

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

Diplomová práce

Bc. Jan Dotřel

Transformace kultovní a konceptuální hodnoty v dějinách fotografie

Transformation of cult and conceptual value in history of photography

Praha 2016

Vedoucí práce: PhDr. Miloš Ševčík, Ph.D.

Poděkování

Děkuji svému školiteli PhDr. Milošovi Ševčíkovi, Ph.D. za cenné rady a vstřícnost během psaní této diplomové práce.

Bc. Jan Dotřel

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 24. srpna 2016

.....
Bc. Jan Dotřel

Abstrakt

Tato práce se věnuje teorii fotografie a je historického charakteru. Je rozdělena do tří autonomních epizod, které chronologicky odpovídají třem historickým etapám. Tyto části jsou propojeny genealogií jednoho možného čtení fotografie, které budeme po celou dobu práce sledovat. První část se věnuje podmínkám a historickým příčinám zrodu fotografie. Druhá etapa popisuje pozdější dějinné období Výmarské republiky a fotografického hnutí Neue Sachlichkeit. Poslední část se věnuje Düsseldorfské škole fotografie a jejím současným nástupcům. Tyto historické etapy propojuje estetická problematika hodnoty kultovní a konceptuální, na kterých je demonstrován způsob čtení fotografického média jakožto specifického estetického fenoménu.

Summary

This historical work focuses on the theory of photography. It is divided into three autonomous episodes chronologically correspond to three historical stages. These parts are connected with one genealogies of one possible reading of the photography. The first part deals with the historical circumstances and causes of the birth of photography. The second phase describes the later period of history of the Weimar Republic and photographic movement of Neue Sachlichkeit. The last part concentrates on Düsseldorf School of Photography and its current followers. These historical eras combines the aesthetic issues of cult and conceptual values, which is demonstrated on the way how read the photographic medium as a specific aesthetic phenomenon.

Klíčová slova

Emergence fotografie, camera obscura, camera lucida, daguerrotypie, pozitivismus, ektoplazma, Neue Sachlichkeit, technická reprodukovatelnost, aura, kultovní hodnota, Düsseldorfská škola fotografie, konceptualismus, Neue deutsche Objektivität, konceptuální hodnota, angloamerický fotokonceptualismus

Key words

Emergence of photography, camera obscura, camera lucida, daguerreotype, positivism, ectoplasm, Neue Sachlichkeit, technical reproducibility, aura, cult value, Düsseldorf School of Photography, conceptualism, New german objectivity, conceptual value, photo-conceptualism

Úvod	7
Emergence fotografie/ Konceptuální a kultovní hodnota	8
I. Úvod do teorie počátků fotografie	9
II. Prae-fotografie	12
Camera obscura	13
Camera lucida	16
III. Archeologie vědění	19
IV. Bipolární čtení fotografie	24
Phos - Graphé	24
Panoptikon	26
Différance	28
V. Fotografická série	31
Filozofické okno W. H. F. Talbota	31
Verifikace a temporalita	33
Spor o mimézis	37
VI. Post mortem a ektoplazma	43
VII. Závěr	48
Technická reprodukce u Waltera Benjamina a základy fotografie Nové věcnosti	50
I. Úvod	51
Buržoazie / proletariát	52
II. Malé dějiny fotografie	54
Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti	58
Aura	61
III. Die Welt ist schön (Svět je krásný)	67
IV. Urformen der Kunst (Praformy umění)	70
V. Antlitz der Zeit (Tvář doby)	74
VI. Závěr	76

Düsseldorfská škola fotografie a angloamerický fotokonceptualismus	78
I. Úvod	79
Kunsthistorický kontext	80
II. Vorschrift und Typologie (předpis, ustanovení)	83
Architektura, Archiv a Dekonstrukce	85
Konzept (Entwurf, Plan, Grundlage, Anlage, Skelett), (Pojem, osnova)	89
III. Neue deutsche Objektivität a angloamerický fotokonceptualismus	93
IV. Konceptuální hodnota	101
Závěr	104
Seznam použité literatury	107

Úvod

Tato diplomová práce má dva hlavní cíle. Prvním je seznámit čtenáře s novým historickým kontextem čtení vývoje fotografie. Práce je složena ze tří epizod analogicky odpovídající třem dějinným obdobím. Vzájemná návaznost historických etap fotografie *Neue Sachlichkeit* a *Düsseldorfské školy fotografie* je poměrně snadno dohledatelným faktem, my se zde ovšem budeme snažit esteticky dokázat, že jejich hlavní pojítka (*konceptuální* hodnota) má co do činění se samotnou povahou fotografie a sahá mnohem hlouběji do historie. Cíl druhý je uceleně definovat samotný pojem *konceptuální* hodnoty a přinést tím na pole estetiky teorie nový podnět k dalšímu zkoumání.

Emergence fotografie / Konceptuální a kultovní hodnota

- I.** Úvod do teorie počátků fotografie
- II.** Prae-fotografie
 - Camera obscura
 - Camera lucida
- III.** Archeologie vědění
- IV.** Bipolární čtení fotografie
 - Phos - Graphé
 - Panoptikon
 - Différance
- V.** Fotografická série
 - Filozofické okno W. H. F. Talbota
 - Verifikace a temporalita
 - Spor o mimézis
- VI.** Post mortem a ektoplazma
- VII.** Závěr

I. Úvod do teorie počátků fotografie

Téma počátků fotografie je společné nejen všem historikům, ale také i většině současných teoretiků fotografie. Jedná se o velmi krátké období, které ovšem disponuje obrovským informačním potenciálem, neboť nám může odkrývat skryté fazety podstaty fotografie, jež zůstávají mnohými autory velice často neprobádány. Snaha o dosažení co možná nejhlubší míry poznání méně známých rysů toho mladého média (které ovšem o jeho esenci vypovídají mnohdy lépe) bude primární náplní první části této práce.

Málokterá analýza tohoto média se objede bez pokusů o zdůvodnění, popsání, či vysvětlení jeho počátku, neboť jeho zrod je bezesporu (nejen) pro teorii fotografie tím vůbec nejzajímavějším a nejdůležitějším, co toto médium skýtá. Drtivá většina, byť velice etablovaných autorit věnujících se počátkům fotografie (Beaumont Newhall, Sigfried Kracauer, Helmut Gernsheim) představuje počátky fotografie jako poměrně lehce historicky dohledatelný fakt a zkoumá zejména exaktní a stabilní dějinné charakteristiky, které lze jen obtížně zpochybňovat. Takové empirické vysvětlení počátků fotografie je bezesporu velmi přehledné a lákavé k podobnému druhu zjednodušení. Jisté vybrané historické události, jež jsou těmito autory pregnantně popsány, v této práci zmíníme, pokusíme ve však o jejich následně transformované čtení. Zaujmeme totiž perspektivu, která se bude koncentrovat na vyvrácení léty sedimentovaných dogmat prezentovaných předně v uměnovědných a historicky zaměřených analýzách. Pokusíme se představit méně známou tendenci uvažování o fotografii, která buduje svůj základ jak na současném poli estetiky, tak na odkazech autorů, kteří se fotografii přednostně nevěnují.

Během základních tří dějinných okruhů se budeme snažit poukázat na fotografii nikoli pouze jako na historický druh reprezentace, nýbrž jako na umělecko-geopolitický úkaz odrážející specifický vývoj západní kultury a jejího vztahu k samotné tradici zobrazování. Ačkoli se budeme bránit doslovnému pojetí pojmání historických dogmat fotografie, budeme v

jejích dějinách stále pevně ukotveni. Primárně budeme v této kapitole vycházet z teorie Geoffreyho Batchena, jehož můžeme situovat na střed pomyslné osy mezi formalistickými kritiky, kteří se snaží o nalezení a deskripci vnitřních znaků fotografie (André Bazin, Clement Greenberg) a postmodernisty, či antiesencialisty, kteří fotografii považují za jeden, nikoli něčím specificky odlišný druh reprezentace, jehož aspekty jsou tvořeny sociologicky, a kontextuálně (Victor Burgin, Allan Sekula). Teorie fotografie Geoffreyho Batchena¹ je na poli estetiky tohoto média rozhodně výjimečná, přestože jeho myšlení je více než vlastním metodickým postupem spíše sofistikovanou mozaikou, využívající především aplikaci tradičních autorů francouzského poststrukturalismu (Michel Foucault, Jaques Derrida, Roland Barthes). Jeho nově představený interpretační rámec je však obdivuhodně konzistentní a velmi plodně navazuje a kriticky reflektuje postmoderní teorii fotografie. Batchenovým směřováním je zejména deklamace ztráty víry v jistou absolutní identitu ve prospěch difference a zájmu o epistemologické předpoklady diskurzu a jevů, jež stabilitu samotného diskurzu vylučují.

Kontinuitu naší práce bude provázet jistá sémiotická mobilita fotografie. Budeme usilovat o vytvoření selektivního a fluidního historického přístupu, který se snaží o detailní analýzu fotografického fenoménu od jeho počátků a následně také o analýzu dvou velice podstatných a specifických etap fotografie. Naše studium se bude opírat o dějiny fotografické praxe, nikoli však v lineárním celku, nýbrž v zaměření se na vybrané projevy v partikulárních kontextech.

¹ Batchen, G.: *Burning with Desire: The Conception of Photography*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1997.

Batchen, G.: *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2001.



Negativní portrét William Henry Fox Talbota, autor neznámý

II. Prae-fotografie

Základní tezi, kterou zde kontradiktoricky postavíme proti klasické historii fotografie (která pojímá zrod fotografie jako jeden bod v plynutí technického vývoje) a budeme ji držet po celou dobu práce, bude zastávání postoje, že jsou to právě ony zvláštní podmínky zrodu fotografie, které jsou základem a zároveň i klíčem ke čtení tohoto média obecně, souběžně s vývojem v západní kultuře reprezentace.²

Přestože budeme hojně používat konkrétní historické příklady, bude nás více než jejich exaktní temporální a lokální specifika zajímat jejich kontextuální charakteristika, která pomůže dokreslovat a skládat dohromady historickou trajektorii, či odvíjení pomyslného narativu fotografie jako celku. V kontextu této analýzy jsem zvolil termín *emergence* fotografie, neboť jsem nenašel vhodnější slovo, jež by nebylo pouze ekvivalentem objevu, zrodu, či vzniku, ale zároveň by také poukazovalo na jistý kontinuální proud, z něhož se konkrétní události vynořují, oproti tradičně a rigidně glorifikované historické události, která bývá spojována s patentováním fotografie roku 1839.

Tím však rozhodně nechceme tvrdit, že tento rok není významným milníkem v dějinách fotografie. Je velice zajímavou i často kladenou otázkou, z jakého důvodu spatřily patenty tohoto objevu světlo světa téměř paralelně a přesto v různých evropských lokalitách. Zvolili jsme fokuzaci na etapu počátků fotografie, neboť je to jeden z jejích nejpodstatnějších momentů a zároveň i největší a málo řešenou záhadou.³ K jejímu rozklíčování se budeme muset ponořit spíše do jejího prenatálního období, než abychom znovu opakovali notoricky známá fakta popsaná mnohými autory. Nebudeme se tedy soustředit na klasické otázky historie fotografie, předně se vydáme na cestu rozkrývání epistemologické proměny, která je spjata právě s *emergencí* fotografie.

² Batchen, G.: *Burning with Desire: The Conception of Photography*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1997, str. 24.

³ Newhall, B.: *The History of Photography, 1839 to the Present Day*, New York, 1949. str. 11.

Camera obscura

Klíčem k pochopení emergence fotografie je její zvláštní a enormně dlouhý historický vývoj, který předchází její samotné artikulaci. Technická konkretizace a předstupeň, který dlouhotrvající proces vzniku fotografie předchází, je bezesporu princip camery obscury. Temná komora, či dírková kamera, nemusí být pouze chápána jako technický aparát, nýbrž jak uvidíme následovně, také jako fyzikální jev projevující se za určitých podmínek v přírodě. Nejobecněji může být popsána jako optický jev pronikání světelných paprsků skrze úzký otvor v ploše, které dopadají na plochu protější. Výsledný promítnutý obraz kopíruje externí scénu v proporciónálně zmenšené a osově převrácené podobě.

První vědecké zápisy tohoto jevu jsou dohledatelné u čínského filozofa a myslitele Mo Ti z dynastie Čou v 5. století př. n. l., který zaznamenal, že světlo procházející otvorem ve stěně místnosti tvoří převrácený odraz scény vnější. Jednalo se o pasivní zjištění, neaspirující o konstrukční ambici využití tohoto jevu. Na evropském kontinentu je první dochovaná zmínka o principu camery obscury spojována s Aristotelem, který si při pozorování částečného zatmění slunce všiml, že světelné paprsky jsou dle zatím neznámé závislosti lámány skrze pomyslné síto z listů rostlin. Jako první nepřímo naznačil, že by se tato zákonitost dala určitým způsobem použít.⁴

První postavenou konstrukci dírkové kamery můžeme najít v náčrtech datovaných z

11. století n. l. u arabského myslitele Muhammada ibn al-Hasan ibn al-Hajtama, známého jako Alhazen. Ten se již konkrétně zabýval lomem světla a jeho odrazem pomocí primitivních čoček. Užíval desku s otvorem, pomocí něhož zjistil zákonitost o přímočarém šíření světla. Dále je známo, že arabští astronomové používali přístroj velice podobný cameře obscuře

⁴ Newhall, B.: The History of Photography, 1839 to the Present Day, New York, 1949. str. 7.

pro určování polohy slunce a jeho fází. Dokázali tedy teoreticky propojit princip teleskopu a lomu světla.⁵

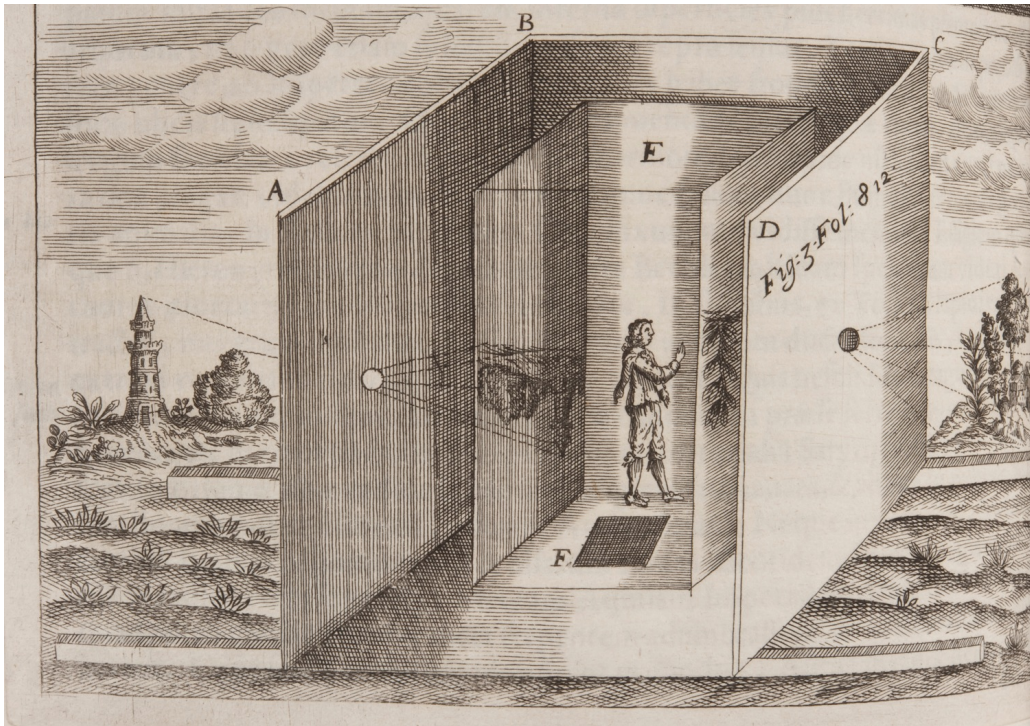
Nejstarší ucelený popis a původ názvu tohoto přístroje, který je používán dodnes, je datován do poloviny 16. století, kdy Leonardo da Vinci v díle *Codex Atlanticus* prakticky ukazuje vztah mezi vlastnostmi lidského oka a jeho vnímáním perspektivy. Regnie Gemma Frisius několik dekád po Leonardově objevu vsazuje čočku do vstupního otvoru přístroje, aby zvýšil jeho světelnost. Tento krok vedl k obecnějšímu rozšíření a popularizaci temné komory v evropském kontextu. Giovanni Battista della Porta ve svém díle *Magia Naturalis* poskytl ucelený popis camery obscury pro veřejnost a k čočce přidává i jednoduchý princip clony, aby dosáhl větší ostrosti světelné kresby. Dokonce byl prvním, kdo jej využíval pro zábavné promítání divadelních scén, za což byl málem inkvizicí odsouzen k trestu smrti upálením. Posledním krokem bylo popsání vlivu čoček o různých ohniskových vzdálenostech na velikost promítaného obrazu a využití náhledu na obraz pomocí matnice. Od tohoto momentu mohla být camera obscura využívána v mnohých modifikacích, od malých přístrojů pro pobavení šlechty, až po velké exempláře umístěné na majácích a rozhlednách.⁶

Na počátku 17. století popisuje Johannes Kepler cameru obscuru natolik detailně, že je již ve velmi těsné blízkosti fotoaparátu, ještě s tím faktem, že to byl právě on, kdo na základě svého zkoumání popsaném v *Dioptrice* zkonstruoval přenosnou cameru obscuru. Na závěr musíme zmínit také fascinující skutečnost, že Kepler v tom samém díle kromě camery obscury detailně popsal i přístroj neméně významný pro pochopení emergence fotografie, totiž cameru lucidu.⁷

⁵ Tamtéž, str. 9.

⁶ Tamtéž, str. 10.

⁷ Tamtéž, str. 9.



Nákres velké camery obscury od Athanasia Kirchera: Ars magna et umbrae

Camera lucida

Přejděme tedy nyní ve stručnosti k sesterskému přístroji dírkové kamery - ke cameře lucidě, tedy světlé komoře. Jedná se o mladší verzi vynálezu, která svým protikladným názvem odkazuje k absenci propouštění světla skrze uzavřený prostor, protože funguje na principu rozdílném. Základem camery lucidy je čtyřboký polopropustný hranol, skrze nějž se pozorovaná scéna láme přímo do oka uživatele přístroje. Z tohoto principu vyplývá, že se opět nejedná o přístroj, který by umožňoval fixaci obrazu, což ovšem neznamená, že by byl v dějinách reprezentace využíván sporadicky. Právě naopak, sloužila camera lucida jako pomocný aparát při zhotovování přesných výtvarných črtů. Výhoda, kterou kreslíř díky tomuto přístroji získal je založena na tradičním postupu zobrazování pomocí malířské mřížky, která mohla být ovšem pomocí optického lomu světla skrze hranol dovedena téměř k dokonalosti. Technickou vyspělost tohoto přístroje dokazuje i to, že byl byt v pozměněné podobě do nedávna součástí velkého množství mikroskopů, neboť tzv. mikrofotografie byla mnohem náročnější a dražší, než klasická fotografie. Z toho důvodu bylo pro vědce výhodnější mít v mikroskopu instalovanou cameru lucidu a pozorovaný náhled zvětšené skutečnosti jednoduše pomocí klíčových bodů obkreslit.⁸ Jako oficiální strůjce tohoto vynálezu je považován anglický astronom, chemik a fyzik William Hyde Wollaston, který si nechal svůj objev pod názvem camera lucida roku 1807 patentovat. Mnohé studie se však snaží dokázat, že byl tento princip známý již mnohá staletí dříve a podkládají své domněnky zejména na faktických příkladech z dějin umění. Renomovaný malíř a optický odborník David Hockney ve své práci *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* dokonce pomocí mnoha technických argumentů dokazuje, že tento nástroj byl znám již zhruba okolo roku 1420. Staří mistři by dle jeho tvrzení nebyli vůbec schopni dosáhnout tak dokonalého realismu, pokud by nebyli prakticky poučeni v oblasti optiky a lomu světla. Rentgenové snímky

⁸ Tamtéž, str. 11.

pláten starých mistrů jako jsou Jan Van Eyck, Caravaggio, či Jan Vermeer mluví dnes obecně ve prospěch této hypotézy.⁹

Udělejme nyní v našem stručném historickém vyprávění poslední zastávku, která se týká německého polyhistora Johanna Heinricha Schulze, jenž je v kontextu emergence fotografie významný především jako chemik. V roce 1717 Schulze objevil chemickou reakci mezi suspenzí křídly a stříbrem. Pokud jsou tyto dvě substance rozmíchány s kyselinou dusičnou a jsou následně exponovány slunečními paprsky, jejich povrch ztmavne. Experiment spočíval v tom, že umístil nápis namočený v této emulzi do skleněné nádoby vystavené na přímé sluneční světlo, které zanechalo přesnou inverzní kopii textu.¹⁰ Schulze tento jev rozpracoval, a přestože nebývá obecně považován za autora prvního fotogramu, jeho experimenty mluví o opaku.

Tyto příklady, z nichž ani jeden nebývá přímo uváděn jako inherentní součást tradičních dějin fotografie, jsme zmínili z důvodu vznesení klíčové otázky. Přestože střeoevropská vzdělaná elita disponovala detailními znalostmi z oblasti optiky, chemie i konstrukční techniky již velmi dlouhou dobu, samotná fotografie spatřuje světlo světa až oficiálně pak roku 1839. Je známo, že velcí myslitelé minulosti jako byli například Leonardo da Vinci, Johannes Kepler, nebo zejména a právě Isaac Newton byli natolik úspěšní, protože dokázali propojovat mnoho oborů vědy a jejich poznatků dohromady. Je tedy pozoruhodnou otázkou, proč se všechny doposud známé objevy o fotografii nespojili v jeden fungující celek již mnohem dříve.¹¹

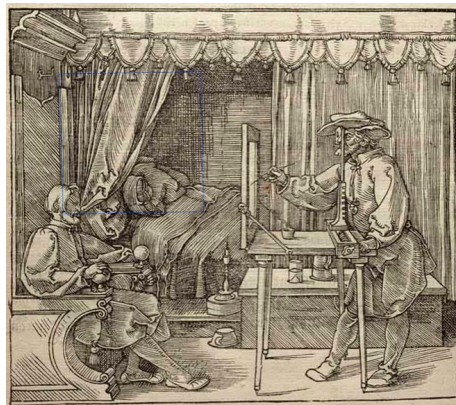
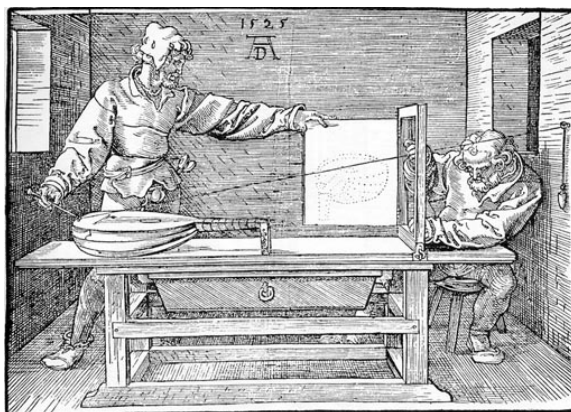
Indicie, které máme dnes k dispozici, napovídají, že tento problém není jednoduše zodpověditelný pomocí zavedených dogmat historie fotografie posledních dekad. K *emergenci* i k samotné *povaze* fotografie nemůžeme zkrátka přistupovat pouze historicky, nebo pouze technicky, politicky, či

⁹ Hockney, D.: *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, Viking Studio, 2006.

¹⁰ Tamtéž, str. 10.

¹¹ Batchen, G.: *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2001. str. 20-24.

uměnovědně. Dovoluji si tvrdit, že je to právě teoreticko-estetické pole, které jako jedno z mála dokáže cele uchopit tento problém a uspokojivě tak připravit půdu pro další vědecká zkoumání.



Albrecht Dürer: Kresby principu camery lucidy a jejího využití ve výtvarném umění (1525)

III. Archeologie vědění

Autor, který se tomuto estetickému problému konstantně věnuje dlouhou dobu a jehož vědecké analýzy poskytují inovativní přínos současné teorii fotografie je již výše zmíněný Geoffrey Batchen. Ve své obsáhlé práci *Burning with Desire: The Conception of Photography* nás nabádá, abychom se na tuto problematiku soustředili zejména skrze perspektivu Michela Foucaulta, který se zabýval fenoménem dějin a jejich interpretace a perspektivu Jaquese Derridy soustředícího se na zpochybňování a relativizaci stabilních opozit a pojmáním fotografie jako permanentně ambivalentní sebe-artikulace.

V duchu této filozofické tradice se tedy nebudeme soustředit na historické události patentování fotografie roku 1839, ale pokusíme se na její *emergenci* koncentrovat jako na problém týkající se zejména proměny diskurzu. Výše jsme zmínili několik historických faktů, z nichž se žádný z nich primárně nedotýká vzniku fotografie, tak jak jej vidí moderní dějiny. To co ovšem dle Batchena charakterizuje fotografii a její *emergenci* uceleněji je její dějinná inklinace se vyjevovat. Tento koncept nazývá *touhou*¹² (*desire*) po fotografii, tedy dlouhodobou teleologickou tendencí a potencialitou obsaženou ve světových dějinách, která se artikulovala na přechodu z klasické epistémé do epistémé moderní. Takto zaměřené čtení dějinného fenoménu *emergence* fotografie nám dopomůže i k odhalení její vnitřní struktury a doufejme, že nás i dovede k bližší deskripci jejích doposud ne příliš známých fazet.

Michel Foucault ve svém díle *Archeologie vědění* zkoumá povahu diskurzu a popisuje jej jako entitu proměnlivou, fluidní, nikoli jako ostře

¹² Batchen, G.: *Burning with Desire: The Conception of Photography*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1997, str. 52.

¹³ Všimněme, si že touha vnímaná jako tendence je poměrně častou kategorií evropských dějin filozofie. Platon ji pojímal jako prázdné místo v duši, jež by mělo být vyplněno. Tato prázdnota a touha po jejím zaplnění je zároveň i hnací silou subjektu. Touha je primární silou i pro Deleuze a Guattariho, kteří ji bytostně spojovali s produkcí. Je to tendence nevědomá a všude obsažená, proto se jí netýkají individuální problematiky a je nezávislá na interpretaci a vyjádření. Podstatné je, že je před-individuální a náleží jak subjektu, tak objektu.

ohraničené období, pomocí něž lze kauzálně interpretovat historické souvislosti. Je to právě diskurz, který reálně proměňuje tvář dějin, jež nejsou nezpochybnitelným řetězením jednotlivých faktů.¹⁴ Foucault se pokouší o odhalování historicky proměnlivých struktur, což je přesně téma našeho zkoumání. Je to způsob myšlení, který se pokouší i o rozkrývání tzv. hluchých informačních míst, o kterých popis dějin normálně mlčí. Archeologie vědění je popřením a odmítnutím klasické archivářské práce, která stojí na preferenci a vylučování dějinných událostí. Jeho metoda více dbá o odhalování skrytých míst kulturních sedimentů.¹⁵

Dějiny jako takové nejsou vnímány jako retrospektivní řetězení oddělených událostí, nýbrž jako plynulá entita, z níž hlubokého nitra podstatné momenty vyzařují. Foucault zdůrazňuje komplexní zachycení proměny v oblasti dějin i tím, že se ptá po povaze vztahu historicky stabilních struktur (dekáda, datum, století) a struktur proměnlivých (epocha, manifestace ducha, diskurz). Metoda archeologie je tedy pokusem o deskripci emanace výpovědí, kdy jsou to právě konkrétní výpovědi, které tvoří elementární jednotku obecnějšího diskurzu. Diskurz je chápán jako předpojmová instance základní struktury a fakta obsažená v daném diskurzu nemají sama o sobě žádný vnitřní význam. To, co jim následně dodává smysl je jejich interpretace.¹⁶ Přesně v tomto duchu bychom chtěli vést diskuzi ohledně *emergence* fotografie. Nikoli čtenářovi předložit výčet důležitých dat spojený s mnohokrát variovanou teoretickou polemikou na téma co to vlastně fotografie je, zda je či není uměním, co jsou její základní aspekty a co ji vlastně odlišuje od malířství. Budeme se čtenářovi snažit vylíčit linii sledující několik opomenutých sedimentů, které byly dějinami mnohokrát přepsány a doufejme, že jejich rozkrytí může poukázat na plodné informace o podstatě fotografie, alespoň ve středoevropském kontextu.

¹⁴ Foucault, M.: *Archeologie vědění*, Hermann & synové, 2002, str. 11-15.

¹⁵ Tamtéž, str. 20-25.

¹⁶ Brázda, R.: *Archeologie vědění*. in: Aluze: Revue pro literaturu, filozofii a jiné. 2003, č. 1.

Snažíme se sledující Foucaultovy poznatky postupovat epistemologicky. Epistémé je Foucaultem chápána jako určité kognitivní a priori vlastní těm, kdo v danou dobu obývají shodnou oblast a jsou ve vzájemné korelaci. Tyto epistémé lokalizuje Foucault do oblasti Evropy za posledních pět století a rozděluje je do třech uzavřených celků (renesanční, klasickou a moderní) a jednoho rodícího se otevřeného celku (později nazývaného postmoderní). Žádnou z nich nemůžeme plně uchopit, můžeme se však snažit díky archeologii vědění, se k jejich uchopování alespoň přibližovat.¹⁷

Batchen zasazuje *emergenci* fotografie do období bytostné proměny duchovních schopností subjektu. Tato transformace nastala v době přechodu mezi klasickou a moderní epistémé.¹⁸ Vzdělaný subjekt klasické éry, v jehož zkušenosti dosud nebylo pevně zažito karteziánsko-empirické myšlení, nemohl být ani vybaven mentálním pužením *touhy* po fotografii. V pozdějším stádiu práce tyto úvahy rozšíříme a propojíme konkrétní teze ohledně fotografických tendencí a nově se rodícího filozofického směru - racionalismu.

“Sám tento nástup je zvláštním fenoménem, který lze možná nejlépe popsat jako palimpsest, jako událost, která se zapsala do prostoru uvolněného náhlým kolapsem přírodovědné filosofie a osvíceneckého pohledu na svět. Michel Foucault o této době napsal: “Došlo tu [...] k drobnému, avšak zcela zásadnímu vyšínutí, které způsobilo pád celého západního myšlení.” Jinými slovy, porodní bolesti fotografie se shodují s odchodem novověké epistémé i s vynálezem specificky moderního

¹⁷ Tento specifický pohled na dějiny má zřejmě hluboký základ ve filozofii Friedricha Nietzscheho, jenž byl mimo jiné známý také jako demystifikátor stabilních dogmat, reprezentant nihilismu a prorok postmoderny. V jeho konceptu “Wille zur Macht” můžeme najít tendenci vynořování se jistých kvalit v dané etapě. Tento imperativ je vztažen i na dosavadní vývoj myšlení evropského subjektu obecně, který si doposud svůj stav plně neuvědomuje. Cíl i bytostná charakteristika vůle k moci je permanentní proměnlivá povaha kontinuálního pohybu, který v jeden určitý moment sám sebe překročí a opět se poté do sebe vrátí. Vůle k moci nemá jiného cíle než svoji sebereflexivní artikulaci.

¹⁸ Batchen, G.: *Burning with Desire: The Conception of Photography*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1997, str. 59.

spojení moci, vědění a subjektu; nástup jednoho byl možný jen díky vyhlazení druhého."¹⁹

Zrod fotografie bývá většinou spojován s několika základními vlivy, kterými jsou zejména vývoj ve vědecko-technologických oblastech, ekonomická a sociální proměna společnosti v důsledku industriální revoluce, rostoucí význam buržoazní třídy a jejího vlivu, či mnohé fúze uměleckých stádií modernismu. Málokdo může snadno popřít, že by žádný z těchto vlivů nebyl důležitou příčinou podporující vývoj fotografie. My se však snažíme nastínit obhajobu postoje, který tvrdí, že každý z těchto důsledků a to jak odděleně, tak dohromady tvoří pouze parciální prvek porozumění zrodu fotografie.²⁰ Většina rigidně smýšlejících teoretiků fotografie by pravděpodobně nesouhlasila s tím, že pokud bychom se rozhodli analyzovat každý z těchto (či mnohých jiných) aspektů jednotlivě, pravděpodobně bychom dospěli k závěru, že jejich přínos pro *emergenci* fotografie je relativně nepatrný.

Primárním důvodem, katalyzátorem i smyslem *emergence* fotografie byla dosažená mentální úroveň diskurzu. Jinak řečeno, fotografie potřebovala ke své skutečné realizaci jistý druh myšlení, který dříve jednoduše neexistoval. Toto myšlení je naplněno esencí filozoficko-uměleckou, kterou budeme v našem kontextu později nazývat *konceptuální*. Tento smělý argument nepřímo podporuje Batchenova zmínka o tzv. „nemožné ideji“, která počátky fotografie provází více, než cokoli jiného. Je to idea odvážné myšlenky, která předchozí učence ani napadnout nemohla. Toto tvrzení dokazuje i fakt, že navzdory mnoha příležitostem pokusy o toto médium nevycházely *přímo* z vědeckých experimentů. Co se zde snažíme nastínit je, že *emergence* fotografie nespočívá v nové technice zobrazování, nýbrž v epistemologickém převratu povahy zobrazování jako takového.²¹

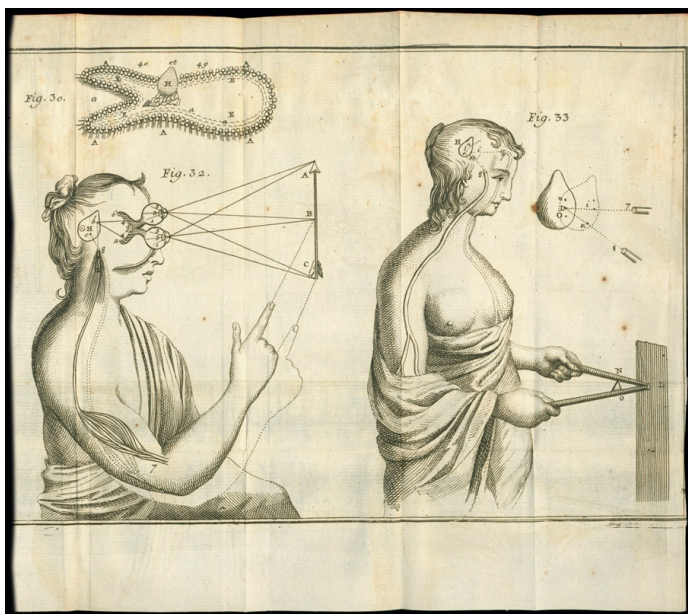
Podpořme tyto argumenty krátkým historickým příkladem. Dějiny i každá kniha historie fotografie vždy zmiňuje zejména tato tři jména: Nicéphore

¹⁹ Batchen, G.: *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2001, str. 132.

²⁰ Tamtéž, str. 22.

²¹ Tamtéž, str. 23.

Niépce, William Henry Fox Talbot a Louis Daguerre. Geoffrey Batchen však jako jeden z velmi mála upozorňuje na obrovský zástup lidí, kteří byli v prakticky stejné době zasaženi stejnou touhou po realizaci a vyjevení se fixace světla.²² Dobové vlastnosti diskurzu byly příčinou toho, že jejich touha byla dlouho ve stádiu individuálním a příležitostném, které se přesto postupem času přeskupilo do široce rozšířeného sociálního imperativu. Batchen nazývá tyto lidi termínem *protofotografové*, tedy představiteli jakéhosi „pilgrimství“; věrozvěstové objevů předchozích vzdělanců, nosiči světla k jeho finální manifestaci v podobě fixace světla a reprodukce originálu.²³ Jejich historická stopa není bohužel výrazně akcentována, ale jsou bytostným důkazem toho, že emergence fotografie nebyl momentální technický objev dané doby, nýbrž otisk, indexace touhy v dané epistémé. Fotografie není tak jako mnohé další technické vynálezy záležitostí snahy individuálního génia, nýbrž dlouhodobý kontinuální proces myšlení. Jakou estetickou hodnotu mělo toto fotografické myšlení od počátku jeho artikulace a jak se následně proměňovalo, bude tématem následujících kapitol.



Ilustrace k spisu L'homme Reného Descarta (1648)

²² Batchen, G.: *Burning with Desire: The Conception of Photography*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1997, str. 45.

²³ Tomuto tématu se Batchen věnuje velice podrobně tamtéž na str. 50-99.

IV. Bipolární čtení fotografie

Phos - Graphé

Dříve než přistoupíme k další interpretaci obsahu počátků fotografického myšlení, pokusme se ještě jednou o hlubší popsání diskurzivní změny ovlivňující podmínky vzniku možnosti vzniku fotografie. Tyto důvody vysvětluje Geoffrey Batchen na základě samotné povahy fotografie a opět nám tento argument osvětlí pomocí dialektického pojmání problémů evropského myšlení na základě bipolarity. Přednostně bude stavět své argumenty na poznatcích z postmoderního myšlení Michela Foucaulta a filozofie dekonstrukce Jaquese Derridy.²⁴

Vnitřní bipolarita je obsažena již ve vlastním jménu námi zkoumaného média, neboť je složeninou řeckého *photos*, *phos*, φως - světlo a *graphé*, *graphein*, γραφειν - psací hrot, kreslit. Slovo *photographia* tedy vyjadřuje spojení bytostně původní, přírodní, či božské instance a umělého produktu v podobě lidské kultury a vzdělání. *“Tento lingvistický konstrukt, nasycený magnetickým napětím podvojnosti, uhýbá potřebě rozhodnout, ke které sféře by fotografie měla přináležet.[...] Nejistá ohledně vlastní identity fotografie podléhá naléhavé, samozřejmé a současné přítomnosti obou jejích konstituentů.[...] Není divu, že fotografická terminologie odděluje přírodu od kultury a zároveň toto rozdělení ruší. Foto-grafie vyznačuje nejen odstup mezi přírodou a kulturou, ale také projekt kontinuálního přehlížení jejich rozdílu.”*²⁵

Tato nutnost pramení právě z tohoto diskontinuitního zlomu, který tlačil subjekt k tendenci tuto touhu manifestovat. První skuteční fotografové popisují fotografii jako nutnou formu ambivalentních vyjádření, tedy jako *“způsob reprezentace, která je simultánně aktivní a pasivní, která*

²⁴ Naším cílem zde rozhodně není, postavit vyčerpávající analýzu těchto dvou významných autorů, ale spíše aplikovat jejich klíčové termíny a koncepce na naše poznatky ohledně teorie fotografie.

²⁵ Batchen, G.: *Burning with Desire: The Conception of Photography*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1997. str. 101.

zobrazuje přírodu a současně ji nechává, aby zobrazila sama sebe, která současně zobrazuje i vytváří svůj objekt, která smazává rozdíly mezi kopií a originálem, která patří stejnou měrou do hájenství přírody i kultury.”²⁶

Toto médium s sebou nutně nese tuto bytostnou rozpolcenost. Tento věčný svár je ovšem doprovázen i permanentní pnutím po smíření dilematu mezi časem a jeho reprezentací, mezi přírodou a kulturou, mezi minulostí a přítomností, mezi subjektem a objektem.

Nezbytnou bipolárnost fotografie komentuje Allan Sekula ve své práci *Výklad archivu* následujícím výrokem: „*Obecně řečeno, skryté příkazy fotografické kultury nás táhnou dvěma protichůdnými směry: na jedné straně směrem k „vědě” a mýtu „objektivní pravdy” a na straně druhé ke kultu “subjektivní zkušenosti”. Tento dualismus fotografii pronásleduje, takže běžné výroky o tomto médiu působí komicky protikladně.*”²⁷ Často opakovaný spor, zda je fotografie uměním, či vědeckým způsobem vidění ji konstituoval již odedávna. Abychom duální ukotvení mezi proměnnými póly pochopily, je zapotřebí zkoumat povahu a význam těchto pólů, které jak se v průběhu práce vyjeví, budou promlouvat i k oscilaci mezi různorodými fotografickými hodnotami. Odpovědí nám bude perspektiva, jež se zakládá na smíru mezi neustálou rivalitou obou stran. Fotografie je umění i věda,²⁸ či přesněji - pohybuje se mezi uměleckým a vědeckým diskurzem.

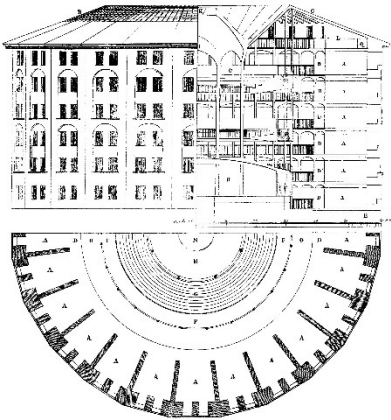


²⁶ Tamtéž, str. 79.

²⁷ Sekula, A. *Výklad archivu*, in: *Co je to fotografie*, ed. Karel Císař, Hermann & synové, 2004. str. 302.

²⁸ Tamtéž, str. 303.

Panoptikon



Moment sjednocování kontradiktorických pozic obsažených v samotné esenci fotografie můžeme spatřit ve Foucaultově metaforickém popisu tzv. panoptikonismu, který uvedl ve své práci *Dohlížet a trestat*, kde operuje s relací mezi subjektem, věděním a mocí.²⁹ Panoptikon byl sofistikovaný koncept věznice, kterou navrhl britský sociolog Jeremy Bentham. Jednalo se o kruhové vězení, v jehož ose byla strážní věž s bachařem v otočné kabině s teleskopem. Jednotlivě izolovaní vězni žili se stálým vědomím, že jsou nepřetržitě sledováni, ačkoli si tím nemohli být v žádné konkrétní chvíli jisti. Bachař panoptikonu musel být však stejnou měrou determinován jako jeho svěřenci.³⁰

Interpretace panoptikonismu upozorňuje na pojetí decentralizace moci na obou jejích pólech. Každá reflexe je zákonitě sebereflexí, ať se vyskytuje v podobě vězeňské disciplinace, nebo lze tento příměr použít na dialektickou povahu fotografie.³¹ *Emergence* fotografie byla možná v době, kdy si subjekt uvědomil svou vlastní decentralizovanost, svou nejistotu na jaké straně kamery stojí, tehdy kdy neplatí jasná hranice mezi subjektem a objektem vidění. Pro tuto diskurzivní transformaci byli již dispozice camery

²⁹ Foucault, M.: *Dohlížet a trestat: Kniha o zrodu vězení*, Dauphin, 2000.

³⁰ Tamtéž. str. 345.

³¹ Batchen, G.: *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2001. str. 21.

obscury i camery lucidy nedostatečné. Bylo nutné posunout schopnosti aparátu do té míry, aby byl schopen souběžné reflexe i projekce.³²

Tyto příklady poukazují na motiv sebereflexe subjektu i fotografického média v mnoha různých podobách. Rozkročení mezi póly není již pouze mezi přírodou a kulturou, nýbrž začalo být nárokem na subjekt, jako podmínka změny v epistemologickém diskurzu. Pozorovatel již není považován za pasivního provozovatele boží vůle a jeho uvědomělého oka, ale jako plně aktivního zřizovatele vlastního vidění. Toto uvědomění vede k myšlence, že pokud samotné vidění náleží subjektu, budou mezi jednotlivými druhy vidění markantní rozdíly.³³ Fotografii obecně tedy nemůžeme vnímat jako důsledek historického vývoje, ale jako fenomén zhmotnění proměny dvojice pozorujícího a pozorovaného, uvnitř jednoho subjektu, který se začal artikulovat v polovině 19. století.³⁴



Období *emergence* fotografie je analogické se stádiem schopností subjektu formulovat výše zmíněné zákonitosti v médiu umělecké

³² Batchen, G.: *Burning with Desire: The Conception of Photography*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1997. str. 103.

³³ Tamtéž, str. 186.

³⁴ Tamtéž, str. 184.

reprezentace. Tato schopnost sebereflexivní formulace vyžaduje abstraktní převrat v myšlení, který nazývám nutností *konceptuálního*³⁵ uchopení samotného principu fotografie. Pojem konceptuální zde stavím proti pojmu duchovní, emocionální, či kultovní. V následující kapitole se pokusíme ukázat, jakým způsobem byla tato *konceptuální* sebereflexe obsažena v prvních fotografických cyklech vůbec.

Différance

Již jsme se zmínili o tom, že lze (a je možná záhodno) na fotografii nahlížet skrze bipolární perspektivu. Prohlubme nyní toto nastíněné poznání o stupeň více tím, že se pokusíme o její vysvětlení v kontextu dekonstrukce Jaquese Derridy, tak jak jej interpretuje Geoffrey Batchen. Sémiologické saussurovské pojmání významu znaku, který není obsažen v něm samém, nýbrž více v rozdílu vůči znakům ostatním v rámci konkrétního systému rozpracoval Derrida ve své filozofii převracení a rozkládání tradičních významových opozit. V tomto kontextu vytváří neologismus *différance*, ve smyslu odkladu, který umožňuje stabilně ukotveným opozitním pólům jejich uvolnění sedimentovaných konotací a jejich následnou reinterpetaci a čtení v nových souvislostech.³⁶

Derrida tuto strategii aplikuje jak na fenomén fotografie, kterému se ve svých úvahách poměrně často věnoval, tak i na tradici reprezentace, která fotografii a jejím počátkům neodmyslitelně předchází. Počátky a esenci reprezentace spatřuje Derrida právě v reflexi této osově rozdělenosti. Těžko dnes polemizovat nad tím kdy a jak vlastně tendence po nápodobě

³⁵ Termín konceptuální jsme zde zvolili záměrně, přestože není doslovně se překrývající se zavedeným termínem, vycházející z anglického concept a popisující umělecké hnutí přednostně 60. let 20. století, pojmenované Sol LeWitem "které staví do popředí myšlenku, záměr, koncept a ideu, před samotné provedení, či realizaci uměleckého díla"(Arts Lexikon). V našem kontextu budeme tento termín používat kontradiktoricky vůči adjektivu kultovní, nikoli však pouze ve smyslu opačného opozitu, nýbrž jako akcentování mentálního přesahu a odklonu od tendencí emocionálních a piktorialistických.

³⁶ Derrida J.: *Writing and Difference*, Taylor & Francis or Routledge's, 2005. str. 13.

vznikaly, můžeme však zmínit jeden z jejích možných příčin.³⁷ Pokud byl velmi raný subjekt schopen vypořádat se s jevy odlesku, zrcadlení a odrazu, jistě si povšiml, že zobrazená skutečnost je sice jistým způsobem deformována, přesto se však velice blížila podobě originálu. Když se toto zjištění pokusíme domyslet do důsledku, musel si již tento raný subjekt nějakým zobecňujícím způsobem tuto závislost vysvětlit. A to nejjednodušší řešení je pojímat ji skrze osovou danost, jako jistého abstraktního zákona, který přirozeně platí. Základy tohoto opozitního myšlení mají hluboké kořeny nejen v primitivní lidské éře, ale také v tradici evropské metafyziky, která má téměř vždy souhru protikladů, či dualit inherentně obsaženou.³⁸

V našem zkoumání jsme již mnohé z těchto dichotomických úvah zmínily, (sémiotika vlastního názvu fotografie, oscilace mezi přírodou a kulturou, překročení pólů pozorující a pozorovaný, aktiv a pasiv...). Nyní jsme se nesoustředili na dichotomii protikladnou, nýbrž velmi úzce k sobě srostlou, tak jak ji pojímal právě Jaques Derrida. Différance je cestou překonání logocentrismu, je tendencí vyčkávací, nevědomě se uchylující a zároveň rozdílnou, rozlišitelnou. Je to tendence tvorby významu, který se zakládá na své stopě, což vede i k samotné indexikální povaze fotografie. Důvodem, proč Batchen vyzdvihuje Derridovu dekonstrukci oproti mnohým autorům věnujícím se přednostně fotografii, je směr odhalování filozofie jako dvojjediné entity se samotným myšlením na jedné straně a tradicí na straně druhé. Druh této analýzy totiž vyžaduje přístup k problematice fotografie z hlediska rozkrývání skrytých a potlačovaných předpokladů vnitřní struktury.³⁹

Oba tyto filozofické koncepty, jak Michela Foucaulta, tak Jaquese Derridy odkazují v našem kontextu především na následující aspekty čtení fotografie: fotografii lze vnímat především jako bytostně bipolární entitu, která *osciluje*, nikoli však *zápasí*, mezi svými póly (mezi přírodou a

³⁷ Tamtéž, str. 65.

³⁸ Batchen, G.: *Burning with Desire: The Conception of Photography*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1997. str. 178-184.

³⁹ Tamtéž, str. 181.

kulturou, mezi uměním a vědou i mezi póly ostatními, které se v průběhu práce dále vyjeví). Co je však podstatné, že fotografie je schopna tyto binární pozice prolamovat a záleží především na *sebereflexivní* schopnosti subjektu a jeho uvědomělého přístupu k médiu; tedy i na tom jak jej pojmáme a co jsme ochotni v jeho pólech nalézat. V kapitolách následujících se budeme soustředit na další zásadní, nikoli však uměle vytvořenou bipolaritu fotografie, která se bude týkat hodnot fotografie. Přesuňme se tedy nyní z oblasti filozofické do další dějinné konkretizace, kterou se pokusíme ikonograficky interpretovat a pomocí tohoto náhledu osvětlit hodnoty *konceptuální* a hodnoty *kultovní*.



Série autoportrétů, autor neznámý (1845)

V. Fotografické série

Filozofické okno W. H. F. Talbota

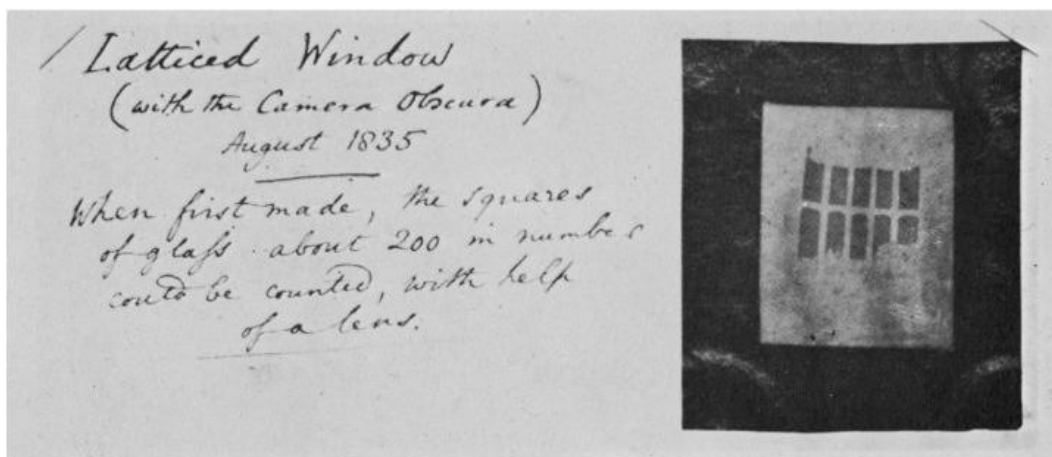
William Henry Fox Talbota netřeba rozsáhle představovat, připomeňme snad jen stručně významné přínosy tohoto polyhistora fotografie. Především je znám pro vynález kalotypie, nebo také talbotypie, která umožňovala vícenásobnou reprodukci fotografického obrazu z jednoho papírového negativu, rozšířil a probádal základy fotogramu, jako první uskutečnil experimenty rychlé závěrky a blesku, jako první zkonstruoval přenosný fotoaparát a mimo jiné je také autorem první reprodukované foto-ilustrované knihy *The Pencil of Nature*.⁴⁰

Zaměřme nyní naši pozornost na sérii jeho fotografií, kterou věnoval svému oknu v Lacock Abbey. Zřejmě nejstarší dochovaný negativ na světě z roku 1835 zobrazuje arkýř tohoto okna, přičemž je pozoruhodné, že jej fotil ještě mnohokrát v průběhu následujících čtyř let. Naštěstí byl Talbot velice důsledný a své negativy často doplňoval o své vlastní komentáře, které nám nyní mohou posloužit jako cenné ikonografické svědectví. Vedle negativu je napsáno, že díky zvětšovací čočce můžeme docenit detaily struktury skleněné, okenní mřížky, ale co je podstatnější, tak v jednom ze svých deníkových zápisů nazývá jednu z těchto fotografií "Filosofickým oknem". Jedná se o fotografii pohledu z okna skrze určitou pravidelnou strukturu, kterou zopakoval ještě nejméně šestkrát. Jeho ostatní fotografie jsou bohaté na různorodá témata, plné vizuální metafory, mytologie, provedené skrze pečlivě váženou kompozici, prostě jsou po všech stránkách takřikajíc krásné. Z jakého důvodu by tedy Talbot věnoval tolik pozornosti fotografii svého okna, když velmi dobře věděl, že pokud namíří objektiv do přímého světla, bude velmi kontrastně akcentovat zejména strukturu mřížky? Uznávaný expert na Talbota Larry Schaaf na základě jeho vědeckých poznámek tvrdí, že nám chtěl ukázat zobrazení okna,

⁴⁰ Newhall, B.: *The History of Photography, 1839 to the Present Day*, New York, 1949. str. 38.

přesně a pouze tak, jak je. Bez uměleckých ambicí, či invencí, přesto však vybavené hodnotou, která je tomuto primitivnímu zobrazení přidána.⁴¹

Geoffrey Batchen interpretuje opakující se motiv Talbotova okna jako emblematickou reprezentaci samotného focení. Pohled na toto okno, je totiž i místem, kde poprvé vložil senzitivní papír do své camery obscury. Může tedy jeho okno představovat pomyslný objektiv a jeho byt být reminiscencí na vnitřek aparátu?⁴² Sám Talbot ve svém deníku k těmto snímkům píše: "*první věc dosud známá, čerpala samu sebe ze svého obrazu*".⁴³ Vyfotil fotografii, jak vyfotil první fotografii. Pořídil fotografii svého prvního focení. Není podstatné, zda je Batchenova interpretace tohoto motivu přesně taková, jak ji Talbot původně zamýšlel, to mnohem podstatnější, na co zde narážíme, je přítomnost oné sebereflexivity o níž jsme se zmínili výše. Je možné, že je jedna z vůbec prvních fotografií, takto sofistikovaně deskriptivní? Může být jeden z prvních fotografických cyklů *konceptuální*? Nebo je tato otázka položena obráceně: vznikl jeden z prvních fotografických cyklů díky tomu, že mohl být konečně *konceptuální*?

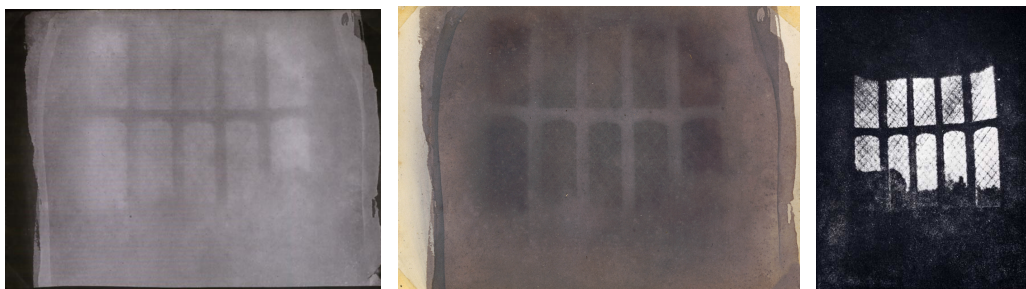


⁴¹ Batchen, G.: *Burning with Desire: The Conception of Photography*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1997. str. 123.

⁴² Tamtéž, str. 125.

Newhall, B.: *The History of Photography, 1839 to the Present Day*, New York, 1949. str. 43.

Faktem je, že motiv pohledu z okna nesou i ostatní z emblematických prvních fotografií. Slavný pohled z okna Nicéphora Niépceho je však oproti Talbotovu spíše jen vedutou, výhledem. Talbot zaměřil svou pozornost na okno samotné a poukazuje tím k tomu, že fotografie jako taková je především rámováním, nabízením varianty svého reflexivního vidění.



Verifikace a temporalita

Louis Daguerre se stejně jako Talbot v jedné své sérii zaměřil na multicipltní zobrazení shodného objektu. V jeho případě se jednalo o tutéž perspektivu pohledu za rozdílných podmínek přirozeného světla, tedy o pokus znázornění plynutí času. Roku 1838 vykonal Daguerre několik fotografických expozic v rozdílných stádiích dne. Nejznámější je výhled z okna jeho ateliéru na Boulevard du Temple, dále na Tuilerijský palác a na Luxorský obelisk na Place de la Concorde. Je třeba upozornit na to, že tyto série nejsou pouhou zkouškou, či fotografickým cvičením náhodného motivu. Batchen se opět při interpretaci této fotografické série odvolává na hojně poznámky a deníkové zápisy autorů, kteří své fotografické práce podkládali teoretickými úvahami.⁴⁴ Daguerre se v tomto případě zamýšlel nad povahou času a svým uměleckým experimentem nepřímo dokazoval, že čas není entita skládající se ze separátních momentů. Svě soustředění

⁴⁴ Batchen, G.: *Burning with Desire: The Conception of Photography*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1997. str. 135.

popisuje jako důkaz o skloubení minulosti a přítomnosti v jedné zkušenosti.⁴⁵ V této souvislosti se skutečně o těchto autorech nelze zmiňovat jakožto o spontánních experimentátorech, slepě aplikujících nové médium na kterékoli objekty. Musíme mít stále na paměti, že oba fotografové byli především technickými vynálezci a jejich zaměření nemělo uměleckého srovnání, které by oni sami často napodobovali. Vytvářeli tedy jak fyzický základ nového média, tak i zcela nový způsob uměleckého vidění. Jejich metody jsou až obdivuhodně uvědomělé, sebereflexivní a velmi často právě i umělecky *konceptuální*.

Pokusme se stručně osvětlit, jakým konkrétním způsobem docházelo k proměně diskurzu, o kterém jsme se zmínili výše. Chceme zde nastínit variantu dějinného čtení, která by vysvětlovala *emergenci* fotografie pomocí korelace mezi vědecko-technickým věděním a nově se rodícího uvažování obecně. Roku 1839 představil politik, vědec a tajemník Francouzské akademie věd François Arago daguerrotypii na půdě akademie věd. Odezva a reakce odborné veřejnosti byla více než sugestivní pro teorii fotografie: Arago i ostatní učenci se shodovali na tom, že je tento nový vynález největším milníkem v dějinách umění, právě proto, že jej za umělecký nástroj ani nepovažovali. Umělci však měli nyní v rukou nástroj, který se dokonale shodoval s nově nastupujícím estetickým kánonem, totiž možností zobrazení skrze nijak intencionálně zdeformované skutečnosti. Taková možnost se doposud v tradici zobrazování nevyskytla.

Rozšířme tedy přechodí úvahy založené na Foucaultových poznatkách o proměně diskurzu konkrétním pojmenováním této problematiky. Budeme zde tvrdit, že společně s emergencí fotografie se zrodil, podpořil ji a připravil půdu pro jednu z jejích nejsilnějších odvětví, silný filozofický směr - racionalismus.

Roku 1824 vychází práce *Systém pozitivní filosofie* a mezi lety 1830 až 1842 v šesti svazcích ještě slavnější práce *Kurz pozitivního myšlení* obě

⁴⁵ Derrida k úvahám nad povahou fotografického času přidává následující poznatky: čas pro reflexi je také šancí pro návrat zpět k těmto původním podmínkám zrcadlení všech smyslů světa. S pomocí nového technického nástroje můžeme konečně spatřovat, nejsme odsouzeni k pouhému pozorování krajiny, města, mostů a hloubek, můžeme konečně vidět *vidění*.

od Augusta Comta, praotce pozitivismu. Ve své nejjednodušší formě je pozitivismus založen na důvěře v metodu verifikace, jež zkoumá fakta a vzájemné relace mezi nimi. Analýza faktů je ustanovena zejména pomocí několika pravidel: snaha o konstatování faktů pomocí dané formy zkoumaného jevu, dále proces zkoumání založený na uspořádání dle určitých známých zákonů a schopností předvídat z doposud známých zákonitostí jevy budoucí. Časová proměna subjektu je dějinně ukotvena do tří stádií - do stádia teologického, metafyzického a finálního pozitivního. První stádium spadá pod patriarchát náboženství, druhé pod filozofické spekulace a třetí bylo pod empirií a pozitivní vědou.⁴⁶ Z pozitivismu se stává dominanta evropské filozofie 19. století a troufám si tvrdit, že jeho vliv na poli uměleckém se paralelně projevil v nově se rodícím médiu.

Spíše než o jasně pojmenovanou školu, či odvětví se jednalo o myšlenkový status sdílející tehdejší intelektuální jádro. Pozitivismus a umělecký realismus upouštěly od metafyzických úvah ve prospěch vědeckého myšlení. Nahlédněme, co k tomuto fenoménu znamenal Sigfried Kracauer: *“V tomto kontextu jsou zajímavé pouze estetické implikace takového přístupu. Pozitivistická mentalita usilovala o věrné, zcela neosobní podání skutečnosti, ve smyslu Tainova radikálního výroku: “Chci reprodukovat objekty, jaké jsou, nebo jaké by byly, i kdybych neexistoval.” Nešlo ani tak o umělcův námět či jeho ošidnou imaginaci, důležitá byla nepředpojatá objektivita v zobrazování viditelného světa, ve stejnou dobu též došlo k vítěznému nástupu plenérové malby, prostě veškerého romantického podtextu.”*⁴⁷

Těchto úvah se budeme držet ještě v podkapitole následující a pokusíme se jejich explikací vysvětlit bipolaritu fotografie, která je velice důležitá pro další zkoumané etapy této práce.

⁴⁶ Kachník, J.: *Dějiny filozofie*, nakl. V. Kotrba, 1904. str. 245-261.

⁴⁷ Kracauer, S.: *Fotografie*. in: *Co je to fotografie*, ed. Karel Císař, Hermann & synové, 2004. str. 28.



Louis Daguerre, Pařížský bulvár (1839)

Nahlédněme nyní do kontextu historie fotografie, tak jak je prezentován kulturním teoretikem Sigfriedem Kracauerem v jeho práci *Fotografie*.⁴⁸ Tento krátký dějinný exkurz nám pomůže jako finální podklad pro naše předchozí estetické úvahy, neboť se v něm velmi čistě odrazí jako obecná, tak i konkretizovaná rozpolcenost fotografie, která se projevila ve velmi slavném historickém sporu mezi realisty a romantiky, kteří se později zformovali ve směr piktorialismu. Budeme zde sledovat dva rozdílné proudy fotografie, kdy dominantním aspektem prvního z nich je snaha o následování hodnoty *konceptuální* a druhého spíše inklinace k hodnotám *kultovním*. V polovině 19. století se následně debaty mezi realisty a jeho odpůrci stávaly čím dál bouřlivější a dnes můžeme mluvit o eskalaci dobře čitelného sporu mezi oběma tábory. Společným styčným bodem obou stran byla premisa, že fotografie je přednostně kopií přírody, to bylo ovšem jediné, na čem se byly schopny dohodnout. Hlavním motivem jejich rozkolu byla samotná estetická hodnota reprodukce.

Přesuňme se do období, kdy se daguerrotypie stává relativně etablovaným oborem a mnozí si velmi brzy všimají jejího specifika, totiž schopnosti zachycovat i odhalovat vizuální, či hypoteticky vizuální, dosud neviděnou fyzickou realitu.⁴⁹ Fascinace umělců, kteří se přednostně soustředili na tuto vlastnost daguerrotypie a využívali její nebývalou míru reprodukce s “věrností rovnou přírodě samé”. François Arago, o kterém jsme se zde již zmínili, ve své slavné řeči ve francouzské horní sněmovně jásal nad neuvěřitelnou přesností a matematickou precizností, se kterou je tento nový vynález schopen reprodukovat objekty. “*Ke sborovému nadšení nad senzačním realismem destiček s pohledy na Benátky se přidal i hlas takového velikána, jako byl Ruskin; pravil, že vypadají: “jako by kouzelník*

⁴⁸ Tamtéž, str. 29.

⁴⁹ Tamtéž, str. 30.

zmenšil skutečnost."⁵⁰ Společnou charakteristikou realistů byla explikovaná věrnost reprodukce zobrazených objektů na úkor subjektivního zabarvení ve smyslu vyjádření vnitřních pohnutek, či ireálných afektů. Přesně v tomto duchu eskaloval zájem o makrofotografii, která byla schopna zobrazovat detaily, jež byly v té době většině recipientů zapovězeny.

Již jsme se zmiňovali o oscilaci mezi významem fotografie pro vědu a umění. V této práci se koncentrujeme na její umělecké realizace, ale rozšíření daguerrotypie měl samozřejmě enormní dopad na vědeckou sféru. Nepochybně velice urychlila vývoj medicíny, biologie, chemie, fyziky, či genealogie. Charles Darwin, který byl dlouho dobu odkázán na rytiny zvířat, díky fotografii dokázal pomocí prchavých a pomíjivých momentů zvířecích tváří založit svou teorii exprese a emocí.⁵¹

Zajímavou skutečností realistického tábora fotografů byl jejich přístup k statutární povaze fotografie, mnoho z nich ji totiž za autonomní umělecký druh ani nepovažovalo. Čemu ovšem přikládaly mnohem vyšší význam, byla právě „neúplatná objektivita“ objektivu,⁵² která může umění sloužit jako jedna z nejcennějších pomůcek. Vzpomeňme v tomto bodě na stádium před vynalezením fotografie, kdy camera lucida sloužila jako podpůrný malířský nástroj. Je skoro až paradoxní, že dlouhou dobu po rozšíření daguerrotypie se její věrní zastánci navrací ke stejnému názorovému pólu. Jednalo se ovšem o frakci smýšlející o fotografii nikoli v *konceptuálním* pojetí, nýbrž striktně realistickém, který se od sebereflexního umění silně odlišuje. Realismus přistupoval k fotografii jako k připomínce síly přírody, tudíž jako k nevyčerpatelné studnici inspirace. *“Podobně se vyjadřoval i Taine, a dokonce i Delacroix, jenž přirovnával*

⁵⁰ Tamtéž, str. 28.

⁵¹ Uvědomme si, že jsme vyrostli ve společnosti, kde je kontakt s jakýmkoli druhem fotografie samozřejmostí a zkusme si představit, jak bychom reagovali v případě prvního vizuálního setkání s texturou listu, či lidské tkáně.

⁵² Tamtéž, str. 29.

daguerrotypii ke "slovníku" přírody a radil malířům, aby do něho pilně nahlíželi."⁵³

Tradiční názory historie fotografie (zároveň názor samotného Kracauera) však vůbec nepřiznávají jakousi zlatou střední cestu mezi rigidním realistickým přístupem a jeho liberálnějšími odpůrci. Kracauer tvrdí, že: "*Obě strany pomýlil naivní realismus, a proto si nedokázaly uvědomit, jaký typ kreativity lze vložit do fotografického záznamu. Tento společný náhled jim znemožňoval proniknout do podstaty média, které není imitací ani uměním v tradičním smyslu.*"⁵⁴ Dovolil bych si s tímto argumentem prudce nesouhlasit; důkazem mého nesouhlasu nechť jsou předchozí úvahy o sebereflexivnosti tvorby Talbotovy a Dagguerovy. K nimž nyní přidáme poznámky o poslední fotografické sérii, o které se zde zmíníme. Krátce se totiž seznámíme s tvorbou Hippolyta Bayarda, kterého sic nemůžeme považovat za představitele realismu, ale jeho tvorba dokonale vystihuje průnik do podstaty fotografie ve smyslu *konceptuální* hodnoty.

Práci Hippolyta Bayarda opět hojně interpretuje Geoffery Batchen, jehož rozboru se zde budeme držet. Bayard je bezesporu jedním z nejsofistikovanějších spolu-vynálezců fotografie, který byl zároveň velmi nadaným umělcem takřka ve všech odvětvích fotografie: od žurnalismu, přes zátiší, portréty, vědecké snímky, snímky architektury až po velice originální autoportréty, které nás budou zajímat přednostně.⁵⁵

V říjnu roku 1840 Bayard vytvořil několik variant jedné velice zvláštní kompozice, která je dnes známá pod názvem *Le Noyé (Autoportrét jako utonulý muž)*. Jedná se zřejmě o první manipulovanou fotografii i mužský akt zároveň. Bayard se v ní stylizoval do aranže utopeného těla, aby tím neoficiální cestou protestoval proti nedostatku uznání za přínos k vynálezu

⁵³ Tamtéž, str. 30.

⁵⁴ Tamtéž, str. 31.

⁵⁵ Batchen, G.: *Burning with Desire: The Conception of Photography*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1997. str. 157.

fotografie.⁵⁶ Více než na zvláštní okolnosti významu vzniku této fotografické série zde chceme upozornit na formální aspekty těchto snímků. Na snímku vidíme polo-sedícího Bayarda se zavřenýma očima zaklíněného do bílé drapérie a obklopeného několika předměty, z nichž některé z nich jsou velice špatně rozpoznatelné. Fotografie jsou systematicky repetitivní, drží jednotné téma i kompozici, ovšem s velice malými a podstatnými odchylkami u každé jednotlivé varianty. Specifickými je činí právě jejich skutečná sériovost i užité atributy, které



Bayard mnohokrát varioval v různých kombinacích, což je postup, který je oproti jiným uměleckým druhům zobrazení velmi snadno realizován skrze fotografii. Každá jednotlivá věc na snímku i její poloha má svůj význam, co jim ovšem dodává jednotící smysl je právě jejich počet, který svědčí o autorově dlouhodobé koncentraci na jedno téma, které se rozhodl vyčerpat.⁵⁷ Na fotografiích je vždy na jiném místě aperspektivně umístěn klobouk, jež můžeme číst jako referenci k měnícím se polohám slunce a temporalitě obecně, jakožto faktoru který by měl být v případě tohoto média vždy na zřeteli. Další velice častý motiv, který Bayard používal i v mnoha svých ostatních fotografiích, jsou repliky antických soch, které umísťoval na bizarní místa. Tvrdil, že zmenšené kopie antických originálů ve fotografiích vyjadřují cosi nereálného a umělého,

⁵⁶ Na zadní straně fotografie zanechal autor tento vzkaz: „Toto tělo patří H. Bayardovi, vynálezci procesu, který právě vidíte. Pokud vím, tento neúnavný experimentátor byl tři roky zaměstnán svým vynálezem. Vláda, která tolik dala panu Daguerrovi, řekla, že nemůže nic udělat pro pana Bayarda, a ten nešťastník se utopil... Ach ta rozmanitost lidského života! Byl v márnici několik dní, nikdo jej nepoznal, ani si na něho neuplatňoval nárok. Dámy a pánové, měli byste raději podstoupit, aby nebyl raněn váš čich, jelikož – jak můžete vidět – tvář i ruce džentlmena již začínají zahrňovat.“

⁵⁷ Tamtéž, str. 158.

tedy to, co by mělo být ve fotografiích principiálně zobrazeno. Povšimněme si také onoho vztahu zmenšení a lnutí k originalitě, to jsou přeci fotografické aspekty par excellence...Proti tomu velice častý motiv jeho tvorby bylo zahradnické nářadí, které naproti tomu sugeruje procesualnost a původnost přírodních procesů. Poslední ikonografickou zmínkou zde bude kompoziční interpretace polohy Bayardova těla. Pokud budeme pozorní, zjistíme, že se jedná o téměř přesné symetrické převrácení polohy mrtvého Jean Paul Marata, tak jak jej ztvárnil Jaques-Louis David ve své slavné malbě. Možným důvodem, proč Bayard zvolil tuto reminiscenci je méně známý fakt, že to byl právě Marat, kdo překládal do francouzštiny zásadní Newtonovu práci *Optics*, která byla pro první fotografy jedním z klíčových pramenů poznání.⁵⁸

Batchen tento příměr vysvětluje tak, že Bayard coby vědecky i umělecky edukovaná autorita poukazovala svou protestní fotografií na přechod z jedné významné etapy do druhé tím, že přeparafrázuje dvorního klasicistního malíře ve zcela jiném kontextu.⁵⁹



Jak jsme již zmínili, Bayarda nelze ani v nejmenším považovat za představitele realismu. Chtěli jsme však se vši vážností akcentovat možná velice drobné detaily (opět v duchu Foucaultových názorů na dějinnou sedimentaci), které aspirují k vyvrácení rigidního názoru mnohých teoretiků fotografie na esteticky prázdné hodnoty počátků fotografie.

⁵⁸ Tamtéž, str. 166.

⁵⁹ Tamtéž, str. 167.

Těmito třemi příklady jsme se snažili ukázat, že i největší a tolik často citovaní velkáni vynálezu fotografie mají ve své tvorbě málo diskutovaná místa, která přímo referují k umělecké hodnotě fotografie, jež se dominantně projevila jak v racionálních tendencích vědeckých poznatků, tak i hluboké reflexivitě vlastního média.



Post mortem daguerrotypie z viktoriánského období, autor neznámý

VI. Post mortem a ekto plazma

Rozhodně zde nechceme konstruovat ostré rozdělení mezi fotografickými směry, spíše se snažíme o historickou aplikaci termínů *konceptuální* vs. *kultovní*. Podívejme se tedy na dějinnou konkretizaci tendencí ve fotografii, které se postupem času vyvinuly v ukázkovou prezentaci hodnot *kultovních*.

Představitelé tradičnějšího uvažování zastávali názor, že pravá umělecká invence nemůže stát na pouhém záznamu skutečnosti a musí tedy k zobrazení přidat ještě další hodnotu, ať už v podobě libého krásna, či jiné hodnoty duchovní. Tvořené snímky pod touto doktrínou tedy neusilovaly o primát pravdy, čímž velice často analogicky sledovaly dobové tendence malby. Tito “formativní” umělci pracující s médiem fotografie vytvářeli obrazy, které byly přímo odvozeny od uznávaných malířských vzorů a dodržovaly i zavedené kánony v případě volby tématu. První rozšířením těchto fotografických tendencí nastalo propojením a rozmachem v komerční oblasti. Setkala se zde poptávka střední vrstvy po poměrně levném a zároveň velice přesném druhu portrétu. Zajímavé však je, že se tento nový druh portrétního zobrazení nesnažil o zavedení autonomního stylu v podobě nové estetické normy, ale převzal inklinaci k romantickému malířství a akademickému idealismu. Inscenovaných a líbivých fotografií tohoto typu vyprodukovala polovina 19. století skutečně enormní množství. Tato poptávka se samozřejmě transformovala v dobře fungující a lukrativní obchod, kterému dominoval zejména André-Adolphe-Eugène Disdéri, který si nechal patentovat tzv. *carte de visite*, tedy první portrétní vizitky.⁶⁰ Jeho vizitky sledovaly přesně to, po čem trh dodnes nejvíce prahne, tedy po idealizovaném vrcholu absolutní vizuální krásy. Tohoto imaginárního vrcholu však nelze dosáhnout cestou realismu, tudíž objekt

⁶⁰ Newhall, B.: The History of Photography, 1839 to the Present Day, New York, 1949. str. 60.

fotografie musel být retušován, zkrášlován a velmi často i “malířsky” měněn.⁶¹

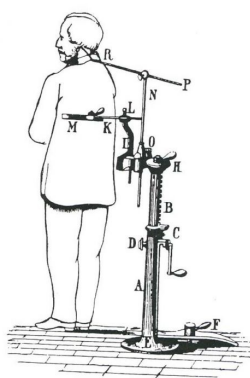
Tento příklad jsme zmínili, neboť historicky předchází poslednímu dějinnému zastavení této práce, kterým je také forma stylizovaného portrétu. Jedná se však o druh portrétní fotografie, který je velice zvláštním, specifickým a přesně vystihujícím příkladem podstaty hodnoty *kultovní*. Jedná se o období viktoriánské “post mortem” fotografie, tedy posmrtné snímky či memento mori, jež se staly i častým motivem klasické rodinné fotografie.⁶² Toto odvětví fotografie nebylo žádnou kuriozitou, tak jak se nám může z dnešního pohledu jevit. Stejně jako v případě krásných vizitek byla velká poptávka po relikviích a nosičích vzpomínek na své nedávno zesnulé blízké. Tento druh fotografie rychle vytlačil malířské miniatury memento mori i fenomén posmrtných masek. Pokud by se jednalo o pouhé zdokumentování zesulé osoby při pohřbu, zřejmě bychom na toto odvětví ani blíže neupozorňovali. Co je ovšem v našem kontextu důležité, je snaha o jistou vitální fiktivnost podoby těchto snímků. Zesulí byli totiž aranžováni jako živí. K tomu jim dopomáhaly složité držáky těla, domalovávání očních panenek, či možnost (zejména v případě ferrotypie a ambrotypie)⁶³ přibarvovat odstín kůže zemřelého do růžova. Dnes můžeme tedy pozorovat tisíce daguerrotypií, na nichž jsou zaznamenáni jak samostatní zesulí, tak i skupinové fotografie rodin, dětí, či úzce sociálně propojených skupin.⁶⁴

⁶¹ Tamtéž, str. 63-67.

⁶² Patterson, T.: 100 Years of Spirit Photography, Regency Press, London, 1965.

⁶³ Přímé pozitivní procesy záznamu

⁶⁴ Tamtéž.



Není proto divu, že jedni z prvních kritiků fotografie začali v daguerrotypii spatřovat prvky černé magie.⁶⁵ *“Zastavováním či obracením času si fotografie jakoby znovu pohrávala s životem a smrtí. Není proto divu, že řada dobových novinářů užívá o Daguerrových i Talbotových postupech výrazu “nekromantie” - komunikace s mrtvými. [...] Například revue The Athenaeum v roce 1845 konstatovala: “Fotografie nám již umožnila předat budoucím věkům obrázek včerejšího slunečního svitu.” Fotografie umožnila návrat již pominuvšího - čímž přinesla i proroctví budoucích návratů.”*⁶⁶

Geoffrey Batchen se tomuto fenoménu věnuje ve své práci *Ektoplazma* a popisuje i zvláštní dobový úkaz, kdy práce s onou vitální energií představovala jistý problém i pro fotografy, kteří se “post mortem” nevěnovali. Technické úskalí daguerrotypie spočívalo v její velmi dlouhé expoziční době. Stačilo tedy, aby se portrétovaná osoba jen lehce pohnula a snímek se stal neostrým. Tomuto problému se dařilo zabránit zejména pomocí stabilizujících držáků, či podpěrek hlavy. I přes tyto podpůrné zařízení však tváře portrétovaných často jevíly známky namáhavé strnulosti a lidé se tím měnili v podivné *stasis*. *“Jinými slovy, fotografie vyžadovala, že pokud chcete na snímku vypadat jako živí, musíte si*

⁶⁵ “Onoré de Balzac se domníval, že: „při každém pořízení fotografického snímku se z těla odděluje jedna přeludná vrstvička a přenáší se na fotografii. Opakovaná expozice tedy nutně vede ke ztrátě dalších a dalších přeludných vrstev, tedy samotné podstaty života.”

⁶⁶ Batchen, G.: *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2001. str. 131.

*počínat jako mrtví.*⁶⁷ Propojení fotografie se smrtí je její velice často diskutované stigma, které ji provází od samotného počátku.⁶⁸ Zde nám tento korelát slouží jako svědectví věčného anachronismu fotografie, který osciluje mezi tendencemi po vysoké míře verifikace a sofistickou fikcí a mytickými kultovními aspekty.

Nejhornějším druhem fotografie prezentující základy masově konzumované kultovní fikce, byl široký okruh spirituální fotografie. Začaly vznikat snímky, které měly skrze exaktní technické zobrazení dokumentovat existenci paranormálních a ezoterických jevů všeho druhu. Jako příklad nám poslouží právě záznamy ektoplazmy; autorem tohoto termínu je nositel Nobelovy ceny za fyziologii a lékařství Charles Richet.⁶⁹ Ektoplasma měla být rychle se odpařující substance ozónového pachu, mléčné barvy vylučovaná z tělesných otvorů. Jednalo se však o kousky hebké látky, které daguerrotypisté pečlivě aranžovali a pořizovali v zatemněných ateliérech. Richet byl coby uznávaný vědec přesvědčen o existenci parapsychických jevů, které popsal ve své knize *Our Sixth Sence* (1928), které mohou být fyzikálně zaznamatelné jako externí projekce jisté nemateriální substance. Tyto pokusy nespojoval přímo se spirituálními jevy, přesto však uvěřil slavné fikci s rentgenovými paprsky, která byla následně odhalena Henri Houdinim.

Fenomén ektoplasmy je pouze jedním z mnoha příkladů pseudo-dokumentární fotografie dokazující fyzický projev duchovního světa. Společně s rodícím se odvětvím retušované a estetizující portrétní fotografie a fenoménem „post mortem” fotografie nám posloužily jako cenné historické příklady důvěry a preference *kultovních* hodnot fotografie. Symbolicky jsme tento dějinný exkurz zakončili pomyslným propojením

⁶⁷ Tamtéž, str. 134.

⁶⁸ Této tématice života zrozeného ze smrti, přítomnosti zabydlené v absenci opakující se v každém jednotlivém snímku se věnoval přednostně Ronald Barthes v práci *Světlá komora*, kde svou analýzu fotografie transformoval od čtení jednotlivého snímku k zamyšlení se nad propojením fotografie a smrti obecně. Pozornost věnuje „časové zvrácenosti” jako nejzazšího zdroje věrohodnosti fotografie.

⁶⁹ Ektoplasma je spojením řeckého *ektos*: vně, mimo a *plasma*: být tekutě formován, jako jeden ze čtyř základních druhů látkového bytí.

fotografie s thanatickými aspekty, které budou tvořit protipól kapitol následujících.



VII. Závěr

Shrňme si nyní, k jakým argumentům a poznatkům jsme doposud v našem zkoumání dospěli. Na začátku práce jsme seznámili s obecným kontextem teorie zrodu fotografie, zavedli jsme nový termín *emergence*, který odkazuje k jejímu dlouhodobému vývoji, a nastínili jsme směr práce vedoucí k hlubší analýze epistemologické proměny spojené s fotografií. Prošli jsme stručně historickým vývojem *camery obscury* a *camery lucidy*, abychom dokázali, že vědecko-technická tradice optického zobrazování má v Evropě hluboké kořeny, které nejsou úzce spjaty s rokem patentování fotografie.

Další část práce se věnovala konceptu archeologie vědění, tedy způsobu čtení dějin, který více akcentuje epistemologickou proměnu diskurzu oproti klasické archivářské práci, jež je často spjatá právě s teorií fotografie. Na tomto základě jsme obhajovali postoj, že *emergence* fotografie nespočívala v nové technice zobrazování, nýbrž v diskurzivním převratu povahy zobrazování jako takového. Tento argument jsme dále rozvíjeli pomocí užšího popsání podstaty fotografie a její tradice jakožto bipolární entity, která je postavena mezi přírodu a kulturu, mezi umění a vědu a která je sama postavena mezi subjekt a objekt. Na metodu dualistického čtení fotografie jsme aplikovali teze o panoptikonismu a segment z teorie dekonstrukce, aby nás tyto příklady navedli k bipolaritě nejpodstatnější; kterou je inherentní subjekt-objektová proměna fotografické práce.

Na tomto základě jsme se rozhodli dokazovat, že i počátky fotografie disponovaly umělci, kteří si dokázali plně uvědomovat potenciál zobrazování tohoto média i sebereflexivní průnik do jeho podstaty. S tímto vědomím jsme zavedli nový termín *konceptuální* hodnoty, kterou jsme pomocí ikonografického rozboru několika fotografických prací odhalovali. Tento pojem nám dopomohl ke konkretizaci předchozích tezí o proměnlivosti diskurzu a představili jsme fotografii jako historické vyústění tradice racionalistické a pozitivní filozofie, která eskalovala souběžně s obdobím zrodu fotografie. Pomocí dějinného exkurzu do sporu mezi

realisty a piktorialisty jsme tuto problematiku vztáhli k estetické kategorii mimézis.

Hodnotou, kterou jsme kontradiktoricky postavili proti metodě objektivního a sebereflexivního zobrazování, je hodnota *kultovní*. Jejímu historickému představení jsme věnovali kapitolu poslední, která symbolicky naplněna thanatickými tématy, uzavřela rozbor tohoto historického období fotografie. Záměrně jsme naše soustředění ukončili v tomto stádiu, neboť jsme si tím připravili půdu pro navazující celek dějin fotografie, kterému se budeme věnovat v kapitolách následujících. Tyto kapitoly nás seznámí s dalším čtením estetických hodnot skrze proslulý náhled na proměnu aury fotografie v době mechanické manifestace.

Technická reprodukce u Waltera Benjamina a základy fotografie Nové věčnosti

- I.** Úvod
Buržoazie / proletariát
- II.** Malé dějiny fotografie
Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti
Aura
- III.** Die Welt ist schön (Svět je krásný)
- IV.** Urformen der Kunst (Praformy umění)
- V.** Antlitz der Zeit (Tvář doby)
- VI.** Závěr

Tato studie je věnovaná vývojovému stádiu fotografie v krátkém dějinném období Výmarské republiky. Jako výchozí teoretické platforma nám zde poslouží přednostně práce Waltera Benjamina analyzující fotografické médium⁷⁰, ve kterých se snaží poukázat na atributy nutně spojené s fotografií. Nejprve se zaměříme na historické aspekty vztahu tohoto média a sociální třídy a následně přejdeme k determinantům v podobě artikulace technické reprodukovatelnosti. Budeme se snažit vysvětlit vývoj fotografického obrazu v době, kdy se statutárně příliš nelišil od originálně produkováných obrazů, po jeho transformaci, která přichází v období rozvoje industrializace. Vysvětlíme si základní Benjaminovy pojmy *kultovní* a výstavní hodnoty a jaký význam má jejich vztah k postupnému opuštění specifického fenoménu aury. Jako exemplární příklad poznatků o technické reprodukovatelnosti vztáhneme tuto problematiku k etapě fotografie historicky relevantní - umělecké škole *Neue Sachlichkeit* (Nová věcnost), ze které jsme vybrali tři fotografie, kterým Walter Benjamin jako kritik věnoval dominantní pozornost, a kteří pomohli ilustrovat základy jeho teorie. Zároveň se budeme snažit osvětlit základy této umělecké školy a zpětně je propojit v jednotný závěr osvětlující kulturní a historicko-politický kontext estetiky Výmaru. Teorie Waltera Benjamina je bezesporu konzistentní a byla by sama o sobě dostačujícím informačním zdrojem, budeme však také vycházet z práce Georgese Didi-Hubermana⁷², který Benjamina uceleně interpretuje a zároveň z uměnovědných reflexí Rosalindy Kraussové⁷³, která je odbornicí na historii a teorii fotografie.

⁷⁰ Benjamin, W., *Malé dějiny fotografie*, in: Co je to fotografie?, Hermann a synové, Praha 2004.

⁷¹ Benjamin, W., *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: Dílo a jeho zdroj, Odeon, Praha 1979.

⁷² Didi-Huberman, G., *Před časem*, Barrister a Principal, Brno 2008.

⁷³ Krauss, R., 1929-1935, in: Foster, H., Krauss, R., Boys, Y-A., Buchloch, B., *Umění po roce 1900*, Slovart, Praha 2007.

Podstatné milníky ve vývoji fotografie prvních dekád 20. století bychom mohli analyzovat v několika významných geo-politických hegemoniích zároveň. Zaměříme se však na období Výmarské republiky, které koncentrovalo mnohé teoretické i umělecké tendence, jež se postupem času transformovaly v jednotnou školu tohoto média - *Neue Sachlichkeit*. Nepřehlédnutelným historickým kontextem je zde dlouhodobě politicky napjatá situace částečně ovlivněná dopady první světové války, nebo nově se formující podoby umělecké reflexe skrze vznik avantgardního myšlení. Soudobé tendence ovlivňující dopad na kulturní praxi jsou hnány oscilací mezi buržoazní hierarchií směnné a užití hodnoty a nově se rodící společností proletářskou, která se dostává do popředí zejména v rozvinutých průmyslových státech, jejichž ekonomický i umělecký význam roste díky fenoménu industrializace. Tento zvrát nám usnadní lépe uchopit vzestup estetiky technické reprodukce, která se začíná rozvíjet právě s paralelním upadáním buržoazní veřejné sféry. Tuto transformaci můžeme situovat do rané fáze Výmarské republiky, nebo Sovětského svazu, které jsou ovšem velmi záhy střídány vzestupem masové produkce a propagandy, ať už v podobě národního socialismu, či ruského státního socialismu.

Zkoumaná problematika vývoje fotografického média se bezesporu neobejde bez toho, aniž bychom stručně nenahlédli do faktoru pohánějící historickou proměnu uměleckého díla, totiž marxistického pojmu třídy a třídního vědomí. Podstatným elementem významu třídy v tomto kontextu je poukaz na propojenost třídního postavení subjektu a jeho vztahu k výrobním prostředkům. Fenomén 18. a 19. století postavený na privilegovaném ukotvení výrobních prostředků, které byly kontrolovány i vlastněny aristokracií, či buržoazní třídou se radikálně proměňují ve chvíli formování stále silnějšího proletariátu a nižší střední třídy. Způsob třídního přístupu determinoval majoritní část angažované umělecké produkce modernismu, ať už se jednalo o programově politicky změřenou tvorbu, či nikoli. Nový způsob umělecké reprezentace byl velmi často spjat s

poměrně vysokou formou sebereflexivity zejména vůči nevyhnutelně nastupující masové kultuře. Tento společenský přerod vyvolal obrovskou vlnu reflexe zejména u levicově smýšlejících filozofů, kteří staví svou teorii na odkrývání specifických jevů postupné emancipace od předchozích teologických, mytických či feudálních základů. Pro tento posun je typické, že přestože by nebyl možný bez instrumentální logiky buržoazní racionality, zároveň kontradiktoricky přísně dodržoval požadavky empirie v oblasti umělecké tvorby, jež má původ v adoraci vědecké kritiky. Společensko-teoretický řetězec, který toto marxistické smýšlení vyvolal, do jisté míry přispěl k jedné z největších statutárních proměn uměleckého díla, které se vine od esejí Waltera Benjamina z 30. let zaměřených na specifika fotografie, přes sociologickou filozofii Jürgena Habermase založenou na analýze buržoazní individuality, až po významnou větev estetiky autonomie prezentovanou například Theodorem W. Adornem, či Peterem Bürgerem. Jelikož se budeme soustředit primárně na posun v oblasti technické reprodukce v médiu fotografie, zaměříme se zde zejména na historický přechod od hodnoty kultovní k hodnotám výstavním, tak jak jej objevitelsky deklamoval právě Walter Benjamin.

II. Malé dějiny fotografie

Naším výchozím bodem je fotografie. Přístupme nejprve ke spisu *Malé dějiny fotografie*, které píše Walter Benjamin v roce 1931, kdy je již explicitně ovlivněn marxistickou teorií. Z tohoto důvodu je tato studie založena na analýze vztahu tohoto média a sociálních tříd. Začíná však tuto práci polemikou nad příčinou faktu, proč zůstávaly filozofické otázky vzniku a pádu fotografie dlouhou dobu bez adekvátního povšimnutí. Je podstatné vnímat dvě sobě velmi odlišné etapy fotografie – tu prvotní, realizovanou v prvních dvou dekádách od jejího zrození a druhé éře fotografie – po vzniku industrializace.⁷⁴ Prvním skutečným průmyslem fotografie byl vynález vizitkových fotografií prezentující exaktní vizuální podobu movitých podnikatelů; pro Benjamina je zde příznačné, že autor tohoto vynálezu, který používá prvně tohoto revolučního nástroje, se na pomoci něj dostává k neuvěřitelnému materiálnímu jmění.⁷⁵ Nicméně při delší pozorování kteréhokoli, ne nutně kapitalisticky tematizovaného snímku, dojdeme k poznání nejpřesnější techniky, která vtiskuje svým reprezentantům jistou zvláštní hodnotu, kterou malba nemůže disponovat. Divák fotografie je vždy do jisté míry nucen hledat byt' minoritní přítomnost náhody, přítomnost tady a teď, přítomnost podivného časového obratu. S recepcí fotografií si s sebou divák nese přítomnost nevědomého vnímání, neboť realita, kterou pozorujeme na snímku, se liší od přírodní skutečnosti.⁷⁶ Fotografie je schopna díky svým schopnostem zpomaleného záběru, zvětšeniny či sériového snímání odhalovat jistý druh optického nevědomí. Strukturní vlastnosti tkání a materiálů objevených medicínou nebo přírodovědnými obory byly "běžnému" divákovu oku po

⁷⁴ První předindustriální holubí technického rozkvětu fotografie je spor o patent svitkového celuloidového filmu mezi Hannibalem Goodwinem a Georgem Eastmanem z let 1884-1887. Skutečné proslavení však dokázala firma Eastman Kodak svým fotoaparátem Kodak box camera v roce 1888, kdy markantně zjednodušili pořízení snímku pro běžné uživatele; podporující svůj masový produkt známým heslem: "Vy stisknete tlačítko, my zařídíme zbytek."

⁷⁵ Benjamin, W., *Malé dějiny fotografie*, in: Co je to fotografie?, Hermann a synové, Praha 2004. str. 9.

⁷⁶ "...ke kameře mluví jiná příroda, než k oku." Tamtéž, str. 11.

staletí zapovězeny.⁷⁷ K tomuto momentu se však vrátíme podstatně detailněji u bližšího zkoumání dvorního fotografa *Neue Sachlichkeit* - Karla Blossfeldta.

V tomto stádiu se Benjamin snaží poukázat na postupnou transformaci opuštění jisté přidané hodnoty náležící raným daguerrotypům, které ji nevyhnutelným technickým vývojem následně ztrácí. Je to první moment, kdy používá pojmu *aura*.⁷⁸ Tedy něčeho abstraktního a neviděného, co obklopovalo osamoceně hledící modely zobrazené velmi nekvalitními kontrasty světelné kresby. Tito stojící lidé, doslova přikovaní k balustrádám a oválným stolkům, museli nehnutě stát či sedět, připevnění pomocí kolenových svorek či držáků hlavy, neboť expoziční doba dosud vyžadovala velmi dlouhý pořizovací čas. Připodobňuje tento jev k rozkvětu předchozí reprodukční techniky rytectví, ve které se obdobně světlo prodírá z temnoty.⁷⁹ Ona nevyhnutelná syntetizující kontinuita světla způsobená expozičním časem dává těmto raným portrétům jejich jedinečnou velikost. Je zde tedy prvně naznačena důležitá technická podmíněnost auratického jevu. Toto „*mimořádné předivo prostoru a času: jedinečný zjev dálky ať je jakkoli blízko*“ můžeme pojímat jako určující moment vývoje fotografie, který následně konstituuje její následný vývoj.⁸⁰ Osoba fotografa pořizující tyto stále ještě originální portréty představuje technika nejnovější školy poskytující zákazníkovi, tedy i představiteli jisté ekonomické třídy, styk s něčím velmi výjimečným. Aura však není jen kauzálním a primitivním produktem fotoaparátu; je vyrovnaným soupeřem dosud velmi nedokonalé techniky, která se ovšem postupně se svým technickým vývojem a zdokonalením schopnosti reprezentace skutečnosti vytrácí.

Benjamin zde vidí nenahodilou časovou paralelu ztráty aury s postupující degenerací a ústupem moci imperialistického měšťanstva. Soudobý

⁷⁷ Tamtéž, str. 18.

⁷⁸ Tamtéž, str. 12.

⁷⁹ Tamtéž, str. 14.

⁸⁰ Tamtéž, str. 14.

recipient netouží principiálně po zvláštním kontemplativním stavu vnímání neurčitých fotografií, ale baží po přiblížení celosvětové zkušenosti; neboli snaží se překonat to, co je každému fenoménu jedinečné.⁸¹ Tato možnost je mu poskytnuta v podobě reprodukce každodenně prezentované v masových médiích žurnalismu. Touha zmocnit se předmětu je v plném rozporu k jedinečnosti jevu dálky obsaženém v auratickém obraze. Specifikum reprodukce je velmi úzce spjata s principem opakování stejnou měrou, jako je obraz, či daguerrotypie spjata s trváním a jedinečností.

Podstatným určujícím motivem, jemuž Benjamin v rámci analýzy nového média věnuje pozornost, je proměňující se forma portrétní fotografie, která je polem buržoazní společnosti par excellence - je to totiž reprezentativní snímek na zakázku.⁸² Tato reprezentace je však odpovídajícím způsobem závislá na tom, kdo je snímán. Cesta od auratického portrétu starobylých daguerrotypů vede přes kapitalisticky laděný portrét k dalšímu ikonickému fotografovi *Neue Sachlichkeit* - Augustu Sanderovi, kterého Benjamin užívá jako dokonalý příklad proměny portrétní fotografie. Selektivní důkladná práce Sanderova je exemplifikací fyziognomické galerie Výmarské republiky, která odráží druh vědecké disciplíny pojímané v uměleckém kontextu. Jeho dílo sestavené v číselném řádu bylo prezentováno v sedmi skupinách po pětáctyřiceti svazcích čítajících vždy dvanáct portrétů mapující různé vrstvy společenských tříd. Způsob tohoto mapování je založen na striktním pozorování zbaveného emotivně zatížených iluzí; slovy J. W. Goetha: „*Existuje jemná empirie, která se s předmětem nejnítěrněji ztotožňuje, a tím se stává samotnou teorií.*“⁸³ Způsob takovéto atlasové práce je jedním z nezbytných pilířů ideologie vycházející přímo z názvu Nové věčnosti. K tomuto bodu se opět vrátíme v pozdější fázi studie, neboť vysvětlení obecných principů této fotografické školy ukázaných na tvorbě Augusta Sanderova nám poslouží jako velmi

⁸¹ Tamtéž, str. 15.

⁸² Je ovšem nutno připomenout, že fotografie, zbavena možnosti zpodobovat lidské elementy, se stává jaksi bezzubou, neboť uchopení jistého bezejmenného jevu tváře je pro ni určující dovedností. Zde a dále srov. Tamtéž, str. 16.

⁸³ Tamtéž, str. 17.

cenný teoretický příklad pro finální teze ohledně celkového propojení estetiky Waltera Benjamina a *Neue Sachlichkeit*.

Estetická rovina je dle Benjamina propojena s oblastí sociálních funkcí; v opačném případě, jak se i často děje, dochází ke krizi polemiky na úrovni zkoumání „fotografie jako umění“ namísto mnohem podstatnější skutečnosti stojící na základech sociálního aparátu dovolující problematiku chápat ve smyslu „umění jako fotografie“.⁸⁴ Historická proměna katalyzovaná objevem vynálezů z oblasti optiky a reprodukce záznamu nemá na svědomí úpadek vkusu společnosti, z čehož byla v jejích počátcích velmi často obviňována. Masová produkce obrazu nemusí nutně znamenat devaluaci estetických hodnot; spíše proměnu kvantitativního výskytu běžného obrazu v každodenním životě. Pokud však bude kladena tomuto obrazu náležitě sofistikovaná restrikce, může vést k enormní proměně hodnot nejen estetických, ale také změn v paradigmatu uměleckého myšlení obecně.



SPORTING GOODS 36

The Kodak Camera.

“You press the button, we do the rest.”

The only camera that anybody can use without instructions. Send for the Primer, free.

The Kodak is for sale by all Photo stock dealers.

The Eastman Dry Plate and Film Co.
ROCHESTER, N. Y.

Price, \$25.00—Loaded for 100 Pictures.

⁸⁴ Tamtéž, str. 17.

Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti

Přesuňme se nyní k další studii Waltera Benjamina: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, které napsal pět let po *Malých dějinách fotografie*. Tuto práci nepostavil tolik na analýze třídy, ale soustředil se zde více na historický a prognostický vývoj změn výrobních podmínek uměleckého díla. Jak již začátek práce napovídá⁸⁵, jedná o marxisticky zaměřenou filozofii, která stojí zejména na tezích o progresivních tendencích v soudobých výrobních podmínkách technické produkce umělecké, potažmo fotografické sféry.

Reprodukovatelnost jako fenomén byla uměleckému dílu vlastní prakticky po celou dobu jeho existence. Hluběji v historii se však nejednalo o reprodukci mechanizovanou, nýbrž založenou na přímé mimetické nápodobě. Technická reprodukce se v dějinách objevuje několikrát, velmi nepravidelně a ve zcela rozdílných podobách, nicméně čím více se lidstvo blížilo současnosti, možnosti nových forem technické reprodukovatelnosti enormním způsobem jak četností, tak intenzitou vzrůstají.⁸⁶ Prvním případem technické reprodukce představující významný milník v dějinách umění se stal dřevoryt, který skrze svůj nosič - grafiku, umožňoval zhotovení určitého počtu více či méně identických kopií z jednoho originálního podkladu. Dalším případem je vynález technické reprodukce písma, která ovšem stojí na zcela jiné znakové soustavě; princip repetitivního technického aparátu však zůstává. Postupem času se k matici dřevěné připojuje mědirytina a lept, která je následně v průběhu 19. století transformována v litografii. Grafika je prvním stupněm ilustrace, která je plně schopna doprovázet každodenní tiskoviny, skutečná realizace masového využití však spatřuje světlo světa teprve s rozšířením fotografie. Vynález fotografie nezpůsobil světovou a rychlou revoluci, tak jak bylo mnohými skeptickými i pozitivními vizionáři předpovídáno, neboť

⁸⁵ „ [Marx] se vrátil k základním poměrům kapitalistické produkce a představil je takovým způsobem, že z nich vyplynulo, co lze od kapitalismu do budoucna očekávat.”

Benjamin, W., *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: *Dílo a jeho zdroj*, Odeon, Praha 1979. str. 300.

⁸⁶ Tamtéž, str. 301.

její rané využití leželo ve společenské třídě, která v danou chvíli ani nestála o její masivní rozšíření. Je zvláštní, že ke svému komplexnímu rozkvětu, úplné transformaci a možná i do jisté míry statutárnímu pádu potřebovala konexi zcela jiné ekonomické i mentální kasty. Umělecký proces manuální reprezentace je poprvé takřka do důsledku zbaven přítomnosti autorova rukodělného vkladu. Estetické povinnosti vložené doposud výhradně do manuální zručnosti umělce jsou nyní svěřeny přednostně oku a mysli. „Poněvadž oko zachycuje rychleji, než ruka kreslí, urychlil se proces obrazové reprodukce natolik, že udržel krok s promluvou.“⁸⁷ Nejenom, že zde Benjamin zcela explicitně upozorňuje na rychlost produkce recepce fotografického myšlení, mnohem dále však nastiňuje následující teze o mechanické povaze fotografie, která stojí na nesporných základech opakovatelnosti a sériovosti. Tyto atributy nejsou schopny existence bez duševní proměny dobového recipienta, který by bez změny svého přístupu k uměleckému dílu jen velmi těžko dokázal uceleně vnímat jeho transformovanou podobu.⁸⁸

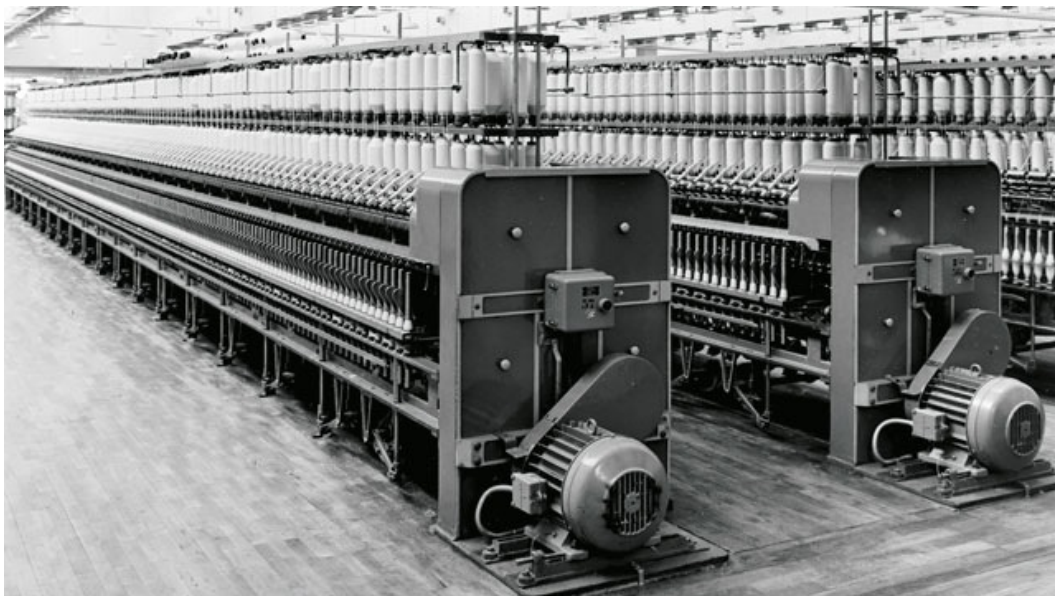
Otázka reprodukovatelnosti díla v jakékoli své podobě s sebou vždy nese ztráty dvou hodnot, nebo spíše atributů temporality a lokace. Benjamin tuto proměnu popisuje jako odpadání *Zde a Nyní* uměleckého díla, kdy jeho specifická existence v místě a čase, ve kterém se právě nachází, ztrácí svou elementární roli.⁸⁹ Stejně tak jako jiné entity podléhá i umělecké dílo dějinnému procesu, který v tomto případě uplatňuje své zákonitosti pozměněným způsobem. Je zde poukázáno na vlastnosti tradičně pojímaného originálu, který je konstituován jasně daným - zde a nyní. V případě technické (přísně vzato i kterékoli jiné) reprodukce tyto originální atributy nesporného lokálního a temporálního ukotvení neexistují. Otázka pravosti tedy není v případě reprodukovatelných uměleckých děl zcela relevantní. Estetické kvality fotografie musíme

⁸⁷ Tamtéž, str. 301.

⁸⁸ Tamtéž, str. 302.

⁸⁹ Tamtéž, str. 302.

hledat jinde než v oblasti její identifikace s hodnotami originálu.⁹⁰ Kdybychom obdobnou závislost aplikovali na díla produkovaná čistě manuálně, byly by zcela jistě hodnoceny jako padělky. V rozvíjející se sféře technické reprodukce se však z mantinelů sériovosti a duplikace mohou stávat klady; o to více ještě podpořené v tom případě, pokud se autor rozhodne z nutných mantinelů vytvořit program. Neméně významné je, že právě díky optickým schopnostem fotografie jsme schopni zachytit ty vlastnosti originálu, které běžnému pozorování unikají. Dalším pozoruhodným předělem, který způsobil převrat v technické revoluci, je bližší příklon k recipientovi, potažmo k celé širší recipientské skupině.⁹¹



⁹⁰ Tamtéž, str. 303.

⁹¹ Tamtéž, str. 303.

Nyní můžeme říci, že právě díky rozvoji věku technické reprodukovatelnosti takřka všechny tyto kultovní vlastnosti uměleckého díla slábnou, a tím přímo úměrně slábne i aura samotná. To se týká i Benjaminova závěru ohledně reprodukční techniky, která svou mocí vyděluje reprodukované z oblasti tradice. Zde se dostáváme do velice podstatného bodu, neboť principiální množující princip veškerých reprodukčních médií mění status jedinečný na status masový; což má v praxi za důsledek onen benevolentní krok vyjítí vstříc masovému divákovi, který je svědkem zpětné aktualizace reprodukovaného.⁹² Není náhodou, že Benjamin nazývá tento proces symptomatickým⁹³, neboť jak jsme viděli v jeho analýze zaměřené na problematiku třídy, má takovýto dějinný postup enormní dopad nejen na soudobý stav společnosti, ale zcela restrukturuje doposud formovanou hierarchii tradice. „Uvnitř velkých dějinných časoprostorů se spolu s celkovým způsobem existence historických kolektivů proměňuje i jejich vnímání.”⁹⁴ Společnost, která se vyskytuje v dějinné i ekonomické krizi, vrhne v plén nástroj, který byl v dějinách umění i techniky mnoho desetiletí nechceme přímo říci opomíjen, ale velmi záhadně nevyužíván. Obecněji můžeme spolu s představiteli tzv. Frankfurtské školy tvrdit, že to byl právě rozkvět pravé sériové výroby a masového myšlení, které nenávratně rozpohybovaly nejmocnější umělecké a propagandistické agenty doby, tedy přednostně fotografii a film.

Tendenci dějinného tříštění auratické korony uměleckých děl tedy Benjamin vnímá jako společenskou podmíněnost, která byla nevyhnutelným důsledkem celosvětové politické situace prvních dekád 20. století. Druhým důvodem úpadku aury je vášnivá touha masové společnosti přiblížit si poznávané objekty co nejsnadněji a s co největší

⁹² Tamtéž, str. 304.

⁹³ Tamtéž, str. 304.

⁹⁴ Tamtéž, str. 305.

intenzitou. Jedinečnost překonaná každodenní velmi jednoduše dosažitelnou obecností je navíc servírována jedinci v podobě žurnalistického obrazu ilustrujícího celosvětové dění. Tato recipientova potřeba zmocnit se obrazu v tomto uměleckém žánru zcela převyšuje svůj potenciál.⁹⁵

Zůstaňme ještě krátce u problematiky aury, neboť je pro uchopení proměny fotografie určujícím pojmem; přejděme k úvahám Georgese Didi-Hubermana, který Benjaminovy teze hojně rozvádí, zejména ve studii *Před časem*. Velmi trefně zde vznáší poznatek ohledně argumentů o předpokladu aury podmaňované epochou mechanizované reprodukce, které ovlivnily obecné důsledky produkce uměleckých děl. Reflexe o reprodukovatelnosti spojené se ztrátou originality jsou spjaté s padnutím archaické hodnoty, která ovšem zcela nevymizela.⁹⁶ Jedná se spíše o tendenční ohýbání, klesání směrem dolů. Posupná ztráta jistého druhu hodnoty, která se začala projevovat zejména v médiu fotografie. Toto opouštění, sedimentace, sublimace a pád je předzvěstem nového původu, který je realizovatelný pouze v okamžiku konce. Didi-Huberman upřesňuje, že pojem Benjaminovy aury označuje jistou původní antropologickou kvalitu obrazu.⁹⁷ Kdy původnost obrazu neodkazuje ke stádiu před věcmi samými, nýbrž k novému dění v momentu úpadku. Dopad změny není uzavřenou minulostí, ale zakladatelským elementem nové rytmiky dějinnosti, která právě zažila svůj přerod a dokazuje svou autonomizovanou existenci rozletem do nového pole působnosti. Hodnota aury byla dříve programově vynuocována kultovními obrazy teologické tradice; v době technické reprodukce se však ukazuje, že nemizí. Koncept aury jakožto původní fenomén obrazu v sobě obsahuje svou otevřenost a dějinnou neuzavřenost. Auru samotnou tedy nemůžeme vnímat jako kompletní systém. Je to její nevyhnutelné upadání, které tvoří její

⁹⁵ Tamtéž, str. 304.

⁹⁶ Didi-Huberman, G., *Před časem*, Barrister a Principal, Brno 2008. str. 239.

⁹⁷ Tamtéž, str. 241.

ucelenou kulturní finalitu.⁹⁸ Vrozenou tendencí aury je její principiální vzdorování svému rozpadu, jak již naznačoval sám Benjamin. Předpokladem a účelem aury, která se dostane do určitého historického období, může tedy být její transformace a krátká éra Výmarské republiky byla hypoteticky nejideálnějším hostitelem tohoto progresu.

Jedním ze základních Benjaminových oscilačních bodů, kterým přikládá obzvláštní důraz, je pohyb mezi významem politiky a rituálu. Osvětlili jsme si, že umělecké dílo v pojetí tradičního uvažování je spjato se svou jedinečností. Je však tato tradice něco stabilního a neměnného? Pokud ano, jak si ji máme představit? Venuše Milétská je bezesporu významným kultovním objektem, který pro staré Řeky představoval nositele posvátné hodnoty. O několik staletí později však svůj mytický význam ztratila a byla například katolickými kněžími považována za zhoubné uctívání pohanských model. Obě tato historická etnika ji však nesporně považovala za *jedinečný* úkaz uměleckého díla; ovšem obě ve zcela jiném tradicionalistickém kontextu.⁹⁹ Nelze tedy mluvit o tradici jako o hodnotě stabilní, nýbrž jako o něčem zcela mimořádně proměnném. Interpretačním rámcem, kterým bylo umělecké dílo možné uchopit, bylo rozklíčování jeho poměru či adekvátnosti vůči dobovému stavu kultu. Umění vzniklo v takřka drtivé většině případů v područí určitého rituálu.¹⁰⁰ Jeho cesta od nositele hodnoty magické po náboženskou je jistě velmi zajímavým tématem, pro naše účely je zajímavější poznatek, že se auratický způsob výskytu uměleckých děl nikdy neoddělil od rituální funkce. Hodnota umění byla v jeho předindustriálních dějinách spjata výlučně s teologickými základy. Pro Benjamina a mnohé jiné však přichází zlom s příchodem industrializace, která vycítila příchod blížící se umělecké krize a podpořila vznik revolučního reprodukovatelného a reprodukovatelného média. Je to také paralelní doba vznikajícího socialismu a obrovského kulturního pučení avantgard. Nejvýraznějším zlomem, který si v dějinách celosvětového

⁹⁸ Tamtéž, str. 244.

⁹⁹ Benjamin, W., *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: *Dílo a jeho zdroj*, Odeon, Praha 1979. str. 306.

¹⁰⁰ Tamtéž, str. 307.

umění drží prvenství, je zrušení parazitní účasti rituálních složek na uměleckém díle.¹⁰¹ Umělecká reprodukce postrádá relevanci a měřítko hodnoty pomocí originality. To zcela mění jeho autonomní povahu samotnou, ale neméně i obecnou sociální funkci umění; ta se již nikdy nebude zakládat na rituálu, ale na zcela jiných pilířích. Dobovým převládajícím a nejmocnějším činitelem se stává politika.¹⁰²

Právě zde leží Benjaminova estetická polarita mezi hodnotou kultovní a hodnotou výstavní. Produkce uměleckých objektů sloužících primárně teologii, či magii nemusí být principálně spjata s jejich dokonalou vizualitou. Jejich samotná existence či vědomí přítomnosti jsou dostačující podmínkou jejich účelu.¹⁰³ Jistá díla byla dokonce obdobným principem velmi často zhotovována. Křesťanské triptychy byly odhalovány pouze jednou v roce při relevantní příležitosti. Antické sochy božstev nebyly určeny očím běžného diváka, nýbrž pouze veleknězi. Ovšem tím, jak se mnohá díla postupně emancipují od této hodnoty spočívající v duchovně - kultovní sféře, úměrně se i zvyšuje jejich účel i příležitost k jejich vizuálnímu kontaktu s divákem. Být svobodný v nakládání se soškou svého předka je jistě zhora něco jiného, než přístup k soše Madony.¹⁰⁴ Metodou technické reprodukce se radikálně proměňuje možnost následného vystavování uměleckého díla. Mění se nejen četnost různých forem prezentace obrazu, ale i jeho vnitřní struktura.

Oblast fotografie je vhodnou příležitostí výstavní hodnoty k tomu, aby vytlačovala hodnotu kultovní, která se však začíná tomuto procesu bránit. Jejím posledním útočištěm je dle Benjaminova zajímavý odkaz, který předestírá již v *Malých dějinách fotografie*, a to nositele v podobě lidské tváře.¹⁰⁵ Jak již bylo naznačeno, hlavním motivem raných daguerrotypů je

¹⁰¹ Tamtéž, str. 307.

¹⁰² Tamtéž, str. 307.

¹⁰³ Tamtéž, str. 307.

¹⁰⁴ To je však otázka statutárního nakládání s díly, které je znatelnější v případě různého užívání malby.

¹⁰⁵ Benjamin, W., *Malé dějiny fotografie*, in: Co je to fotografie?, Hermann a synové, Praha 2004. str. 14.

právě portrét, který představuje odraz kultovní hodnoty, neboť jeho hlavními významovými nositeli byly portréty zobrazující buď blízké osoby, kterými si vlastník fotografie připomínal jejich nepřítomnost, či prazvláštní fenomén post-mortem viktoriánských fotografií, jež můžeme považovat za nositele kultovní hodnoty par excellence. Poslední přítomnost aury můžeme tedy vycítit právě z těchto raných daguerrotypů. V té chvíli, kdy se auratická sféra společně s člověkem z dobových snímků pomalu vytrácí, začíná výstavní hodnota dominovat nad kultovní. Vidíme tedy poprvé velmi explicitně formulovanou spojitost mezi mizením aury a transformací estetických hodnot.¹⁰⁶ Tento bod je velmi důležitý, neboť Benjamin doposud jen naznačoval tuto propojenost, kterou výstižně pojmenuje právě v kapitole věnované právě fotografii. Od tohoto bodu se bude následně odvíjet i naše argumentace ohledně vztahu Benjaminovy teorie a fotografických tendencí Výmaru.

Nicméně nahlédněme stručně na oscilaci mezi výstavní a kultovní hodnotu skrze fotografii na přelomu století zastoupenou francouzským fotografem Eugènem Atgetem, jehož tendence interpretované Benjaminovou teorií mohou být dobrým předpokladem pro následné uchopení fotografických charakteristik *Neue Sachlichkeit*. Atgetova tvorba disponuje velmi specifickým sociálním toposem mapování městských lokalit, které v sobě implicitně obsahují lidský faktor, aniž by byl doslovně zobrazen. Zachycení liduprázdných pařížských ulic úzce připomíná kriminální fotografie místa činu, v sobě totiž nesou velmi detailní indicie vedoucí k předchozí události. Člověk na nich však není. „Jako první dezinfikoval dusivou atmosféru, kterou šířila konvenční portrétní fotografie úpadkové epochy.”¹⁰⁷ Pro Benjaminu představuje nejen politický odklon od nabubřele ztvárněných kapitalistických továrníků stojících na škrobeném obleku ve své kanceláři, ale co je podstatnější, jsou tyto fotografie poukazem k formálnímu

¹⁰⁶ Benjamin, W., *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: *Dílo a jeho zdroj*, Odeon, Praha 1979. str. 308.

¹⁰⁷ Benjamin, W., *Malé dějiny fotografie*, in: *Co je to fotografie?*, Hermann a synové, Praha 2004. str. 15.

vyčištění dominantního lidského elementu ve snímku.¹⁰⁸ Tato “dezinfekce” má za důsledek finální osvobození objektu od aury, která přes svůj hluboký význam v dějinách umění může být těžkou řeholí a tížícím elementem nutícím jakékoli umění k nutnému příklonu produkovaní děl závislých na kultovní či teologické platformě.

¹⁰⁸ Tamtéž, str. 15.

III. Die Welt ist schön

(Svět je krásný)

Přesuňme se nyní do epicentra kultury 20. let - Stuttgartu, kde se roku 1929 koná výstava Film und Foto, která je pořádána pod záštitou Deutscher Werkbund. Jedná se o celosvětovou přehlídku prezentující médium fotografie, kde jsou představeny nové techniky a trendy jak z oblasti umění, politiky, zpravodajství nebo dokumentu. Výstava byla rozdělena do tří geo-politických sektorů dle světových velmocí; kurátory sekce Spojených států amerických byli fotografové Edward Steichen a Edward Weston. Sekci reprezentující díla Sovětského svazu organizoval El Lisickij a László Moholy-Nagy byl kurátorem sekce německé. Pro naše účely je vhodné poznamenat, že Walter Benjamin na této výstavě byl přítomen a je nesporné, že právě zhlédnutí této celosvětové výstavy, do jisté míry ovlivnilo jeho pozdější práce věnované fotografii.

Soustředme nyní naši pozornost na tři konkrétní fotografy, kteří mohou být nejtrefnějšími představiteli směru *Neue Sachlichkeit* a pokusme se poukázat na styčné body jejich práce charakterizující obecné rysy tohoto směru stojícího mimo jiné na principech deklamovaných Walterem Benjaminelem. Za průkopníka tohoto hnutí můžeme považovat Alberta Renger-Patzsche, který bývá označován nejen jako představitel Nové věčnosti, ale jako hlavní zástupce širší realistické fotografie. Téměř ontologický realismus, který byl stěžejním pilířem jeho tvorby, byl jím samým programově definován jako projekt „fotografické fotografie“, který vycházel z uchopování snímku na základě jeho mechanické struktury a jeho primárního užití především k věrnému zobrazení objektů. Estetika fotografie Výmaru velmi rozhodně formulovala protiexpresionistické restriktce, které se začaly obecně prosazovat okolo roku 1925 jako odraz politické i kulturní sféry.¹⁰⁹ Tento proud, či dokonce pracovní spolek, primárně kritizoval dobovou tendenci konstrukce a montáže ve fotografii,

¹⁰⁹ Krauss, R., 1929-1935, in: Foster, H., Krauss, R., Boys, Y-A., Buchloch, B, *Umění po roce 1900*, Slovart, Praha 2007. str. 232.

kteřá tvořila podstatnou část jak německé, tak především sovětské tvorby.¹¹⁰ Obecně vzato byl proti veškerým formám surrealistických metod ve fotografii. Jeho středobod tvorby můžeme lokalizovat skrze zachycování autonomních přírodních forem, průmyslových objektů a velmi často procesuálních výjevů ze sériové výroby. V prvním čísle časopisu *Das Deutsche Lichtbild* formuloval svůj postoj slovy: „*Ve fotografii bychom měli skutečně vycházet z podstaty předmětu a snažit se ji zobrazit pouze fotografickými prostředky, bez ohledu na to, jde-li o lidskou bytost, krajinu, architekturu, nebo něco jiného.*”¹¹¹ Dominantním principem jeho programu bylo čisté zobrazení nepodléhající žádným emocionálním či duchovním sdělením. Dokonce i propůjčení výrazu uměleckých záměrů stálo v cílech jeho tvorby až na druhém místě. Zobrazení předmětů nepodléhá složitě konstruovaným kompozicím, právě naopak využívá co nejjednoduššího rámování, a namísto kanonického hromadění v zátiší mění své výrazové prostředky v adoraci hromadění ornamentálního opakování stejných objektů. Společným formálním znakem těchto strategií byla vždy striktně dodržovaná precizní vizuální čistota a brilantní technické provedení snímku. Vrcholem jeho umělecké tvorby byl rozsáhlý cyklus *Die Welt ist schön* z roku 1928, který je považován za explicitně vyjádřené dobové mínění o snoubení přírody a technického aparátu. Neboli jak napsal Thomas Mann v recenzi k tomuto cyklu: „*Od této chvíle bude příroda začleněna do techniky a technika bude naturalizována...Co když však nyní duševní zkušenost padne za oběť technické a technická se stane bezduchou?*”¹¹²

¹¹⁰ V časopise *Deutsche Lichtbild* a v předmluvě k programu *Film und Foto* formulovali Albert Renger-Patzsch a László-Moholy Nagy své kontradiktorní postoje ve fotografii, které věrně odrážejí dvě rozdílné dobové tendence. Oproti projektu ontologického zobrazení stál Moholy-Nagy preferující konstruktivní vlastnosti fotografie stojící primárně na její chemické a optické bázi. Upřednostňoval právě médium fotogramu a koláže, které se obejde bez nutného užití fotoaparátu a složitých expozičních výpočtů. Svou tvorbu spojoval spíše s neperspektivním prostorem a substitucí pigmentu užitím světla jak v podobě zvětšovacího, či rentgenového paprsku. Nutno poznamenat, že tyto vědecké pokusy mapující pohybové studie, zoologické a mineralogické experimenty fascinovaly Waltera Benjamina stejnou měrou jako základy Nové věcnosti a dává mu ve své studii *Malé dějiny fotografie* významný prostor.

¹¹¹ Tamtéž, str. 233.

¹¹² Tamtéž, str. 233.

Shrneme-li znaky Renger-Patzschovy tvorby, musíme se opět obloukem navracet k předpokladu přizpůsobení fotografických postupů společensky se transformující struktury utvářené především masovou sférou a enormně rostoucím výtvarným industrializace. Zrcadlí se zde neméně vývoj tradičního estetického myšlení Výmaru, které bylo vždy zatíženo dialektickou korelací subjektu a přírody. Na tomto příkladu vidíme náklonnost proměněnou v touhu přímo propojit umělecké dílo a sériově produkováný průmyslový objekt.¹¹³ Důležité je to, že byla k tomuto propojení zvolena právě fotografie, neboť ta je schopna jako jediné médium zobrazovat předmět s nejvyšší mírou autenticity. Jedině ta totiž může uchopovat předměty i v jejich pejorativním smyslu - tedy jako proměnu v sériově vyráběné zboží. Není náhodou, že fotografové *Neue Sachlichkeit* byli schopni uceleně definovat svůj program až ve stádiu zvládnutí sériového principu v průmyslové výrobě.



¹¹³ Tamtéž, str. 235.

IV. Urformen der Kunst

(Praformy umění)

Dalším z fotografů, jehož práce cele odráží principy *Neue Sachlichkeit* je bezesporu Karl Blossfeldt s jeho cyklem *Urformen der Kunst* z roku 1928. Tyto fotografie původně sloužily jako předloha pro studenty kresby a sochy na berlínské akademii; pro svou vysokou kvalitu se však postupem času osamostatnily jako autonomní umělecká díla. Vizuelní jednota jeho fotografií stojí do jisté míry na apriorní schematičnosti, která byla velmi odlišná od dobového vizuelního kánonu popírající středovou perspektivu. Jelikož Blossfeldt trval na enormní estetizaci kolmých křivek a bílého pozadí, docílil zdůraznění nově nastupující vizuelní tendence stojící na adoraci technokratického řádu. Jeho fotografie pak byly následně oslavovány jako důkaz, že modernistická technická konstrukce a matematický řád ornamentu mají základ v přírodě.¹¹⁴ Toto detailní odhalování struktur můžeme také interpretovat jako možnost uklidnění diváka, který objevuje, že příroda i strojová výroba mohou jít ruku v ruce, neboli jako znovuobjevení jednoty řádů v době masové produkce.¹¹⁵

Pokusme se blíže analyzovat skvělou práci Karla Blossfeldta opět pomocí interpretace Georgese Didi-Hubermana, který jej propojil ve významové linii estetiky Výmaru: kaleidoskop - Johann Wolfgang Goethe - Walter Benjamin - Karl Blossfeldt.¹¹⁶ Začněme odkazem na optickou hračku oblíbenou ve vizuelní kultuře 19. století vynalezenou Alfonsem Girouxem v roce 1817 - kaleidoskopem¹¹⁷. Pro Benjamina má kaleidoskop význam zejména skrze status vědecké hračky uchopující náhodnou transfiguraci

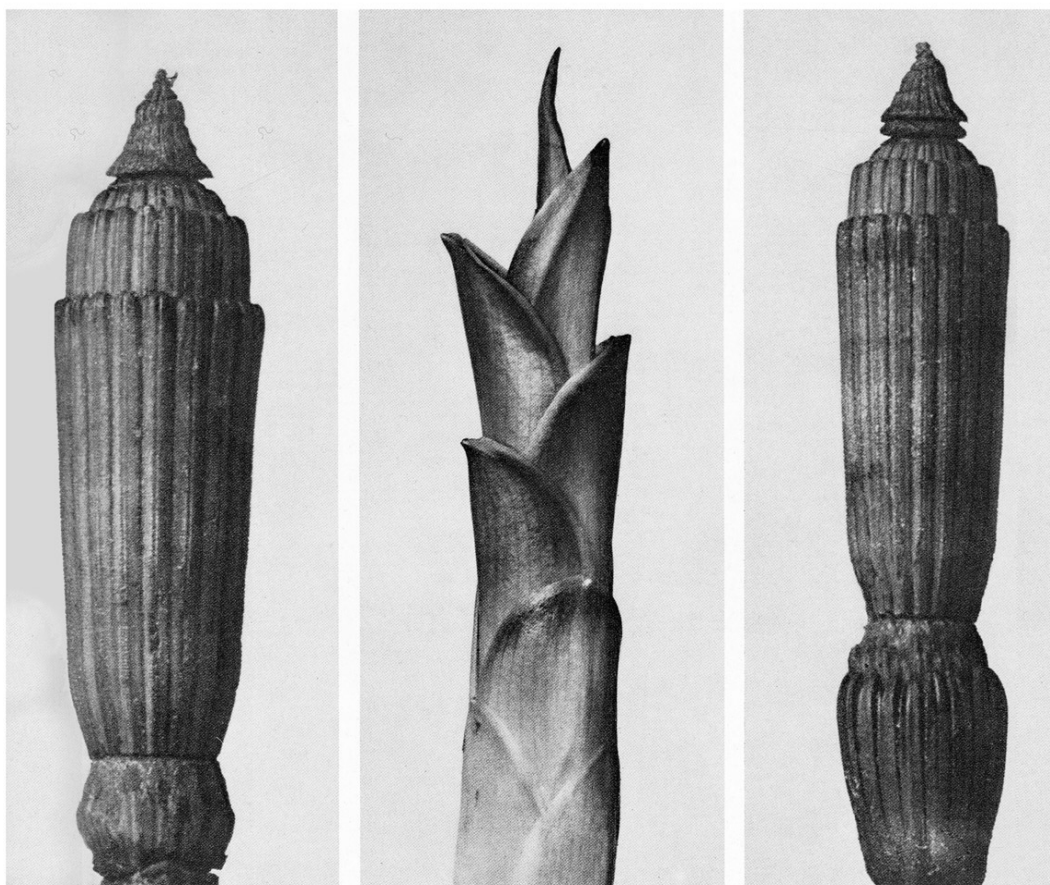
¹¹⁴ Tamtéž, str. 236.

¹¹⁵ Tamtéž, str. 236.

¹¹⁶ Didi-Huberman, G., *Před časem*, Barrister a Principal, Brno 2008. str. 133.

¹¹⁷ Tento nástroj prvně nazývaný též transfigurátor je optické kukátko vybavené čočkou na jednom konci a matným sklem na konci druhém. Mezi ně se umístily drobné předměty jako kousky barevného skla, mušličky či kamínky, které se otáčivým pohybem přesouvaly a tvořily vizuelní efekt deformace reality. Pohledem skrze malá zrcátka zde vznikala iluze založená na různorodé opakující se kombinatorice.

struktury v optické sféře. Obsah kaleidoskopu zůstává vždy náhodný, je ale uzavřen do inteligentní skříňky, která používá viditelnou strukturu. „Optická čočka, matné sklo a malá zrcadla, která jsou v trubici šikovně rozmístěna, transformují tedy rozptýlení materiálu - rozptýlení, které se přitom neustále opakuje, obnovuje a při každém pohybu s předmětem potvrzuje - v monáži mnohonásobných symetrií.”¹¹⁸ Divák hledící na realitu pomocí pentagramatické deformace si musí uvědomit, že krása forem, kterou vidí, spočívá v uzavřené a symetrické dokonalosti vizuality, jež čerpá z otevřené a svobodné nahodilosti. Tento fenomén pro nás bude později velmi cenný, neboť na obdobném principu se budeme snažit argumentovat ohledně obecných základů *Neue Sachlichkeit*.



¹¹⁸ Didi-Huberman, G., *Před časem*, Barrister a Principal, Brno 2008. str. 137.

Kaleidoskop nám fenomenologicky vyjevuje nejen strukturu tohoto obrazu, ale i „výmarské“ podhoubí pozorování obrazu a umění obecně. Walter Benjamin ve své rané práci *O pojmu estetické kritiky v německém romantismu* z roku 1920 navazuje na J. W. Goetha, který ve své fascinující knize *Metamorfóza rostlin* z roku 1790 trefně vystihuje empirický způsob recepce skutečnosti uměnovědného pojetí Výmaru. „Analytik musí především zkoumat, či spíše pokusit se dozvědět, zda má před sebou nějakou budoucí tajuplnou syntézu anebo zda to, čím se zabývá, není pouhým agregátem, juxtapozicí anebo ještě, jak by bylo možné to vše modifikovat.“¹¹⁹ Toto pojetí vychází z pozorování přírody nebo historie umění, které je založené na analýze dialektiky mezi rozptýleností a řadovou konfigurací. Goethova teorie tvrdí, že listy a okvětní lístky mají pravděpodobně stejný původ a že jejich proměny v čase jsou v mnohém identické.¹²⁰ Je tedy pochopitelné, proč se Benjamin uchýlil k hojným odkazům na tento směr Naturfilosofie a proč jej vizuální a významové paralely kaleidoskopu a studií rostlin fascinovaly. Tento novogoethovský botanický vhled nám totiž ukazuje něco velice podstatného - jistý způsob nevědomého vidění, který Benjamin v *Malých dějinách fotografie* osvětluje na optických vynálezech a schopnostech fotografického obrazu. V Benjaminově stručném textu *Něco nového o květech* vidíme recenzi a přímý odkaz k fotografickému souboru *Urformen der Kunst* Karla Blossfeldta. Tento cyklus sto dvaceti snímků rostlinných struktur je shromážděním jednotek podle určitého formálního zákona, které Didi-Huberman interpretuje jako účinek vizuálního poznání, které je schopné proměnit obecný obraz světa v jeho doposud neodhalené míře.¹²¹ Jedná se o tendenční upřednostnění vědění o věcech, namísto jejich mimetické dovednosti reprezentace podpořené ještě tím, že jsou produkovány procesuálně a formálně opakovaně. Nástroj fotografického zvětšování a repeticity umožnil prezentovat rostliny izolovaně a dal průchod

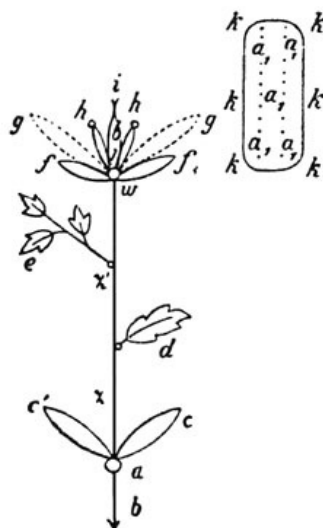
¹¹⁹ Tamtéž, str. 138.

¹²⁰ Tamtéž, str. 140.

¹²¹ Tamtéž, str. 142.

odhalení jejich jedinečné krásy a složitosti ne v jejich přirozeném prostředí, ale naprostém minimalismu zdůrazňujícím jejich původnost forem. Důležité je, že je tento cyklus jistým způsobem reprodukcí, neboť sto dvacet velmi identických obrazů v řadě za sebou vybízí diváka ke způsobu čtení založenému na listování. Divák následně objevuje, že toto listování je druhem nového vizuálního pojetí, kterému dosud v uměleckých formách nečelil.¹²²

Poznání, které nám Blossfeldt poskytuje, bylo až do této doby zakryto naší obvyklou habituální zkušeností přístupu k věcem. Celá nová zkušenost je umocněna mnohonásobným zvětšením, kterého je schopná pouze fotografie. Tyto praformy byly celá staletí skryty detailnímu rozboru v oblasti umění, ale zdá se, že přesto implicitně působily svou pouhou existencí; nyní jsou však poprvé vystavené - viděné. Zde bychom mohli cítit Benjaminovu lehkou předzvěst dialektiky proměny hodnot v jejím vystavení. Nyní můžeme průzračněji vidět důvody, proč Blossfeldtovo dílo tolik fascinovalo Waltera Benjamina; jednak jistě kvůli své kaleidoskopické struktuře sledování forem, jejich transformace a proměnné morfologii, ale také kvůli opakovatelnosti, která tvoří element rozpoznání bez zjevného řádu kontinuity.



¹²² Tamtéž, str. 144.

V. Antlitz der Zeit

(Tvář doby)

Posledním fotografem, jehož v této práci podrobíme stručné analýze, bude August Sander, který je mnohými považován za nejvěrnějšího umělce *Neue Sachlichkeit*. Stejně jako ostatní představitelé se vyznačoval v první řadě svou preferencí v nemanipulovatelné fotografii; rozpoznatelným ikonickým znakem jeho tvorby bylo programové rozhodnutí dokumentovat společnost v portrétních sériích. Ve svém velkolepém projektu *Antlitz der Zeit* se rozhodl vytvořit přesný záznam a zmapování společenských subjektů Výmarské republiky. Tento cyklus byl součástí rozsáhlejšího dlouhodobého projektu *Menschen des 20. Jahrhunderts* (Lidé 20. století), který spočíval na obdobném principu dokumentace různých společenských tříd. Tyto projekty stojí do jisté míry na třídním rozdělení, které je determinováno jak materiálním zázemím zobrazených subjektů, tak následnou vizuální odlišností vypovídajícím o jejich charakteru. Série byla rozdělena do sedmi sekcí, kterou zastupovali například zemědělci, živnostníci, ženy nebo váleční veteráni. Soubor, ze kterého následně selektoval pětadvacet složek po dvanácti obrazech, čítal více než 40 000 negativů. Sander se snažil upozornit na analogii, ve které platí, že profese i třídní determinace zařazení subjektu se následně zřetelně projeví i ve fyziognomické konstituci.¹²³ Volba prostředí, ve kterém lidi dokumentoval, proto musela velmi autenticky odpovídat jejich lokálnímu prostředí, aby věrně odpovídala jejich každodenní realitě. Tento striktní typus pozorování se snažil s "německou" přesností podat co nejvíce empirický a verifikovatelný záznam viditelného světa.

Walter Benjamin velmi výstižně zasadil *Antlitz der Zeit* do trefné souvislosti mentální sféry Výmaru již tím, že jej nazval atlasem fyziognomických cvičení (*Übungsatlas*), stejně jako nacházel zálibení v přírodovědném základu práce Karla Blossfeldta. V každém případě zde byla vznesena

¹²³ Krauss, R., 1929-1935, in: Foster, H., Krauss, R., Boys, Y-A., Buchloch, B., *Umění po roce 1900*, Slovart, Praha 2007. str. 237.

reakce na potřebu dosud neužívané portrétní formy, v níž by nová společenská třída byla podrobena vědeckému záznamu, kterého buržoazní způsob zpodobňování společnosti nikdy nebyl schopen.¹²⁴ Jak bylo již v začátcích práce naznačeno propojení fotografie a kapitalistického majetkového zneužití, nepovažovali doboví autoři za adekvátní způsob využití tohoto média. Pokus o sociální typologii byl však přivítán s otevřenou náručí, neboť Sanderův projekt vědeckého mapování dekonstruoval tradiční pojetí portrétu, který nahradil kolektivistickým archivem - sérií. Je nasnadě, z jakého důvodu byla tato dlouholetá práce v roce 1934 zkonfiskována a zničena nastupující totalitární nacistickou vládou, pro kterou byla politická identita třídy nepřijatelná. Dalo by se bez nadsázky říci, že právě zničením této série končí krátká, ale věhlasná éra *Neue Sachlichkeit* společně s pádem Výmarské republiky, která je vystřídána jednou z největších katastrof svobodného myšlení v dějinách lidstva.



¹²⁴ Tamtéž, str. 237.

VI. Závěr

V této studii jsme se snažili postihnout základní poznatky Waltera Benjamina ohledně fotografie a následně poukázat na konkrétní fotografy, kteří žili a tvořili ve stejném geo-politickém kontextu. Chtěli jsme zároveň upozornit na mentální rovinu Výmaru, která byla zjevně konstituována již době romantismu skrze obecně uznávané principy empirického bádání, jež mělo nesporný vliv na pozdější racionální přístup k novému médiu.

Primárním cílem ovšem bylo významově propojit umělecko-vědný fenomén technické reprodukce se základy fotografie *Neue Sachlichkeit* a ukázat, jakým způsobem bylo toto fotografické odvětví historickým kontextem industrializace ovlivněno, a jak na tuto determinaci zareagovalo. Shrňme si nyní velmi stručně, k jakým obecným závěrům jsme doposud došli: v první řadě jsme oddělili fotografii předcházející sériové výrobě, která byla doposud založena na originálním snímku, jež disponoval auratickou schopností. Tento druh fotografie a rukodělného obrazu jsou založeny na kultovní hodnotě, která se vytrácí s postupným technickým zdokonalováním optického aparátu, podpořeného rozvojem sériové výroby. Kontemplativní způsoby estetické zkušenosti založené na jedinečnosti a originalitě se společně se ztrátou aury mění na obecnější zkušenost založenou na reprodukovatelném multiplu zastoupeném v masové společnosti.

Po celou dobu jsme se setkávali se zvláštním fenoménem dualismu technických determinant nového pojetí uměleckého díla v období prvních dekád 20. století, které jsou spojeny s opuštěním jistých přidaných duchovních a subjektivních hodnot. Tento proces se udál v období, jehož společensko-politický kontext hrál v perspektivy proměn dějin umění markantní roli, a snažili jsme se ukázat, že i přes nutnou podmíněnost fotografií jejím technickým základem, dokázala škola *Neue Sachlichkeit* těžit přímo z těchto determinantů a vytvořit z mantinelů období rozvoje reprodukce svůj manifest. Tato dějinná situace hnaná vpřed industrializací je neměnně provázaná s rozkoem politických tříd, je často interpretovaná

jako ztráta buržoazní individuality zaměněnou za kolektivismus proletariátu. Výstižně popisuje tuto kauzalitu Theodor W. Adorno: „Subjekt si uvědomil ztrátu moci, jež ho postihla kvůli technologii, kterou uvolnil, a povýšil tuto ztrátu na program.“ Historií fotografického média se vine linie odcizení založená na Benjaminem popisované ztrátě aury skrze opouštění hodnoty kultovní. S příchodem fotografie, či přesněji s příchodem této krátké éry, která využila potenciál fotografie do důsledků, se mění dosavadní podoba dějin umění i konstituce recipienta, a nezvratně s sebou přináší i postupnou nutnost i adoraci jistého druhu odcizení. Fotoaparát je stroj a stroj není člověk. Pokud se však člověk do určité míry této ztrátě aury, odcizení či upadání *čehosi* přizpůsobí, může být svědkem fascinující reality...

Düsseldorfská škola fotografie a angloamerický fotokonceptualismus

- I.** Úvod
Kunsthistorický kontext
- II.** Vorschrift und Typologie (předpis, ustanovení)
Architektura, Archiv a Dekonstrukce
Konzept (Entwurf, Plan, Grundlage, Anlage, Skelett), (Pojem,
osnova)
- III.** Neue deutsche Objektivität a angloamerický fotokonceptualismus
- IV.** Konceptuální hodnota

V této poslední kapitole se zaměříme na nejmladší historické období vývoje fotografického média. Tímto obdobím míníme Düsseldorfskou školu fotografie, jejíž počátek je datován do 60. let 20. století v Německu a přetrvává až do současnosti pod názvem *Neue deutsche Objektivität* (Nová německá věcnost). Jako druhý příklad pro demonstraci našich argumentů nám poslouží angloamerický fotokonceptualismus, jehož zrod spadá rovněž do 60. let 20. století. Tyto konkrétní příklady fotografických škol jsme zvolili, neboť sledujeme vývojovou linii historie fotografie, která těmito uměleckými přístupy dosáhla svého vrcholu.

Ukážeme, že ačkoli je mezi tématem této kapitoly a tématem kapitoly předchozí *Technická reprodukce u Waltera Benjamina a základy fotografie Nové věcnosti* značně dlouhá historická promlka, je mezi nimi úzká logická návaznost. Tuto kapitolu věnujeme především analýze *konceptuální* hodnoty, kterou jsme definovali v kapitole *Emergence fotografie*. Přímo zde navážeme na teoretickou platformu výmarské avantgardy a ukážeme, jakým způsobem z ní vychází teoretické čtení Düsseldorfské školy fotografie. Zároveň se budeme snažit dokázat, že se nejedná o pouhé historické navázání, nýbrž o prohloubení a zdokonalení tohoto směru uvažování o fotografii. Východiskem nám budou teze Waltera Benjamina, kterým jsme se věnovali v předešlé kapitole, a rovněž argumenty z kapitoly *Emergence fotografie* popisující toto médium jakožto historicky proměnlivou entitu.

Teoretický základ Düsseldorfské školy fotografie demonstrujeme na textech Thierryho de Duvea, který se detailně věnuje rozboru děl Bernda a Hilly Becherových. Tato manželská dvojice je považována za zakladatele této fotografické školy a jejich tvorba je zároveň známá jakožto jeden z nedůležitějších článků historie fotografie. Další rozbor etapy fotokonceptualismu 60. let v Německu a Spojených státech provedeme na základě textů Rosalindy Kraussové. V závěru práce sjednotíme argumenty

ze všech tří kapitol a pokusíme se představit nové poznatky, ke kterým jsme došli.

Kunsthistorický kontext

Počátky této fotografické etapy můžeme sledovat v poválečném Německu v tvorbě manželského páru Bernda a Hilly Becherových, kteří začali systematicky zaznamenávat jeden konkrétní architektonický typus a pro svou práci formulovali obdivuhodně konzistentní pravidla. Prvotní myšlenkou, která stála u zrodu jejich velkolepého uměleckého projektu, jenž později zcela proměnil světovou podobu fotografie i zasel myšlenku nového uměleckého směru, je idea *archivu*. Střední Evropa zažila během 50. let 20. století hospodářsko-průmyslový vrchol, který se odrazil i v urbanistickém výrazu krajiny. V této době vzniklo velké množství industriálních staveb, jejichž stav byl s nástupem počínající hospodářské krize chatrný. Dá se tedy hovořit o zcela nové, specificky dobové architektonické kategorii, kterou se Becherovi pokusili zaznamenat ještě před jejím vymizením.

Vizuální jazyk, který Bernd a Hilla Becherovi zvolili, odkazoval především k „přímé“ a sociální estetice 20. a 30. let, která se ostře vymezovala vůči sentimentálnímu subjektivismu, jenž se v největší míře rozmohl v poválečné dekádě. Připomeňme si závěr kapitoly *Emergence fotografie*, kde jsme poprvé zmínili termín *kultovní* hodnoty; fotografie sentimentálního subjektivismu by v našem kontextu jistě konvenovala právě s hodnotou *kultovní*. V německých zemích byl představitelem tohoto druhu subjektivismu především Otto Steinertem, který uceleně popsal fenomén *subjektive Fotografie* ve svém humanistickém manifestu.¹²⁵ Základním estetickým stanoviskem byl pro Steinerta postulát, že krása se nachází v oku diváka, a je tedy primárně subjektivním atributem. Vedle Steinerta stáli na subjektivistické straně barikády například slavný fotograf Edward Steichen či filmař a fotograf Robert Frank. V této kapitole se budeme soustředit na opačný postoj, jehož základy nalezneme zejména v

¹²⁵ Kraussová, R.: *Becherovi*. in: *Umění po roce 1900*, Slovart, Praha 2007, str. 521.

tvorbě předválečných německých avantgardistů období *Neue Sachlichkeit* a který svého vrcholu dosáhl právě v pracích stoupenců Düsseldorfské školy fotografie. Proti subjektivní fotografii zde stojí tzv. objektivní fotografie, která se postupem času přemění do fotografie *konceptuální*.

Jako základ naší argumentace budeme využívat především tvorbu manželů Becherových, kteří vždy otevřeně přiznávali, že jejich primárním inspiračním kanálem byl projekt Augusta Sanderu *Antlitz der Zeit (Tvář doby)*, kterému jsme se věnovali v kapitole předešlé. Připomeňme si krátce, že jeho primárním cílem byla snaha o vytvoření co nejkomplexnějšího záznamu různých sociálních skupiny Výmarské republiky. Snaha tohoto projektu stavěla především na objektivním záznamu co největšího počtu různých sociologických skupin. Sanderova práce tedy vykazuje charakteristiku, kterou v tomto kontextu nazýváme *archivářstvím*. Tento termín blíže objasníme později.

Byl to právě Sanderův dlouhodobý projekt, který se vedle prací Karla Blossfeldta, Alberta-Rengera Patzche a Wenera Manze stal základním stavebním kamenem nově se rodícího konceptuálního přístupu v umění. Becherovi, jak je také pro jejich myšlení vlastní, pojali odkaz k relikviím *Neue Sachlichkeit* do důsledku. V první řadě se přihlásili k alternativní větvi výmarské kultury a z jejich postulátů sestavili pevná pravidla pro svou tvorbu. Zadruhé se metodologicky rozhodli pro striktní dodržování technik, které byly vyvinuty právě v kontextu dřívější avantgardy. K detailnějšímu objasnění těchto fotografických specifik se dostaneme později.

Pro poválečné období v Německu bylo toto navázání na tradici výmarské *Neue Sachlichkeit* záměrně zvolenou uměleckou strategií. Toto opouštění subjektivity v umění lze vysvětlit touhou po kulturní katarzi válkou zuboženého národa. Nová věcnost se nemusela zodpovídat z angažmá v souvislosti s propadlými národními a uměleckými ideály a mohla se plně soustředit pouze na zobrazený objekt. Éra národního socialismu byla v umění spojena zejména s idealizovaným subjektem, který se objevoval jak ve volném umění, tak v architektuře i kinematografii. Návaznost na Novou věcnost tedy Bernd a Hilla Becherovi přijali za svou a zdůrazněním některých aspektů pravidla Nové věcnosti ještě zdokonalili. Pováleční

umělci buď velmi ostře reflektují svoji historickou vinu, jako například Gerhard Richter, nebo se naopak tak jako Becherovi soustředí na problematiku zcela ahistorickou a nesociologickou. Toto zaměření je znatelné hned v několika aspektech. Prvním je důsledné odmítnutí zobrazování subjektů na fotografiích, druhým je velké množství technických aspektů umožňující objektivní zobrazení a třetím je velmi důsledné sledování specifické architektonické linie.¹²⁶

Je velice důležité si uvědomit, že v 60. a 70. letech neměla fotografie na poli evropského umění valného uznání. Byla považována spíše za čistě dokumentární technologii, která neaspiruje na funkci nositele skutečně uměleckých hodnot. Tvorba Becherových je i proto milníkem v dějinách umění, a to i z toho důvodu, že byla úzce provázána s nově se rodícím směrem konceptualismu a minimalismu. Odvážnější názory, k nimž se v této práci přikláníme, pak tvrdí, že se nejednalo o pouhé provázání, nýbrž o nutný předstupeň či základ konceptualismu obecně.

¹²⁶ Tamtéž, str. 522.

II. Vorschrift und Typologie

(předpis, ustanovení)

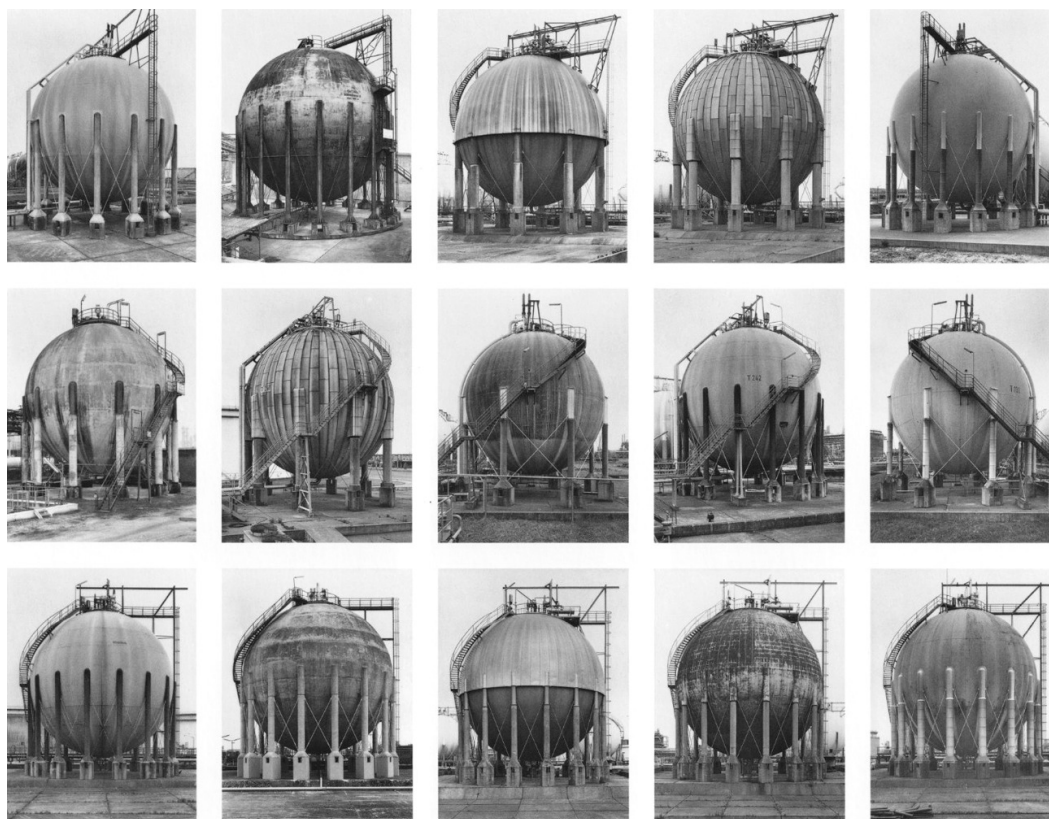
První snímky Bernda a Hilly Becherových, které započaly dlouholetý sedimentační proces archivářské práce, zobrazovaly výhradně průmyslové stavby, které nesloužily k obytnému ani okrasnému účelu. Soustředily se zejména na industriální lokality v Siegerlandu, Porúří, Nizozemsku, Belgii či Francii a později také ve Walesu a Spojených státech amerických. Změna přišla v polovině 70. let, kdy se svět potýkal s uhelnou krizí, a proto se Becherovi rozhodli zaměřit především na stavby uhelného průmyslu, které měly být v důsledku této krize masivně demolovány. Tvorba Becherových sleduje především určité typy industriálních staveb, které autoři následně katalogizovali dle jejich technické funkce:

- a) chladič věže
- b) vysoké pece
- c) výstupní věže uhelných dolů
- d) sférické plynové nádrže
- e) obilná sila
- f) vodárenské věže
- g) kamenolomy

Nahlédněme stručně na technický proces záznamu, který je společný všem jednotlivým snímkům. Všechny fotografie jsou pořízeny na velkoformátový deskový fotoaparát s černobílým negativem o rozměru 8 x 10 cm. Denní doba expozice byla vždy stejná – velmi brzy ráno ve dnech s poměrně špatnou viditelností či zataženou oblohou bez výrazné kresby mraků, nebo pokud to počasí dovolalo, tak i v pravé poledne, tak aby se autoři vyhnuli zachycení bočního světla či stínu na fotografii. Tento způsob zajišťoval shodnou světelnost snímků a eliminaci veškerých světlených efektů i stínů. Typickým rysem je i přítomnost pouze jednoho objektu na snímku bez jiných rušivých elementů. Fotografie jsou striktně bez lidí,

zvířat, slunce či výrazných meteorologických odchylek. Jsou tedy technicky formálně unifikované a sjednocené, i co se týče kompozice.

Becherovi pro svou tvorbu zvolili kombinaci tradiční velkoformátové jednoobrazové fotografie a principu sériového obrazu.¹²⁷ Tohoto přístupu se striktně drželi a tyto dva různé způsoby využívali i při vystavování svých fotografií. Prvním aranžmá je galerijní praxe, kterou Becherovi nazývají *Typologie*: tedy série buď devíti, dvanácti, nebo patnácti snímků totožné architektonické struktury, jako jsou například chladicí věže nebo vodní nádrže. Druhé pojmenovali *Abwicklung*, tedy rozvoj, a jedná se o sérii různých snímků jedné struktury, která je prezentována v řadě rotujících perspektiv. Tento způsob tedy zobrazuje jednu architektonickou stavbu z různých úhlů pohledu.



Přes určité logistické obtíže se Becherovi vždy snažili o tzv. *objektivní* záznam reprezentovaného objektu. To znamená, že fotoaparát se při snímání objektu měl nacházet pokud možno uprostřed horizontální i vertikální osy objektu. Dalo by se říci, že dominantním rysem jejich

¹²⁷ Tamtéž, str. 524.

přístupu je snaha o až asketickou neutralitu zobrazení. Tato askeze ovšem neznamená banálnost, nýbrž snahu o eliminaci rušivých elementů. Jediný objekt získává na fotografii primární důležitost, a divák by se tedy měl soustředit výhradně na něj.

Způsob záznamu vychází z pozitivistického přístupu podání velkého množství empiricky verifikovatelných detailů viditelné skutečnosti. Připomeňme zde část této práce, ve které jsme se věnovali propojení mezi obdobím rodící se fotografie a nástupem racionalismu a pozitivismu.

Architektura, Archiv a Dekonstrukce

„Malířství a Sochařství jsou sirotky jejich mrtvé matky Architektury.“

Paul Valéry

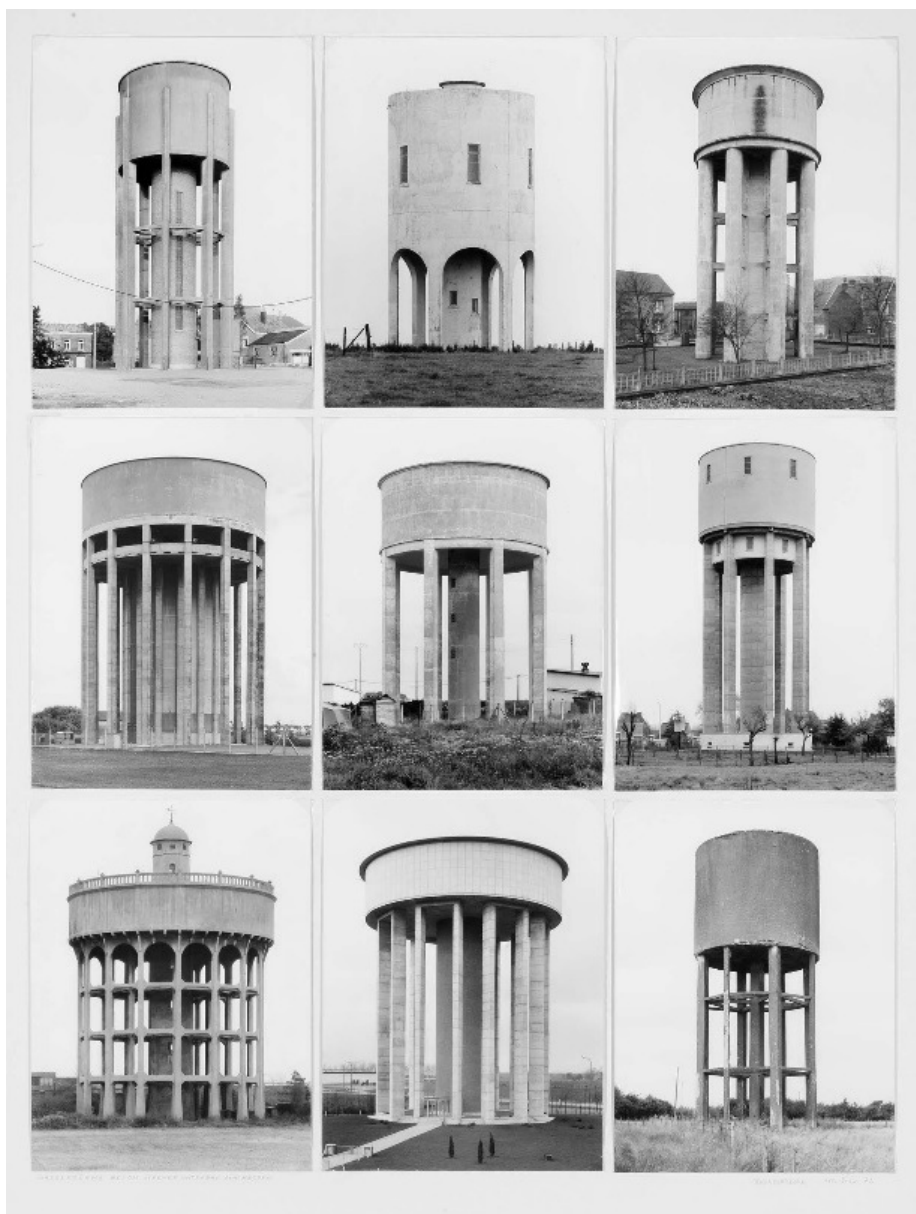
Tento citát od Paula Valéryho použil ve své práci *Bernd and Hilla Becher or Monumental Photography*¹²⁸ významný belgický estetik Thierry de Duve, jehož myšlenkám se budeme nyní věnovat, abychom blíže osvětlili korelaci mezi těmito třemi uměleckými druhy v kontextu tvorby Becherových. Co se zde Valéry pravděpodobně snažil naznačit, není klasifikace jednotlivých uměleckých druhů, nýbrž poukaz k jejich původní provázanosti. *Architektura* je zde chápána jako fenomén s velkým A, tedy prearchitektura, jako druh sakrální entity, která oslovovala lidstvo od řeckých chrámů přes gotické katedrály až po renesanční paláce.¹²⁹ V jaké souvislosti se však tento příměr týká fotografie?

Jedním z možných důvodů, proč si Becherovi vybrali jako své dominantní téma právě architekturu, je odkaz k samotnému slovu stavba, totiž *der Bau*, které znovu nově využil věhlasný německý architekt Walter Gropius. Právě Gropius propojil slovo označující stavbu obecně a dům jako

¹²⁸ De Duve, T.: *Bernd and Hilla Becher or Monumental Photography*, in: *Basic Forms – Masters of the Camera*, The Neues Publishing Company, New York, 1993.

¹²⁹ Tamtéž, str. 13.

jednotku určenou k bydlení, aby vytvořil jeden z dominantních architektonických a designových směrů: Bauhaus. Manželé Becherovi mnohokrát opakovali a zdůrazňovali klíčovou větu z manifestu Bauhausu, totiž: „*Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau.*“ (Konečným cílem veškeré tvůrčí činnosti jest stavba.)¹³⁰ Tak jako se August Sander rozhodl komplexně mapovat sociální sféru Výmarské republiky, rozhodli se Becherovi se stejnou metodickou přesností mapovat nový odkaz Německa jejich doby – rehabilitovanou architekturu, tedy takovou architekturu, které doposud nikdo nevěnoval hlubší pozornost.



¹³⁰ Tamtéž, str. 11.

Pokud bychom kromě avantgardní linie Výmarské republiky hledali v díle Becherových další pojítka, nemůže ujít naší pozornosti spojitost s manifestem *L'Esprit Nouveau*, který v roce 1928 publikoval francouzský architekt Le Corbusier a který zdůrazňuje etablování myšlení založeného především na industriálních strukturách. Funkční typus industriálních struktur vycházející z formální mohutnosti anonymního konstrukčního inženýrství Le Corbusier zpětně aplikoval do nového revolučního odvětví architektury. Tento směr deklaroval, že forma by nikdy neměla dominovat nad artikulací funkce. Důležitou roli hraje v tomto kontextu též aspekt kritiky individuálního autorství, tedy levicové přesvědčení, že kolektivní snaha je vždy nadřazena té individuální. Masová produkce a industriální struktury urbanismu jsou poté důkazem funkčnosti tohoto myšlení. Bernd a Hilla Becherovi v návaznosti na tento „benjaminovský“ sociální odkaz zdůrazňovali, že je to právě anonymita industriálního designu, která si zaslouží stejnou míru pozornosti a vážnosti, jaké se doposud dostávalo individuálnímu autorství.

Později uvidíme, že společně s ostatními kritérii je to právě motiv apropriace, tedy přivlastnění, znovuvyužití a zdůrazňování kolektivní zásluhy a produkci výtvarných děl, co tvoří páteř modernistické estetiky. Tímto způsobem lze dojít k odmítnutí tzv. autonomie uměleckého díla. Tento trend se začal masověji projevat až v letech sedmdesátých, přestože má své hluboké kořeny právě v estetice představené Walterem Benjaminem. *„Užití těchto prostředků k podnícení dialektických a kritických modů vnímání a analýzy lze společně shrnout termínem dekonstrukce. [...] Dekonstruktivní orientace v postmodernistickém umění je nejlépe patrná v dílech, která demontují tradiční chápání autorství nebo se co nejkonkrétněji zaměřují na institucionální a diskurzivní prostor umění.“*¹³¹ Roland Barthes ve svém textu *Smrt autora* z roku 1968, který může být považován za jakýsi pretext tohoto uvažování, předeslal přesun těžiště z pozice subjektivního autora a upozorňoval na putující motiv významu, který nikdy není daný a neměnný. Tyto levicově orientované

¹³¹ Solomon-Godeauová, A.: Fotografie po umělecké fotografii, in: *Co je to fotografie*, ed. Karel Císař, Herrmann & synové, Praha 2004, str. 333.

myšlenky se pro modernistické umění staly jakýmsi revolučním katalyzátorem, který stejně jako jedinečnou subjektivitu neuznával ani tradiční autority v podobě rozumu, vědy a zákona.¹³²

Dalším znakem specifické tvorby Becherových, na který Thierry de Duve upozorňuje, je rozdíl mezi *dokumentární* fotografií a *archivářským* konceptem.¹³³ Jistě by bylo velmi jednoduché jejich fotografie označit jako mistrně provedené dokumentární snímky. Fakt je ovšem ten, že fotografie manželů Becherových tuto kategorii dalece přesahují. Hodnota jejich fotografií totiž nespočívá v konzervaci minulosti a její subjektivní estetizaci, nýbrž stojí na způsobu archivářské práce. Archiv, který je v jejich tvorbě prezentován, je však věnovaný úzce vymezenému okamžiku zobrazených objektů. Stavby jsou totiž zachyceny v momentu svého zmaru, chátrání či okamžiku pominutí bývalého věhlasu a slávy. Namísto pouhé observace se zde setkáváme s uměleckou strukturací, sedimentací a komparací jednotlivých komponentů uměleckého díla. Vnímat tvorbu Becherových jako výsledek standardizovaného myšlení by bylo hrubým nepochopením jejich práce.

Podstatným rysem, který bychom neměli opomenout, je také důraz na tematiku snímků, tzv. *industriální archeologii*. Je třeba zdůraznit, že se rozhodně nejedná o poměrně běžnou estetizaci ruin jakéhokoli typu. Tento romantický přístup glorifikace dávno zaniklé architektury staví na zcela odlišných základech, než je hledání strukturálních a funkčních kvalit u soudobých či zanikajících industriálních staveb.¹³⁴ Jejich katalyzátorem je jak moment čistě památkářský, tedy archivářský, tak i stejnou měrou element čistě umělecký. Industriální archeologie je dnes obecně uznávaným směrem klasické archeologie. Bez nadsázky můžeme říci, že to byli právě Bernd a Hilla Becherovi, kdo položil základní kámen tohoto oboru, a není náhodou, že byli často zváni k archeologickým konzultacím, aby se podělili o svou zcela nezaměnitelnou zaznamenávací metodu.

¹³² Tamtéž, str. 334.

¹³³ De Duve, T.: *Bernd and Hilla Becher or Monumental Photography*, in: *Basic Forms -Masters of the Camera*, the Neues Publishing Company New York, 1993. str. 18.

¹³⁴ Tamtéž, str. 19.

Nebyly to však pouze umělecké ambice v oblasti záznamu, díky nimž jsou manželé Becherovi tolik významnými osobnostmi industriální architektury. Rovněž se angažovali na poli občanského aktivismu, kdy bránili mnoho budov před jejich zbouráním, čímž se mimo jiné zasadili o rozšíření světového kulturního dědictví UNESCO o oblast průmyslové kultury.

Konzept (Entwurf, Plan, Grundlage, Anlage, Skelett)

(Pojem, osnova)

Abychom lépe a hlouběji pochopili problematiku počátků fotografického konceptualismu, nahlédněme znovu do metaforami protkané studie Thierryho de Duvea. Je to totiž právě kategorie metafory, která může pomoci zpřehlednit myšlenkové obraty konceptualismu. Dostáváme se totiž pomalu do bodu, kdy se budeme snažit vysvětlit, v čem tkví podstata fotografického konceptualismu. Jako první metaforu využijme staré čínské přísloví pravící:

„Když moudrý muž ukazuje na měsíc, pouze hlupák hledí na jeho prst.“

V případě sledování fotografií Becherových se pouze „hlupák“ dívá na fotografii, moudrý divák pozoruje to, co fotografie zobrazují. „Hlupák“ se ptá, proč jsou tyto fotografie považovány za umění, a moudrý muž v nich spatřuje hluboké svědectví vypovídající o lidských dějinách. Avšak ten nejmoudřejší se nakonec stává hlupákem, neboť k tomu, aby byl skutečně schopný spatřit měsíc, musí se nejprve podívat na prst.¹³⁵ Toto je jeden z paradoxů fotografie. Fotografie obecně může být takovým otočným bodem, procitnutím, pomyslným obrtlíkem na okně, který dovoluje divákovi přesun z postoje tranzitivního, realistického do postoje estetického.¹³⁶ Fotografie byla však dlouhou dobu považována za čistě dokumentární

¹³⁵ Tamtéž, str. 8.

¹³⁶ Tamtéž, str. 9.

médium a právě její konceptuální uchopení toto tradiční pojetí do základů boří. Fotografie Bernda a Hilly Becherových nejsou ovšem tím druhem umění, který musí být složitě rehabilitován uměleckou institucí, neboť jejich téma pramení z hluboké sociální paměti. Tyto fotografie zobrazují stárnoucí budovy, nic víc, nic méně. Jejich zaměření je netradiční, způsob zobrazení taktéž. Tento rámeček ovšem přesahují svojí schopností prezentace čehosi nekonečného; totiž sítí kontextů a návazností.¹³⁷ Mají schopnost upoutat divákovu pozornost a soustředit ji pouze na zobrazený objekt. Tyto fotografie neakcentují své estetizující vlastnosti, nepřitahují pozornost k sobě sama, nýbrž pouze k zobrazeným objektům. Jsou titánskou výpravou bez sisyfovského motivu, jsou sémantickým gestem i Prométheem 60. let. Bernd a Hilla Becherovi pomocí několika jednoduchých uměleckých technik odstartovali velice důležitou proměnu v dějinách umění.

Na Benátském bienále v roce 1991 dostali Becherovi hlavní cenu v kategorii sochařství za svoje dlouhodobé dílo *Anonyme Skulpturen: Eine Typologie technischer Bauten*. Tato prapodivná situace vycházela z novátorského pojetí v oblasti architektury, kterou Becherovi obohatili o zcela novou kategorii, navíc skrze originální porušení estetické normy.

Vůdčí představitel sochařského minimalismu Carl Andre ve své eseji *Anonymní skulptury* interpretuje tvorbu Becherových jako „*primárně definovanou svou kompulzivní pozorností vůči sériovému opakování*“¹³⁸. Tento postřeh rázem orientoval čtení díla Becherových směrem k propojení s minimalismem a postminimalismem. Aspekty „*mřížkové taxonomie*“, tedy zdůrazňování parciálních rozdílů mezi jednotlivými příklady, se zde ve fotografickém kontextu přibližují recepčním technikám, které dominují právě v minimalismu. Je snadno vystopovatelné, jaké rysy upoutaly Carla Andreho na tvorbě Becherových: silný důraz na

¹³⁷ Tamtéž, str. 10.

¹³⁸ Tamtéž, str. 12.

repetitivnost, sériovost, pečlivý vhléd a strukturální diference jsou elementy, které hrají důležitou roli i v Andreho vlastní tvorbě.¹³⁹

To, co odlišuje tvorbu Becherových od ostatního (pozdějšího) konceptuálního umění, je důraz na dovednost.¹⁴⁰ V této souvislosti si dovoluujeme tvrdit, že při stejné hloubce mnohých děl pozdějších konceptuálních umělců poskytují fotografie Becherových ještě cosi navíc. Konceptuální fotografie často pracují s banálností v tématu mechanickou repetitivností či naprostou náhodností, fotografie Becherových se však snaží jít „do morku kosti“ černobílé fotografie. Málokterá prognóza v oblasti výtvarného umění by odhadovala, že to budou právě 60. léta v poválečném Německu, kde dojde k eskalaci *konceptuálních* hodnot, potažmo kde budou položeny základy konceptualismu skrze resuscitovanou černobílou fotografii, která bude prezentována v nejvyšší možné technické kvalitě. Snaha o dosažení co nejdokonalejší a jednotné řemeslné kvality je dalším programovým aspektem, který vychází z konceptu zobrazení Blossfeldta, Rengera-Patzsche či Sandera. Hlavním cílem jejich uměleckého snažení bylo vytvořit takové formální podmínky, které dovolí nejlepší možnou prezentaci objektu. Pokud by divák konfrontovaný s jejich fotografiemi nabyl pocitu, že nejsou zprostředkovány „autorským vnímáním“¹⁴¹, pak došel ke správnému závěru, který zcela odpovídá ideálům prezentovaným jak tradicí *Neue Sachlichkeit*, tak i mnohými frakcemi konceptualismu.

A konečně Becherovi užívali termínu „vytváření rodin objektů či motivů“, jenž popisuje obecnou snahou o nalezení jistého vzoru, řetězce, který je v reálném světě přítomný a dosud neobjevený.¹⁴² Tato síť významů ve světě sice potenciálně čeká na svého objevitele, který je ovšem na rozdíl od samotného sdělení nepodstatný. Mluvíme zde o fotografiích reálného

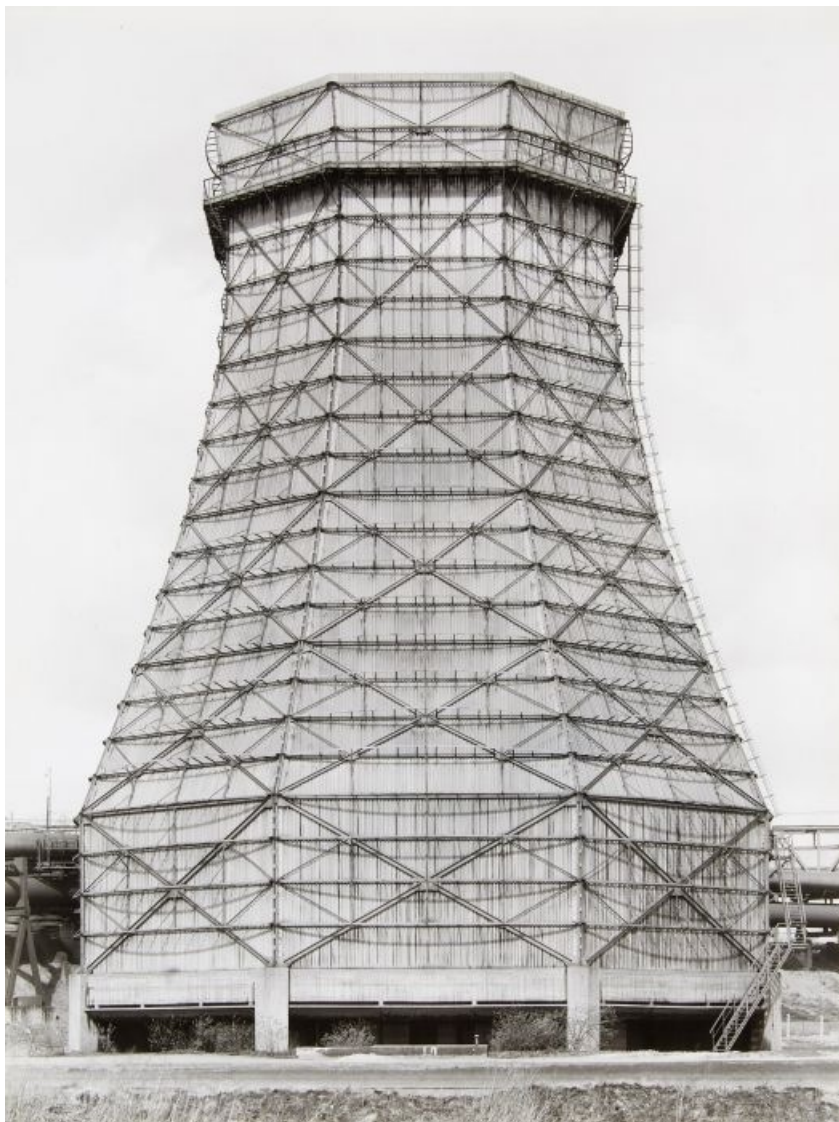
¹³⁹ Tento bod by bylo vhodné srovnat se základními tezemi Jana Mukařovského, které věnoval analýze toho, co je to estetická norma a jaké má důsledky na klasifikaci uměleckých kategorií.

¹⁴⁰ Kraussová, R.: *Becherovi*. in: *Umění po roce 1900*, Slovart, Praha 2007. str. 523.

¹⁴¹ De Duve, T.: *Bernd and Hilla Becher or Monumental Photography*, in: *Basic Forms -Masters of the Camera*, the Neues Publishing Company, New York, 1993, str. 18.

¹⁴² Tamtéž, str. 20.

světa, a proto se musíme také soustředit přímo na ně, nikoli na jejich autory ani na příběh za nimi ukrytý. Nejedná se též nikdy o prezentaci jednoho autonomního objektu. Becherovské konceptuální zobrazení se vždy vztahuje k celku, síti, řetězci obsaženému ve světě. Fotografie nejsou osamocenými světy, jedna bez druhé ztrácí jak na váze, tak na významu.¹⁴³ Jedna fotografie se vždy vztahuje k druhé, druhá upozorňuje na detaily třetí. Tím vytvářejí nekonečnou kauzalitu, která sleduje mnohem vyšší cíl, než je popis industriální stavby. Jedná se o nesmírně citlivé „augustinovské“ zjištění, že řád, který jsme schopni nalézat v charakteristice jednoho fenoménu, vytváří záhy umocněnou ozvěnu ve fenoménu jiném.



¹⁴³ Tamtéž, str. 20.

III. Neue deutsche Objektivität a angloamerický fotokonceptualismus

Centrem této věhlasné umělecké školy se stala düseldorfská Akademie výtvarných umění, kde Bernd Becher působil v letech 1976–1996 jako profesor fotografie. Kolem něj se vytvořilo sdružení fotografů, kteří ve své tvorbě vycházeli z víceméně jednotného teoretického základu či souboru pravidel, která se opírala o původní kritéria stanovená manžely Becherovými. Všichni umělci této školy vycházeli z „becherovského“ vidění, ale všichni také přišli s prohloubením či rozšířením stávajících paradigmat. To, co tyto umělce stmelovalo nejvíce, výstižně popisuje druhá varianta názvu této školy, totiž *Neue deutsche Objektivität*. Nesporný vliv původní výmarské avantgardy spojený s důsledností jejich učitelů měly za důsledek ustavení myšlenkového proudu, který můžeme nazvat evropskou konceptuální fotografií. Tento umělecký směr vykazoval aspekty, které se pokusíme ilustrovat na příkladech díla některých členů tohoto hnutí a posléze ukázat odlišnosti od tendencí amerického fotografického konceptualismu. Všechny možné proměnné tohoto fotografického směru potom ve finále obrátíme do dávnější historie, kterou jsme zkoumali v kapitole první *Emergence fotografie*, a pokusíme se z těchto poznatků vyvodit závěry na poli teorie fotografie.

Autor, na kterém znaky *Neue deutsche Objektivität* demonstrujeme, je zvučné jméno světové fotografie, Thomas Struth. Takřka všechny jeho počáteční cykly vycházejí z postupů manželů Becherových: práce s absencí lidského motivu a zaměření se na specifické momenty architektury a urbanismu.

První souborná práce, kterou Struth na Akademii v roce 1976 představil, byly snímky prázdných ulic Düsseldorfu. Zaznamenával je na černobílý velkoformátový materiál, který neupravoval v postprodukcí. Všechny fotografie striktně dodržují symetricky centrální kompozici a silně kontrastní zobrazení při neutrálním gradientu oblohy. Struth využil tento avantgardní postup, ovšem změnil hlavní tematiku. Zaměřil se na „čistě

*urbánní, strukturní látku*¹⁴⁴ namísto látky industriální. Ze svého působení v domovském městě tak Struth učinil další dlouhodobý a rozsáhlý *archivářský* (architektonický) projekt mapující specifické momenty z lokalit vylidněných měst. Dále se Struth se svým spolužákem Axelem Hüttem zaměřil na rozdílné aspekty obytných domů ve střední Evropě. Totožnou strategii záznamu ulic a urbánních struktur později aplikoval na města po celém světě a z jeho tvorby se stal nový světový kánon fotografie. Další kategorií, kterou se Struth rozhodl analyticky zaznamenávat, byl nově se rodící fenomén mrakodrapů. Pozoruhodné je, že jej začal zajímat opět pouze specifický časový výsek jejich reálného výskytu, totiž jejich stavba. Je to tedy opačný časový horizont než ten, který ve své tvorbě sledovali Becherovi. Tato kategorie fotografií téměř až dokonale vystihuje zaměření *neue deutsche Objektivität*, neboť se v ní snoubí hned několik specifických rysů této školy najednou. Fotografie jsou zobrazovány striktně bez lidí, přestože vždy jde o nějakou formu lidské relikvie (a to ať už pominuvší, či budoucí), což z nich zároveň činí upozornění na jistý sociální aspekt. Mrakodrap je rovněž mnohdy čistou *mřížkovou taxonomií*, která je nalezena v přirozeném světě a následně i mřížkově vystavena v rámci galerijní praxe. Tento způsob zobrazování společně s použitím vertikální i horizontální symetrie je nazýván *paralelismus* (z řeckého *par-allélos*, souběžný) a je přítomný v německé teorii avantgardy již od výmarské etapy.



Scheurenstrasse
Düsseldorf 1979
Cat. 4291, Silver gelatin print, 66,0 x 84,0 cm
EXHIBITED: KND



¹⁴⁴ Kraussová, R.: Fotokonceptualismus. in: *Umění po roce 1900*, Slovart, Praha 2007, str. 525.

Pojďme se nyní ve stručnosti podívat na charakteristiky amerického fotokonceptualismu, který se od *neue deutsche Objektivität* v mnohém liší. Prvním americkým foto-konceptualistickým dílem, které navazovalo na dlouhodobou práci Becherových a zároveň bylo vnímáno jako specifické fotografické odvětví, je ikonické dílo Eda Ruschy *Dvacet šest benzínových pump* z roku 1962. Jednalo se o sérii fotografií, které neutrálním vizuálním způsobem mapovaly obyčejnou každodenní náladu čerpacích stanic při jedné mezistátní americké silnici. Podstatným rysem tohoto cyklu je, že fotografie nejsou vystavené samostatně, nýbrž tvoří celek svázaný do jedné velké fotografické knihy. Kniha nenabízí nic víc než těchto 26 čerpacích stanic, jejich název a zeměpisnou šířku a výšku. Nikdo další z amerických umělců zatím na becherovskou tradici podobným způsobem nenavázal.



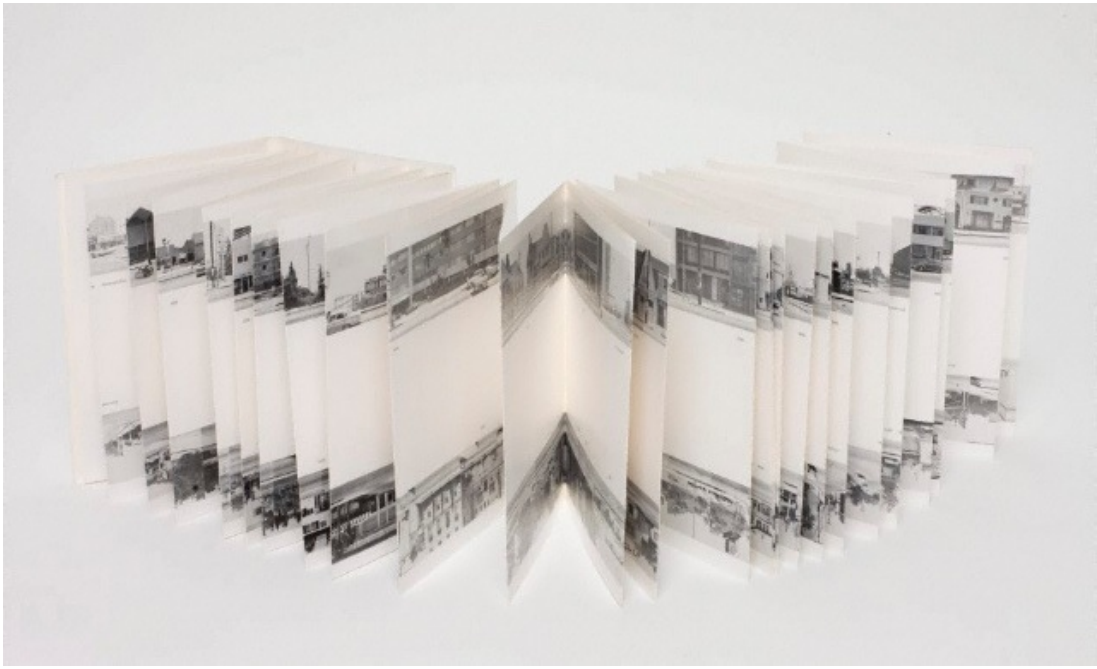
Sériovost, repetitivnost a naprosto jednoduchá vizualita snímků však spustila doslova lavinu. Lavinu, která vyhlásila boj proti piktorialismu, líbivým fotografiím krajiny či estetizované aranžované fotografii; lavinu, která ovšem byla v dějinách fotografie vždy přítomná (pouze jisté etapy dějin umění propadávají sítem zapomnění s rozdílnou intenzitou). Vzpomeňme si na kapitulu *Spor o mímézis* z první části práce, ve které

jsme se detailněji zaměřili na spor mezi romantiky a realisty. Podobná situace se odehrávala v 60. letech na poli fotografie, začala však pozvolna přecházet od adorace empirie spíše k jisté podobě nihilismu. Co ale charakterizuje americký fotokonceptualismus více, je vyhrocení specifických pohledů na realitu ad absurdum.

Zatímco němečtí fotografové se striktně drželi předem stanovených pravidel, pilgrimské dílo Eda Ruschy hlásá zejména naprosté odmítání jakýchkoli subjektivně zbarvených pohnutek, úplné vyloučení kategorie zajímavého a postavení celé tvorby na čisté neutralitě.¹⁴⁵ Například první vydání jeho knihy bylo číslované, chronologicky seřazené a rozsáhlejší. Ruscha to později označil jako chybu – *příliš zajímavé* snímky z knihy vyloučil, odstranil číslování, aby se co v největší míře připodobnil náhodnému sázení obrazových příloh tiskařským strojem. Další jeho práce *Every building on Sunset Strip (Všechny budovy na Sunset Strip)* z roku 1966 je příkladem důslednosti angloamerického konceptualismu. Je zde do posledního detailu zdokumentována celá jedna ulice, aniž by byla vynechána například některá místa mezi domy. Fotografie byly opět prezentovány v podobě jednoho dlouhého celku, v tomto případě obřího leporela, které dokázalo zachytit fluentní podobu díla. Tento zvláštní typ fotografie přibírá k *archivářskému* elementu ještě kvalitu další, která je vázána na teorii pop-artu. Tento proces nalézání náhodného materiálu využíval také Andy Warhol; Ed Ruscha se však rozhodl zaznamenávat realitu do důsledku. Nalezený materiál je pak zdokumentován tím nejméně náročným a nejbanálnějším způsobem, čímž se dostáváme k umělecké kategorii *deskilling*, tedy jisté „a-dovednosti, ne-zručnosti“ v produkci uměleckých děl.¹⁴⁶ Tato kategorie stojí jak proti tisícileté tradici výroby uměleckých děl, tak proti německé větvi fotokonceptualismu, která si i přes své konceptuální ponoření a mentální přesah stále držela vysokou řemeslnou úroveň zhotovených fotografií.

¹⁴⁵ Kraussová, R.: Konceptuální umění. in: *Umění po roce 1900*, Slovart, Praha 2007, str. 527.

¹⁴⁶ Tamtéž, str. 526.



Přístupme nyní k poslednímu konkrétnímu příkladu, kterým uzavřeme naši estetickou analýzu vývoje fotografického umění. Dříve než to však učiníme, přesuňme se opět do rané fáze počátků fotografie, v jejíž *reflexi* jsme vyzdvihovali jeden velice důležitý prvek. Fotografové, kteří tvořili první fotografická díla, totiž velice přesně reflektovali limity i charakteristické znaky svého média. Vzpomeňme na širokou paletu způsobů vidění a reflexe fotografie, tak jak ji ve svých raných fotografických pracích pojímal například William Henry Fox Talbot. Zmínili jsme jak fragmenty z Talbotových deníků, tak interpretaci Geoffreyho Batchena, který upozorňoval na to, že snímek okna Talbotova ateliéru je vlastně reflexí samotného procesu focení. První camera obscura byla více než aparátem právě místností s otvorem propouštějícím světlo. Této skutečnosti si byl Talbot velice dobře vědom a na mnohých stranách svých technických zápisů se tomuto faktu věnoval. Talbot tedy s velkou mírou reflexe zaznamenal proces svého



prvního focení. Jedna z jeho prvních fotografií představuje reflexi techniky i teoretického pozadí média, které si zvolil. Tento moment reflexe média je pro nás velice důležitý, neboť tvoří páteř fotokonceptualismu. Příkladů, kterými bychom mohli tuto uměleckou praktiku doložit, je skutečně mnoho. Zaměříme se ve stručnosti na fotografa, který může být považován za jakousi ikonu fotokonceptualismu a ne náhodou také právě on převzal po Berndu Becherovi profesuru fotografie na Düsseldorfské akademii výtvarných umění. Jde o Christophera Williamse.

Nikdo jiný neposunul význam *reflexe média* do popředí tolik jako Christopher Williams. Williams vytváří poměrně klasické fotografie; vždy v podobných formátech, rámované do subtilních černých rámců a adjustované v bílé paspartě, tedy tím nejjednodušším způsobem a

zároveň velice elegantně. To samé se dá říci o námětu jeho fotografií. Mnohdy působí až triviálně či banálně, jediné, co je odlišuje od skutečné triviality, je drobný detail kalibrační destičky v rohu.¹⁴⁷ Mají však jednu společnou tematickou linii, která je někdy až neviditelně skryta. Pokud bychom se dívali na jeho fotografie jako na jednotlivé snímky, možná ani nebudou dávat valný smysl. Musíme na ně opět nahlížet jako na části struktury, jako na jednotlivé články rozsáhlé série, a nikoli jako na autonomní vystavená díla. Jedním z jejich pojmů je právě motiv *reflexe vlastního média*, a to i tehdy, pokud toto téma fotografie explicitně nezobrazují. Pokud Williams pracuje s obyčejnými předměty, jako je lavor na nádobí či ponožky, neznamena to, že bychom se měli soustředit na tyto objekty. Zásadní roli zde totiž hraje jejich barva. Barva v tomto případě kontextuálně představuje komerční barvu fotografického materiálu, na který byly objekty zaznamenány.¹⁴⁸ Tyto příklady masově používané reprodukční techniky Williams akcentuje na pozadí sepětí tohoto média s jistými sociologickými jevy a jeho přirozené inklinaci k nim. Vzpomeňme na Benjaminovy *Malé dějiny fotografie*, kde byla estetická rovina propojena s oblastí sociálních funkcí.

Dalším signifikantním znakem Williamsovy tvorby je jeho důsledná inklinace k co možná nejvíce objektivnímu zobrazení coby logické historické výslednici vývoje fotografického média. Od průkopníků fotografie, vědeckých experimentátorů a chemiků, pro které byla reflexe média jakousi existenční nezbytností, vede tato empirická linie využívající inherentní pravidla a reflexi přes avantgardní období *Neue Sachlichkeit* až k manželům Becherovým. Snažili jsme se zde doložit, že to byli právě oni, kdo se zasadil o „statutární“ pojmenování a vznik směru, který byl pojmenován fotokonceptualismus.

¹⁴⁷ Kalibrační destička se využívá pro reálné zachycení barev na snímku. Fotograf vedle objektu, který chce věrně zaznamenat, vyfotí i barevnou škálu celého spektra, dle které pak může výsledný obraz barevně sladit tak, aby odpovídal skutečnosti.

¹⁴⁸ Firma Kodak používá prakticky od dob svého založení stejný odstín žluté. Pokud je tedy na Williamsových fotografiích právě žlutá barva, jedná se v drtivé většině případů o tuto konkrétní žlutou a fotografie byla zaznamenána na film značky Kodak. Stejný případ platí pro barvu červenou, tedy Agfa, nebo pro barvu zelenou, které ve Williamsově interpretaci náleží firma Fuji film.

Současný fotokonceptualismus akcentuje všechny zmíněné aspekty dohromady. V závěru naší práce naposledy nahlédneme na konkrétní fotografii, opět z dílny Christophera Williamse, která v sobě snoubí všechny tyto rysy.

Jsou to fotografie fotoaparátu a fotografických propriet, které se používají při výrobě fotografie od vyvolávání negativů přes jejich ustálení až po zvětšování snímků. Tyto předměty jsou sestavovány do estetizovaných zátiší (tedy nature morte, still life) a typizovány do komerční podoby časopisové a masové produkce. Zároveň se však Williams dopracoval k zachycení předmětu, které lze jen stěží více abstrahovat či formálně více zjednodušit. Právě tyto fotografie bývají často doplněny o doprovodné texty, jejichž autorem je buď Williams sám, či je kombinuje s pasážemi textů soudobé estetiky fotografie.

Tento poslední appendix fotokonceptualismu představuje kombinaci „talbotovského“ filozofického poznání, „blossfeldovského“ vědecko-empirického přístupu a „becherovské“ formální i obsahové důslednosti. V našem kontextu tvoří tyto fotografie vrchol toho, kam fotografická hodnota *konceptuální* doposud dospěla.



IV. Konceptuální hodnota

Tato kapitola byla věnována poslední etapě námi vymezeného historického období, ve kterém jsme sledovali hodnoty a myšlení, jež jsme na začátku práci definovali jakožto *konceptuální*. Byli jsme svědky toho, že tyto *konceptuální* hodnoty tvoří základ mnoha fotografických odvětví, a to již od vzniku tohoto média. V poslední části práce jsme se věnovali uměleckému směru fotokonceptualismu, který je *konceptuálními* hodnotami zcela nasycen, a to v různém zastoupení u různých autorů. Doposud jsme však souborně nezmínili, co všechno tvoří tento klaster hodnot, které můžeme označovat tímto pojmem. Podle našeho názoru naplnění svazkem těchto hodnot v průběhu dějin exponenciálně rostla, což se ovšem nemusí odrážet na výsledné estetické hodnotě. Chceme tím však říci, že zejména u posledního člena Düsseldorfské školy fotografie došlo k naplnění všech aspektů *konceptuálních* hodnot, které jsme identifikovali v průběhu dějin fotografie. Tyto kategorie jsme rozdělili do šesti skupin, jež jsou více či méně shodně popisovány v různých kunsthistorických a teoretických textech. Někteří z umělců, které jsme zde zmínili, nebyli konceptualisty, naplnili by však všechny tyto kategorie a mnozí z umělců konceptualisty byli a zdaleka by všechny nenaplnili. Naším záměrem zde však bylo popsání obecných tendencí tohoto směru myšlení.

- I. **Sériovost a repetitivnost** jako jeden ze základních formálních rysů obrazu
- II. **Reflexe vlastního média**
- III. Inherentní **pravidla**, založená na **racionálním a empirickém** poznání
- IV. **Archivářský** aspekt
- V. **Soustředění** na jedno úzké téma (architekturu)
- VI. Upřednostnění **nehmotných kvalit** díla

Posledním pilířem, který bychom rádi doplnili do námi stanovené kategorie *konceptuální* hodnoty, je *teoretický přesah*. Tuto podkategorii lze nalézt u zdánlivě mezi sebou nesouvisejících uměleckých subjektů. Není to aspekt nutný, ovšem pokud je v autorově díle přítomný, poskytuje jeho práci vysokou nadstandardní hodnotu. *Teoretickým přesahem* nemíníme pouze skutečnou mentální, intelektuální či reflexivní hloubku dané umělecké práce; míníme jím reálný teoretický přínos fotografickému médiu. Dalo by se namítnout, že se tento bod do jisté míry shoduje s aspektem *reflexe vlastního média*. Pokud umělec dokáže zpětně analyzovat své činy, zařadit je do širšího kontextu a následně je dále rozvíjet, splnil podmínku zpětnovazebnosti. A pokud kreativně přispívá svému médiu jazykem jiným, než je výhradně jazyk tohoto média, splnil tím kategorii teoretického přesahu. Podle našeho názoru je to právě médium fotografie, které již od svého prvopočátku bylo vždy v jistém směru obohacováno umělci, kteří sledující hodnoty *konceptuální* spoluvytvářeli a rozvíjeli základy tohoto média pomocí *teoretického přesahu*. Vzpomeňme na *Filosofické okno* W. H. F. Talbota, jeho deníkové zápisy a v neposlední řadě text *The Pencil of Nature (Tužka přírody)* z roku 1844. V této knize, jejímž byl Talbot jak fotografickým, tak i teoretickým autorem, se snažil o dobovou technicko-uměleckou osvětu začínajících fotografů. Na základě teoretických závěrů Hippolyta Bayarda dostávaly jeho fotografie zcela nové významy. Velký počet fotografů-stoupenců Nové věcnosti se aktivně podílel na univerzitním vyučování fotografie a jejich odkaz v podobě mnoha článků je i dnes cenným svědectvím a inspirací. Etablovaní teoretizující umělci, jako například Victor Burgin, tvoří jádro významné angloamerické frakce konceptualismu obecně i nové etapy teorie fotografie, která nesmazatelně proměnila dějiny fotografie. Dokladem toho, že základy Düsseldorfské školy fotografie spočívají právě v teorii, může být fyzické či virtuální navštívení přednášek německých profesorů, kteří zde působí dodnes, a tvoří tak jeden z nejuznávanějších uměleckých směrů dneška. Konkrétních příkladů teoretického přesahu bychom našli nespočet, není to však naším cílem. Ustanovení tohoto bodu bych rád předložil jako návrh k dalšímu výzkumu zaměřenému na otázku, zda není fotografie jako

fenomén principiálně spjatá s teoretickým aspektem ve své samotné podstatě.

Nyní se nacházíme na samotném konci naší analýzy vývoje fotografie. Pojďme shrnout, jaké poznatky z etapy počátků fotografie, období Nové věcnosti a Düsseldorfské školy fotografie jsou ty nejpodstatnější a k jakým závěrům jsme dospěli. Ve všech kapitolách jsme se snažili na fenomén fotografie nahlížet nikoli pouze jako na druh reprezentace, nýbrž jako na „umělecko-geopolitický úkaz“ odrážející specifický vývoj západní kultury a jejího vztahu k zobrazování.

Práci jsme započali postupně rozvíjeným argumentem, že na fotografii nelze nahlížet jako na pevně danou historickou událost, vážící se ke konkrétní dataci. Toto tvrzení jsme podpořili historickými důkazy, že přestože středoevropská vzdělaná elita disponovala detailními znalostmi z oblasti optiky, chemie i konstrukční aparátů již od 16. století, samotná realizace fotografie spatřuje světlo světa až v polovině 19. století. Tento proces postupného vývoje jsme označili pojmem *emergence*.

Další podstatný argument, který jsme formulovali, hovoří o nutnosti dosažení jisté „*mentální*“ úrovně diskurzu, která je nutná proto, aby v našem případě fotografie mohla dosáhnout bodu své realizace. Tuto „*mentální*“ úroveň jsme historicky propojili zejména s tehdy nově se rodícím směrem pozitivní filozofie, která se stala jedním z podstatných katalyzátorů a podmínek vzniku fotografie.

Tímto argumentem jsme vytyčili metodologický základ, od kterého se odvíjela další tvrzení následujících kapitol. Pomocí propojení aspektů *vědecko-technického základu*, *reflexe vlastního média* a snahy o tzv. *objektivní zobrazení* jsme postupně dospěli k hodnotě, kterou jsme nazvali *konceptuální*. Tuto hodnotu jsme tedy mohli nalézt již v období počátků fotografie a zároveň v ní spatřujeme velice důležitý element, který k fotografii v principu patří. Pomocí několika ikonografických rozborů jsme tuto hodnotu blíže popsali a postavili proti protikladné hodnotě – *kultovní*, kterou jsme definovali jako dlouhodobý protipól *konceptuální* hodnoty.

V druhé části práce jsme se přesunuli zhruba o půlstoletí vpřed, do éry Výmarské republiky, jejíž společenská atmosféra dala vzniknout specifickému druhu fotografie i její teorie. Zde jsme dále rozvíjeli argument charakterizující hodnotu *kultovní*. Seznámili jsme se v tomto kontextu s pojmem *aur*y uměleckého díla a jejím postupným vytrácením se. Kvalita obrazu auratického je založena na principu originality a individuální pozice autora, naproti tomu estetická kvalita obrazu reprodukovatelného, potažmo fotografického, spočívá především na hodnotách *konceptuálních*. Tento argument jsme se opět snažili doložit rozbořením tvorby několika autorů fotografické školy *Neue Sachlichkeit*. Znovu jsme ukázali, že jak proces postupného vytrácení se aury, tak i fenomén reprodukovatelnosti umění nejsou jednou historickou událostí, nýbrž spíše dlouhodobými tendencemi, pro které byla právě fotografie ideálním nosičem.

Dále jsme zjistili, že postupné mizení jedinečného, nereprodukovatelného obrazu je geopolitický jev spjatý s jistými diskurzivními podmínkami, který postupně upouští od archaických hodnot, jež nahrazuje novými estetickými kánony. Období *Neue Sachlichkeit* bylo pro tuto transformaci hodnot ideálním hostitelem, neboť stojí na základech výmarského empirismu, který měl velký vliv na pozdější konstituci konceptuálního uvažování o fotografii. Analýza výmarské avantgardy nám zároveň připravila pole pro kapitolu poslední; neboť jsme byli svědky toho, že vnitřní pravidla a sofistikované omezení zkoumající podstatu vlastního média mohou tvořit velice plodný umělecký manifest.

Poslední část práce přímo navazuje na avantgardní odkaz Výmaru v podobě podrobnější analýzy Düsseldorfské fotografické školy a angloamerického fotokonceptualismu. Cílem této kapitoly bylo názorně ilustrovat základy konceptuálního myšlení, jež můžeme spatřovat již v historických počátcích jinak poměrně nového média fotografie. Tento zpětnovazebný krok byl pro naši metodologii velice podstatný, právě i z toho důvodu, že nabízí zcela novou perspektivu čtení fotografie jako fenoménu.

Zároveň jsme se snažili dokázat, že plný potenciál tohoto média, který byl nastíněn v 19. století a výrazně rozpracován v éře Výmarské republiky,

dospěl v případě Düsseldorfské školy fotografie do svého vrcholu. Z tohoto závěru logicky vyplývá otázka, kam se bude vyvíjet fotografie v budoucnosti, pokud už dosáhla bodu, který završil její vývoj. My jsme v této práci představili *jedno* možné čtení a interpretaci historických otázek s tímto médiem spjatých, které jsme postavili na nových poznatcích ohledně hodnoty *konceptuální*¹⁴⁹.

Hlavní závěr ke kterému jsme v této práci došli zní, že fotografii nelze pojímat pouze jakožto zobrazovací techniku, nýbrž jakožto specifický druh myšlení. Tomuto druhu myšlení náleží hodnota, kterou jsme definovali jakožto *konceptuální*. Dokázali jsme, že hodnota *konceptuální* je fotografii jakožto fenoménu přímo vlastní a dokázali jsme ji lokalizovat již v samotných počátcích tohoto média. Díky tomuto argumentu jsme byli schopni lépe odpovědět na často kladené otázky ohledně datace vzniku fotografie. Dalšími argumenty jsme podpořili kunsthistorickou tezi, že to bylo právě fotografické myšlení, které položilo základ uměleckého druhu konceptualismu.

Po celou dobu práce jsme se snažili akcenovat, že je to právě uvažování estetické, které dokáže nabízet východiska k jinak těžko zodpověditelným otázkám. V neposlední řadě jsme se pokusili formulovat nový termín na poli estetiky fotografie a tím dát podnět novým diskuzím týkajících se této problematiky.

¹⁴⁹ Svazek *konceptuálních* hodnot je založen zaprvé: na zobrazení, jež v sobě obsahuje racionální poznání, zadruhé: toto poznání je prohlubováno reflexí vlastního média i strategie tvorby, zatřetí: toto poznání staví tvorbu na využití mantinelů svého média a začtvrté: toto poznání obsahuje teoretický přesah.

Seznam použité literatury

Batchen, G.: *Burning with Desire: The Conception of Photography*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1997.

Batchen, G.: *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2001.

Benjamin, W., *Malé dějiny fotografie*, in: *Co je to fotografie?*, Hermann a synové, Praha 2004.

Benjamin, W., *O pojmu estetické kritiky v německém romantismu*, in: *Výbor z díla I: Literárněvědné studie*, OIKOMENH, Praha 2009.

Benjamin, W., *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: *Dílo a jeho zdroj*, Odeon, Praha 1979.

Brázda, R.: *Archeologie vědění*. in: *Aluze: Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, no. 1., 2003.

De Duve, T.: *Bernd and Hilla Becher or Monumental Photography*, in: *Basic Forms -Masters of the Camera*, the Neues Publishing Company New York, 1993.

Derrida J.: *Writing and Difference*, Taylor & Francis or Routledge's, 2005.

Didi-Huberman, G., *Před časem*, Barrister a Principal, Brno 2008.

Foucault, M.: *Archeologie vědění*, Hermann & synové, 2002.

Foucault, M.: *Dohlížet a trestat: Kniha o zrodu vězení*, Dauphin, 2000.

Goethe, J.W., *The metamorphosis of plants*, MIT Press, 2009.

Hockney, D.: *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, Viking Studio, 2006.

James, S.: *Subject, object, mimesis: The aesthetic world of the Becher`s photography*, in: *Photography after conceptual art*, ed: Costello, D. a Iversen, M. Wiley-Blackwell, 2010.

Kachník, J.: *Dějiny filosofie*, nakl. V. Kotrba, 1904.

Kracauer, S.: *Fotografie*. in: *Co je to fotografie*, ed. Karel Císař, Hermann & synové, 2004.

Kraussová, R., 1929-1935, in: Foster, H., Krauss, R., Boys, Y-A., Buchloch, B, *Umění po roce 1900*, Slovart, Praha 2007.

Kraussová, R.: *Becherovi*. in: *Umění po roce 1900*, Slovart, Praha 2007.

Kraussová, R.: *Fotokonceptualismus*. in: *Umění po roce 1900*, Slovart, Praha 2007.

Newhall, B.: *The History of Photography, 1839 to the Present Day*, New York, 1949.

Patterson, T.: *100 Years of Spirit Photography*, Regency Press, London, 1965.

Sekula, A.: *O vynalezení fotografického významu*, in: *Co je to fotografie*, ed. Karel Císař, Hermann & synové, 2004.

Sekula, A. *Výklad archivu*, in: *Co je to fotografie*, ed. Karel Císař, Hermann & synové, 2004.

Solomon-Godeauová, A.: *Fotografie po umělecké fotografii*, in: Co je to fotografie, ed. Karel Císař, Hermann & synové, 2004.

Stimson, B.: *The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Becher*, in: Tate Papers no. 1., 2004.

Vinegar, A.: *Ed Rusha, Heidegger, and deadpan photography*, in: Photography after conceptual art, ed: Costello, D. a Iversen, M. Wiley-Blackwell, 2010.