „objevu“ je přinejmenším nepřesné. Můžeme se ptát jak určit přesné datum vynálezu fotografie, byť by šlo pouze o rok, když nelze přesně říci kterou událost, který objev takto označit, když popisovaný vznik je mnohem více než doložitelnou událostí konstrukcí „velkého příběhu fotografie“, produktem „fotografického mýtu“. Ale především bychom se měli ptát, nakolik nám může být takové určení přínosné pro jiné než v nejužším smyslu slova technické chápání fotografie, pro pochopení souvislostí a vlivů, které její rozvoj nepochybně přináší. To je důvod, proč je pro některé autory téma vzniku fotografie, ač by se mohlo na první pohled zdát, že již bylo dostatečně objasněno, stále aktuální. Zejména proto, že pochopení „vzniku“, podmínek a vlivů může vést k lepšímu pochopení fotografie samé, k odstranění mnoha stereotypů, které na sebe toto médium v průběhu svého vývoje navázalo.

Geoffrey Batchen, je jedním z autorů, kteří se k počátkům fotografie, zkoumané i mimo historicko-technické souvislosti, vrací. Svou snahu v parafrázi Derridova výroku komentuje: *historikové fotografie se od znepokojující filozofické otázky „Co je to fotografie?“ pokud možno co nejrychleji odvracejí a zaměřují se na mnohem bezpečněji vyložitelnou otázku „Kdy a kde vznikla fotografie“*,³ a na tu pak odpovídají souborem dat, jmen, technických vynálezů, v některých případech doplněných o společenské, estetické, či psychologické vazby. Batchen se proti tomu snaží o nové čtení počátků fotografie, které by co nejméně reprodukovalo zažitá klišé. Už jen seznam osob, které o sobě prohlašovaly, že byly první, jež nějakým způsobem praktikovaly fotografii, čítá více než dvaceti jmen. Batchen ho uvádí nikoliv proto, aby pouze zpochybnil představu autorského vynálezu, ale zejména aby podpořil

svou tezi o počátcích fotografie, jako konstelaci, která byla ve společenských a epistemologických procesech přelomu osmnáctého a devatenáctého století ukotvena mnohem hlouběji.

Pokud tuto tezi přijmeme, můžeme říci, že fotografie byla objevena dvakrát, jednou jako řešení technických problémů, které je (přestože není jasné, kdy k němu přesně došlo) vnímáno jako její vynález a podruhé jako určitý diskursivní prostor, který byl budován nadšenými či odmítavými ohlasy, které do určité míry fotografii předcházely a který z ní učinil široce diskutovaný předmět. Ve skutečnosti od sebe tyto dvě oblasti není možné oddělit. Právě to se snaží říci Batchen, když zdůrazňuje hlubší souvislosti „objevu fotografie“. Nicméně technickým aspektům objevu a rozšíření fotografie bylo v dosavadních pracích věnováno nesrovnatelně více prostoru. Proto bude tato práce sledovat především druhý „objev“ fotografie: proměny některých idejí a témat, uvažování o fotografii, které její vznik umožnily a které provázely její rozšíření.

Fotografický otisk (maska)

Ani status fotografie nebyl zpočátku tak zřejmý, jak by se mohlo z dnešního pohledu zdát. První experimenty se záznamy světla byly často doprovázeny teoretickými úvahami, které se pokoušely nějakým způsobem vysvětlit její princip. Už v jejích počátcích lze tak vysledovat dva odlišné pohledy, respektive určitou nejasnost, která pak fotografii, byť ne v tak vyhraněné, explicitní podobě, provází. Fotografie totiž nebyla vnímána jako pouhá nápodoba přírody (její odraz), což je nejrozšířenější představa, která se zejména v obecném mínění k fotografii váže, ale i jako část nebo otisk přírody samé. Samuel Morse, který pro své experimenty používal shodný název s Niépceem – *heliografie*, tvrdil, že výsledný obraz *nelze nazývat kopiemi přírody, nýbrž kousky přírody samé*. Fotografie jsou tak vnímány nikoliv jako obrazy, ale jako fosílie, otisky přírody, které odolávají času. Ani Talbotovi, zejména v jeho prvních pokusech s fotogenickou kresbou, nešlo pouze o naprostou vizuální podobnost s předměty (jeho obrazy byly negativní, zachycovaly obrysy a strukturu předmětu), ale spíše o jejich otisk. Fotografie v něm není chápána jako ikón- nápodoba, ale jako index, tedy znak úzce spjatý s označovaným objektem, nikoliv na úrovni podobnosti, ale přejímáním určitých kvalit objektu.⁴ *Fotografie se vždy opírala o svůj jedinečný indexický vztah k zobrazenému světu ... má se ke svému referentu jako stopa k objektu.*⁵ Tato vlastnost, přestože je podle některých autorů pro fotografii esenciální, je obecně méně zohledňována.

Zřejmě nejzřetelněji tento přístup v počátcích fotografie formuloval Oliver W. Holmes ve svém článku o stereoskopii.⁶ V té viděl další vývojové stádium fotografie, které, jak předpokládal, fotografii časem nahradí, proto úvod svého článku věnoval krátkému historickému přehledu vývoje fotografie. A právě při popisu jejích principů, v nichž oživil Démokritem vytvořenou a Epikurem a Lukrétiem rozvinutou teorii vidění umožněného recepcí předmětem neustále vrhaných (vyzařovaných) jemných vrstev,⁷ stimulujících naše smysly, navázal na výše popsany koncept, když daguerrotyp a další foto-

grafické techniky popsal jako trvalé zachycení jedné z těchto vrstev, do té doby, proměnlivých efemérních obrazů, zvršení procesu oddělení formy od substance, respektive zvýznamnění formy nad substancí.

Fotografie tváře je v tomto pojetí více než odrazem, je zafixovanou membránou, *pláštěm*, sejmutou maskou. Z podobného typu úvah vycházejí i obavy, zda fotografie neodnímá z člověka nějakou jeho podstatnou část, zda nás fotografický obraz nějakým způsobem neochudí, nebo nad námi nezíská moc. Susan Sontag konstatuje, že toto „primitivní“ vnímání fotografického obrazu, *nutkavý pocit, že fotografický proces je čímsi magickým, má svůj pevný základ*⁸ ve specifickém způsobu fotografické produkce. Zatímco malířství svůj námět zpodobňuje, reprezentuje, *fotografie [...] je prodloužením jeho existence a je také mocným prostředkem k jeho získání a ovládnutí, [...] obnovuje ten nejprimitivnější vztah, tedy částečnou indentu obrazu s objektem.*⁹ Tyto obavy, nebo naopak nadšení tvoří doplněk již popsaných úvah, nejsou ale s nimi zcela totožné, neboť u výše popisovaných teorií nehrál primární roli strach, ale snaha fotografii nějakým způsobem vysvětlit, vysvětlit co je vlastně na fotografických deskách zachyceno.

Míra oprávněnosti těchto představ návratu primitivního myšlení způsobeného nástupem fotografie je jistě poněkud nejistá. Pokud nalézáme v dobovém tisku nadšená zvolání o magických schopnostech fotografie zachytit okolní svět, jedná se spíše o specifický druh vyjadřování, který nemusí vypovídat o skutečném vnímání fotografie. O tom, že byly skutečné obavy spíše výjimečné, může svědčit i samotný fakt popularity portrétní fotografie, který ale zároveň potvrzuje její specifický status. Okamžitá popularita portrétní fotografie, splnění dosud velmi obtížně realizovatelné touhy široké veřejnosti zachytit a zvěčnit sebe a své blízké, zřejmě totiž vyvěrá i z této představy „magického“ propojení fotografie a fotografovaného. Fotografie zde nehrály roli pouhých levnějších verzí portrétů, obrazů pro chudé, ale byly částí osoby, ať již živé nebo mrtvé osoby. Dobové karikatury zesměšňují touhu nechat se *zvěčnit* na daguerrotypu či kalotypu, zejména pro značné nepohodlí, které fotografování portrétů zpočátku přinášelo: dlouhá expoziční doba nutila k používání speciálních fixačních pomůcek, které umožňovaly držet tělo ve správné pozici. I živé modely pak na fotografiích vypadali jako by byli po smrti,¹⁰ a jejich obrazy byly uchovány vedle obrazů zemřelých, které byly také běžné (například daguerrotypy zemřelých dětí). *Všechny fotografie jsou memento mori,*¹¹ když nedokáží vrátit život, alespoň připomínají smrt. První daguerrotypy sloužily jako fetiše, které zpřítomňovaly zobrazenou osobu, jako svébytný druh ostatků. Což vysvětluje i uchovávání těchto daguerrotypů ve speciálních pouzdrech, zpočátku totožných s těmi, v jakých byly uchovávány mnohem nákladnější malířské miniatury,¹² které nemuselo souviset pouze s jejich cenou, ale především s hodnotou, kterou představovaly. Tento způsob uvažování se k fotografií i nadále váže, zůstává implicitně přítomný a do jisté míry se prolíná s dalšími vlastnostmi, které jsou fotografii přisuzovány a od nichž ji nelze jednoduše oddělit.

Magické, či lépe substanciální vnímání fotografického obrazu, nebylo jedinou složkou, která ovlivňovala vztah k prvním daguerrotypům, kromě tohoto fetišizujícího vztahu, zde hrál významnou roli i například fotografický spiritismus. Obrazy zachycené na měděných deskách byly podle dobových zpráv tak věrné, že někteří diváci prý vyjadřovali obavy, zda nás obrazy také nemohou vidět.¹³ Tyto „obavy“ byly postupně doplněny další představou, vycházející z předpokládaných schopností fotografických technik. Od počátků fotografie se setkáváme s komentáři, které zmiňují schopnost fotografie zachytit i oku nerozpoznatelné detaily, a podle některých předpokladů měli fotografie nejen zcela věrně zachycovat skutečnost, ale, díky své světlo-citlivosti, zachytit i jevy či duchovní entity, které

byly běžnému oku neviditelné. Spiritistické fotografie, vznikající přibližně od druhé polovině devatenáctého století, se staly také velmi populární. Nebyly jen pouhou manýrou, přiznaným pokusem o umělecké zobrazení smrti (i když i takové snímky byly v té době běžné), ale byly prezentovány a vnímány jako reálné záznamy, dokumenty nevysvětlitelných jevů.¹⁴ Lze říci, že pokud nahlížíme na fotografii z výše popsaných perspektiv, není mezi fotografií nadpřirozené bytosti a portrétem existující osoby podstatný rozdíl, oba sdílejí víru, že jsou otiskem něčeho, co je pouhému oku neviditelné.

Koncept fotografie jako otisku objektu ale nelze chápat jako počáteční „primitivní“ formu, která mizí s nárůstem fotografické „vzdělanosti“, což nepřímou naznačuje Susan Sontag, když popisuje tři fáze osvojení fotografického obrazu: jako zastupujícího předmětu, jako zdroje zkušenosti a nakonec jako zdroje informací.¹⁵ V tomto pojetí je fotografie, vnímaná jako index, překonané stadiem vztahu k fotografii, což, jak si ještě ukážeme, neodpovídá fotografii skutečné situaci. I v praktické rovině se indexální fotografie vrací i v modernějších využitích, například Kirlianova aplikace elektrografie, která přímým otiskem zachycuje předměty, jimiž proudí vysoké napětí, která se pohybuje na pomezí vědecké a spiritistické fotografie.¹⁶

V teoretické rovině se fotografií chápán jako index či ikón, zabývá Philippe Dubois.¹⁷ Na poměrně rozsáhlém prostoru velmi průkazně argumentuje ve prospěch indexovosti fotografie. Indexovost ovšem vnímá především jako vývojové stádium fotografické teorie, v níž rozlišuje stádia tři: první stádium *fotografie jako zrcadla skutečnosti (mimetický diskurz)*; druhé stádium *fotografie jako transformace skutečnosti (diskurz kódu a dekonstrukce)* a konečně třetí stádium *fotografie jako stopy skutečnosti (diskurz indexu a reference)*. Těmito stádii pak odpovídají kategorie znaku: ikón, symbol, respektive index. Duboisovo řazení implikuje určitý pokrok ve fotografické teorii, kdy zkoumání indexovosti fotografie je, jako poslední stádium fotografického diskurzu, určujícím paradigmatickým, které podstatu fotografie vystihuje nejlépe. S důsledky takto pojatého přístupu se lze jen těžko ztotožnit. Zvláště když vidíme, že i v teoriích fotografie se představa fotografie jako indexu- otisku, objevuje ve stejné době (v jejích úplných počátcích) jako představa fotografie jako nápodoby. Příklady ostatně nalézám i u Dubois, když jmenuje předchůdce tohoto způsobu uvažování, současně ale zdůrazňuje, že hovoří o proměnách *obecných tendencí*.

To, co se zde snažíme ukázat, je právě fakt, že se v popsaných přístupech nejedná o nějak překonané, či naopak nastupující stádium. Že fotografii nelze přiřadit jediný status, jediný řídicí princip, na jehož základě by byla zcela vyložitelná.¹⁸ V čisté podobě fotografie nemůže být chápána pouze jako index, respektive ikon (či symbol) bez toho, aby došlo k přílišnému zjednodušení, byť lze samozřejmě dohledat příklady převažujícího přístupu. S Duboisovým konstatováním, že *fotografie je nejprve indexem, teprve následně se může stát podobnou (ikon) a získat smysl (symbol)*, můžeme souhlasit jen do té míry, pokud ho interpretujeme tak, že fotografie je indexem, ikonem i symbolem, respektive může ztělesňovat nejen každý z těchto typů znaků, ale i - což je nejčastější případ - všechny současně. Rozlišování sémiotických rovin by nemělo být snahou rozhodnout, který z přístupů je vhodnější, který lépe postihuje podstatu fotografie, ale mělo by být nástrojem, který umožňuje jednotlivé složky fotografie lépe prozkoumat, spíše než jako vývojová stádia fotografické teorie, jako doplňující se úhly pohledu, snažící se postihnout roviny, které, byť v proměnlivém poměru, jsou ve fotografii stále přítomny. Tím ovšem není zpochybněna praktičnost takového výkladového rozdělení (a Duboisova práce je, takto chápána, velmi fundovaným přehledem), oddělení jednotlivých rovin umožňuje lépe sledovat jejich proměny, popřípadě jejich vzájemný vztah. Proto se nyní budeme soustředit na koncept

fotografie (vnímané jako ikón), jako nezkreslený, věrný obraz-odraz světa, tak jak je prezentován fotografickým realismem.

Fotografický odraz, budování fotografického realismu

Přestože představa fotografie jako otisku nebyla výjimečná a fotografii (byť často implicitně) provází až do současnosti, je fotografie (zejména v obecném povědomí) spojována především s věrným zachycením skutečnosti, kdy je ke svému předmětu vázána podobností, které dosahuje do té doby nedosažitelnou přesností záznamu. Daguerre při představení svého objevu hovoří o *zachycení života se všemi detaily*,¹⁹ D. F. Arago a Gay-Lussac ve svých projevech na podporu návrhu zákona o zakoupení Daguerrova vynálezu vládou hovořili o *matematické přesnosti a nepředstavitelné preciznosti nového vynálezu*, který, jak zdůrazňovali, „bude obrovským přínosem pro vědu i umění“.²⁰ Ať již pro samotné tvůrce, či první autory o ní píšící, byla fotografie nezprostředkovaným, transparentním obrazem světa, obrazem, který (byť, jak zdůrazňoval Daguerre, pomocí chemických postupů) načrtává sama příroda a jehož věrnosti se nemůže rovnat žádný lidský výtvor.²¹ O nadšení s jakým se informace o přesvědčivosti nového vynálezu šířily, svědčí například i (zřejmě) první článek otištěný v Čechách z 8. března 1839, který o Daguerrově vynálezu informuje: *Panu Daguerrovi se ...podařilo zachytit tento prchavý obraz na papír. (Jiné zprávy uvádějí, že zvládl zachycení obrazu nikoliv na papíru, ale na kovových deskách). ... Tento vynález bude mít takový užitek, že jej pravděpodobně nelze nyní ještě odhadnout. Zobrazení předmětu je tak dokonalé, že obrazy, když se zkoumají zvětšovacím sklem, ty nejmenší, pouhému oku zcela skryté detaily ukazují (!)*.²² Články, které často popisují tento vynález jako jeden z nejdůležitějších objevů v dějinách lidstva, mají velmi podobnou dikci, dokonce téměř shodné formulace. Lze vyslovit předpoklad, že svá hodnocení a popis přejímaly jeden od druhého, nebo z doslechu, často s malou, nebo vůbec žádnou zkušeností s tímto vynálezem. Zejména poslední citace ukazuje, že její autor nebyl s technikou daguerrotypie vůbec obeznámen, daguerrotyp neviděl, ale přesto o něm hovořil jako o dokonalém zobrazení a skrytých detailech.

Z této představy (mohli bychom říci víry) naprosté věrnosti se stane jedno z důležitých a neustále reprodukováných commonplace,²³ které bude stát v základech jednoho z nejvýznamnějších fotografických mýtů, který Allan Sekula nazývá *mýtem o fotografické pravdě*.²⁴ Mýtu, vznikajícího souběžně s objevy, které fotografii a její rozšíření umožnily, a bylo by možné říci, že do určité míry i před nimi, mýtu, ze kterého se natrvalo stane jeden z nejdůležitějších prvků fotografického diskurzu. Dobový tisk, jak je zřejmé i z několika výše citovaných ukázek, se na jeho budování nemalou měrou podílel - respektive ho spoluvytvářel, tím, že učinil z fotografie široce medializovaný vynález. Články o fotografii nejen nadšeně referovaly a reflektovaly její vlastnosti a možnosti, ale zároveň tento v *jejich* podání až hysterický zájem veřejnosti (podle slavné karikatury Theodora Maurisseta nazývaný *daguerromá-*

nie) a prudce rostoucí produkci a konzumaci fotografií zesměšňovaly nebo odsuzovaly. Vznikají postavy vášnivého fotografa, schopného pro pořízení snímku podstoupit cokoli (například Nadar, ztvárněný jak téměř vypadává z balónu, z něhož pořizuje první vzdušné snímky Paříže), nadšence, který při prohlížení snímků zcela zapomíná na okolní svět,²⁵ či představy všudypřítomné fotografie produkující obrazy, množující se odrazy, odlesky světa, které postupně zakrývají skutečnost.

Tyto postavy a motivy jsou pak během fotografického vývoje znovu aktualizovány, nabývají na síle (například v souvislosti s nástupem digitální fotografie) a tvoří tak nedílnou součást fotografického diskurzu. Ovšem nejvýraznější figurou rozprav o fotografii byl její realismus, dlouho jedna z nejméně zpochybňovaných vlastností a podle jeho zastánců zároveň také jedna z jejích největších předností. Jak bylo ukázáno, byl fotografii přisouzen v podstatě před tím, než mohla takto popsané vlastnosti technicky plně uskutečnit, respektive plně uskutečnit v takové jasnosti a přesvědčivosti jaké jí byly připisovány, v závislosti na použité technice. Jak bylo již řečeno, proklamace jejího realismu, věrného a nezprostředkovaného zachycení skutečnosti nebyla, nebo přinejmenším nemusela být opřena o přímou zkušenost, nevycházela pouze z posouzení konkrétních snímků. Její předpoklad byl dán spíše použitou technikou, ve které zdánlivě hrál člověk malou nebo žádnou roli. Silnou pozici realismu v devatenáctém století nelze v žádném případě vnímat jako přímou zásluhu či důsledek objevu fotografie, neboť je stejně oprávněně říci, že fotografie, její rozšíření a v podstatě i její „vynález“, byly stejně tak důsledkem této silné pozice. *Nejeden pozdější vynález zůstal v době svého objevení téměř bez povšimnutí. Fotografie se zrodila pod šťastnou hvězdou, jelikož se objevila v době, kdy již měla dobře připravenou půdu* (Kracauer s. 28). Zde je třeba hledat i vysvětlení pro nadšené, až nekritické přijetí daguerrotypie, slávu a pocty, kterých se tomuto vynálezu dostalo, i zájmu odborné laické veřejnosti.

„Dokonalá reprodukce“ či „obrovský přínos“ pro vědu a umění se tak staly neoddelitelnými vlastnostmi daguerrotypu a dalších technik ještě dříve, než se mohly plně rozvinout a tyto (popřípadě i další) své kvality prokázat, byly mnohem více požadavkem, věštbou, která se teprve měla naplnit. Pro porozumění tomuto požadavku je třeba vznik a rozvoj fotografie vnímat v širším kontextu společenských, vědních či estetických (uměleckých) změn, kterými společnosti „západního“ typu procházely. Počátky těchto změn a procesů, které, často bez bližšího určení bývají obecně nazývány modernizací, lze nalézt v projektu Osvícenství, dále pak v nástupu racionalismu a pozitivismu, jako převládajícího intelektuálního přístupu, a v umění pak v nástupu realismu, který lze chápat jako uměleckou odpověď na výše zmíněné procesy, ale také jako reakci na romantismus osmnáctého století. Jestliže tvrdíme, že fotografie byla médiem, které dokázalo nejlépe splňovat estetické požadavky vznikající moderní společnosti na úrovni vědy, či společnosti, musíme ovšem pojem „estetické“ chápat v širším smyslu slova, tedy jako přímo související s vnímáním, rozlišením smyslového a mimosmyslového, jako smyslově vnímatelnou část skutečnosti. Proměny této oblasti, respektive problematiku proměn vztahu estetického a anestetického popisuje v podobných souvislostech, které zde byly již zmíněny, Wolfgang Welsch.²⁶ Zatímco metafyzické myšlení lze dle něj chápat jako principiálně anestetické- podstatné vědění v něm nelze získat empiricky, ale čistým rozumem, vjemy nejsou zdrojem vědění, ale pouze surovým materiálem, který rozum pře-uspořádává, zvýznamňuje; nástup Osvícenství a s ním spojené vymezení se (či přímo odpor) vůči metafyzickému diskurzu s sebou přináší i zvýšený důraz na viditelné- estetické a tedy i exaktně měřitelné složky.

Podstata objektu se tedy pomyslně přesouvá na jeho povrch, na jeho viditelnou, měřitelnou část, která je o něm schopná vyslovit jeho pravdu, popřípadě na zviditelnění takových měřitelných částí. V tomto smyslu tedy skutečně získávají vizuální (vizualizační) prostředky a pomůcky stále větší význam,

ovšem není zcela přesné hovořit o nástupu vizuální kultury, popřípadě kultury obrazu, což je jeden z běžných stereotypů, kterým je moderní doba popisována, protože, jak si ukážeme na příklad u Viléma Flussera, se díky pevným vazbám na vědění nejedná o čistě vizuální složky. Respektive obrazy, které fotografie produkuje nelze chápat jako „čistě“ vizuální záznamy. Představu čistě vizuální kultury odmítá nepřímo i Wolfgang Welsch, podle nějž jsou anestetické a estetické neoddelitelné, vzájemně se doplňující složky (ke skutečnému propojení obou složek ovšem dochází dle Welsche až v souvislosti s nástupem postmoderny), estetické (viditelné) v sobě nutně nese stopy anestetického.²⁷ V případě obrazů jsou to například významy, konotace, „instrukce“ jak tyto obrazy dešifrovat, jak jim správně rozumět. Exaktní vědy, jejichž metody přejímají i vědy společenské, začínají při popisu objektů svých zkoumání, kromě vizuálních metafor, ve stále hojnější míře využívat grafických znázornění svých závěrů.²⁸ Toto tvrzení je do určité míry platné i pro většinu oborů moderní vědy, pro které byly vizualizace řešením problému jak jimi produkované teorie, texty, které byly příliš komplikované a abstraktní, zpřístupnit, zprostředkovat co nejširšímu okruhu zájemců až již z odborné, či neodborné veřejnosti. Graf, tabulku, ale i -pro nás nejdůležitější- fotografii je pak třeba vnímat jako obrazy vytvářené složitým technologickým aparátem (jehož je fotografický aparát jen velmi malou součástí), jež Vilém Flusser nazývá *technickými obrazy*,²⁹ které hrají čím dál významnější roli nejen při samotném výzkumu a jeho prezentování, ale i při legitimizaci věd. Fotografický realismus není v těchto souvislostech danost, nezpochybnitelná vlastnost, ale produkt dobového diskurzu, technologického dispozitivu.

Fotografický soupis

Představy analytického poznání světa, měřitelnosti jeho částí s sebou přinášely i potřebu nástrojů na rozčlenění příliš komplikované skutečnosti, společně se snahou o systematické zachycování skutečnosti. Fotografie, pokud byla vnímána jako nezkreslené, detailní a věrné zachycení skutečnosti, byla jedním z nástrojů, který to velmi dobře umožňoval, chápána jako „plně neutrální“ „zcela objektivní“ médium, se měla stát pro tyto vědy ideálním nástrojem. Dokumentární schopnosti fotografie, primárně spojované s věrným zachycováním skutečnosti, byly v tomto pojetí od počátků zdůrazňovány a byly v ně vkládány velké naděje. Tuto představu nalézáme i v již zmíněném článku Olivera Holmese, v němž popisuje vlastnosti stereoskopu. Stereoskop vnímal v technickém vývoji fotografie - *zrcadla s pamětí*³⁰ - jako nejnadějnější médium, nejvěrněji zachycující skutečnosti zachovávající prostor obrazu, což dává podle něj zažít dojmy, které nebyla schopná poskytnout žádná z dosavadních reprezentací přírody, dokáže *zachytit každý výčnělek, každé stéblo, každou rýhu. Znamená vše, i tomu, co jiný umělec vynechá nebo ztvární nedokonale, věnuje fotografii neomezenou pozornost a vytváří tak dokonalou iluzi.* Díky takto dokonale věrnému obrazu již nebude člověk muset vidět věci přímo, mezi zprostředkovaným a nezprostředkovaným viděním předmětů už podle Holmese nebude prakticky žádný rozdíl a bude jen otázkou času, kdy budou z plně *barevných* stereoskopů, jejichž vznik s jistotou předpokládal, budovány *Národní* či *Městské stereoskopické knihovny* s dostupnými a přehledně uspořádanými záznamy *všech objektů, ať již přírodních či vytvořených člověkem*, pořízených standardizovaným způsobem, který pozorovateli dovolí možnost srovnání.

Fotografie měla při „mapování“ skutečnosti sloužit zároveň jako kategorizační nástroj i jako nástroj vizualizační. Kromě vytváření obrazového soupisu okolního světa byl její úkol ve zviditelnění oku dosud nepřístupných částí, „pronikat tkání“ skutečnosti a zachycovat do té doby neviditelné, respektive nezaznamenané detaily (nebo naopak celky), nové pohledy, výřezy, pohyby a podobně. Nelze ale říci, že fotografie přispívala k přesnějšímu popisu skutečnosti, k jejímu lepšímu poznání, protože ta se jejím specifickým popisem sama mění. Obrazy, které fotografie produkuje, skutečnost sice nezakrývá, nefalšují, nelikvidují, jak se domnívají někteří autoři,³¹ ale rozhodně ji proměňují tím, jak výrazně rozšiřují pole viditelného, estetickou oblast. Zároveň je ale zřejmé, že ani u fotografického obrazu chápaného jako ikón, nemůže být jeho anestetická složka zcela potlačena. Připomeňme koncept technických obrazů Viléma Flussera, který, jak již bylo zmíněno, také vnímá takto budované obrazy jako vlastní moderní době, přičemž na rozdíl od Welsche anestetickou, pojmovou či obecněji textovou součást technických obrazů více zdůrazňuje jako jejich základní princip.³² Technický obraz v tomto pojetí do sebe kumuluje dosavadní technické prostředky a poznatky (bez nichž by nebyl možný) a je tak podle Flussera mnohem více textem, než obrazem, obrazem, jehož uspořádání, vnitřní struktury nás ho nutí „číst“ předem daným způsobem. K jeho porozumění jsme vychovávaní, postupně se mu učíme a bez těchto předchozích znalostí není porozumění možné. Což platí i pro fotografii jako takovou, přestože podává zdánlivě neproblematický odraz vnějšího světa.

Otázkou zůstává míra volnosti interpretace technického obrazu. Na úrovni aparátu, tedy produkce, ji Flusser vnímá jako velmi nízkou, většina fotografů je pro něj pouhými operátory, u nichž je nemožné rozhodnout, zda aparát ovládají oni, nebo aparát je: *ve fotografickém gestu aparát dělá, co chce fotograf, a fotograf musí chtít, co umí aparát.*³³ Z výše popsaného je snad dobře patrné, že Vilém Flusser je jedním z autorů, kteří fotografii nepovažují ani za ikón, ani za index (ve Flusserově slovníku *symptom, otisk*), což je dle něj jeden z nejčastějších omylů při zkoumání, ale i při běžném vnímání fotografie. Fotografie je totiž dle něj především symbol, a chápat ji jakkoliv jinak způsobuje naprosté neporozumění tomuto technickému obrazu. Pro nás zde platí to, co bylo řečeno k Duboisově kategorizaci, vnímání fotografie jako symbolu ji v určitých aspektech velmi dobře vystihuje, nicméně ji tento popis zcela nevyčerpává.

Estetika fotografie

Ve vědeckých a „společenských“ využitích byl tedy fotografický realismus nepostradatelnou složkou, která se zejména v obecném mínění k fotografii váže dodnes. V oblasti umění bylo toto „obecně pozitivní“ hodnocení mimetických schopností fotografie narušeno už v jejích počátcích, tento koncept byl od počátků od počátků zpochybňován. Umělecké ambice tohoto média byly vyhlášeny společně s vědecko-technickými a pro mnoho tvůrců se staly primární, přesto bylo začlenění fotografie do výtvarného umění, které na úrovni debat a provolání opět prakticky předcházelo jejímu rozšíření, velmi komplikované.³⁴ Zatímco ve vědeckých a společenských využitích byly vlastnosti fotografie, ať již skutečné, či přepokládané, prezentovány téměř jednoznačně pozitivně, v umění se tomu co je

možné nazvat fotografickým realismem, či fotografickým naturalismem,³⁵ dostává velmi ambivalentního hodnocení, ve snaze obhájit, nebo naopak zamezit ustanovení fotografie jako svébytné umělecké formy a tedy i znovu vymezit oblast, kterou je možné nazývat uměním. Postupně se formuluje jeden z významných sporů, který můžeme nazvat sporem o uměleckost fotografie, jenž v některých svých bodech opět zřetelně poukazuje tematiku fotografického realismu. V souvislosti s dobovými proměnami myšlení, které budeme podrobněji sledovat v následujících kapitolách, dochází k uvědomování si nedosažitelnosti vnějšího světa, nemožnosti plné transcendence, a tedy i nemožnosti jeho zachycení, které vedly k tomu, co bývá nazýváno krizí reprezentace. Nástup uměleckého realismu jako směru, ve kterém se co nejdělejší zachycení přírody, věrný popis, stává jedním z hlavních požadavků (z uměleckých směrů, které jsou tímto přístupem ovlivněny, respektive tento přístup předjímal, můžeme jmenovat například takzvanou holandskou školu, nebo nástup plenérové malby), byl pokusem o východisko z této krize. Pozice fotografie jako nejdělejšího, nezprostředkovaného zachycení skutečnosti, z ní činí nejen velmi ceněný umělecký nástroj, ale zejména podle samotných fotografů velmi slibnou uměleckou formu.

Nutno dodat, že v prostředí tradičních uměleckých elit byl tento názor spíše v menšině, převažovaly hlasy, které koncept fotografie jako umění odsuzovaly, neboť pouhá, byť sebevěrnější, v podstatě náhodná nápodoba nemohla ze své povahy splňovat základní podmínky umělecké tvorby, tedy záměrnost ať již v samotné tvorbě, či námětu. Fotografie chápána jako nápodoba, skutečnosti, její ničím neobohacené zdvojení, se v tomto pojetí nemůže nikdy stát plnohodnotnou uměleckou formou, může sloužit pouze jako pomůcka jeden z nástrojů při umělecké tvorbě. Názor, že na rozdíl od dosavadních výtvarných technik fotografie využívá natolik radikálně odlišného principu zachycování skutečnosti, který ve své „objektivnosti“, „nezprostředkovanosti“ zásadně snižuje význam tvůrce, jeho génia, že její výraz pak může být stěží chápán jako ryze umělecký, fotografický přístroj a obraz mohou být jen pomůckou při skutečné umělecké tvorbě, se stal trvalou figurou diskuze. Kromě sporu o to, jestli je realistický odraz vnějšího světa specifickou výtvarnou formou, kterou se fotografie plně etabloje ve výtvarném světě, či jen pouhou nápodobou, která nemůže být v pravém smyslu slova uměním, je ale zajímavé sledovat i obavy o vývoj umělecké tvorby, které postupné rozšiřování fotografie způsobilo i u těch, kteří jinak fotografii jako umění naprosto neuznávali. Například Baudelaire prohlásil, že *bude-li fotografii dovoleno, aby nahradilo umění v některých jeho funkcích, brzy je vystrnadí úplně, nebo je zakazí za pomoci svého spojence- hlouposti davu. Je proto třeba, aby se vrátila ke svému skutečnému úkolu, jímž je sloužit vědě a umění.*³⁶ Baudelaire samozřejmě kladl důraz na ono „sloužit“ jako nástroj či lépe pomůcka ke skutečné tvorbě. Formuloval tak obavy, které jsou pro nástup nových médií signifikantní. Na jedné straně v sobě nesou odmítnutí nového média jakožto umění, na straně druhé obavy, že takto širším vrstvám dostupnější médium zničí, nebo alespoň poškodí hodnoty umělecké tvorby jako takové.

V kontextu těchto sporů může být fotografie buď realistickým odrazem skutečnosti- ikónem, pak ale není v přísném smyslu slova uměním, neboť se jedná o pouhou mimezi, nebo produktem „tvůrčího génia“ a pak lze jen s obtížemi hovořit o takové míře realismu, jakou měla fotografie svým nezprostředkovaným záznamem poskytovat. Tento spor pokračuje v různých formách a s občasnými pomlkami až do dnes.³⁷ Z takto daných mantinelů nedokázali až na výjimky vyjít ani fotografové ani obhájci jejich uměleckosti či realističnosti a z protichůdných postojů potlačení osobnosti pro dokonalé transparentní zachycení okamžiku či tvůrčího génia, jenž dokáže tomuto okamžiku vtisknout určitou formu, dát mu nejen estetický význam, je vytvořena i postava fotografa buď jako tvůrce nebo jako svědka.³⁸ Krajních bodů tohoto spektra lze dosáhnout pouze teoreticky: „ryze vědecká“ fotografie

například pořízená automaticky, bez zásahu člověka, může mít a často má své estetické kvality (které dokonce mohou převážit záměr, s nímž byla původně pořízena); „ryze umělecká“ fotografie v sobě nese stopy či možnosti interpretace jakožto dokumentu, záznamu, výřezu skutečnosti (snad s výjimkou extrémně experimentální fotografie, kterou ovšem někteří autoři -například Kracauer či Bazin -odmítají považovat za fotografii v pravém smyslu slova).

Uvnitř těchto sporů postupně krystalizuje pro fotografii další důležité téma. Během debat o tom, jestli je, nebo není fotografie uměním, se autoři, kteří se tímto tématem zabývali a tázali se, v čem spočívá jedinečnost fotografie, sice pohybovali v pomyslném prostoru ohraničeném póly fotografie jako nápodoby a fotografie jako otisku, ale do určité míry se jim dařilo tyto protilehlé pohledy propojit. Tím, že zpochybnili koncept realismu, mohli opustit kritiku fotografie jako miméze, a soustředit se na další aspekty fotografie. Dubois chápal tento proces jako posun k indexové fotografii. Tyto vlastnosti se samozřejmě s chápáním fotografie jako indexu nevyklučují, přesto dochází k určitým posunům. Spíše než indexovost, přestože může být pro toto pojetí vhodným východiskem, jsou zde zkoumány další vlastnosti, jimiž jsou jedinečnost fotografie a její pravdivost.

Například Kracauer, vychází z konstatování, že *objektivity ve smyslu realistického manifestu nelze dosáhnout*, a dodává, že se příroda fotografově snaže ji zaznamenávat a odhalovat *nepoddá, pokud ji nevstřebá všemi napjatými smysly a pokud do procesu nevloží celou svou bytost*.³⁹ Principem umělecky pojaté fotografie (který lze v určité míře vztáhnout na fotografii obecně) přestává být objektivnost, ale spíše věrohodnost, nikoliv schopnost přírodu neutrálně zachytit, ale správně interpretovat. Garantem pravdivosti již není fotografie sama, nezakreslenost obrazu, ale postava fotografa, tvůrce, interpreta, či jak je tomu u automatických fotografií (které v tomto pojetí také mohou mít uměleckou hodnotu) ten, kdo obraz dekoduje. Ještě jednoznačněji zpochybňuje koncept fotografického realismu Hubert Damisch, podle něž se *zapomíná, že obraz, který se první fotografové domnívali zachycovat, ani latentní obraz sám, který dokázali vyvolat, není žádná přirozená danost: neboť principy, kterými se řídí konstrukce fotografického aparátu – a zprvu i konstrukce temné komory – jsou spjaty s konvenční představou prostoru a objektivnosti, jež se ustavila dřív, než byla fotografie vynalezena a které se obrovská většina fotografů pouze přizpůsobila. Objektiv sám, jehož „odchylky“ a „omyly“ byly pečlivě korigovány a napravovány, není tím, čím se jeví být: vyhovuje svou strukturou i uspořádaným obrazem, který dovoluje získat, velmi známému, avšak již značně starému systému konstrukce prostoru, který právě díky fotografii zažil novou aktuálnost*.⁴⁰

Jedním z prvních autorů, který toto téma otevřel, byl Walter Benjamin. Jeho nejslavnější práce popisující proměny povahy uměleckého díla po nástupu technických možností jeho reprodukce, je především kritikou masově produkovaných děl, která způsobuje ztrátu *aury* uměleckého díla.⁴¹ Aura je zde chápána jako, pod vlivem technické reprodukovatelnosti, ztrácející se *zde a nyní* uměleckého díla, námětová, tvůrčí, či výskytová jedinečnosti, složky *vytvářející pojem jeho pravdivosti*.⁴² Společně se ztrátou *aury*, *jedinečném zjevení dálky bytí sebedbližší*, ztrácí umělecké dílo svou hodnotu. Uměleckou hodnotu díla zde již nesnižuje samotný fakt nápodoby, ale prostředky, jimiž a v nichž je dílo produkováno. Tento pohled ale poněkud reviduje ve své eseji o fotografii,⁴³ kde určitou formu *aury*, *jiskřičku Tady a Teď*, nalézá i ve fotografii, zejména v jejím požadavku interpretace. V tomto smyslu můžeme přiřadit Benjaminu mezi autory, kteří zdůrazňují zejména indexovost fotografie, když její hodnotu, její pravdu nenalézá v podobnosti se skutečností, ale ve svědectví, které podává, *v otázkách které vyvolává, ve schopnosti objevit nepatrné místo, ve kterém, v plné konkrétnosti oné uplynulé minuty, ještě dnes a tak výmluvně hnízdí budoucí, takže to hledíce zpět dokážeme odhalit*⁴⁴, ovšem s dodatkem, že

se jedná o specifickou indexovost plynoucí nikoliv ze samotného předmětu, ale, což je ještě více patrnější u Rolanda Barthese, z „prostoru“ ohraničeného předmětem, jeho snímkem a tím kdo fotografii pozoruje.

Roland Barthes tento přístup podrobně popisuje ve své eseji *Světlá Komora*.⁴⁵ Dle něj je sice noé-matem fotografie především její stvrzování autentičnosti: „*Toto bylo*“, „*Toto je*“, ovšem toto tvrzení nemá mít obecnou platnost. Barthes zosobňuje při zkoumání fotografie poměrně osobitý přístup, který odmítá jak pokusy o výklad fotografie z technologických hledisek: tedy komplexu vědeckých vynálezů, přístrojů a pomůcek nebo postupů tvorby a výroby fotografie; tak na straně druhé snahy o vysvětlení fotografie uvnitř psychologických, sociologických, historických, uměnovědných či sémiologických diskurzů, které vnímá jako příliš reduktivní. Rozhoduje se soustředit na Fotografii (Barthes velké písmeno používá, aby zdůraznil jedinečnost, ale zároveň i obecnost jeho zkoumání) pouze z hlediska percepce zakládající zároveň *zkušenost pozorovaného subjektu a zkušenost subjektu pozorujícího*. Východiskem jeho zkoumání je spíše fenomenologický přístup, na nějž se v průběhu knihy několikrát odvolává, ve smyslu předsudky a koncepcemi předem nezatíženého přístupu, odmítnutí hledání významu a smyslu fotografie pouze v jejím kulturním, historickém, sociálním či psychologickém kontextu (a tedy i mimo diskurzivní praktiky a fotografický dispozitiv), ale zejména ve vlastní přímé zkušenosti s ní. Základem takové zkušenosti s Fotografií je *punctum*, zásah konkrétním snímkem, který na rozdíl od *studia*, jež je produktem výše jmenovaných diskurzivních komplexů a kontextů.⁴⁶ Fotografie obecně nejsou ani autentické ani pravdivé, takové jsou jen některé snímky, které nás nějakým způsobem osloví, které se nás nějakým způsobem dotknou. Pravdivost fotografie není generována z její realističnosti, z jednoduché jistoty *neoddělitelné přítomnosti referentu*, tendence věřit všemu, co vidím, jistota „toto bylo“ u libovolné fotografie, která je běžnému chápání vlastní, by byla naivní. Pravdivost a skutečnost Fotografie není něco, co je jí předem dáno, ale to, co teprve postupně (nebo náhle) získává. Fotograf nemusí a ani nemůže tušit, že *to, co zachytil, byla pravda, pravda pro mne*, že mě něco (nezamýšleného) v jeho snímku zraní. Afekt je pravdivý, přestože mohl být způsoben nezáměrně. Pouze taková Fotografie *provádí neslýchanou záměnu skutečnosti („Toto bylo“) a pravdy („To je ono“)* a může klamat, pouze *pokud jde o smysl věci, ale nikdy pokud jde o její existenci*. Realistická, respektive reálná tedy není pro každého každá fotografie, ale mohou jimi být pouze některé konkrétní snímky, takové, které se nás dokáží „dotknout“, které nás zasáhnou.

Fotografická touha

Bez toho, že by implikoval představu kumulujícího se poznání, měl výběr autorů a témat ilustrovat určité posuny, ke kterým během formování názorů na fotografii docházelo, určité proměny vnímání fotografie, které ovšem nejsou chápány jako kontinuální vývoj „fotografické teorie“. Předchozí řádky tedy nelze chápat tak, že by prvotní víru v maximální realismus střídal postupně rostoucí skepse, že by hodnoty fotografického realismu, původně obecně přijímány a oceňovány, postupně ztrácely svou

pozici a docházelo k plošnému poklesu víry v pravdivost fotografie, stejně jako nelze hovořit o vývoji například od fotografického realismu k fotografickému relativismu. Jedná o relativně autonomní teorie, které přestože se v mnoha bodech zdají být protikladné, působí mnohdy současně, jako motivy, které uvnitř fotografického diskurzu v určité době slábnou, nebo naopak zesilují.

Důvěryhodnost fotografie má dva základní zdroje - indexovost: fotografický záznam, vnímaný jako přímý otisk, „část“ objektu; a ikóničnost: podobnost se svým objektem. Představa fotografie jako „pouhé“ nápodoby, jako věrného a transparentního obrazu světa je, jak jsme viděli, ve své krajní podobě neudržitelná. Koncept fotografie jako indexu - otisku, přesto, nebo právě proto že je „intuitivnější“ a není tak proklamovaný, je, zdá se, odolnější, ale ani on není nezpochybnitelnou vlastností. Zejména na úrovni obecného povědomí vazba těchto složek - které přestože byly často zkoumány samostatně, od sebe nelze oddělit - způsobuje, že fotografie je stále považována za pravdivý či pravděpodobný obraz světa.

Snímky nevysvětlitelných jevů jsou velmi populární až do současnosti, ani fakt, že mnohé byly odhaleny (či později samotnými tvůrci označeny) za podvrhy, neotřásá důvěrou v tyto snímky ani ve fotografii obecně. Obrazové manipulace a úpravy fotografií jsou známy od jejich počátků a je společně s Geoffrey Batchenem možné říci, že *dějiny fotografie jsou právě dějinami těchto manipulací*.⁴⁷ Přesto je primárním přístupem k fotografii důvěra, neotřesitelná víra v existenci zaznamenaného objektu, což dokazuje i to, jak citlivě jsou vnímány odhalené manipulace,⁴⁸ respektive jejich nejextrémnější případy, které ale jsou popisovány pouze jako výjimečný exces.

V současnosti, respektive nedávné minulosti se ovšem dostáváme do odlišné situace, neboť se zdá, že s nástupem digitálních technologií prochází fotografie natolik razantní proměnou, že tomuto konceptu způsobuje hlubokou krizi a důvěryhodnost fotografie razantně klesá.⁴⁹ Digitalizace spojená s nástupem „nových“ médií,⁵⁰ je obecně chápána jako významný předěl a někteří autoři, například Lev Manovich, ji vnímají jako natolik radikální proměnu, že pak prakticky nelze hovořit o totožném médiu.⁵¹ Přestože například Geoffrey Batchen tento názor nesdílí, je pro něj doba nástupu digitální fotografie, spojená s vyhlášením smrti „klasické“ fotografie, což je také jedno z cyklicky se vracejících témat (srovnej v této kapitole citované Holmesovy úvahy o stereoskopii, či úvahy o konci malířství spojované s nástupem fotografie), příležitostí ohlédnout se za dosavadním vývojem fotografie a připomenout dosud nezmíněná témata, která se v kontextu současných debat stala znovu aktuální.

Pro pochopení změn, kterými fotografie a její recepce prochází, včetně těch současných, je třeba se vrátit na úplný začátek, k počátkům fotografie. Podobně jako celá řada dalších autorů, se také Batchen snaží nalézt souvislosti jejího vzniku hlouběji ve společensko-kulturních sférách. Ale na rozdíl od citovaných tezí a teorií, kritizuje i výše popsané představy pevné vazby vzniku fotografie *na umělecký vývoj (perspektiva, realismus, moderna), vědu (fyziku, chemii, mechanizaci,...) či sociální a ekonomický rozvoj (industriální revoluce, nástup vládnoucí buržoazie a její požadavek na vytváření portrétů)*,⁵² v nichž dle něj, buď nelze nalézt dostatečně průkazné příčinné souvislosti (portrét, byl pro první fotografie okrajovou záležitostí, o níž se uvažovalo pouze jako o možném využití; o snaze o dokonale věrný obraz, jakožto „neuskutečnitelné“ myšlenky, přímo inspirující vědce k její realizaci, neexistují doklady, a podobně), nebo nejsou pro vznik fotografie zcela irelevantní. Batchen nalézá příčiny vzniku fotografie v tom, co nazývá *touhou* fotografovat, která oproti dřívějším obdobím nesrovnatelně narůstá na přelomu osmnáctého a devatenáctého století, kdy se vyjádření této touhy stává permanentní figurou diskurzu.⁵³ Tento prudký nárůst vysvětluje onu *největší záhadu dějin fotografie*,

kerou je fakt, že nevznikla dříve, přestože technologické podmínky (zejména znalost optických a chemických postupů) to dovolovaly již na počátku osmnáctého století. V odkazu na analýzy Michela Foucaulta, vysvětluje vznik této touhy proměnou *epistémé*,⁵⁴ jejíž součástí byla i potřeba nového specifického uchopení světa, nového „pohledu“. Jako předchůdce tohoto vidění v umělecké tvorbě, nalézají některé romantické tvůrce, kteří svá díla nespojovaly s osobitou transformací přírody, tvořenou podle ustálených měřítek krásna, ale ve více méně „nahodilém“ (pokud může být v malířství o nahodilosti řeč), letmém zachycení momentálního uspořádání, v němž se přesouvá estetická váha na samotnou přírodu, její věrné zachycení.⁵⁵ Tento nový pohled je vlastní relativně novému uspořádání člověka- *subjektu*, konstelaci vzniklé na základě konceptu, který byl umožněn *empiricko-transcendentní ekonomii*: způsoby jakými se člověk vztahuje ke světu a k sobě a především tím, jak je tento vztah formován a využíván nově utvářeným typem moci a společnosti.⁵⁶ Subjektu, jakožto produktu moci a vědění, jehož „vznik“ (hovořit o vzniku subjektu je ještě problematičtější než hovořit o vzniku fotografie) spadá do stejné doby, je vlastní snaha - touha specifickým způsobem zachytit skutečnost tak, aby odolala toku času, ale zároveň zůstaly zachovány jeho stopy, touha po vytvoření obrazu, který splňuje zcela protichůdné požadavky intuitivní tvorby (téměř) bez zásahu lidské ruky, s tvůrčím přístupem transformujícím skutečnost. Formě, k níž se podrobněji vrátíme v následující kapitole.

Zachytit svět pohledem smrtelného *člověka planoucího touhou* ho spatřit *právě* takto, je pro vznik fotografie určující. Touha po fotografii, po fotografickém obrazu, respektive po specifickém vidění, které je vlastní fotografickému obrazu, je hluboce zakotvena v samotném subjektu, je skutečnou „příčinou“ vzniku fotografie a nadále ji provází. Tato touha je od fotografie neoddělitelná a jako určitá podstata zůstává zachována i přes razantní technologické proměny související zejména s nástupem digitální fotografie: *počítač možná nahradí tradiční fotoaparát, ale i pak bude nutně záviset na smýšlení a uvažování lidí, kteří ho programují, ovládají a řídí, stejně jako je tomu dnes s fotografií. Dokud přežijí lidé, přežijí i lidské hodnoty a lidská kultura- nezávisle na tom, jakého nástroje budou lidé k tvorbě obrázků.*⁵⁷ Dokud se radikálně nepromění subjekt, bude existovat touha fotografovat, „vůle“ k takovým způsobem vytvářeným obrazům.

¹ BENJAMIN, Walter: *Malé dějiny fotografie* (Císař 2004, s. 9-21)

² Nejčastěji se k objevu fotografie uvádějí buď první permanentními snímky, které pořídil Nicéphore Niépce přibližně kolem roku 1825, první úspěšné experimenty Louise Jacquese Mande Daguerre z roku 1837, či Talbotův vynález kalotypie oznámený roku 1840.

³ BATCHEN, Geoffrey: *Each Wild Idea*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2001.

⁴ Tato označení vycházejí z Piercovy klasifikace znaků, respektive z jeho druhé triády, ve které rozlišuje znak, podle toho jakým způsobem se vztahuje ke konkrétnímu objektu, na *ikón*, *index* a *symbol*.

Ikón je znak vztahující se k OBJEKTU, jenž denotuje pouze díky svým vlastním rysům, které má, ať už takový OBJEKT skutečně existuje nebo ne. Cokoliv... je IKÓNEM nějaké věci, pokud je to té věci podobné a využívané jako její znak. (s. 43)

Index je znak vztahující se k OBJEKTU, který denotuje tak, že je tímto objektem opravdu ovlivněn. ... má nutně nějakou kvalitu s OBJEKTEM společnou a právě vzhledem k ní s k objektu vtahuje. ... není tu důležitá podobnost s OBJEKTEM, dokonce ani v těch ohledech, které ho činí znakem, ale modifikace znaku OBJEKTEM. (s. 44)

Symbol je znak vztahující se k OBJEKTU, který denotuje díky zákonu- obvykle asociací obecných idejí- který působí tak, že SYMBOL je nutně interpretován jakožto symbol vztahující se k OBJEKTU. ... Nejen že je sám obecný, ale OBJEKT, k němuž se vztahuje, je také obecné povahy. To co je obecné, má pak své bytí v jednotlivých případech, které bude určovat. (s. 44) Složkou indexu může být ikón („ikón zvláštního druhu“), složkou symbolu může být index (opět zvláštní druhu) a tedy i ikón.

PIERCE, Charles S.: *Grammatica Speculativa*, in *Sémiotika* ed. Bohumil Palek. Univerzita Karlova, Praha 1997
Podrobnější definice zde uvádíme zejména proto, že mnoho autorů používá tuto klasifikaci bez bližšího upřesnění a s touto znakovou typologií pracuje přinejmenším volně.

⁵ BATCHEN 2001

⁶ HOLMES, Oliver Wendell: *The Stereoscope and the Stereograph*, *Atlantic Monthly* červen 1859

⁷ Pro takto emanované obrazové vrstvy, které volně a nezávisle na předmětu putují prostředím k našim smyslům a k naší mysli používá Lukrétius názvu *cortex* (citovaný Holmesem), či známější pojem *simulacrum*.

⁸ SONTAG, Susan: *O fotografii*. Paseka/Barrister & Principal, Praha 2002

⁹ Sontag cituje Nadarův popis Balzakových obavy z fotografování následovně: *Každé tělo je ve svém přirozeném stavu tvořeno sérií přízračných obrazů, naskládaných v nekonečných vrstvách a obalených v jakýchsi nepatrných filmech. Člověk nebyl nikdy schopen učinit z nehmotného hmotné nebo udělat z ničeho předmět. Každá daguerrotypie se tedy zmocňuje jedné vrstvy těla, na kterou se zaměřuje, strhává ji a využívá.* Tato Balzacova teorie je podle Sontag zneklidňující ozvěnou realistické teorie vyjádřené v jeho románech, podle níž je člověk souhrnem jevů, které mohou při správném zaměření poskytovat nekonečné vrstvy významů.

SONTAG 2002 (s. 139, s. 141)

¹⁰ Photography insisted that if one wanted to look lifelike in the eventual photograph, one first had to pose as if dead.

BATCHEN 2001, s. 62.

¹¹ SONTAG 2002

¹² NEWHALL 1982 (s. 32)

¹³ Walter Benjamin cituje Dauthendeyův výrok: *Zprvu jsme si netroufali dlouho si prohlížet první obrázky, které zhotovil. Lekali jsme se jasnosti člověka a domnívali se, že malinké tvářičky postav na obrázku dokáží vidět nás samé. Tak ohromujícím způsobem působila na člověka neobvyklá jasnost a nezvyklá věrnost prvních daguerrotypií. Vyjádření těchto „obav“ může spíše dotvářet proud realistického diskurzu jako další doklad „neuvěřitelné přesnosti a preciznosti“ daguerrotypů. Divák, který nedokáže rozlišit skutečnost od jejího obrazu, je jedním trvalých topoi fotografického (či, jak jsme si ukázali v pracích Erkki Huhtama obecně mediálního) diskurzu. BENJAMIN 2004*

¹⁴ Nejčastěji je jako prvním doložený spiritistický snímek uváděna fotografie údajně dvanáct let mrtvé dívky, kterou při tvorbě svého autoportrétu pořídil William Mumler v roce 1869)

¹⁵ SONTAG 2002 (s. 139)

¹⁶ Kirlian takto zachycené korony předmětů popisoval jako jejich auru, čímž své pokusy, které navazovaly na teoretické práce a experimenty z konce osmnáctého století, vřadil spíše do kategorie spiritistické fotografie.

¹⁷ DUBOIS, Philippe: *Akt fotografování a jiné eseje*. Nathan, Paříž 1990 (studijní překlad)

¹⁸ Ani u samotného Pierce není status fotografie zcela zřejmý, na některých místech jí uvádí jako příklad ikónu, na jiných, které cituje Dubois, jí naopak přisuzuje povahu indexu. Fotografie bezpochyby může být indexem s výraznou ikonickou složkou, ostatně může být i symbolem (obsahující index i ikon); Zde se nesnažíme o exaktní definici fotografie jako znaku, ale o poukázání některých méně akcentovaných vlastností či rovin.

¹⁹ *Tímto postupem může být bez jakékoli znalosti chemie a fyziky zachycen v několika minutách život se všemi detaily i nejmalebnější pohledy... Pomocí daguerrotypu bude mít každý pohled na svůj zámek nebo venkovský dům. Vtvoří si sbírku všech žánrů mnohem dokonalejších, než jak může poskytnout umění, s přesným dokonalým podáním detailů... Daguerreův letáček z podzimu 1838, který seznamoval zájemce s novým objevem. Zároveň se ale Daguerre brání označení, které této technice dal Niépce, když v závěru svého letáku upozorňuje, že daguerrotyp není nástrojem, kterým má kreslit sama příroda, ale je postupem chemickým a fyzikálním, který jí umožňuje reprodukovat sebe samu. Příroda zde není chápána jako tvůrčí síla, ale pouze objekt „poskytující“ své reprodukce, zároveň ale odmítnutí kreslení implikuje naprosto věrný, přesný obraz/odraz zachycený pomocí chemických postupů.*

Cit. in: SKOPEC, Rudolf: *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob*. Orbis, Praha 1963.

²⁰ KRACAUER, Siegfried: *Fotografie* (Císař, 2004, s. 27-47)

Kracauer dále cituje nadšená přijetí, kterých se daguerrotypu dostalo nejen ve francouzském, ale i zahraničním tisku. Žurnalisté hovořili o neuvěřitelné výstižnosti, senzačním realismu, který až „hraničí s magií“.

Ostatně tento přínos prorokoval i sám Daguerre: *Tento objev bude nejen velkým přínosem vědě, ale dá také nové podněty umění.*

Cit. in: SKOPEC (1963)

²¹ Pro Edgara Allana Poea je daguerrotipická deska vskutku nekonečně přesnější než cokoli namalovaného lidskou rukou. Když si pomocí silného mikroskopu podrobně prohlédneme obyčejné umělecké dílo, vytratí se všechny stopy podobnosti s přírodou, ale i to nejpečlivější prozkoumání fotografické kresby pouze odhaluje ještě nezvratnější pravdu, dokonalejší totožnost vzhledu se zobrazenou věcí .

SEKULA, Allan: *O vynalezení fotografického významu* (Císař 2004, s. 67-91) (s. 69)

²² Článek z pražských německy psaných novin Bohemia ze dne 27. ledna 1839

Cit. in: SKOPEC 1963 (s. 483)

Podobné zkoumání detailů pod lupou cituje z amerického článku z roku 1839 i Kracauer, kdy reportér spatřuje *titěrnosti, jež by prosté oko neobjevilo* (s. 28). Vyjevování skrytých detailů pod lupou či dokonce mikroskopem je jedním motivů, který bude fotografii provázet navždy. Scény z Antonionovy Zvětšeniny, či Scottovav Blade Runnera, jsou jedněmi z mnoha kulturních reflexí fotografie jako klíče k, běžným okem nepostižitelnému, světu, k nedostupné skutečnosti.

²³ Huhtamův termín pro běžný jev, ale také klišé, stereotyp, ustálený motiv. Srovnej Huhtamovo pojetí *topoi* citované v úvodu v poznámce 7).

²⁴ SEKULLA 2004

²⁵ Motiv popisuje Erki Huhtamo v již několikrát zmiňovaném článku *Od kaleidoskomaniaka po kyberneda*, jako motiv diváka natolik zaujatého tím co vidí, že zcela ztratí kontakt s okolním světem, se po kaleidoskopu objevuje i u fotografie, znovu i s vynálezem stereoskopu, v poněkud proměněné formě s rozšiřováním kinematografie a v současnosti v souvislosti s virtuální realitou.

²⁶ WELSCH, Wolfgang: *Estetické myslenie*, Archa, Bratislava 1993

²⁷ WELSCH 1993

²⁸ Touto oblastí se podrobněji zabývá Allan Sekula. Jako jedno z nejstarších vizuálních znázornění společenských oblastí uvádí úvodní ilustraci k Hobbessovu Leviathanovi z roku 1651. V devatenáctém století byla často grafickou pomůckou například Gaussova křivka publikovaná v roce 1809, původně stvořená k zaznamenání rozložení náhodných chyb astronomických měření, která se stala hojně využívanou v sociálních vědách, při popise statistického zastoupení normy a deviace.

SEKULA, Allan: *The Body and the Archive*. MIT Press, Massachusetts 1989

²⁹ Koncept technického obrazu popisuje Vilém Flusser v souvislosti se svým pojetím dějin jako procesu několikaobdobného odcizování ve vztahu člověka ke světu, ke kterému dochází prostřednictvím obrazů, později textů a nakonec technických obrazů. *Obrazy*, jejichž reprezentační, respektive magickou funkcí se člověk snažil překlenout „propast“, která se jeho sebeuvědoměním a vyčleněním otevřela mezi ním a světem, začaly svět „překrývat“. „*Protrhnout clonu obrazů*“, které se začaly stavět mezi něj a svět, se pak člověk snažil pomocí *textů*, které se jevily jako vhodnější k popisu světa, neboť byly utvářeny abstraktními znaky, bez přímé podobnosti se skutečností. Přílišná abstraktnost pojmových textů ale způsobila, že texty už neodkazovaly k ničemu vnějšmu (vědecké texty, si nelze představit- bylo by dokonce lze říci, že míra vědeckosti textu je přímo úměrná míře jeho abstraktnosti, nepředstavitelnosti: „ ... *nepoznáváme svět prostřednictvím knih, ale jako knihu.*“), proto se člověk snažil překonat tuto nepředstavitelnost *technickými obrazy*. *Technické obrazy* jsou tedy obrazy vytvořené na základě pojmů, jako jejich ilustrace. Jedná se v podstatě o každý obraz produkovaný aparátem – v širším smyslu slova převládajícím vědeckým paradigmatem, v užším přístrojem, do jehož chodu můžeme jen málo, či vůbec zasáhnou - například chemický vzorec, dopravní značka, fotografie hvězdokupy či molekuly, respektive fotografie obecně od momentky po vědecký či umělecký snímek.

FLUSSER, Vilém: *Do univerza technických obrazů*. OSVU, Praha 2001.

³⁰ *The photograph has completed the triumph, by making a sheet of paper reflex image like a mirror and hold them as a picture.*

HOLMES, Oliver Wendell: *The Stereoscope and the Stereograph*, *Altalnic Monthly* červen 1859

³¹ Z již citovaných autorů tuto představu do jisté míry obhajuje Susan Sontag, když tvrdí, že *realitou se stále více stává to, co nám ukazuje fotoaparát, že realita je posuzována a hodnocena na základě své věrnosti fotografiím* SONTAG 2002 (s. 82).

Ve vyhraněné podobě tuto tezi formuluje i Jean Baudrillard svou koncepcí simulaker- znaků bez referentu, které zakrývají zmizení reality.

BAUDRILLARD, Jean: *Aesthetic Illusion and Virtual Reality*. Kapitola z *Art and Artefact*, London, Sage 1997, (s. 19-27)

³² FLUSSER, Vilém: *Za filozofii fotografie*. Hynek, Praha 1994

³³ FLUSSER 1994 (s. 32)

³⁴ Zejména v obavách o osud malířství se objevují často citované, ale mnohdy, jako v případě Delarocheho výroku: „Ode dneška je malířství mrtvé“, nedoložené výroky o smrti malířství.

³⁵ I přes jisté významové nuance obou pojmů, je v této práci užíváno pojmu realismus pro oba tyto pojmy, přestože by zřejmě byl pro některé z popisovaných jevů byl termín naturalismus vhodnější. Důvodem je používání termínu naturalismus při popisu určitého typu (zejména reportážní) fotografie s často až pejorativní konotacemi.

³⁶ Charles Baudelaire „Salón roku 1859“, citováno v Benjaminově eseji *Malé dějiny fotografie* (Císař 2004, s. 9-21). Benjamin v této části srovnává krajní způsoby přijetí fotografie, kdy jako opačný pól cituje Antoine Wierze, který fotografii oslavuje jako nový nástroj uměleckého génia, který bude *vzorem, završením, extraktem malířství*. Benjamin tak poměrně dobře ilustruje obvyklé schéma přijímání nových médií, kdy je rozprava o jejich možnostech a předpokládaných vlivech a dopadech vedena na jedné straně v duchu až nekritického nadšení, představ media jako příslibu dokonalého nástroje, který bude určitým završením, k němuž směřoval dosavadní vývoj; a na straně druhé obavami a odporem, vyvolanými nejčastěji strachem o status quo, o zachování tradičních způsobů tvorby či v širším pojetí mediace, které nové médium chápe jako prostředek úpadku, regrese.

³⁷ KRACAUER, Siegfried: *Fotografie*. (Císař 2004, s. 21-47)

Dosud zůstává aktuální velké téma devatenáctého století, zda fotografie je, či není umělecké médium, nebo zda se v ně může vyvinout. Kracauer cituje diskuzi z šedesátých let, kterou rozpoutal v New York Times článek požadující omezení experimentální fotografie a její návrat k „přímému přístupu k životu“, která řeší v podstatě totožný problém. I přes to ale tato diskuze postupně utichala, nikoliv proto, že by se tuto otázku podařilo nějak uspokojivě vyřešit, ale pro to, že se otázka uměleckosti fotografie se postupně stávala irelevantní ve chvíli, když se pro galerie moderního umění stala plnohodnotným uměleckým dílem, které je možné vystavovat vedle tradičních výtvarných děl, což sice nelze chápat jako potvrzení jejich uměleckých hodnot, ale minimálně je pro obhájece umělecké fotografie určitým zadostiučiněním. Otázku po uměleckosti fotografie znovu oživil nástup digitálních technologií, po němž „tradiční“ fotografové zaujali vůči digitální fotografii podobná stanoviska, jaká vůči fotografii zaujímali výtvarní umělci v devatenáctém století, digitální záznam obrazu byl označován za příliš umělý, technický, ale zároveň příliš dostupný, jež nikdy nemůže dosáhnout estetických hodnot obrazu klasického fotoaparátu.

24

³⁸ *Fotografie je vzorem principiálně dvojnásobného vztahu mezi subjektem a světem, jehož pojetí ideologie realismu někdy vyžaduje popření sebe sama ve vztahu ke světu, někdy opravňuje agresivní přístup oslavující subjekt* SONTAG (s. 112)

³⁹ KRACAUER 2004 (s. 37)

⁴⁰ DAMISCH, Hubert: *Pět poznámek k fotografickému obrazu*, (Císař 2004 s. 47-51)

⁴¹ BENJAMIN, Walter: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. Kapitola z: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979, str. 17-47.

⁴² BENJAMIN 1979 (s. 19)

⁴³ BENJAMIN, Walter: *Malé dějiny fotografie*. (Karel Císař 2004 s. 9-21)

⁴⁴ BENJAMIN 2004 (s. 11)

⁴⁵ BARTHES, Roland: *Svetlá komora*. Archa, Bratislava 1994

⁴⁶ U fotografie, můžeme sledovat kompozici, uspořádání jednotlivých prvků se můžeme soustředit na záměr, s nímž byla fotografie pořízena, snažit se pochopit, co chtěl autor tímto obrazem „říci“ v jakém vznikl kontextu, ať již historickém či politickém. Takový zájem o fotografii je zprostředkovaný a *účast na postavách, tvářích*,

gestech, dekoracích a jednáních je kulturní povahy. Barthes tento neafektovaný přístup shrnuje pod pojem *studium*. V zásadě se jedná o souhrn kulturních a estetických předpokladů, s nimiž k fotografii přistupují, *vycházejí vstřícně s intencím fotografa. Studium je vždy kódované, fotografii „čtu“ a získané znaky (informace) dekóduji, ať už vědomě či nevědomě. To platí potud, dokud se nenaskytne takový snímek, který se jakémukoliv vysvětlení na těchto základech vymyká, cosi co mne na snímku zarazí, náhoda.* Může to být zdánlivě vedlejší detail- část oblečení, scéna v pozadí, grimasa, gesto, prostředí, jímž je scéna rámcovaná, cokoli. A právě tento detail-*punctum* způsobí, že se daná fotografie stane pro mne výjimečnou. *Punctum* ale nelze posuzovat podle nějakých estetických hledisek a jejich, často je spíše rušivým prvkem, něčím co rozbíjí bezchybnou kompozici, scénu, je prvkem, který *studium prolamuje (či vyostřuje),..., je jako šíp který mne zasahuje.* Vychází tedy jak z fotografie, tak ze mě: *vždycky je tu navíc je to, co ke snímku vždy přidávám a co tam nicméně vždy je. Punctum je spíše než cokoli jiného událost, nelze ho cíleně vyhledávat, může se zjevit i později, když snímek již nevidíme. Fotografie posuzovaná z hlediska punctum neříká nic důležitého, respektive to co explicitně říká, není tak důležité: co mohu pojmenovat, to mne ve skutečnosti nemůže zasáhnout.*

⁴⁷ Batchen zdůrazňuje, že nehovoří pouze o zásazích do negativů a další úpravy fotografií, které jsou zaznamenány bezprostředně po jejím vzniku: *spíše chci říci, že vytvoření jakékoliv fotografie si vyžaduje jisté manipulační zásahy zvenčí. Vždyť co jiného je fotografie než schopnost manipulovat světlo, expozici, chemické koncentráty, barevnost a tak dále? [...] Umělost „nepřirozenost“ tedy tvoří nevyhnutelnou součást života fotografie.* BATCHEN, Geoffrey: *Ectoplasma*. (Císař 2004, s. 341-355) (s. 349)

⁴⁸ Respektive to, co je jako manipulace chápáno. I v odkaze na předchozí poznámku je možné konstatovat, že není možné určit, co ještě není a co už je manipulace a pravidla (která samozřejmě vznikala a proměňovala se) jsou čistě arbitrární.

⁴⁹ Jako jeden okrajový příklad úvah o digitální fotografii na úrovni běžného diváka, je možné uvést debatu, která doprovázela zveřejněné pásmo spiritistických snímků T. G. Hamiltona na internetu. Ty pořídil během svých seancí v letech 1918-1945 a údajně se mu na nich podařilo zachytit ektoplasma některých účastníků, médií. Přestože z počátku přispěvatelé zkoumali zejména způsob, jakým tyto zjevně upravované snímky vznikly, postupně se otázky a odpovědi přesunuly k debatě o tom, zda byly fotografie digitálně upravovány (například ve Photoshopu) a následně obhajobě jejich „autenticity“. Díky tomu že tyto fotografie vnikly dlouho před možností digitální postprodukce, byly primárně vnímány jako autentické, byť se jedná o zjevné podvrhy.

⁵⁰ O proměnách způsobených nástupem nových médií hovoří podrobněji Lev Manovich, jako o postupném „srůstání“ s počítačem a jejich digitalizací- převodem na univerzální formát. Nová média buď na bázi počítače pracují, nebo ho ke svým funkcím (nutně) potřebují. Principy nových médií, jak je shrnuje Manovich, jsou: *číselná reprezentace*- umožňující převod všech mediálních forem na univerzální binární kód a jejich následné (počítačové) zpracování, *modularita*- kdy si jednotlivé části, prvky udržují oddělenou identitu, *automatizace*- vedoucí až k simulaci a interakci (například v počítačových hrách), projektům umělé inteligence a *variabilita*- téměř nekonečné množství verzí neomediálního díla, které se může přizpůsobovat uživateli a které tvoří zcela nový rámec pro tvorbu a sdílení informací, dat. *Všechny formy kultury, od produkce, až ke komunikaci jsou zprostředkovány počítačem, dochází ke konvergenci počítačů a mediální technologie, což způsobuje revoluci nových médií.*

MANOVICH, Lev: *Principy nových médií*. Teorie vědy 2002, roč. II, str. 55-76

⁵¹ Mimo obecné tvrzení o digitální revoluci, ale Manovich ve svém článku věnujícím se pouze digitální fotografii Manovich konstatuje, že k této radikální proměně dochází, pouze pokud se soustředíme na abstraktní principy, při konkrétním užití rozdílů mizí.

MANOVICH, Lev: *The Paradoxes of Digital Photography*. Článek k výstavě Photography after Photography 1995.

⁵² BATCHEN 2001 (s. 17)

⁵³ *What a study of this history shows, first and foremost, is that desire to photograph appeared as regular discourse at a particular time and places – in Europe and its colonies during the two or three decades around 1800.*

Samotný výraz "touhy" nalézá Batchen v korespondenci Niepceho s Daguerrem, v níž Daguerre píše, že *plane touhou* spatřit Niepcem popisované experimenty.
BATCHEN 2001 (s. 16)

⁵⁴ Viz následující kapitolu.

⁵⁵ *He [John Constable anglický malíř, který ve snaze „zachytit pomíjivost“, vytvořil sérii skic studií oblaků] deliberately shows us this landscape as it is being seen by an imperfect human eye ether than through the ideal, eternal eye of God. [...] The picture not only acknowledges and presumes the presence of this viewer; it puts that viewer firmly in place, inscribed as it were within the very fiber of its being.*
BATCHEN 2001 (s. 13)

⁵⁶ Batchen se zde odvolává na Foucaultovy analýzy proměn epistémy: *Porodní bolesti fotografie se shodují s odchodem novověké epistémé i s vynálezem specificky moderního spojení moci, vědění a subjektu.*
BATCHEN 2004 (s. 343)

⁵⁷ BATCHEN 2004 (s. 350)

Kapitola 2

Fotografický pohled

Pro vznik fotografie - dobově obecně vnímané jako nejdokonalější záznamové vizuální médium, které spolehlivě a především neutrálně a zachycuje své objekty, ať již díky podobnosti s nimi, či tím, že přebírá určité kvality objektu- byl jedním z určujících motivů *touha* vidět a zaznamenávat svět specifickým způsobem. Ptáme-li se, co tuto touhu vlastně způsobilo, nalézáme souvislosti s proměnami, kterými společnosti evropského typu v té době procházely. Procesy, jejichž podrobnější popis by vyžadoval samostatnou práci, které bývají nejčastěji shrnovány pod pojmem modernizace. Tyto procesy úzce souvisí nejen s proměnami, kterými prochází vnímání subjektu- „vznikem“ subjektu, tak jak byl naznačen v předchozí kapitole, ale také s novými formami disciplíny, zejména nástupem nových forem dohledu, ke kterému v tomto typu společností dochází. Touha vidět je poměrně úzce propojena s touhou dohlížet a podle některých autorů (Virilio, Lyon) jsou disciplinační procesy pro vznik této touhy dokonce určující, v podstatě ji zakládají. Význam, který je přikládán vidění - touze vidět, je zřejmý a je s těmito procesy dohledu úzce provázán. Kromě samotné touhy vidět a touhy zaznamenávat, zejména vidět tak abych (jako bych) sám nebyl viděn, která tvoří jednu z důležitých složek fotografického vidění a kde jsou styčné body s problematikou dohledu naprosto průkazné; existuje určitý doplněk (jenž může být vnímán jako protipól), kterým je touha být spatřen, být zaznamenán. Oběma těmito „tousham“ se budeme podrobněji věnovat, už proto, že této tematice dohledu je v historii fotografie věnováno méně prostoru.

O využití fotografie v kriminalistice a soudnictví bylo prakticky rozhodnuto společně s jejím vznikem, o možnosti využití svého vynálezu jako důkazu u soudu hovořil již Talbot ve svém *Pencil of Nature*, jako předpokládané uplatnění bylo velmi často zmiňováno novinovými články, které referovaly o prvních fotografiích.¹ V parafrázi citovaného Batchenova výroku, že *dějiny fotografie jsou právě dějinami manipulací*, můžeme říci, že dějiny fotografie jsou také dějinami dohledu, neboť se jedná o velice úzce provázané složky. V této kapitole se pokusíme se ukázat, že fotografický a disciplinační dispozitiv se v mnoha bodech prolínají, či dokonce vzájemně umožňují, zejména ve chvíli, kdy problematiku dohledu nechápeme, pouze jako jednosměrnou kontrolu pohledem mocných. I výklad zřejmě nejznámější metafory moderní moci, již je Foucaultova interpretace architektonického zhmotnění disciplinačních procesů - Benthamova Panoptikonu,² je často chápána pouze v této perspektivě. Ve snaze se takovému zjednodušení vyhnout, bude v úvodu tematika dohledu ve spojení

s tímto konceptem podrobněji uvedena, společně se zdůrazněním vazeb k tématu této práce, tedy k vidění a fotografii.

Obraz subjektu

Ve výčtu vlivů, které byly určující pro společenské změny přelomu osmnáctého a devatenáctého století je třeba v první řadě uvést proměny vztahu moci a vědění, respektive nárůst jejich provázanosti. Tyto proměny navazují nebo probíhají paralelně s dalšími významnými společenskými procesy počínaje Osvícenstvím, konče například nástupem národního státu, či rozvojem industriální společnosti. V této době, která bezprostředně předchází „objevu“ fotografie dochází k proměnám natolik významným, že lze hovořit o určitém zlomu, v němž dochází k výraznému přeuspořádání myšlení, chápání jedince a jeho postavení ve společnosti: *klasická epistéma* je střídána *epistémou moderní*. Pro vymezení pojmu *epistéma* vycházíme z díla Michala Foucaulta, který ho popisuje jako *základní uspořádání vědění, které poznání jsoucna předepisuje, že se musí dát reprezentovat systémem jmen [...] určuje podmínky takové rozpravy o věcech, která bude určena za pravdivou*.³ Jedná se o *historické apriori*, které určuje, jak bude o věcech uvažováno, jakým způsobem budou nahlíženy. Je to způsob, kterým je zpřístupněna a uspořádána celá oblast empiricity, *je to základní modus bytí empirických daností, to, na základě čeho se v prostoru vědění tvrdí, umísťují, uspořádávají a rozdělují pro případné poznatky a možné vědy*.⁴ Podobně jako při změně Kuhnova vědeckého paradigmatu i zde, i když na odlišné úrovni, dochází k zásadní proměně témat, poznatků i otázek, kterými se na ně tážeme, proměně způsobů myšlení o věcech i toho, jakým způsobem je vědění pořádáno. Ve zlomu klasické a moderní epistémy je třeba hledat i vysvětlení oné *největší záhady v dějinách fotografie*, kterou je doba jejího „vzniku“, jenž se s popsanou dobou zlomu, dobou „vzniku“ subjektu s jeho touhou znamenávat a pořádat svět a sebe sama specifickým způsobem, překrývá. Toto období připravuje vzniku a rozvoji fotografie ideální podmínky a zároveň v ní nalézá ideální nástroj disciplinace.

V souvislosti s naším tématem je třeba sledovat především dvě oblasti (které jsou ústředním tématem i pro Foucaulta): proměny způsobu manifestace a uplatňování moci, její propojování s vědáním, produkovaným nově vznikajícími vědeckými obory; a za druhé je to vznik relativně nového uspořádání jedince, jehož chápání je podmíněného jednak historickým vědomím, ale i novým způsobem jakým se člověk k sobě samému vztahuje. Tato nová konstelace- *subjekt* – vznikající v prostředí „projektu“ emancipace, osvobození člověka, který s sebou přináší kromě potřeby-nutnosti reflektovat tento „projekt“, především reflektovat i sebe sama a svoje postavení ve světě, schopnost vnímat se zároveň jako subjekt (pozorující) i jako objekt (pozorovaný). Přestože je tento projekt nazýván emancipační, je s tímto osvobozením jedince, respektive jeho vznikem, jako nepodmíněného *subjektu*- individua, spojeno stejně výrazné podrobení disciplinaci, která nabývá mnohem komplikovanějších a rozmanitějších forem.

Oba dva procesy, osvobození a dohlížení, od sebe nelze oddělit: *‘Osvícenství’, které objevilo svobody, také vynalezlo disciplíny.*⁵ Podřízení komplikovanému systému příkazů, zákazů, donucení, povinností, ale i podnětů a motivací, či vzdělávání: systému disciplinačního dispozitivu, je nejen nezbytné, ale tento systém *subjekt* přímo podmiňuje, umožňuje jeho vznik. Vymezený, popsatelný *subjekt* vzniká z jemného „přediva“ vztahů moci a vědění a jejich produktivní praxe ve vztahu k němu. Tuto moc ovšem nelze zaměňovat s určitým druhem fyzického ovládní (přestože i to je možné), její působení je popisováno v situaci, kdy *zmizelo tělo jako hlavní terč trestních represí [...] Duše’ je účinkem a nástrojem politické anatomie; duše je vězením těla.*⁶ Tato důležitá složka moci - v jistém smyslu nejdůležitější, neboť je pro vznikající moderní společnost i samotný *subjekt* konstitutivní - se přesouvá od své přímé manifestace, k méně zjevným, formám k nepřímému ovlivňování a manipulacím. Tento posun je možné znázornit historií technik vyšetřovacích mechanismů, trestů, ovládní jedince, na vývoji technik disciplinace, které prošly během několika staletí hlubokou proměnou, od exemplární demonstrace královské moci soustředěné na tělo (poprava, mučení), k mnohočetným mechanismům ovládní, které už nejsou primárně zaměřeny na tělo, ale i na osobnost, její formování a chování, mechanismům, které jsou přímo včleněny do každého jedince, stávají se jeho nedílnou součástí. *Subjekt*, tak jak jej zde chápán, je tedy více než určitou psychologicko-biologickou entitou, je sociálním konstruktem, konstelací, produktem společně působících sil moci a vědění.⁷

Disciplinační síly pak nelze vnímat pouze negativně, při popisu jejich mechanismů je třeba *jednou provždy přestat popisovat účinky moci v termínech negativních: moc „vylučuje“, „potlačuje“, „zadržuje“, „cenzuruje“, „abstrahuje“, „maskuje“, „skrývá“.* *Moc ve skutečnosti produkuje; produkuje realitu; produkuje oblasti objektů a rituálu pravdy,*⁸ pojmenováváním vytváří *nové pole viditelného v celé své rozlehlosti.* Moc společně s věděním jsou produktivní silou, která moderní *subjekt* utváří, bez jejich působení by nemohl mít tu podobu, v jaké ho chápeme dnes.

29

Panorama Panoptikonu

V kontextu vzniku subjektu jako produktu moci a vědění je pak třeba chápat i Foucaultův⁹ známý koncept, ve kterém interpretací Benthamova modelu *Panoptikonu*,¹⁰ znázornil způsoby distribuce moci a dohledu ve společnosti. Základními principy *Panoptikonu* jsou individualizace- oddělení jednotlivých osob; plná transparence- nemožnost vězně se někam ukrýt; a pocit neustálého vystavení (dozorcově) pohledu, neustálá nejistota, zda není právě on tím, kdo je sledován. Foucault tento projekt chápe jednak jako ideální model, utopii osvícenského projektu moderní společnosti- *architektonickou figurou této kompozice.* Zároveň jej popisuje jako výkladový model nové *disciplinární formy*, která neoddelitelně provází vznik moderních společností, v níž se prolínají *funkcionální inverze disciplín*- kdy mocenské techniky začínají hrát i pozitivní roli, například již zmíněného utváření subjektu; s *rozšířením mechanismů disciplíny*, jejíž vliv se neomezuje na části veřejné sféry, ale proniká celou společností a každým jedincem.

Původně, nebo nejzřetelněji je moc uplatňována v rámci trestně právních úkonů, proto Foucault její proměny ukazuje na především proměnách trestu a instituce vězení, ale neomezuje se zdaleka pouze na ně. Mimo vězení jsou, či mají být, podobně uspořádány kasárna, školy, továrny, nemocnice a vytvořit tak *ohniska kontroly rozestá po celé společnosti*. Jednotlivé instituce se i přes zdánlivé odlišnosti řídí stejným principem komplikovaně distribuované moci, která jedince omezuje i utváří, a jejich architektonické a organizační uspořádání odráží tento vnitřní princip. Dalším důležitým bodem je *zestátnění mechanismů disciplíny*- rostoucí význam organizovaného a centralizovaného policejního aparátu a jeho následné prorůstání společností.

Nárůst kontroly – dohledu je bezpochyby proces, který je moderní společnosti vlastní. Proto se model *Panoptikonu* stává jedním z velmi často citovaných konceptů, kterými je tento proces popisován. V běžné debatě se ale z tohoto motivu, zejména ve velmi častém spojení s odkazem na Orwellovu představu společnosti permanentní kontroly,¹¹ stává do značné míry klišé, ve kterém dochází k značnému zjednodušení této tematiky. Diskuze jsou pak omezeny na kritiku, respektive obhajobu určitých dohledových technik, bez toho, aby hlouběji zkoumaly původ těchto tendencí.

Proto se i někteří další autoři, kteří se touto problematikou zabývají podrobněji, staví k tomuto modelu kriticky, což ale neznamená, že by jej zcela odmítali. Když například David Lyon o *Panoptikonu* říká, že *reprezentoval světskou parodii světské vševědoucnosti, kde pozorující byl stejně jako Bůh neviditelný*,¹² kterou se současné dohledové techniky, jejichž úkolem je nejen pozorovat, ale pozorovaný obraz i zaznamenat, snaží naplnit; zároveň upozorňuje, že se jej na celospolečenské úrovni, přes veškerý technický rozvoj, který rozšíření panoptikálního principu nepochybně umožňuje, dosud nepodařilo zrealizovat a pochybuje, že se to někdy podaří. Motiv vševidoucnosti, která z boha přechází na člověka, či na jím vytvořené mechanismy, je v souvislosti se sledovacími technikami velmi často používaný a stále se znovu vrací, ať už jako artikulace snahy, nebo jako výtky proti přílišné kontrole, a zřejmě proto Lyon zdůrazňuje onu parodičnost jako výraz snahy, kterou, přes veškerý technický vývoj není možné zcela naplnit.

V současnosti sice dochází k natolik razantnímu nárůstu záznamů, že to vede zpochybňování kategorií veřejné a soukromé sféry, respektive povahy informací, které považujeme za bytostně soukromé, ale zároveň, přes veškerou snahu, neexistuje nějaké centrální zpracovávání a využívání těchto dat. Tento nárůst je způsoben spíše nárůstem organizací, které tyto data (zejména z komerčních důvodů) shromažďují, a tak jsme spíše než svědky realizace *Panoptikonu*, svědky rozpadu kategorií veřejný – soukromý. To má v důsledku dopad i na samotné vnímání subjektu jako sebestředného individua, v souvislosti s tím, jak roste množství zaznamenávaných informací, které byly doposud považovány za intimní, bytostně soukromé, které *circulují mimo naši kontrolu*. V současnosti jsou mechanismy dohledu uplatňovány v méně viditelných oblastech, vycházejí spíše s ekonomických než třídních záměrů, nezaměřují se na jednotlivce, ale na celé skupiny. Někteří autoři (Lyon cituje G. T. Marx) pak hovoří o období *New Surveillance*, nového elektronického dohledu, který se od původních principů *Panoptikonu* značně liší.

A tak je podle Lyona model *Panoptikonu* třeba posuzovat buď více v přeneseném smyslu slova, nebo pokud jej chceme použít jako kritiku konkrétně dohledatelných mechanismů, jimiž se společnosti západního typu řídí, tak pouze jako výchozí rovinu, jako určitý předpoklad, který má na jednotlivá uplatnění vliv, ale která se od jeho principů mohou odklonit. Lyon se v analýze této problematiky odvolává i na další autory, kteří přijetí tohoto modelu jako určujícího pro moderní společnost odmítá-

jí. Zejména na Anthony Giddense, který v neochotě Panoptikon přijmout jako řídicí princip současné společnosti,¹³ zdůrazňuje například i souběžný nárůst svobod a nové modely regulace aktivit v časoprostoru, které tradiční model není schopen pojmut; či Zygmunda Baumana,¹⁴ jenž v popisu duality *utlačovaných* (přímou kontrolou) a *svedených* (subtilnějšími mechanismy nepřímého ovlivňování),¹⁵ přítomné v každém jedinci, zdůrazňuje především nárůst významu druhé složky. I přes tyto výhrady nikdo z citovaných autorů nezpochybňuje, že v moderní společnosti došlo k proměnám způsobů kontroly, k jejímu zintenzívení a rozšíření. To, v čem se tito autoři liší, spočívá především v tom, zda jsou tyto proměny ochotni přijmout nejen jako řídicí princip moderní společnosti, tak jak byla budována od osmnáctého století, ale i společnosti současné.

Důraz na vizuální rovinu poznání zde ovšem nelze chápat jako prosté upřednostňování empirie v tradičním smyslu slova, který spíše tvoří součást předchozí epistémy vycházející z předpokladu, že pouze empiricky doložitelné skutečnosti mohou uznány za pravdivé a pokud jsou racionální, pak i za správné. Zde se jedná o snahu vizuálně znázornit, či zachytit do té doby nepostihnutele objekty, respektive jejich stavy.¹⁶ V této snaze je fotografie jeden z mnoha nástrojů, který se ovšem postupně stane nástrojem nejdůležitějším. Nástrojem, který dokáže nejen věrně zachytit objekt, ale i objevit jeho nové, doposud skryté, složky. Tato rovina souvisí s již popsanou produktivní praxí moci a vědění, tvorbou a rozšiřováním „pole viditelného“,¹⁷ toho co může a má být vidět. Paul Virilio¹⁸ popisuje v těchto souvislostech například od sedmáctého století postupné osvětlování měst, způsobené dílem touhou po bezpečnosti a *posedlostí leskem*, symbolizující snahy nejen bezpečnostních aparátů, ale i například vznikající žurnalistiky, snahy o „vše-vědomost“, která „osvětlí“ veřejný i soukromý prostor. *Kdo ví vše, nebojí se ničeho*, cituje Virilio jedno z hesel Francouzské revoluce, které dává do přímé souvislosti s viděním a osvětlováním (míněno v doslovném i přeneseném - v souvislosti s posilováním důležitosti policejních technik - smyslu slova) veřejného i soukromého prostoru, a pokračuje: *Vševědomost, totalitní ambice evropského západu, se zde může jevit jako formování úplného obrazu potlačováním neviditelného, kde vše, co se zjevuje, zjevuje se ve světle, a kde viditelné působí dojmem skutečnosti díky promptnosti světelného záření.*¹⁹

Nicméně si je Virilio podobně jako Batchen vědom, že tyto procesy nejsou nástupem fotografie přímo způsobeny, ale naopak že fotografie je velmi vhodným nástrojem, který dokáže uspokojovat touhu po okamžitém vidění, která například v umění, byla přítomna již od impresionistů, že fotografie pouze potvrzuje fakt, že moderní společnost a dohled, který je vkomponovaný do mnoha oblastí včetně kultury, od sebe není možné oddělit, když se významně podílí na procesech, které Virilio popisuje jako dobu, v níž *policejní techniky s multidimenzionálním přístupem k realitě měli rozhodující vliv na instrumentalizaci veřejného obrazu (propaganda, propagace), ale i zrod moderního umění a nástup dokumentarismu.*²⁰

Viriliovy analýzy jsou obsažné a poměrně přesné, ovšem příliš často zdůrazňují pouze jednu složku dohledu, pátravý pohled šířící se „shora“, souběžně s kapilárně distribuovanou mocí. Pokud sledujeme tematiku dohledu, ať již v odborných pracích, či zejména v běžné rozpravě (žurnalistika a podobně), setkáváme s tímto způsobem zjednodušení velmi často. Takto jednosměrně ovšem tento pohled nelze chápat, i tu část, kterou lze nazvat přímým dohledem, je třeba vnímat mimo klišé představy jednosměrného pohledu, kontroly, která je dostupná jenom malé části, mířící od „nemnohých“ k „mnohým“, která se během debat o dohledu neustále vrací. Pro touhu vidět, která je pro tento typ dohledu určující, je čím dál více zásadní to, že není vlastní pouze mocným, ale že se rozprostírá napříč společností, motivuje pohledy, které míří všemi směry.

Nabízí se srovnání s popisy způsobů komunikace, respektive s tím, jak někteří autoři popisují rostoucí dostupnost komunikačních kanálů v souvislosti s nástupem nových (interaktivních) médií. Mark Poster poukazuje na změny ve vztahu „autor“(podavatele) a „divák“(příjemce) tím, že odlišuje starší masová média (tisk, rozhlas, televize,...), ve kterých se komunikace šíří prakticky pouze jedním směrem- komunikace typu „one to many“, od současných elektronických médií mnohosměrné komunikace „many to many“, kterou umožňuje počítač a moderní komunikační technologie.²¹ Ovšem pokud je možné i vůči tomuto modelu komunikace namítnout, že vždy existovaly další kanály, které umožňovali i opačný směr distribuce informací, pro pohled to platí zcela. „Opačný“ směr pohledu byl ve společnosti přítomný již dříve, dokonce ještě před nástupem „masové“ kultury fotografie (a filmu). I tento, řekněme, opačný, či mnohosměrný pohled má své dobové „architektonické zhmotnění“- do doby konce osmnáctého století spadá budování *Panoramat*, „nástrojů“ umožňujících shlédnout „přírodu jedním pohledem“,²² na jejichž zdokonalené verzi – *Dioramatu* – pracoval i Daguerre. Pohled diváků (předtím, než se upřel na ně samé) se mohl zaměřit na „dokonalou iluzi“ skutečnosti, uspořádanou tak aby vypadala zcela přirozeně.

Další oblastí, která ukazuje, že tohoto pohledu může být schopen prakticky každý jedinec, je právě fotografie. Vědomí možnosti být nejen objektem, tohoto pohledu, ale i jeho „vykonavatelem“, je ve fotografii přítomno již od jejích počátků a patří k jedné ze základních představ. Touha fotografovat byla dobovými karikaturami zesměšňována stejně jako touha být fotografován. Vycházíme-li z principů *Panoptikonu*, pak je třeba konstatovat jejich výrazné rozšíření, respektive transformaci, která ovšem nechává zachovány základní prvky zejména ve vědomí, že neustále jsme, nebo kdykoliv můžeme být, vystaveni pohledu „dozorce“. Zároveň ale dochází ke zdvojení role, v níž se jedinec nachází, když je doplněno vědomím, že tímto dozorcem mohou být i já, že mě fotografie dává moc stát v centru *Panoptikonu*. Fotografie se na dlouhou dobu stala ústřední oblastí, která tato vědomí neustále povzbuzovala, a zároveň nástrojem, kterému se podařilo rozšířit „pole viditelnosti“ do, do té doby, nedosažitelných oblastí.

Společně s již popsanými faktory moderní moci tvořila tak významnou složku, která měla na formování jedince v moderní společnosti určující vliv. Fotografií počínaje, jsou vizuální média velmi často kritizována za to, že podporují téměř deviantní chování (které, dle této kritiky neustále narůstá) produkci, jejichž *paradigmatem* [jsou] *realistické výseky ze života, exhibování bez závoje, často extrémních zkušeností, které jsou schopny uspokojit jistý voyeurismus a exhibicionismus*.²³ Tímto způsobem formulovaná kritika ale zapomíná, že právě tento postoj je v člověku- moderním subjektu- zakotven mnohem hlouběji, a že ho fotografie (film, nebo televize) nezpůsobily, ale že jsou naopak pouze určitým zhmotněním těchto postojů.

Panorama a *Panoptikon* si je možné představit jako ideálními stavby, které popsané principy moderní společnosti v určitém smyslu reprezentují, respektive představují ideální umístění moderního subjektu, který je zároveň „aktivním“ divákem, subjektem vidění a „pasivním“ dohlíženým, objektem pohledu. To vše lze říci i o fotografii, které se daří oba tyto principy spojit.

Objekt pohledu

Ve vědomí budovaném na těchto základech, které můžeme v našem kontextu nazvat vědomím fotografickým, postupně klesá význam tradiční dichotomie subjekt – objekt, ovládající – ovládaný. Je stále více samozřejmý fakt, že pozorování mění jak toto pozorování, tak pozorovatele, že se v neustále zaměňujících rolích sebe-reflexivního zdvojení, ze subjektu stává objekt, z pozorujícího pozorovaný a naopak.²⁴ To si do určité míry uvědomuje většina citovaných autorů, zároveň ale tematiku dohledu, zejména tam, kde kritizují některé z jeho nástrojů, stále posuzují v tomto tradičním prizmatu. Zcela se vyhnout rozlišování těchto pólů samozřejmě není možné, ovšem pro lepší pochopení této problematiky je třeba dohled sledovat i mimo tradiční vzorce těchto dichotomií.

Do doby, kdy význam jmenovaných tradičních opozit pomalu slábne, nebo se zcela smazává, kdy je jasná odlišitelnost těchto entit jen obtížně proveditelná,²⁵ spadá i vznik fotografie a proto její posuzování pouze z hlediska těchto kategorií může být matoucí či nepřesné, stejně jako snaha, označit ji za viníka těchto procesů. Například Susan Sontag, která přestože na mnoha místech popisuje fotografii, jako médium, které dokáže zároveň subjektivovat i objektivovat skutečnost (čímž dle ní dokonale splňuje požadavky industriální- kapitalistické společnosti: přeměnu subjektu ve zboží- objekt), ji za to zároveň v souvislosti se vztahem k člověku kritizuje. Výtku, že fotografie z člověka- subjektu činí objekt- estetickou senzaci, zapomíná, že popisuje proces, který má hlubší příčiny, a který nebyl fotografií způsoben. Přesto se můžeme na schopnost fotografie objektivizovat skutečnost zaměřit podrobněji, nejen pro kritiku, kterou způsobuje, ale i proto, že tvoří významnou část fotografické estetiky.

Je zřejmé, že fotografie je pro disciplinační procesy významným nástrojem, disciplinační předpoklady a vazby jsou natolik průkazné, že například Geoffrey Batchen v jedné ze svých statí o fotografii konstatoval, že *principy Panoptikonu jsou vepsány do samotného jádra fotografického provozu*.²⁶ I proto, že tato oblast, vytvářena typem „objektivizujícího“ vidění, zasahuje i mimo instrumentální využití fotografie. Oblast o které je řeč, bývá souhrnně nazývána „nearanžovaná fotografie“,²⁷ jenž je kromě využití fotografie k přímému dohledu, kterým se budeme zabývat v následující části, tematikou *Panoptikonu* ovlivněna nejvíce. Je to snaha vidět a zaznamenat viděné tak, abych, či jako bych, nebyl viděn, pohledem skrytého diváka, nespátrného pozorovatele. Je to způsob zachycování světa, který lze opět nalézt už od jejích úplných počátků.

Kromě zaznamenání skutečně náhodných scén, byly některé z prvních fotografií, jakými jsou Daguerrova zátiší, některé snímky Talbota a dalších autorů, naaranžovány tak, aby působily přirozeným dojmem, tedy jako náhodně zachycené „shluky“ předmětů či osob, a to v době kdy nepozorované fotografování „momentek“ ještě nebylo technicky možné.²⁸ Tento typ obrazů, objektů zachycených tak, jakoby fotograf neexistoval, se stává pro fotografickou tvorbu, fotografické vidění, jedním z ústředních, stává se *centrálním tropem fotografické tvorby*.²⁹ Skutečná realizace tohoto přístupu je umožněna až v souvislosti s výrobou a rozšířením snáze přenosných fotoaparátů a zkrácením expoziční doby, které snímání takových scén umožnily (ještě jednou je ale nutné zdůraznit, že tato technická zdokonalení fotoaparátů, tento typ tvorby nezpůsobila, tato touha zde byla již dříve, jen jí neby-

lo v takové míře možné realizovat). K masové produkci snadno přenosných kamer dochází od devadesátých let devatenáctého století, ale „špionážní“ a „detektivní“ kamery se objevily již na konci sedmdesátých let, a byly velmi populární. Na jiné úrovni tak dochází tak k postupnému vytváření podmínek k realizování představy všudypřítomného objektivu (kterou známe již z karikatur ze čtyřicátých let devatenáctého století) před kterým se není možné skrýt. Právě fotografie snímané tímto způsobem jsou vnímány jako nejvíce bezprostřední (v obou smyslech slova jako okamžité a nezkrasované), nejvíce věrohodný, záznam skutečnosti. Tento přístup, ze kterého se stane významný fotografický standard, bude nadále široce uplatňován od amatérských momentek k reportážní tvorbě. I přes veškerá zpochybnění přímo odhalenými manipulacemi, nebo pochybnosti, zda se nejedná o aranžovaný snímek, zda nebyl snímek po jeho pořízení nějak dále upravován, je tento přístup jedním ze základů, na němž je důvěryhodnost fotografického obrazu postavena.

Topoi, která se k tomuto přístupu váží, jsou jednak popsány představy, že můžeme být kdykoliv zaznamenáni ať už fotoaparátem nebo kamerou, ale především je to víra, že pokud je záznam pořízen bez vědomí zaznamenávaného, je snímek „přirozenější“ a tedy pravdivější. Pokud tyto představy porovnáme s principy Panoptikonu, pak zjistíme, že zatímco první z nich ještě může být chápána jako určitá realizace a rozšíření *Panoptikonu* i do běžného života, kdy se zdá, že tam, kde své chování podřizujeme obavám, že můžeme být kdykoliv zaznamenáni, princip *Panoptikonu* definitivně vítězí; představa přirozenosti aplikaci těchto principů na fotografii poněkud komplikuje. Jestliže pouze „přirozené“ snímky, tedy snímky pořízené bez vědomí snímaných, mohou být pravdivé, pak nemohou být pořizované v prostředí, v němž je chování přizpůsobeno neustálému strachu, zda není pozorováno, což je jeden ze základních požadavků funkčnosti *Panoptikonu*. Jistě lze namítnout, že se jedná pouze o uměle vytvořený problém, zde je však poukázán pro to, aby ukázal, určitá omezení možností nekritické aplikace principů *Panoptikonu* na fotografii.

Obecně lze těmto úvahám, zejména těm, které v tomto smyslu fotografii kritizují, vytknout, že si nepokládají otázku, v čem přirozenost našeho chování a jednání spočívá, respektive kdy je, či bylo naše chování zcela přirozené, a zda lze o době, která vzniku a rozšíření fotografie předcházela, říci, že v ní chování bylo přirozenější. Rozšíření fotografie rozhodně nezpůsobuje to, že by se člověk začal chovat méně přirozeně, respektive je jen pouze jedním z mnoha vlivů, kterým člověk neustále přizpůsobuje své chování a jednání. Navíc společně s posilováním této představy možnosti nepozorovaného zachycování, sama fotografie vytváří prostředky, jimiž se lze vůči takovému způsobu snímání bránit. Jako nejrozšířenější strategie umělecké tvorby, tvořící protiváhu tomuto způsobu zachycování skutečnosti, je zejména portrétní fotografie, respektive všechny snímky, kde pohled míří přímo do objektivu, kde zachycovaná osoba ví o tom, že je fotografována.³⁰ Neruší tento pohled zcela, ale v tom jak ho zdánlivě obrací proti divákovi, narušuje ono jednoznačné rozdělení na subjekt a objekt, pozorujícího a pozorovaného.³¹

Upřené pohledy

Pokud při snaze o jeho kategorizaci, dělíme dohled na přímý a nepřímý, je takové rozdělení možné pouze s vědomím, že je umělé, schematické. Ve skutečnosti jsou tyto složky dohledu nedělitelné, provázané, jedna složka plynule přechází v druhou. Rozdělení ale může být přínosné zejména tam, kde je vedeno snahou odlišit tu část dohledu, která není tak očividná, poukázat subtilnější (často skryté) mechanismy ovládání. Obecně je více pozornosti věnováno dohledu přímému, soudě podle četnosti debat, nepřímý dohled není vnímán jako natolik výrazná hrozba. Přesto jsou například vytváření potřeby sebe-disciplinace, sebe-kontroly, ale zejména způsoby, jakými se fotografie podílí na „utváření“ skutečnosti, v implicitním určení toho, co bude uznáno za skutečné, neméně důležitými složkami. Úspěch disciplinace do značné míry spočívá na vztahu těchto složek, na proměňujícím se poměru otevřeného a skrytého výkonu moci, kdy dochází k jejich neustálému překrývání a prolínání. Proto je nutné rozdělení na přímý a nepřímý dohled chápat pouze výkladově, v tomto případě pro poukázání určitých odlišností a vazeb při využití fotografie.

Nejčastěji diskutovaná rovina tedy vychází z představy všudypřítomných objektivů, pohledů, které „nás sledují na každém kroku“. Obecný rámec společenských a epistemologických proměn měl na vznik a rozvoj fotografie nutně silný vliv a fotografie byla od počátků vnímána jako jeden z nástrojů, který dokáže uskutečnit, nebo napomoci při uskutečňování projektů kontroly a dohledu ve společnosti. Utváří typ pohledu, jenž má, jak bylo řečeno, nejbližší k původnímu konceptu *Panoptikonu*, v němž je úloha dozorce doplněna, nebo ji zcela přebírá mechanické oko. Pohledu, který ve snaze či představě o dosažení plné transparentnosti skrze všudypřítomný pohled objektivu, spíše než oko lidské, reprezentuje vševídnou oka boha. Zájem o dohledové techniky a snaha o jejich využití, to, co můžeme nazývat konceptem „panoptismu“, fotografii předcházeli, o čemž svědčí i například Batchenem citovaný článek z roku 1824, ve kterém autor popisuje domnělý plán stavby obrovské camery obscury pro sledování glasgowských ulic, a významnou měrou se podíleli na jejím formování. Představy využití fotografického aparátu jako nástroje této formy disciplinace tak již nalzáme v samotných počátcích fotografie. Předpoklady kriminalistického a vojenského využití fotografie, nevycházely z poznaných technických možností, ale do značné míry tyto možnosti utvářeli, nebo se rozvíjeli současně. Daguerre uvažoval o možném využití jako přímého důkazu u soudu již v představení svého „vynálezu“, fotografie byla, ještě dříve než to bylo technicky možné, uvažována jako nástroj k identifikaci zločinců,³² Nadarovy první vzdušné snímky Paříže sloužily i jako manifestace možností, které fotografie nabízela armádním účelům.

V rovině využití fotografie jako nástroje přímého dohledu byla její neutrálnost a objektivnost zcela mimo diskuzi, zcela stranou debat o její povaze či statutu. Fotografie zde byla- musela být- chápána jako bezprostřední a věrohodný záznam, nezkreslený odraz, pouze tak mohla být vnímána jako ideální nástroj dohledu, či obecněji získávání informací. To co bylo, či v některých oblastech fotografie stále je, diskutovanou otázkou, tedy způsob jak se fotografie vztahuje ke skutečnosti a nakolik je je-

jím věrným záznamem, zde tvořilo nutný předpoklad. Tento předpoklad byl postupně posilován snahou o co nejvyšší míru automatizace a standardizace nejen pořizování, ale i vnímání (interpretaci) takových snímků. Jako známý příklad můžeme uvést zavedení standardu pro identifikační fotografie zatčených (čelní záběr doplněný o záběr z profilu začal být používán od druhé poloviny devatenáctého století) nebo snahu Olivera Holmese, který se v šedesátých letech 19. století zasazoval o vytvoření standardu pro snímání stereoskopických snímků. Ve svém -nerealizovaném- projektu stereoskopických knihoven, shromažďujících snímky všech významných přírodních či lidských výtvorů, navrhuje shodný způsob snímání, který by umožnil vzájemné porovnávání snímků.³³

Ustálené postupy snímání jsou do určité míry vlastní jakékoliv žánrové fotografii, ať již při volbě tématu, způsobu jeho zpracování, nebo pod vlivem dostupných technických prostředků.³⁴ Například popularita portrétních snímků vzrostla v šedesátých letech 19. století díky „industrializaci“ výrobních postupů, které jí činily mnohem dostupnější, ale která samozřejmě v důsledku vedla k tomu, že portrétní studia vytvářeli unifikované portréty.³⁵ V těchto případech se ale nejednalo o pevně daná, nepřekročitelná pravidla, ale pouhá výrazová klišé. Naproti tomu v podstatě jakákoliv úřední či vědecká fotografie³⁶ vyžaduje přístup, který je podřízen pevně daným pravidlům, standardizaci „automatického“ pohledu, produkci, v níž je vliv člověka záměrně minimalizován, respektive zcela eliminován, kdy jsou snímky nejen pořizovány, ale i vnímány co nejvíce, nebo zcela automaticky.

Oblastí, v níž se tento typ produkce ukazuje velmi zřetelně, je letecká fotografie. Její první praktické využití spadá do konce 19. století, skutečný rozvoj přichází během 1. světové války, během níž jsou budována první specializovaná pracoviště, zabývající se interpretací snímků leteckého průzkumu. Zpracováním leteckých snímků se zabývalo stovky osob, jejich práce byla organizovaná podobně jako v továrně s dílčími úkoly zpracování- rozpoznání určitého tvaru objektů a podobně. Během 2. světové války se interpretace leteckých fotografií se stala plnohodnotným samostatným oborem, kterému se věnovaly stovky vysoce organizovaných pracovišť, zpracovávajících obrovské množství snímků, které byly v průběhu konfliktu pořízeny (po skončení války čítal archiv snímků spojeneckých armád v Evropě mapující nepřátelské objekty, rozmístění armád, či poškození způsobená bombardováními přibližně třicet miliónů snímků).

Druhou světovou válku je možné z hlediska přímého dohledu chápat jako určitý zlom, nikoliv proto, že by byla prvním „konfliktem obrazů“ -konfliktem, v němž z vojenského hlediska v určitých situacích začal být obraz důležitější, než samotný předmět: strategická využití fotografií se dají nalézt již od konce 19. století, ale zejména díky využití nového typu obrazové reprezentace schopné zobrazení v reálném čase.³⁷ Použití radarů podle některých autorů (Manovich, Virilio) začíná éru, která přináší natolik odlišnou formu reprezentace, že o ní lze jako o obraze hovořit pouze proto, že pro ni ještě nemáme vhodný termín.³⁸ Problematika objektivnosti obrazu se zde posouvá od věrnosti k problematice času, jako objektivní informace je chápána ta, která je dostupná okamžitě: *obraz v reálném čase, který ovládá reprezentovanou věc, v čase, který vítězí nad prostorem.*³⁹

Společně s rostoucím počtem takto zachycovaných obrazů a nárůstem objemu informací, které člověk přestává být schopen zpracovat, roste snaha o vytváření nástrojů, které by dokázaly snímaný obraz samy vyhodnotit, které by dokázaly obraz interpretovat, tedy toho co bude nazýváno „stroji vidění.“ Tyto *automaty percepce- Perceptrony* mohou, díky naprogramované schopnosti, sledovanou situaci nejen interpretovat ale i předjímat, čímž naplňují výrok Paula Kleaa: *Odteď předměty vnímají mě.*⁴⁰ Nejedná ale se pouze o stroje napojené na dohledové systémy v reálném čase: zejména ar-

mádní bezpečnostní systémy, které kombinují vizuální dohled se sledováním komunikace, systémy CCTV, systémy schopné rozpoznat obličeje, poznávací značky a tak podobně, či sofistikovanější systémy typu Cromatica, používaného v londýnském metru, které kromě sledování dokáží samy odhalit odchylky v chování pasažérů, ale i stroje, které mají nějakým způsobem zpracovat obrovské množství již vyprodukovaných obrazů. Touto činností se zabývá například projekt, který pomocí speciálního softwaru zpracovává miliony leteckých snímků pořízených spojeneckým letectvem během bombardování za 2. světové války a snaží z těchto snímků odhalit nevybuchlé bomby.⁴¹ Zdá se, že s rostoucím množstvím vyprodukovaných obrazů začíná být nutné svěřovat stále výkonnějším strojům nejen jejich produkci, ale i percepce.

V předchozí kapitole jsme se snažili ukázat, že představa fotografie jako realistického záznamu světa se opírá o dva základní zdroje: její *ikóničnost*- prostou podobnost s objektem a *indexovost* – přejímání určitých vlastností objektu. V rovině přímého dohledu je se zdá být podobnost s objektem určující. Pokud ovšem sledujeme vývoj automatického, strojového vidění, zjišťujeme, že tato vazba postupně mizí. Ačkoliv je požadavek nezkresleného, nezprostředkovaného záznamu skutečnosti ve své podstatě nerealizovatelný, v důsledku vede ke snaze o naprostou minimalizaci lidského vlivu, což může být chápáno jako aplikace jedné ze základních podmínek objektivního vědeckého experimentu. Nicméně potřebu vyloučení lidského vlivu můžeme nalézt mnohem dříve než po nástupu moderních věd. Jako princip *acheiropoésis* je spojený s posvátností, nedotknutelností magických či náboženských předmětů, idolů, jejichž moc vyplývá z představy, že nebyly vytvořené člověkem, ale byly mu dány božstvem.⁴² Stejný princip je v této oblasti vztahován i na fotografii chápanou jako objektivní obraz světa. Fotografie se v tomto pojetí stává idolem, „posvátným“ obrazem, nepochybnitelným svědectvím události, stvrzením existence referentu a v neposlední řadě také zdrojem moci nad zobrazeným.

Jak jsme si ale ukázali v předchozím odstavci, automaticky pořizované snímky zároveň komplikují výměr fotografického obrazu jako snadno rozpoznatelné nápodoby předmětu či jeho otisku. Ovšem to, že se zde fotografie zřetelně ukazuje jako komplikovaný znakový systém, jehož interpretace vyžaduje značnou míru dovedností, jež si ti, kteří ji chtějí používat, teprve musí postupně osvojit,⁴³ neznamená, že by došlo k nějaké zásadní proměně její podstaty, stejně jako k ní nedochází v souvislosti s nástupem digitální fotografie. Spíše došlo k zvnějšnění principů, které jí jsou, navzdory obecnému mínění, v němž byla (a stále je) vnímána jako věrný obraz skutečnosti, vlastní již od jejího vzniku.

Jednou z citovaných představ o principech *Panoptikonu* byla představa realizace lidské snahy o božskou vševědoucnost (vševidoucnost). Nejen sledování v reálném čase, ale jakékoliv zpracování neustále narůstajícího množství obrazů, respektive vizuálních dat, ale v lidských měřítkách dosáhly určité meze, za níž jsou pro člověka nezvladatelné. Podle citovaných autorů jsou ohroženy samotné principy reprezentace, které hrozí zhroucením. Pro současnost je sice myslitelný systém, který by byl schopen zaznamenat prakticky „cokoliv“ (kombinací celé řadou záznamových přístrojů, počínaje mobilním telefonem a konče satelitním snímkováním) zároveň ale nikdo kromě stroje není schopen takové množství informací třídit a zpracovat. V systému strojů vidění přestává být dohled a jeho vyhodnocení funkcí člověka, „obrazy“, se kterými pracují, se díky jejich numerickému kódování -digitalizaci naprosto vymykají jeho percepčním kategoriím, jejich zpětné rozkódování je sice možné, ale pro funkci systémů nikoliv nutné, *už není zajištěný opětovný vznik- návrat obrazů*. V této oblasti panují obavy, že se člověk stane (exekutivní, servisní, administrativní,...) extenzí stroje, jeho „funkcí“, jeho chování bude omezeno podle „naprogramovaného“ způsobu, reakce na podněty technických obrazů, které

mu „stroj vidění“ předává. Na druhé straně ale stále existují snahy člověka se do tohoto systému znovu aktivně zapojit. Jako příklad můžeme uvést projekt *Google Image Labeler*,⁴⁴ jenž má sloužit k přehlednější kategorizaci a vyhledávání obrovského množství obrazových dat, který by lépe odpovídal lidskému uvažování.

Problematiku obrazového uspořádání budeme podrobněji rozebírat v následující kapitole, zde byl tento projekt zmíněn zejména pro to, aby ukázal, že v některých ohledech jsou představy definitivního podřízení člověka stroji, zaujatým pohledem, zohledňujícím pouze některé aspekty. Rozhodně bychom se neměli snažit zlehčovat obavy výše citovaných autorů, které jsou v mnoha směrech oprávněné, neboť změny, kterými dohled, či obecněji reprezentace, po nástupu strojů vidění, procházejí, jsou přinejmenším v kvantitativní rovině skutečně výrazné. Takto vedená kritika je ovšem často výrazem určité formy technologického determinismu, příliš akcentuje předurčení technologiemi a jejich destruktivní vliv na (často nijak nedefinovanou) lidskou přirozenost. Spíše než věcnou analýzou je vyjádřením obav, že technika člověka především zotročuje, což je v souvislosti s technologiemi jeden z nejčastěji zaznívajících se motivů. Představy „původní“ reality, „přirozeného“ subjektu a tak podobně jsou zde spíše vírou, která může být v analýze této tematiky značně zavádějící. Více než na obranu „původního“ stavu, která pak v rozboru vede nutně ke kritice prostředků, které – často pouze zdánlivě- tyto změny způsobují, bychom se měli snažit tyto změny sledovat v širších souvislostech, než v pouhých vazbách na dostupné technické prostředky.

Dohled i fotografie se v současnosti jistě proměňují a tyto změny jsou často razantní, ovšem z těchto změn nelze vinit pouze technické prostředky, což je častá zjednodušující interpretace výše citovaných autorů. Stejně jako člověk- vymezení tohoto pojmu- prochází vývojem a proměnami i definice fotografie, či dohledu. Když byl v souvislosti nástupem digitálních technologií podle některých autorů zpochybněn samotný princip fotografie a ptali se, zda je ještě v tak proměněných technických podmínkách možné o fotografii vůbec hovořit a vyhlášovali konec fotografie,⁴⁵ odpověděl Geoffrey Batchen následovně: *Toto dilema není nové: tělo, stejně jako každá jiná technika, vždy prodělávalo jistou metamorfózu. Současnost jej odlišná tím, že všudypřítomnost těchto metamorfóz je mnohem zřetelnější i v každodenním životě – a tato situace naléhavě vznáší otázky nejen o tělu, ale o samotné povaze lidskosti. Vstoupily jsme do doby, kdy lidskost i vše co s ní souvisí, již nemůže zůstat stabilním územím poznání – právě proto, že nelze jednoznačně určit, co je lidské. A pokud se eradikuje „lidskost“, může snad fotografie a fotografická kultura zůstat beze změny?*⁴⁶

¹ Tato možnost byla zmíněna například i českým *Cizojazyčným slovníkem* vydaným z roku 1849, kdy pod heslem *Daguerrotyp* nalézáme úvahu: *že by se mohli vězňové vesměs daguerrotypovati, pro snadnější jejich vypátrání podle daguerrotypu, kdyby někteří uprchli* (SKOPEC s. 66). Přesto, že se jedná o široce diskutované a následně skutečně využívané uplatnění klasická historie fotografie - například citovaný Newhall - nevěnuje této oblasti, až na několik okrajových zmínek, téměř žádný prostor.

² FOUCAULT, Michel: *Dohlížet a trestat*. Praha, Dauphin 2000

³ Foucault rozlišuje tři základní epistémy, které se řídí odlišnými principy: renesanční principem podobnosti, klasickou principem totožnosti a rozdílu, a moderní principem kontinuálního historického vývoje.

FOUCAULT, Michel: *Slová a věci*. Pravda, Bratislava 1987 (s. 237)

⁴ FOUCAULT 1987 (s. 307)

⁵ FOUCAULT, 2000 (s. 308)

⁶ FOUCAULT, 2000 (s. 39, s. 65)

⁷ *Člověk je teprve nedávným objevem, figurou, které není ani dvě stě let, obyčejným záhybem našeho vědění a že zmizí, jen co toto vědění najde jinou formu.*

FOUCAULT 1987 (s. 51)

⁸ FOUCAULT 2000 (s. 273)

⁹ FOUCAULT, Michel: *Dohlížet a trestat*. Dauphin, Praha 2000

¹⁰ Jeremy Bentham vytvořil tento model, jako plán stavby, která umožní malému počtu dozorců sledovat velké množství vězňů. Obecně je snad dobře znám a není třeba ho podrobně popisovat, Návrh budovy *Panoptikonu* má kruhové uspořádání, s celami pro jednoho vězně umístěnými po jeho obvodu a se stanovištěm dozorců ve svém středu. Dozorci, které nelze za žaluziemi zakrytými průhledy stanoviště z cel spatřit, mají díky velkým průhledům ve všech celách dokonalý přehled o každém pohybu vězně. Je tak umožněna dokonalá přehlednost a zároveň nepřetržitá nejistota vězňů, zda nejsou sledováni. Přestože se tento konkrétní plán stavby nepodařilo realizovat, některé z jeho principů byly využity v projektování nejen věznic, ale mnoha dalších typů institucí, jako nemocnic, kanceláří, škol a podobně.

¹¹ Podle Davida Lyona se heslo „*Big Brother is watching you*“, které má původ ve velmi dobře známém románu George Orwella 1984, stalo jednou z nejslavnějších a v souvislosti s médii také nejčastěji používanou frází.

¹² LYON, David: *From Big Brother to the Electronic Panopticon*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994. (s. 64)

Obširněji se tematikou vizuálního ztvárnění „božího oka“ a jeho symbolické funkce jakožto předchůdce *Panoptikonu* zabývá Astrit Schmidt-Burkhard. Zejména pak v nárůstu těchto vyobrazení (která se sice, ovšem nikoliv tak často, ve výtvarném umění objevují již dříve) na přelomu osmnáctého a devatenáctého století. popisující přerod vševidoucího Božího oka ve „stroje vidění“ současné sekularizované společnosti. V tomto smyslu je jejich funkce především symbolická.

SCHMIDT-BURKHARDT, Astrit: *The All-Seeer: God's Eye as Proto-Surveillance*. in LEVIN 2001 (s. 16 -32)

¹³ Ve snaze o hlubší analýzu soudobé společnosti Giddens odmítá, respektive reviduje tradiční sociologické výměry, které, ve snaze o vypracování *celkové převažující dynamiky*, byly vytvořeny „klasiky“ sociologie Durkheimem, Weberem či Marxem a které, dle Giddense, porozumění současným mechanismům moci spíše brání. Tradiční model dohledu je pro něj také do značné míry překonanou teorií, které sice nelze upřít platnost, napří-

klad pokud slouží k popisu vzniku národního státu, ale která je pro pochopení současných procesů nedostačující.

GIDDENS, Anthony: *Důsledky modernity*. Praha, Slon 2003

¹⁴ BAUMAN, Zigmunt: *Úvahy o postmoderní době*. Praha, Slon 1995

¹⁵ Podle Baumana je v postmoderní společnosti význam dohledu natolik oslaben, díky radikální proměně podmínek sociálního života, zejména v souvislosti s de-institucionalizací, že lze hovořit o rozpadu panoptikálního řádu. *Dodavatel statků*- institutci dohlížený subjekt, který se podílí na výrobě popřípadě boji, se v současnosti mění na *sběratele požitků*, kterého není třeba přímo kontrolovat, ale pouze (skrytě) podněcovat k větší spotřebě. Literárním předobrazem takto uspořádané společnosti a určitým protipólem, na nějž se úvahy o současných formách disciplinace odvolávají, je pak *Brave New World* A. L. Huxleye.

¹⁶ Nejen exaktní, ale i humanitní vědy začínají v hojně míře používat vizuálních metafor, grafy, grafická znázornění, pomůcky a podobně. Viz také 1. Kapitola pozn. 20.

¹⁷ Zdůraznění zraku, vidění, na úkor ostatních smyslů vyčleňuje subjekt ze světa, neboť zrak dovoluje a zároveň podporuje největší odstup ze všech smyslů: Pole *viditelnosti je pozůstatkem vyloučení- viditelnost se odlučuje od všech ostatních smyslů*.

FOUCAULT 2004

¹⁸ VIRILIO, Paul: *Stroj vidění*. Bratislava, Slovenský filmový ústav 2002.

¹⁹ VIRILIO 2002 (s. 54)

²⁰ VIRILIO 2002 (s. 65)

²¹ POSTER, Mark: *What's the matter with the internet ?*. Minneapolis, University of Minnesota Press 2001, (str. 171-196)

²² Velkým příznivcem stavby panoramat byl Napoleon, který o panoramatech, v nichž spatřoval nástroj propagandy, údajně prohlásil: „*Nejdříve je třeba oslovit oči.*“

²³ BOURDIEU, Pierre: *O televizi*. Brno, Doplněk 2002 (s. 45)

²⁴ Srovnej: *He is both the prisoner and the one who imprisons; like the proto-photographers, he finds himself to be both the subject and the object of his own gaze. [...] What had to be invented instead was an apparatus of seeing that involved both reflection and projection, that was simultaneously active and passive in the way it represents things that incorporated into its very mode of being the subject seeing and the object being seen. This apparatus was photography.*

BATCHEN, Geoffrey: *Each Wild Idea*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2001 (s. 21-22)

²⁵ Více k takto naznačenému „myšlenkovému posunu“ k pojetí světa, v němž jsou tradiční polární kategorie, jakými jsou příroda-kultura, subjekt-objekt, či lidská a nelidská jsoucna, vnímány jako arbitrární v:

LATOUR, Bruno: *Nikdy sme neboli moderný*. Kaligram, Bratislava 2003

²⁶ *So it's fair to say that a panoptic principle has always been inscribed at the very heart of photography's operation in our culture.*

BATCHEN 2001 (s. 448)

²⁷ *Candid camera* termín který v roce 1929 použil redaktor časopisu *Graphie*, když popisoval tvorbu Ericha Salomona, jenž k pořízení svých snímků soudu či politického jednání použil skrytou kameru.

BATCHEN 2001 (s. 454)

²⁸ Například jeden z raných Daguerrových snímků zachycující čističe bot v jinak liduprázdné ulici byl pravděpodobně zinscenován.

²⁹ Když Geoffrey Batchen hledá důvody, proč tento typ vidění mezi množstvím dalších je ve fotografii preferovaný odkazuje na již zmíněnou na krizi reprezentace, již umění té doby prochází, kdy fotografie reprezentuje snahu zachycovat svět „takový jaký je“, neutrální zachycení skutečnosti téměř bez lidského zásahu, víra že takto „nezprostředkovaný“ snímek poskytuje nejpravdivější obraz skutečnosti, respektive že pouze takový obraz dokáže překonat „propast“ mezi člověkem a světem.

BATCHEN, Geoffrey: *Guilty Plesures*. in LEVIN 2001 (s. 449)

³⁰ ... *no one has been taken unawares or against their consent. People stand facing the camera but do not "pose," and they are not being tricked or exploited*, říká Batchen k jednomu z mnoha fotografů (Hines), kteří ve své tvorbě používají tyto postupy.

BATCHEN 2001 (s. 451)

³¹ Ačkoliv často ne v tak vyhraněné podobě jako u fotografie, byla tematika objektivace záznamem ve výtvarném umění přítomná vždy. Viz například známý Foucaultův rozbor Velazquezova obrazu Dvorní dámy:

... *pohled malíře zaměřený mimo obraz, do prázdna před ním, přijímá tolik modelů, kolik přichází diváků; na tomto přesně určeném, ale lhostejném místě se stále střídá pozorující s pozorovaným. Žádná pohled není trvalý, v neutrální dráze pohledu, který kolmo proniká plátnem, si subjekt a objekt, divák a model neustále vyměňují své role. [...] Jsme vidění, nebo vidoucí?*

FOUCAULT, Michel: *Slová a věci*. Kaligram, Bratislava 2004 (s. 20,21)

³² Tuto představu realizoval po roce 1840 Alphonse Bertillon, průkopníkem budování fotografického archívu zločinců. Jeho kartotéka, která standardizovaným způsobem zaznamenávala nezaměnitelné míry zločince, byla záhy doplněna i o fotografie, již bylo během deseti let pořízeno přes sto tisíc. K tomuto tématu více v následující části.

³³ HOLMES, Oliver Wendell: *The Stereoscope and the Stereograph*, *Atlantic Monthly* červen 1859

³⁴ Z estetického hlediska směřuje Vilém Flusser svou kritiku technických obrazů právě do této oblasti standardizace zpracování pod vlivem techniky, která v důsledku vede až ke standardizaci vidění. Člověk již není hybatelem, tvůrcem, ale pouhým operátorem, který ve stejné míře „slouží“ fotografickému aparátu: přizpůsobuje mu své vidění, volbu tématu atp; jako aparát složí jemu: *Funkcionář ovládá aparát tím, že kontroluje jeho vnějšek, a jej jím ovládán, protože nemůže poznat jeho vnitřek. [...] Funkcionáři ovládají hru, pro niž nemohou být kompetentní*. Jedinou možností člověka zachovat si ve fotografii (či produkci dalších typů technických obrazů) volnost, je co nejlépe poznat aparát a jeho principy, dokázat je využít (i proti původním záměrům „programu“), nebo se jej snažit nějak obejít: *Svoboda je strategie jak podřídit náhodu a nutnost lidskému záměru. Svoboda je hra proti aparátu*.

FLUSSER, Vilém: *Za filozofii fotografie*. Hynek, Praha 1994 (S. 25, 72)

³⁵ Jednak to byly často podobné pozice, jež zaujímal portrétovaný, ale především Disidériho „vynález“ umožňující sejmout osm snímků ve velmi rychlém sledu. Carte-de-visité způsobil díky vyšší dostupnosti obrovskou popularitu těchto typů snímků.

³⁶ Vědecké fotografie jsou ve Flusserově terminologii technickými obrazy par excellence, jsou to obrazy, pro jejichž porozumění je nezbytně nutné osvojit si celý teoretický systém, v němž byly pořízeny, zároveň ale Flusser dodává, že toto je vlastnost všech fotografií, které nejsou nápodobou či symptomy světa, ale symboly shrnujícími vědecké, technické, kulturní, atd. předpoklady, bez nichž by jejich pořízení ani porozumění nebylo možné.

FLUSSER, Vilém: *Za filozofii fotografie*. Hynek, Praha 1994 (s. 25)

³⁷ Srovnej: *Válka obrazů a zvuků nahrazuje válku objektů a věcí protože už k vítězství stačí neztratit toho druhého z dohledu*.

VIRILIO 2002 (s. 102)

³⁸ Lev Manovich popisuje vývoj technických prostředků záznamu jako evoluci plátna či obrazovky, pro něž má angličtina vhodnější a obsažnější termín *screen*, od klasické, přes dynamickou k takové, která je schopná přenášet obrazy v reálném čase. Schopnost přenášet informace v reálném čase mění principy reprezentace natolik, že se jen těžko dá hovořit o totožné formě.

MANOVICH, Lev: *An Archeology of a Computer Screen*. Moskva, NewMediaTopia 1995.

³⁹ VIRILIO 2002 (s. 93)

⁴⁰ Jak v návaznosti na stroje vidění, tak v nejistotě, že určitý objekt (předmět) není zároveň prostředkem dohledu.

VIRILIO 2002 (s. 88)

⁴¹ Tento projekt je součástí rozsáhlého projektu „Machine Learning“, který učí stroje nejen správně „číst“ určitá data, ale dokázat je také vyhodnocovat. Více na <http://mpa.itc.it/people/pr-ux-ri-en.html>

⁴² *If you show the hand at work in the human fabric of science, you are accused of sullyng the sanctity of objectivity, of ruining its transcendence, of forbidding any claim to truth, of putting to the torch the only source of enlightenment we may have...*

LATOURE, Bruno: *What is iconoclasm?* In LATOUR, WEIBEL 2002 (s. 18)

⁴³ *Od této doby [1. Světová válka pozn. aut.] se výkony spojené s čtením a dešifrováním fotografických políček nebo filmu stávají profesionální prací, která už není ničím jiným než interpretací znaků, vývojem vizuálních kódů předznamenávajících současné systémy rekonstrukce numerického obrazu i tajemství vítězství- the predictive capability.*

VIRILIO, Paul: *Stroj vidění*. Bratislava, Slovenský filmový ústav 2002 (s. 74).

⁴⁴ Program funguje jako párová hra, v níž dva náhodně spojení uživatelé přiřazují shodným obrázkům asociované popisky, pokud se v nich shodnou, je tato shoda zaznamenána (a obodována). Mimo tuto soutěž stroj samozřejmě zaznamenává všechny návrhy a jejich četnost. Což by v důsledku mohlo vést k přístupnější a kategorizaci a vyhledávání obrázků na internetu.

<http://images.google.com/imagelabeler/>

⁴⁵ Viz také závěr předchozí kapitoly.

⁴⁶ BATCHEN 2004 (s. 352)

Budování fotografického archívu

Popis společenských proměn, které způsobily tvorbu nových forem disciplinace, se v předchozí části soustředil zejména na metody té části disciplinace, kterou jsme nazvali přímým dohledem, související spíše s explicitním výkonem moci, umožňující kontrolu nad vzrůstající populací, konstrukci představy permanentního dohledu, (mechanického) vševídnoucího oka, které nás sleduje na každém kroku. Role fotografie v těchto procesech a snahách byla nezpochybnitelná. Jako nástroj, který se významnou měrou podílel na vytváření, respektive rozšíření prostředí *permanentní viditelnosti*,¹ byla fotografie významným činitelem disciplinace. Zatím ale bylo věnováno méně pozornosti subtilnějším mechanismům, tedy takovým, které, ovlivňovaly společnost a jedince nepřímou, byť v některých případech za využití shodných prostředků, skrytě, ovšem o nic méně účinně.² Tato oblast, kterou jsme si výkladově nazvali nepřímým dohledem je velmi široká, vůči přímému dohledu není často jednoznačně vymezená, proto bude přesnější říci, že se následující pasáž nebude posunem od přímého k nepřímému dohledu, ale bude se zabývat dosud méně zohledněnými aspekty vazeb fotografie a disciplinace.

Fotografie byla již od svých počátků vnímána jako téměř ideální nástroj dohledu,³ jehož proměny, a především nárůst, k němuž od přelomu osmnáctého a devatenáctého století dochází, ovšem nelze chápat jako důsledek jejího rozšíření, ale naopak fotografii a její rozšíření je třeba vnímat jako jeden z příznaků celkových společenských změn. Proměny, ke kterým dochází, spočívají především v tom, že na rozdíl od mocenských technik, které se do sedmnáctého až osmnáctého století se soustředily primárně na fyzické tělo, je nová forma disciplinace, která se objevuje počátkem devatenáctého století, v tomto působení, doplněna o nekázeňské techniky, které se uplatňují v dalších oblastech než je disciplinace těla. Moc se také neobrací pouze k jedinci, ale i k člověku jako druhu: *státní moc je (a to je jeden z důvodů její síly) je jak individualizující, tak totalizující forma moci*,⁴ jedince nejen kontroluje ale i formuje, formuje i prostředí, do něž je vsazen. Dochází tedy ke společnému uplatňování dvou disciplinačních „sad“ kázeňské, která je skrze instituce uplatňována na tělo a regulační, která je prostřednictvím státu uplatňována na populaci. Vliv těchto mechanismů, které Foucault nazývá *biopolitikou*, lze nalézt zejména v nově vznikajících vědních oborech, které se snaží pomocí kombinace biologických poznatků, empirie a měření nalézt určité typické společné vlastnosti a zákonitosti, nebo naopak odhalit, například podle zjevu, vlastnosti určitého jedince. Souběžně tak spolupůsobí dva systémy, konkretizující a zobecňující, které budují komplikovaný systém diferencí, v němž bude možné odlišit normální od nenormálního, patologické od zdravého. Zatímco na fyzická těla se soustředí represe a výcvik, v druhém systému jsou budována symbolická těla, těla zločinců, těla deviantů, těla šílenců naopak těla hodnotných občanů, takto „budovaná“ těla se zároveň stávají cíli této části disci-

plinace. Jako účinné nástroje těchto snah byly používány i výzkumy v oblastech fyziognomie a frenologie. Fyziognomie byla snahou rozpoznat určité vlastnosti člověka podle jeho obličeje, vycházela z představy o pevně daných vazbách mezi lidským nitrem a jeho zevněškem, o nezaměnitelných znacích v lidské tváři, které vypovídají o povaze a vlastnostech a schopnostech jedince. J. C. Lavater, který tyto teze formuloval v sedmdesátých letech osmnáctého století, popisoval fyziognomické znaky jako „původní jazyk přírody vepsaný do lidské tváře.“ Frenologie, vycházející především z práce Franze Josepha Galla, chápala jako nejdůležitější znak tvar lebky, který odrážel mentální schopnosti jedince. Jejich vliv byl v popisované době natolik silný, že je například Allan Sekula⁵ popisuje jako určujícím přístupem převládajícího paradigmatu.

Společně s výše popsanými mocenskými praktikami, lze tedy tyto snahy popsat jako pokus o „zmapování“ (sociální) skutečnosti a člověka, jako snahu je postihnout, zaznamenat a uspořádat s pomocí co největšího množství vizuálních dat. A právě do tohoto prostředí budování obecného „všeobsažného“ archívu, který by zahrnul celý sociální terén a umístil do něj jedince, vstupuje fotografie. Knihy, které od poloviny devatenáctého století popisovaly tvary lebek delikventů nebo naopak vzdělanců, či příslušníků vyšších tříd, původně ilustrované, vytvářely pro její uplatnění prostor, vlivu a popularitu frenologie či obecněji fyziognomického paradigmatu je třeba vnímat jako jednu z příčin oblíbenosti portrétní fotografie. Fotografie byla nástroj, který nejen uvedl *panoptické principy do každodenního života* a dokázal v sobě *propojit represivní i oslavné funkce*, ale také nástroj, který v intencích nových forem disciplinace, nabízel jak zevšeobecňující i individualizující pohled a jevil se tak být *naplněním osvícenského snu o nalezení univerzálního jazyka*,⁶ obrazů, které by byly všeobecně srozumitelné, které svou matematicky přesnou analýzou a zároveň geometrickou abstrakcí dokázaly vytvořit zdánlivě plnohodnotný obraz světa, všeobsažnou obrazovou encyklopedii- *archív*.

Archív, který je třeba chápat jako *abstraktní paradigmatickou jednotku a zároveň konkrétní instituci*,⁷ je se vznikem fotografie neoddelitelně spojen, jeho principy jsou vepsány do jejích základů. Představa obrazového soupisu se ale od počátků potýkala s trvalým problémem, jenž fotografii provází až do současnosti, jakým způsobem fotografie uspořádat, jak je množství snímků zpracovat a třídit. Dva základní přístupy, které byly pokusy o řešení tohoto problému, založily hlavní teoretické a praktické proudy ve fotografii, ale i ambivalenci pohledu na její určující vlastnosti. První z nich můžeme nazvat fotografickým idealismem⁸, zdůrazňujícím abstraktní schopnosti fotografie, schopnost odhlédnout od jednotlivostí, přetvořit nesourodá (nejen obrazová) data v emblematické snímky. Druhý pak fotografickým nominalismem, který představu ideálního typu odmítá coby mentální konstrukty a soustředí se na shromáždění a kategorizaci co největšího počtu dat.

Hlavní postavou prvního typu přístupu byl Francis Galton, který hledal způsob jak vizualizovat statistické předpoklady průměrného příslušníka určité skupiny a propojit je s poznatky fyziognomie a frenologie.⁹ Ve snaze o nalezení biologicky determinovaného typu, odhalení principů dědičnosti, respektive o jejich vizualizaci, vytvořil postup, který nazval kompozitní fotografií. Ta vznikla postupným překrýváním standardizovaně pořízených portrétních snímků a jejich následnou expozicí. Kompozice určitého počtu vrstev -v určitých případech až mnoha desítek- mu měla umožnit vyjevit typické dědičné rysy. Jeho kompozity byly také pokusem o nalezení esence zločinu vepsané do rysů tváře, o nalezení biologicky determinovaného typu zločince, jejichž výsledkem byly kompozitní fotografie typických kriminálních tváří. Podobným způsobem vytvářel i kompozity patologické, či naopak zdravých rysů. Tyto rysy, tváře, tvary lebky a podobně nevytvářeli v kompozitní fotografii, pouze statisticky průměrný obraz, jejich výsledkem byla tvorba typů určitých sociálních skupin (kriminálních, patolo-

gických ale i zdravých), ale i typů národnostních a v neposlední řadě i typů rasových. Podle Galtona nabývaly tyto kompozity (se vzrůstajícím množstvím použitých snímků) nových kvalit, byly více než pouhým součtem jejich částí, byly více než průměrem. Vytvářely ideální typ těchto sociálních skupin nebo rasy.¹⁰ Galtonova snaha o vytvoření všeobecného pohledu byla vyjádřením dvojí touhy, *touhy měřit a touhy se dívat*. Touha fotografovát se v základě skládá právě z těchto dvou složek, které umožňují fotografii chápat jako exaktní nástroj záznamu i jako exaktní nástroj vidění. Nástroj, který není pouhou extenzí zraku, ale nástroj, který dokáže odhalovat nové, skryté skutečnosti, odkrývat pohledu skryté podstaty.

Opačný přístup ve využití fotografie ztělesňuje Alphonse Bertillon, ředitel Identifikačního úřadu pařížské policie. Jím budovaný systém, sloužící především k snadnější identifikaci konkrétních zločinců, měl také pomoci překonat problém, který používání fotografie, jinak slibného média, dohledu přinášelo. Tím problémem byl obrovským tempem narůstající množství fotografií zatčených, jež bez nějakého systému uspořádání hrozilo přerůst nezvladatelnou změť nepoužitelných fotografií. Už během prvního desetiletí druhé poloviny devatenáctého století pořídila pařížská policie přes sto tisíc snímků zatčených, které bylo nějakým způsobem nutné kategorizovat. Tato kategorizace navazovala na jím vytvořené nástroje identifikace zločinců podle souboru co nejméně zaměnitelných měř tělesných proporcí, popřípadě dalších typických znaků (například tvaru boltce, tetování, jizev a podobně), které začaly být doplňovány standardně pořízenou fotografií snímající dopadeného zepředu a z profilu. Fotografie pro něj nebyla nejdůležitější částí tohoto systému, byla však jeho nedílnou součástí, posledním důkazem, který mohl zločince usvědčit. Během svého působení dokázal tímto systémem uspořádat přes 120 000 záznamů a odhalit přes čtyři tisíce recidivistů. V policejní kartotéce hraje fotografie zločince roli indexu, nezaměnitelného znaku vázaného na svůj objekt (podobně jako tvar ušního boltce, tetování nebo jizvy), důkazu, že se se zatčeným policií již setkala. Jedinečné znaky Bertillonova archívu se, na rozdíl od typologických obrazů kompozitní fotografie, nemuseli vyrovnávat s nejistotou svého referentu, zásadnější problém, který však tento přístup přináší, je zvládnutí neustále narůstajícího množství dat - snímků. Princip strojů vidění, popsanych v předchozí kapitole, můžeme chápat jako aktuální transformaci Bertillonova systému, navrženého jako řešení tohoto problému.

Popsané přístupy mohou sloužit jako modely pro *dva opačné póly pozitivistických snah regulace společnosti*,¹¹ kontrolní (kázeňské) a regulativní (produktivní) stránky disciplinace, tedy snah, které jsme označili jako přímý a nepřímý dohled. Jak bylo v případě přímého dohledu podrobněji ukázáno v minulé kapitole, principy zavedené oběma autory fungují -v různých formách- v této oblasti dodnes. Odkaz Bertillonovy snahy tak nalézáme všude tam, kde se bezpečnostní instituce (státní, či soukromé) snaží o shromažďování co největšího množství dat, nejčastěji pod záminkou vyšší bezpečnosti, *v procesu zintenzivňování a rozšiřování dohledu, kterým je charakterizován jak každodenní život, tak geopolitická sféra*.¹² Fotografie, jako nástroj konkrétního dohledu, spadá pod starší formu disciplinace, která byla soustředěna především na tělo. S nástupem nových mocenských technik je však aktivována i jako zobecňující nástroj, který by dokázal zachytit podstatné vlastnosti jedince nebo populace. Kde se regulativní procesy snaží nastolit určitou normu na základě biologických předpokladů, kde je problematika přirozenosti, normy a device zkoumána na základech biologického determinismu, tam se můžeme setkat s dozvuky Galtonova díla.

Produktivní formy disciplinace jsou mnohem širší a komplikovanější oblastí, než aby je bylo možné popsat konkrétním přístupem k fotografii, nicméně jako dílčí princip postihuje fotografie jejich vý-

znamnou část. V době, *kdy moc dosáhla toho, že pokryla celou plochu, jež se prostírá od organického k biologickému, od těla k populaci*,¹³ se fotografie stala nástrojem, jehož určujícím předpokladem bylo to, že tuto „plochu“ dokáže v celé šíři zobrazit. Pro „pozitivní“ formu disciplinace byla fotografie sice jen jedním z mnoha nástrojů, to ale nijak nesnižuje její význam. V projektech jakým byl Farm Security Administration, který před Druhou světovou válkou dokumentoval na americkém venkově „skupiny s nízkými příjmy“ byla její role ústřední. Ale i v půdně „nefotografických“ projektech jakým byl například Mass Observation Movement, se fotografie a fotografický přístup prosadily.

Autoři projektu Mass Observation Movement, který započal v roce 1936 v Británii, spisovatel Charles Madge, antropolog Tomem Harrisonem a filmař Humphrey Jenningsem, si jako svůj úkol předsevzali studium života obyčejných lidí, s cílem bylo zapojit do tohoto projektu velké množství osob, které by popisovaly každodenní zážitky své a ze svého blízkého okolí. Z těchto především písemných dokumentů byl postupně budován rozsáhlý archív. Přestože se původně tento projekt soustředil na psaný záznam, až později byl do něj zapojen i fotograf, který nepozorovaně pořizoval snímky dělníků v Boltonu, byly zapojení pozorovatelé od počátku popisováni jako *kamery, které se snaží vyfotografovat současný život*.¹⁴

Popsané projekty nám jednak ukazují problematičnost oddělení přímého a nepřímého dohled, buď je „neutrální“ sociologické výzkum ovlivněný politickou objednávkou,¹⁵ nebo se výzkumy mění ve skryté sledování a špionáž.¹⁶ Zároveň nám oba tyto projekty svým vlastním způsobem zřetelně vyjevují propojení archívu a fotografie, teorie s obrazem. Farm Security Administration volně navazuje na Galtonovo hledání univerzálního typu, zde ne přímým zprůměrováním tváří ale výběrem objektů, které mají být reprezentanty určitých vlastností; principy Mass Observation Movement jsou blízké Bertillonově systému kartotéky záznamů a fotografií (ovšem s tím rozdílem že se nejedná o archív „objektivních měr“, ale „subjektivních záznamů“).

Přelom devatenáctého a dvacátého století byl dobou, o níž Walter Benjamin prohlásil, že *přesuny moci, které se u nás již projevují, přispívají k tomu, se školení ostře fyziognomického vnímání může stát životní nutností. Můžete přicházet zprava nebo zleva – ale každý si musí zvyknout, že se přihlíží k tomu, odkud pochází. Každý to bude muset sám za sebe pozorovat na druhém. Sanderovo dílo není jen obrázkovou knihou: je to učební atlas*.¹⁷ Předpoklady tohoto vnímání světa však musíme hledat minimálně o sto let dříve. Fotografie byla nástroj, který byl tímto ostře fyziognomickým vnímáním nejen člověka, ale i světa, stvořen, a který toto vnímání nadále podněcoval. Nástrojem, který skutečnost nejen mapoval, ale i interpretoval a plnil tak roli nástroje mocenského dohledu i sociálních věd. Rozdíl mezi Bertillonovým a Galtonovým přístupem zakládá uplatnění fotografie jak v přímém tak v nepřímém dohledu a zároveň ukazuje, jak mohou být tyto části propojeny, v okamžiku kdy se z učebního atlasu stane pomůcka k odlišení „normálního“ od „nenormálního“, k odlišení těch, kteří představují pro společnost určitou hrozbu, těch, kteří mohou být určeni likvidaci.¹⁸

Oba dva tyto přístupy -fotografický idealismus i fotografický nominalismus jsou vírou ve schopnost plnohodnotné reprezentace, která poskytne pravdivější obraz světa díky schopnosti obrazového shrnutí, smysluplné abstrakce, nebo naopak vytvořením obrazového soupisu, který by obsahoval všechny potřebné části, každý myslitelný detail skutečnosti. Přestože ji každý z autorů naplňoval z opačných pozic: *Galton se snažil zavést archív do fotografie*, esencialistickým systémem typologie, *Bertillon se snažil zavést fotografii do archívu*,¹⁹ pomocí nominalistického systému identifikace, v představě vybudování všeobsažného archívu, v jeho dispozitivu se tyto snahy propojují. Ve své krajině

podobě je tato představa utopická,²⁰ to ale nic nemění na faktu, že zůstává ve fotografii a jejím vnímání, byť mnohdy implicitně, trvale přítomna. V ní spojené snahy, jsou hraničními přístupy určujícími to, jak je fotografie vnímána, vymezují diskurzivní „prostor“ jejího využití. Proto je archiv a fotografii od sebe obtížné, ne-li nemožné oddělit.²¹

S těmito principy je také úzce provázána tvorba fotografického významu. V běžné představě o fotografii, se jako odpověď na otázku, jakým způsobem se fotografie vztahuje ke svému objektu, respektive co umožňuje to, že je významu, který je fotografií „artikulován“ správně rozuměno, nabízí vysvětlení, že porozumění vychází z niterného významu fotografie, nezpochybnitelného vztahu fotografie k zobrazované skutečnosti (ať již na základě podobnosti nebo ovlivnění), z jistoty referentu zobrazeného. O těchto předpokládaných vlastnostech jsme hovořili jako o mýtu o fotografické pravdě.²² Bez ohledu na to, zda chápeme fotografii jako znak, který v referenci svého objektu nabývá podoby indexu nebo symbolu, musí být součástí rozsáhlého systému, bez něž postrádá smysl, specifického systému značení, ukládání a uspořádávání dat, s nímž jsou snímky v neustále interakci: archívem. Archiv je ale jimi zároveň rozšiřován a obohacován. Můžeme říci, že fotografie potřebuje archiv, který umožňuje formulovat její sdělení, který ji naplňuje významem, ale archiv zároveň potřebuje fotografii, jako důležitý nástroj, bez něž by se jen obtížně vztahoval k vnějšímu světu.

Tuto pro fotografii základní vlastnost zaznamenal i Vilém Flusser, když popisoval moc distribučních aparátů klasifikovat fotografii, určit *kanál* kterým se bude šířit: fotografie indikativní- vědecké či reportážní; fotografie imperativní- politické, reklamní; fotografie umělecké a tak podobně; *Rozdělování fotografií do kanálu není tedy pouze mechanickým, ale daleko spíše kodifikujícím procesem. Distribuční aparáty impregnují fotografii významem, který je rozhodující pro jejich příjem.*²³ Podle Flussera je distribuční aparát hlavním zdrojem významu, ovšem na rozdíl od naznačeného vztahu, Flusser chápe tento aparát jako fotografii vnější nadstavbu, která často deformuje informaci, pokud se na něj fotograf nebo naopak divák příliš soustředí, něco co nás *programuje* proti naší vůli.

Kromě takto nasměrované kritiky,²⁴ si je ale třeba uvědomit, že v obecnější rovině je tento aparát, archiv, pro fotografii zakládající. Význam fotografie ji silně ovlivněn jeho logikou, způsobem jeho uspořádání, základními problémy které nastoluje. Odlišnosti Galtonova a Bertillonova přístupu, kdy je na fotografii pohlíženo buď jako na zobecňující shrnutí, nebo jako detailní záznam, vyjadřují tak i *dva základní póly snah o regulaci sémantického vyměření fotografie*²⁵ a zároveň potvrzují tezi, že Duboisova představa vývoje fotografické teorie k přesnějšímu chápání, tak jak byla představena v první kapitole, je velmi diskutabilní. Fotografie jsou vnímány v Bertillonovy snímcích jako index, zatímco u Galtonovy kompozitní fotografie jednoznačně převládá symbolická stránka. Jestliže Dubois²⁶ popisoval posun teoretického pohledu na fotografii od jejího chápání jako ikón, později jako symbol a nakonec jako index, práce Bertillona a Galtona jsou dalším dokladem toho, že v praktické, ale i teoretické rovině je symbolické, respektive indexální vnímání fotografie přítomné od úplných počátků.

Galtonovy snímky zřetelně poukazují i na další klíčovou vlastnost fotografie. Jsou to nejen symboly, respektive jejich vřazení k tomuto typu znaků je zcela nevyčerpává, kompozitní snímky jsou komplikovanějším propojením představ, obrazů a statistických dat, jsou hraničním útvarem na pomezí obrazu a textu. Stejně tak Bertillonovy snímky se bez doprovodného textu, systému kategorizace rozpadají do nezvladatelné změti nesourodých obrazových detailů. Bez archívu tyto fotografie nemají žádný smysl, jejich význam je generován pouze ve vztahu k němu. Do určité míry, byť nikoliv takto explicitní vazbě, lze tento vztah přiznat jakémukoliv snímku a to je hlavní důvod, proč vnímat fotografii

čistě obrazové médium je nedostačující, nebo nepřesné. Úzkou vazbu fotografie s texty zde ale popisujeme na jiném základě, než jak ji vysvětluje Vilém Flusser,²⁷ pro kterého je fotografie - technický obraz- obrazem textu, nikoliv skutečností. Jeho koncept, ale implikuje určitou hierarchii, kdy je technický obraz v jistém smyslu textu nadřazen (doslova ho pohlcuje). Pokud ale chápeme fotografii uvnitř dispozitivu archívu, není ani ona textu, ale ani text jí jednoznačně nadřazen, jsou provázanými složkami snahy v co největší šíři postihnout vnější svět, to co je označováno jako skutečnost.²⁸ Archív tak snižuje význam tradičního odlišení textu a obrazu, respektive oprávněnost odlišení kultury textu od kultury obrazu, zejména je-li spojeno s kritikou „iracionální“ pokleslé obrazové kultury, jako kontrastu k vysoké racionální kultuře textu. Fotografii v jeho dispozitivu nelze chápat jako radikálně odlišné médium, které by se řídilo zcela jinými principy, než texty, tedy ani jako zcela nové médium, jehož objev by razantně proměňoval společenské vztahy. Ty jsou měněny komplexnějšími procesy, jejichž důležitou část- disciplinaci- popisovala tato práce. Texty a fotografie, jejich uplatnění i chápání, jsou součástí těchto procesů a v popsání snahách o uspořádání archívu se vzájemně doplňují a prostupují. Bruno Latour popisuje tento vztah zejména v souvislosti s vědeckými (a náboženskými) obrazy, které musí být součástí „kaskády“ obrazů (do nichž zahrnuje i tabulky, diagramy, či tvrzení) nemohou existovat samostatně, neboť vytrženy z kontextu ztrácí výpovědní hodnotu.²⁹ Tato kapitola se mimo jiné snažila ukázat, že toto tvrzení, neplatí pouze pro vědecké snímky, byť tam je tato vazba nejzřetelnější, ale lze jej zobecnit pro fotografii jako celek. Snímky jsou součástí *kaskády* obrazů, proměnlivého toku, který může být načas přerušen, ale vždy se objeví znovu.

¹ BATCHEN, Geoffrey: Guilty Plesures. (in Levin 2001, s. 446 – 460)

² *Moc je tolerována jen za podmínky, že významnou část sebe samé maskuje. Její úspěch je přímo úměrný tomu, nakolik se jí daří skrývat své mechanismy.*

FOUCAULT, Michel: *Vůle k věděni*. Praha, Herrman a synové 1999 (s. 102)

³ Vzpomeňme zmíněnou Talbotovu představu fotografie jako soudního důkazu, nebo články o využití fotografie k identifikaci zločince.

⁴ FOUCAULT, Michel: *Vůle k věděni*. Praha, Herrman a synové 1999 (s. 204)

Srovnej: Tedy po prvním zmocnění se těla, jež se děje individualizací, je zde druhé zmocnění se, jež není individualizující, nýbrž masifikující, dovolíte-li, jež probíhá směrem nikoliv k člověku-tělu, nýbrž k člověku-druhu.

FOUCAULT, Michel: *Je třeba bránit společnost*. Praha, Filosofia 2005 (s. 218)

⁵ SEKULA, Allan: *The Body and the Archive*. Kapitola z *The contest of meaning: Critical histories of photography* (ed.) Richard Bolton. MIT Press, Massachusetts 1989, s. 343-390.

⁶ SEKULA 1989 (s. 347)

⁷ SEKULA 1989

⁸ V odkaze na filozofickou terminologii někteří autoři používají v tomto kontextu pojmu fotografický realismus, jelikož byl ale tento termín v předchozích kapitolách zaveden v odlišném významu (fotografickým realismem je v drtivé většině případu míněna schopnost věrného záznamu, nikoli schopnost tvorby obecných obrazů, obrazových idejí) byl zvolen pojem idealismus.

⁹ Teoretický základ těchto snah je třeba hledat v nově vznikajících sociálních vědách, zejména v práci Adolphe Queleta, který je podle Sekuly sice opomíjeným, ale vlivným tvůrcem rané sociologie. Ve snaze o popis četnosti výskytu určitých vlastností uvnitř společnosti, či jednotlivých sociálních skupin, použil gaussovu křivku, která měla odhalit matematické principy v primárních sociálních zákonitostech.

¹⁰ Tato zobrazení měla silný vliv i na vznikající eugeniku, která své popisy negroidních či židovských typů opírala i o příslušné kompozitní fotografie. To je zřejmě důvod, proč Galtonovy práce nejsou v současnosti příliš často citovány. Když bylo v roce 1993 vydáno speciální číslo časopisu Time, na jehož titulní straně byl obličej počítačově zkomponovaný z mnoha desítek obličejů různých ras i pohlaví, který měl představovat „novou tvář“ rasově smíšené Ameriky, o inspiračním zdroji v jednom z vlivných předchůdců eugeniky nepadlo ani slovo.

¹¹ SEKULA 1989 (s. 347)

¹² SEKULA 1989 (s. 376)

¹³ FOUCAULT 2005 (s. 226)

¹⁴ In BATCHEN 2001 (s. 456)

¹⁵ Vedoucí projektu R. E. Stryker důkladně školil svůj tým jakým způsobem a jak fotografovat, aby byla zachována „důstojnost“ zobrazovaných. Během války pak změnil zaměření svého projektu a zdůrazňoval že je třeba se takové občany, na kterých je patrné, „že opravdu věří ve Spojené státy“
In SONTAGOVÁ, Susan: *O fotografii*. Praha, Paseka 2002 (s. 63)

¹⁶ To platí zejména pro Mass Observation Movement který, kromě již zmíněného skrytého fotografování, během válečného konfliktu suploval domácí výzvědnou službu (zejména sledováním morálky v bombardovaných oblastech)

¹⁷ BENJAMIN, Walter: *Malé dějiny fotografie*. In *Co je fotografie?* ed. Karel Císař, s. 9-21. Herrman a synové, Praha 2004 (s. 17)

¹⁸ Zde je ovšem nutné poznamenat, že zmíněné Sanderovy snímky, byly naopak nacisty zakázány, neboť jeho zpracování „Tváře doby“ bylo v rozporu s estetickými záměry národního socialismu.

¹⁹ *Bertillon's nominalist system of identification and Galton's essentialist system of typology constitute not only the two poles of positivist attempts to regulate social deviance by means of photography, but also the two poles of these attempts to regulate the semantic traffic in photographs. Bertillon sought to embed the photograph in the archive. Galton sought to embed the archive in the photograph.*
SEKULA 1989 (s. 374)

²⁰ Jako uměleckou reflexi těchto snah můžeme chápat krátkou povídku J. L. Borchese *O důslednosti vědy*, která vypráví o důslednosti Kartografů, jejichž mapa dosáhla rozměrů zobrazované Říše (aby o ní další Generace ztratila zájem a nechala rozpadnout a zmizet).

²¹ *The camera is integrated into a larger ensemble: a bureaucratic clerical-statistical system of "intelligence." This system can be described as a sophisticated form of the archive. The central artifact of this system is not the camera but the filing cabinet.*
SEKULA 1989 (s. 352)

²² *Pokud však přijmeme základní premisu, že informace je výsledkem kulturně determinovaného vztahu, pak už fotografickému obrazu nemůžeme připisovat niterný či univerzální význam. [Jeho domáhání se] je jádrem mýtu o fotografické pravdě.*
SEKULA, Allan: *O vynalezení fotografického významu*. In *Co je fotografie?* Ed. Karel Císař, s. 67-88. Herrman a synové, Praha 2004 (s. 68)

²³ FLUSSER, Vilém: *Za filosofií fotografie*. Hynek, Praha 1994 (s. 43)

²⁴ Těchto podmíněných, ale téměř nevědomých reakcí v řádu zažité fotografické kategorie (kanálu) zneužívá zejména reklamní a ideologická propaganda, v podstatě se ale může jednat o jakoukoliv produkci, která využívá ověřené postupy a klišé.

²⁵ SEKULA 1989 (s. 347)

²⁶ DUBOIS, Philippe: *Akt fotografování a jiné eseje*. Nathan, Paříž 1990 (studijní překlad). Podrobněji v 1. kapitole.

²⁷ FLUSSER, Vilém: *Do univerza technických obrazů*. Praha, OSVU 2001. Viz poznámku 22 v 1. kapitole.

²⁸ Archív je jen jedním z příkladů takového využití fotografie, v soukromých rukách je budována jeho zmenšená verze fotografické album, které svým uspořádání navazuje na populární „knihy výstřížků“, privátních encyklopedií.

²⁹ *An isolated scientific image is meaningless, it proves nothing, says nothing, shows nothing, has no referent. Why? Because a scientific image, even more than Christian religious one, is a set of instructions to reach another one down the line.* (s. 34)

LATOUR, Bruno: *What is iconoclasm?* In LATOUR, Bruno, WEIBEL, Peter (Ed.): *Iconclash: Beyond the image wars in science, religion and art*. Cambridge: Center for Art and Media, Karlsruhe 2002 s.15- 40

Závěr

V úvodu jsme si položili otázku, zda lze psát o fotografii bez technologické historie, bez genealogie stylů, bez životopisu tvůrců, či dokonce bez rozboru konkrétních snímků a jestli taková práce vůbec ještě psaním o fotografii. Tato práce byla pokusem o odpověď. Pokusem o určitou míru obecnosti, která ale nepovede k zjednodušení, pokusem vyhnout se obvyklým klišé a dezinterpretacím, které se na fotografii (její vznik a vývoj) váží, pokusem nerozmnožit již velmi četné mýty, o fotografii a její „podstatě“. Když se Roland Barthes ve *Světlé komoře*¹ snažil nalézt podstatu- *eidos* fotografie, východiskem mu byl soubor více méně osobních úvah o konkrétních snímcích, na němž začal budovat svébytný přístup k tématu, který nazval *mathesis singularis*, vědu o jedinečném, která se mění s každým objektem a která byla, dle něj, jediným prostředkem jak postihnout na fotografii to podstatné. Cíl této práce byl skromnější, byla jím snaha prozkoumat vazby fotografie na dohled či obecněji disciplinaci, přesto, ve snaze lépe formulovat společenský, či kulturní status fotografie, nutně zkoumala i další souvislosti, související zejména s jejím vznikem a proměnami jejího chápání. Vliv fotografie jako (dobově) nového média byl nesporný, nadšení a očekávání, které její vyhlášení provázelo, bylo enormní a naplnit se je podařilo jen zčásti, stejně tak obavy, které její rozšíření přineslo. Snad právě tato popularita a široká diskuze, které se k počátkům a rozvoji fotografie vázaly, byly příčinou vzniku mnoha mýtů, klišé, jež byla pak s fotografií dlouho spojena. O povaze fotografie toho již bylo napsáno mnoho, často se v jejích rozbořech (ať již konkrétních děl, nebo fotografie obecně) setkáváme s reprodukovánými stereotypy, jejich užití má potvrzovat určité kritické, nebo oslavné teze, které se k tomuto tématu váží. Jako nejmarkantnější příklad můžeme připomenout nadšené články oslavující vynález daguerrotypie, v době kdy autoři těchto článků mohli mít s tímto novým médiem malou nebo vůbec žádnou zkušenost, stejně tak odmítavý postoj k fotografii zejména v umělecké oblasti, který často vycházel z určitých předsudků či obav nikoliv z pokud možno věcné analýzy možností a nedostatků nového média. Prostor, který byl věnován rozboru některých z vlivných fotografických teorií, zde nebyl veden snahou o předestření vývoje fotografického myšlení směřující k důkladnějšímu poznání fotografie, kdy každá další teorie překonává tu předchozí, ke konečnému odhalení její pravé podstaty, ale snahou poukázat určitá témata, která se v souvislosti s fotografií stále znovu objevují, společně se stanovisky, která k těmto tématům citovaní autoři zaujali. Snahou postihnout co nejširší spektrum vlastností fotografie, výčtu souvislostí a vlivů, které byly pro vznik fotografie a její trvání do současnosti určující, zejména těch, které dosud nebyly dostatečně zohledněny.

Jedním z největších fotografických mýtů je její realističnost. Pokud o fotografii prohlásíme, že je realistická, lze tomuto tvrzení přiznat oprávněnost pouze tehdy, kdy je realističnost chápána jako produkt či požadavek realismu, myšlenkového a uměleckého směru přelomu osmnáctého a devatenáctého století. Směru, jehož hlavní vlastnost Jean Francois Lyotard definoval tak, že *se hodlá vyhnout otázce, co je to realita*.² Směru, který realitu nezkoumá, ale *dodává*, v množství, která nás má především bránit před jakýmkoliv pochybnostmi. Fotografie byla pro dodávání reality již od svých počátků ideálním nástrojem, a na úrovni obecného povědomí je jím dosud. Při bližším pohledu ale zjišťujeme, že fotografický realismus není danost, ale produkt dobového diskurzu, technologického dispozitivu. To nutně vede k přiznání faktu, že nejen digitální fotografie, jejíž vztah ke skutečnosti je díky výrazně dostupnější možnostem manipulace zpochybňován velmi často, ale ani fotografie „kla-

sická“ nejsou věrnou reprezentací skutečnosti, otiskem, bezprostředním odkazem k realitě, ale tam, kde je neměnnost či původnost této reality nejistá, je fotografie spíše „značením znaků“ a musíme ji chápat jako reprezentaci skutečnosti, jenž je sama pouhou hrou reprezentací.³

Představa fotografického realismu je podporována snahou o vytváření obrazového soupisu pokusy o vytvoření všeobsažné kartotéky, respektive rekonstruovat svět na empirickém základě. Podle mnohých autorů tento pokus neuspěl a takto budovaný svět se rozpadá do změní nesouvislých obrazů, které skutečnost nijak nereprezentují, nepřibližují, ale naopak zakrývají v neustále množící se cloně obrazové nadprodukce: *Fotografická momentka, považovaná za nezpochybnitelný důkaz existence objektivního světa, však ve skutečnosti přináší jeho budoucí zkázu ... tím, že zmožovala důkazy o realitě, realitu vlastně vyčerpávala*,⁴ dodává k této tezi Virilio. Proměny způsobů, jimiž se lidé vztahují k vnějšímu světu, nelze zpochybnit, stejně jako fakt, že jsou tyto způsoby do značné míry ovlivněny dostupnými technologickými prostředky- médii. Na druhou stranu je velmi zjednodušující tvrdit, že jedinou, či primární příčinou těchto změn jsou média, v našem případě fotografie. Fotografie není aparát, který produkovanými obrazy dokonale simuluje realitu, zakrývá skutečnost. Ostatně samotná představa reality jako určité, neměnné entity, která je simulována technickým obrazem je značně zavádějící, a vymezují se vůči ní i autoři, kteří jinak zdůrazňují rostoucí míru zprostředkovatosti ve vztahu člověka ke světu. Jako „dokonalý zločin“ zde pak popisujeme situaci, kde není jasný pachatel, ale ani oběť.⁵ Přestože je pro fotografii primární a v obecné rovině nejčastěji vnímanou vlastností podobnost se skutečností, její principy nalézáme i jinde, nikoliv v pouhé mimezi. Ve chvíli kdy uznáme i další složky fotografického obrazu, vidíme, že není nástrojem k simulaci reality, ale spíše k její interpretaci a především k jejímu vytváření.

Mocenské využití obrazu zřetelně ukazuje fakt, že obraz a předmět (obsah a formu) od sebe nelze oddělit, že je toto oddělení možné pouze výkladově a vždy v sobě nese určité riziko dezinterpretace a zkreslení. Uplatňování přímého dohledu je jistě významnou složkou nejen fotografického provozu, ale souběžně s fotografií vznikají mechanismy a postupy, které budou pro přímý dohled, v němž fotografie hraje stále důležitou roli, určující. Zároveň se tato práce však také snažila ukázat, že stejný význam je nutné přisuzovat té části disciplinace, kterou jsme nazvali nepřímým dohledem. I zde fotografie hraje významnou roli. Tam, kde je nejpočetněji zastoupený průměr vyhlašován za normu, je vliv fotografie, která tento „průměrný“ obraz vytváří (byť jinými prostředky a postupy než jaké používal Galton), nezpochybnitelný.

Fotografie není „neviným“, jednoduše analyzovatelným, naivním obrazem, ani fixovaným otiskem,⁶ ale také složitým znakovým systémem, spíše než Barthesovým *sdělením bez kódu*, je sdělením multiplicitních kódů, které nás na jedné straně, jak tvrdí Flusser, nutí, aby byly čteny určitým způsobem, ale na straně druhé ponechávají prostor k více než jednomu výkladu. Systémem, který je pracně budován s každou skutečně novou fotografií (která není manýrou), systémem, který se stále učíme „číst“. Když Michel Foucault interpretoval jeden z obrazů, na němž Magritte důmyslně (a zároveň podvrtně) kombinuje kresbu a psaný text,⁷ konstatoval, že na rozdíl od kaligramu, který- navzdory předpokladům - *odmítá hovořit a reprezentovat zároveň*, Magritův „obraz“ úspěšně stírá *nejstarší protiklady naší alfabetyzované civilizace: ukázat a pojmenovat; ztvárnit a povědět; reprodukovat a artikulovat; napodobit a označit; pozorovat a číst*,⁸ rozdíl mezi obrazem a textem. Přistoupíme li na teze, které zazněly v této práci, jen obtížně bychom hledali vhodnější definici fotografie.

Touha fotografovat nebyla způsobena objevem fotografie ani technickým rozvojem, který činí fotografii dostupnější, samotnému „vynálezu“ fotografie předcházela, nebyla způsobena dobovou módou ať už společenskou nebo uměleckou, nebyla pouze zbytnělým výčnělkem realismu či naturalismu. Snahou této práce bylo ukázat, že tato touha tkví hlouběji v samotném subjektu, v tom jak byl „konstruován“, je úzce svázána s povahou moderního člověka a je určitým zvnějšněním sil, které ho konstituovaly. Z tohoto pohledu není nástup digitální fotografie principiální změnou. K takové změně může dojít až tehdy, kdy dojde razantní proměně subjektu, kdy se změní jeho uspořádání natolik, že se promění i způsob jakým se vztahuje ke světu proměně toho, recepce a uspořádání vnějšího světa. Jinými slovy dokud bude trvat touha fotografovat touha subjektu zmocňovat se světa tímto specifickým způsobem, nezanikne ani fotografie. Digitální fotografie však dokázala něco jiného, dodala fotografii status obrazu jako umělecké transformace skutečnosti, tedy vlastnost, která jí byla důrazem na dokumentarismus (realismus) upírána.

V souvislosti s dohledem je možné sledovat dvojí proces. Ne jedné straně se zdá, že digitální způsob záznamu a zpracování bude naplněním snu o vidění a zaznamenání „všeho“, na straně druhé by ale pokles důvěry takto zpracovaného obrazu, vedl ke zpochybnování takto pořízených záznamů a k omezování jejich praktického využití- viz například omezení možnosti použít digitální fotografii jako důkaz u soudu. Podle některých autorů je to jen jeden z řady příkladů faktu probíhajícího procesu, který v důsledku povede k totálnímu rozpadu důvěry ve fotografii. V této práci jsme se ale snažili ukázat, že tato základy této důvěry (podobně jako fotografická touha) tkví v samotných principech moderního subjektu, nikoliv v technických podmínkách jeho uplatnění, a že *fotografie ztratí roli dominantního prvku moderního života až tehdy, když se touha fotografovat i ona zvláštní konfigurace poznatků a investic, již tato touha reprezentuje, změní v nový společenský a kulturní útvar. Odchod fotografie s sebou nutně přinese inskripci nového způsobu vidění – a existence.*⁹

¹ BARTHES, Roland: *Svetlá komora*. Archa, Bratislava 1994

² LYOTARD, Jean Francois: *O postmodernismu*. Praha, Filosofický ústav AV 1993

³ BATCHEN, Geoffrey: *Ectoplasma*. (Císař 2004, s. 353)

⁴ VIRILIO, Paul: *Stroj videnia*. Slovenský filmový ústav, Bratislava 2002 (s. 37)

⁵ *Proto se mi tak přičí pojem ‚simulace‘. Když se něco simuluje, je něčemu jinému podobné; musí existovat něco, co je simulováno. V pojmu ‚simulace‘ nebo ‚simulování‘ vězí hluboká metafyzická víra v něco simulovatelného. Tuto víru nesdílím.*

Nevím, jestli se nacházíme ve světě. Nacházíme se v poli možností, z něhož vyvstává svět. A není ani správným výrazem, že se v něm nacházíme. Lepším výrazem by bylo, že se v něm realizujeme

RÖLLER, N; WAGNERMAIER, S.: *Absolute Vilém Flusser*. Freiburg, orange-press2003 (studijní překlad)

Pro Flussera je *realita* „ztraceným rájem“, nedostižnou utopií, které nelze dosáhnout, stavu ke kterému se již nejde vrátit. Po „vyhnání z ráje“ je to, co je označováno za realitu pouze proměnlivá míra zprostředkovanosti vztahu ke světu.

Pro úplnost dodejme, že ani Baudrillardovy teze, vůči nimž je tato kritika namířena především, nejsou tak jednoznačné, jak se může zdát z jejich citací a interpretací. Jestliže ve starších pracích, kde pojem simulace zavádí, ještě skutečně hovoří o mizení původního, reálného, *kolapsu skutečnosti a jejího zdvojení* v pozdějších pracích hovoří výhradně o destrukci veškeré iluze- světa v jeho odlišnosti, destrukci *jiného* přebytkem dodávané reality, v čemž má blízko k již zmíněnému pojetí Virilliově. Srovnej:

BAUDRILLARD, Jean: "Aesthetic Illusion and Virtual Reality." Kapitola z *Art and Artefact* (s. 19-27), London, Sage 1997

BAUDRILLARD, Jean: *Dokonalý zločin*. Olomouc, Periplum 2001.

⁶ Srovnej: *Mlčení fotografie, která se obejde (nebo by se měla obejít!) bez jakéhokoliv komentáře*.

BAUDRILLARD 2001 (s. 93)

Taková tvrzení jsou spíše přáním po transparentní, čisté obrazové informaci, které ale nelze dosáhnout.

⁷ FOUCAULT, Michel: *Toto nieje fajka*. Archa, Bratislava 1994

⁸ FOUCAULT 1994 (s. 21)

⁹ BATCHEN, Geoffrey: *Ectoplasma*. In Císař 2004, (s. 353)

Použitá literatura

BARTHES, Roland: *Svetlá komora*. Archa, Bratislava 1994

BATCHEN, Geoffrey: *Each Wild Idea*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2001

BATCHEN, Geoffrey: *Ectoplasma*. (Čísař 2004, s. 341-355)

BAUDRILLARD, Jean: "Aesthetic Illusion and Virtual Reality." Kapitola z *Art and Artefact*, London, Sage 1997-I, str. 19-27.

BAUMAN, Zigmunt: *Úvahy o postmoderní době*. Praha, Slon 1995

BENJAMIN, Walter: *Malé dějiny fotografie*. In *Co je fotografie?* ed. Karel Čísař, Herrman a synové, Praha 2004 (s. 9-21)

BENJAMIN, Walter: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. Kapitola z: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979, str. 17-47

ČÍSAŘ, Karel (ed.): *Co je to fotografie?* Herrman a synové, Praha 2004

DELEUZE, Gilles: *Čo je to dispozitív?*. Kino-Ikon 2001, č. 2, str. 5-13

DUBOIS, Philippe: *Akt fotografování a jiné eseje*. Nathan, Paříž 1990 (studijní překlad)

FLUSSER, Vilém: *Do univerza technických obrazů*. OSVU, Praha 2001

FLUSSER, Vilém: *Za filozofii fotografie*. Hynek, Praha 1994

FOUCAULT, Michel: *Archeologie vědění*. Praha, Herrman a synové 2002

FOUCAULT, Michel: *Dohlížet a trestat*. Dauphin, Praha 2000

FOUCAULT, Michel: *Slová a věci*. Pravda, Bratislava 1987, Kaligram, Bratislava 2004

FOUCAULT, Michel: *Toto nieje fajka*. Archa, Bratislava 1994

FOUCAULT, Michel: *Vůle k vědění*. Praha, Herrman a synové 1999

GIDDENS, Anthony: *Důsledky modernity*. Praha, Slon 2003

HUHTAMO, Erkki: *Od kaleidoskomanika po kybernerda: Poznámky k archeologii médií*. Kino- Ikon 2002, č. 1, str. 81-92

KUHN, Thomas S.: *Struktura vědeckých revolucí*. Oikoymenh, Praha 1997

LATOUR, Bruno: *What is iconoclasm?* In LATOUR, Bruno, WEIBEL, Peter (Ed.): *Iconclash: Beyond the image wars in science, religion and art*. Cambridge: Center for Art and Media, Karlsruhe 2002 s.15-s.40

- LATOUR, Bruno: *Nikdy sme neboli moderný*. Kaligram, Bratislava 2003
- LEVIN, Thomas, Y; FROHNE, Ursula a WEIBEL Peter (editoři): *CTRL [SPACE] Rethoric of Surveillance from Bentham To Big Brother*. MIT Press, London 2001
- LYON, David: *From Big Brother to the Electronic Panopticon*. Kapitola z *The Electronic Eye: The Rise of Surveillance Society*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, str. 57-80
- MANOVICH, Lev: *The Paradoxes of Digital Photography*. Článek k výstavě *Photography after Photography* 1995
- MANOVICH, Lev: *Principy nových médií*. *Teorie vědy* 2002, roč. II, str. 55-76
- McLUHAN, Herbert Marshall: *Člověk, média a elektronická kultura*. Jota, Brno 2000
- NEWHALL, Beaumont: *History of Photography: From 1839 to the Present*. MOMA, New York 1982
- PIERCE, Charles S.: *Grammatica Speculativa*, in *Sémiotika* ed. Bohumil Palek. Univerzita Karlova, Praha 1997
- SEKULA, Allan: *The Body and the Archive*. Kapitola z *The contest of meaning: Critical histories of photography* (ed.) Richard Bolton. MIT Press, Massachusetts 1989, s. 343-390.
- SEKULA, Allan: *O vynalezení fotografického významu*. In *Co je fotografie?* Ed. Karel Císař, s. 67-88. Herrman a synové, Praha 2004
- SONTAG, Susan: *O fotografii*. Paseka/Barrister & Principal, Praha 2002
- SZCZEPANIK, Petr (ed.): *Nová filmová historie*. Herrman a synové, Praha 1999
- VIRILIO, Paul: *Nepřímé osvětlení*, výběr z eseje. Biograph 1997, roč. I, str. 22-25
- VIRILIO, Paul: *Stroj videnia*. Bratislava, Slovenský filmový ústav 2002 WELSCH, Wolfgang: *Estetické myslenie*, Archa, Bratislava 1993