Masarykova univerzita v Brně
Filozofická fakulta
Seminář estetiky

Bakalářská diplomová práce

2009 Barbora Kundračíková

Masarykova univerzita v Brně
Filozofická fakulta
Seminář estetiky

TRANSPARENCE DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE A JEJÍ DŮSLEDKY

Bakalářská diplomová práce

Autor: Barbora Kundračíková
Vedoucí práce: Mgr. Rostislav Niederle, Ph.D.

Brno
2009

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala
samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Brně dne 11. dubna 2009

Na tomto místě bych ráda poděkovala především panu Mgr. Rostislavu Niederlemu, Ph.D. za laskavé a přitom tolik podnětné vedení, za veškeré cenné rady a připomínky týkající se předkládané práce, také ale za jedinečné zprostředkování estetické teorie umění moderní doby.

Dále můj dík patří panu prof. PhDr. Petru Osolsobě, Ph.D., zvláště v souvislosti s jeho neskutečně inspirativními přednáškami o Shakespearovi a Dantem, Kierkegaardovi a Aureliu Augustinovi.

V neposlední řadě je to pak má rodina, jíž tímto děkuji za podporu, které se mi od ní tak štědře dostává.

OBSAH

0 BIBLIOGRAFICKÝ ZÁZNAM, ANOTACE, KLÍČOVÁ SLOVA ..7
0.1 Bibliografický záznam ..7
0.2 Anotace ..7
0.3 Annotation ..7
0.4 Klíčová slova ..7
0.5 Keywords ..7
1 ÚVOD ..8
2 ÚVOD DO ESTETIKY FOTOGRAFIE ..12
3 TEORII FOTOGRAFIE PODLE ROGERA SCRUTONA: ‚Fotografie a zobrazení' ..20
3.1 Teoretické pozadí argumentace Rogera Scrutona ..20
3.2 Obraz a zobrazení ..21
3.3 Logický ideál: ‚Ideální malba' a ‚ideální fotografie' ..22
3.4 Vztah předmětu a jeho zobrazení ..23
3.4.1 Intencionalita ..23
3.4.2 Kauzalita ..24
3.5 Možnosti fotografie vzbuzovat estetický zájem ..25
3.5.1 Argumenty o objektu a stylu ..25
3.5.2 Záměr: Podmínka estetického zájmu ..26
3.5.3 Zobrazení jako výraz trvalého ..28
3.6 Shrnutí ..28
4 TRANSPARENCE, INDIVIDUALITA A ESTETICKÝ ZÁJEM ..30
4.1 Diskuse Scrutona ..30
4.1.1 Kořeny argumentace ..30
4.2 TRANSPARENCE ..31
4.2.1 Fotografie jakožto ‚pohled skrz' ..32
4.2.2 ‚Pohled skrz' jako zdroj estetického zájmu ..35
4.2.3 Shrnutí ..37
4.3 OTÁZKA (NE)EXISTENCE INDIVIDUÁLNÍHO STYLU ..37
4.3.1 Detail jako vyjádření myšlenky ..39
4.3.2 Estetické rysy, volba a transformace ..40
4.3.3 Identita předmětu a jeho zobrazení ..42
4.3.4 Individuální styl ..42

4.3.5 Shrnutí 45
4.4 ESTETICKÝ ZÁJEM 46
4.4.1 Zobrazení jako předpoklad estetického zájmu 46
4.4.2 Estetické na cestě k etickému: Pravda, lež, fantazie a imaginace 47
4.4.3 ‚Stacionární charakter' fotografického obrazu: Hodnota odhalení 49
4.5 Shrnutí 50
5 (ESTETICKÁ) HODNOTA DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE: Možnost representace 51
5.1 Estetika ‚fotografie hrůzy' 52
6 ZÁVĚREČNÉ SLOVO: Hodnota dokumentární fotografie 58
7 RESUMÉ 65
8 BIBLIOGRAFIE 69

0 BIBLIOGRAFICKÝ ZÁZNAM, ANOTACE, KLÍČOVÁ SLOVA

0.1 BIBLIOGRAFICKÝ ZÁNAM

KUNDRAČÍKOVÁ, Barbora. Transparence dokumentární fotografie a její důsledky. Brno: Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, Seminář estetiky, 2009. 68 s.

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Rostislav Niederle, Ph.D.

0.2 ANOTACE

Předkládaná práce se snaží o odhalení (estetické) hodnoty dokumentární fotografie. Jejím základem je interpretace studie ‚Fotografie a zobrazení' Rogera Scrutona, kterou podrobuje kritice vycházející z akademické diskuse o podstatě fotografie z posledních let. Z té vyplývají klíčové pojmy, které jsou v druhé části práce podrobněji vykládány. Ústředním bodem je ‚transparence', jejíž důsledky se ve fotografii projevují jak v oblasti individuálního autorského stylu, tak i v otázce vztahu estetického a praktického zájmu, které fotografie v recipientovi budí.

0.3 ANNOTATION

The core of this BA thesis is disclosure of the (aesthetic) value of documentary photography. This work build on interpretation of an essay 'Photography and representation' by Roger Scruton, which is strictly interrogate by principles of academic debate about a nature of photography of the last years. From this discussion figure key points, which are explain minutely in the second part of the work. Main point is 'transparency', which shape individual authorial style and it's presence in photography, and the relation between aesthetic and practical interest about photography.

0.4 KLÍČOVÁ SLOVA

Fotografie; transparence; zobrazení; zobrazující umění; kopie podoby; intencionalita; kauzalita; individuální styl; záměr; estetický zájem; estetická hodnota; estetické porozumění; význam; Scruton; Friday; Warburton; Lopes; Wicks; King; Sontag; Barthes.

0.5 KEYWORDS

Photography; transparency; representation; representational art; copy of appearance; intentionality, causality; individual style; intention; aesthetic interest; aesthetic value; aesthetic understanding; meaning; Scruton; Friday; Warburton; Lopes; Wicks; King; Sontag; Barthes.

1 ÚVOD

V knize esejů snažících se poodhalit roušku tajemství, jímž je opředena fotografie, Susan Sontagová píše: *„V pohádce o fotografii zaručuje magická skříňka pravdivost a nepřipouští omyl, vyvažuje nezkušenost a odměňuje nevinnost.“*[1] Že je to ale jen pohádka, můžeme si být jisti, že realita fotografie zase tak pravdivá není, že omyl nevylučuje, nezkušenost často krutě trestá a nevinnosti se vysmívá. Ostatně, už Diane Arbusová o fotografii říkávala, že je tajemstvím o tajemství – čím víc prozradí, tím méně dovolí opravdu vědět.

Je nesporným faktem, že možnosti fotografie společnost i její způsob vnímání zásadně proměnily. Žijeme v realitě tvořené technickými obrazy, náš prostor přejal velikost políčka filmu a jeho zvraty jsou srovnatelné s filmovými střihy. Fotografie je pro naši dobu přijatelnější než malba, která - vytržena z přirozených souvislostí - ztrácí na životnosti až se zdá, že už nemá, co by nám řekla. Naproti tomu fotografie odpovídá tomu, jak vidíme okolní svět i sami sebe v něm. Rychlost a jednoduchost, kterých si ceníme nejvíce, pozměnily tradici i kulturu v tak základních oblastech, jako je setkávání se soukromého světa s objektivní skutečností. Nově nabytá potřeba orientovat se beze ztráty okamžiku povýšila fotografii na úroveň ‚super (ne-li hyper) média‘ – považujeme fotografii za zdroj informace, za umění, za memento, za ryze osobní záležitost. Je rozkročena mezi svět veřejný a soukromý.

Fotografie se stala symptomem, spíše než-li symbolem, dnešní doby. Zaujímá v našem světě čím dále větší prostor. Je běžné ověřovat *pravdu* s její pomocí, stejně jako na jejím základě stavět *fikci*. V jediném snímku je obsaženo *vše*. Je jednoduché a rychlé *vše* pochopit. Je to ale skutečně tak? Jak skloubit míru požadavků s omezenými možnostmi fotografického obrazu? Jak se správně orientovat, jak správně pochopit význam, jak správně interpretovat?

Zatímco součástí malířského umění, obrazu-malby, je (snad) dosud ‚návod‘ k jeho čtení, který je obecně považován za výchozí pro jakoukoli další interpretaci, fotografie podobným závazkem opatřena není. Alespoň tedy ne zjevně. Jeví se nám natolik přístupná, že nepovažujeme za nutné jakýmkoli školením projít. Máme tendenci předpokládat, že fotografický obraz je pouze plochým záznamem reality, nijak

[1] SONTAG, 2002: s.53.

nepozměněné, nijak netransformované. Mohla by být stejně jako malba i fotografie obrazem složeným z vícera vrstev - pečlivě zkonstruovaná koncepce?

Pierre Francastel[2] ve své pozoruhodné studii výstavby renesančního obrazu uvádí tři roviny jeho existence – rovinu reálnou (to, co je), rovinu imaginární (to, co být má nebo by být mohlo) a rovinu osobní (rovinu autorovy interpretace). Každý malíř si během svého života osvojuje jen omezenou řadu figur, které pro výstavbu obrazu používá, ta vyplývá z jeho životní reality modifikované imaginárními představami. Malíř je tedy nutně poučen a právě na základě svého vzdělání sestavuje více či méně udržitelné kombinatorické řády. Stejně jako on však musí být poučen také divák. Není možné přistoupit k obrazu bez předchozí ho studia. Tematika renesančních obrazů je mnohdy tradiční (christologický nebo mariánský cyklus, životy světců), jejich významový obsah je však často stejně vrstevnatý jako jejich stavba, a obrazy tak například jasně charakterizují také dobový okamžik.

Očekávat podobně kontrolovanou výstavbu v případě fotografie vypadá naivně. Zdá se, a nejen na první pohled, že fotografie je pouhým odrazem skutečnosti, jejím nestavěným, nijak nekoordinovaným, proto víceméně náhodným výřezem. Není a nemůže být více, než co je realita. Fotografie nám sugeruje, a v celku úspěšně, že je pravdou. Je tak jednoduchá, tak prostá a snadno uchopitelná, že představa čehokoli hlubšího, jakéhokoli skrytého významu, jakoby s ní byla neslučitelná. Jak bychom neměli ‚uvěřit' tomu, co zobrazuje? Jak bychom to mohli nepochopit? Přitom míra manipulace, kterou fotografie umožňuje, je až neúměrně vysoká.[3] Nehledě na to, ze zvoleného snímku stačí vyjmout libovolné pole a význam, který tento nový ‚obraz' získává je (může být) zcela odlišný od původního. Jako příklad uveďme snímek Williama Kleina *‚Děti hrající si s pistolí'* (1954/55). Vyberme jakoukoli část – usmívající se dítě na levici, chlapce s pistolí, dvojici napravo – a máme nový snímek s novým významem.

Součástí vnímání fotografie je kladení si otázek. Měli bychom se nechat fotografiemi vést, ne usuzovat na ‚první možné'. Porozumění fotografii je třeba se učit. Alespoň v tomto bodě jsou principy fotografie a malby shodné. Míře, s jakou výsledný obraz může fotograf ovlivnit, se budeme, stejně jako otázce transparence, věnovat níže, na místě je ovšem poznámka, že fotografie je vždy jen a pouze výřezem fakticky nezměrné skutečnosti, jehož výběr (pokud nic jiného) fatálně určuje fotograf.

---

[2] FRANCASTEL, Pierre. *Figura a místo : vizuální řád v italském malířství 15. století.* Vyd. 1. Praha: Odeon, 1984.

[3] Jedny z nejslavnějších jsou manipulované propagandistické snímky Josefa Stalina a jeho spolupracovníků.

Znovu se vraťme k esejům Sontagové (potažmo Rolanda Barthese[4]). Citlivě je v nich shrnuta teorie fotografie jakožto fotografie *něčeho*, její význam praktický, symbolický i estetický. Protože hlavní smysl prezentované práce spočívá v rozpracování pojmu transparence a odvozením důsledků, které jeho ‚existence', či ‚neexistence' pro fotografii má, bude pozornost soustředěna především k fotografii v podobě ideálu, ideální konstrukce, která by měla umožnit vzdálit se od fotografie aktuální a přistoupit k fotografii jakožto fenoménu. Jako výchozí nám poslouží studie Rogera Scrutona[5], která díky své poměrné radikalitě (zvláště pro soudobý, zdá se, že obecně kladně přijímaný, invazní charakter fotografie) vzbudila v akademických kruzích poměrně živou diskusi, jedinečně ilustrativní pro jakékoli další úvahy o fotografii. Nejkvalitnější reakce, kterých se Scruton dočkal, to znamená studie Dominica McIvera Lopese (*„The Aesthetics of Photographic Transparency"*, 2003), Nigela Warburtona (*„Individual Style in Photographic Art"*, 1996) a Jonathana Fridaye (*„Demonic Curiosity and the Aesthetics of Documentary Photography"*, 2000) se pokusíme hlouběji interpretovat. Více méně konvenční práce, mezi jinými Williama L. Kinga a Roberta Wickse, nám poslouží pro demonstraci obecně přijímaných skutečností a scelí tak naši představu fotografie.

Při psaní této práce vycházíme z následujících předpokladů:

(1) Fotografie je vrstevnatá soustava o mnoha podobách. Může být ryze osobní záležitostí stejně, jako veřejnosti určenou zprávou. Je nutné rozeznávat její praktický význam (důvod, proč byla vytvořena; účel, za jakým vznikla; kdo ji pořídil a v jaké situaci). V naší práci zohledňujeme pouze fotografie primárně dokumentární, snažící se postihnout skutečnost jednoho konkrétního okamžiku, ovšem s aspirací vyjadřovat jakousi obecnou myšlenku.

Část práce vyplývá ze studií vztažených na jakousi univerzální ‚ideální fotografii', aby bylo možné vynést konečný soud, bylo nutné zohlednit také fotografii *skutečnou*, aktuální. S oběma polohami nakládáme s rozmyslem a nemělo by proto dojít k mýlce. Naopak, podobný přístup by nám snad mohl pomoci postihnout fotografii *skutečnou* - v celé její šíři.

(2) Fotografie není malba. Mezi oběma médii ovšem existuje určité spojení – jedná se o dva póly naturalistického umění, čehož využijeme pro ilustraci specifických vlastností fotografie.

---

[4] BARTHES, Roland. *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii.* Bratislava-Archa, 1994. 107 s. ISBN 80-7115-081-9

[5] SCRUTON, 2005.

(3) Úhelným kamenem úvah o estetických (i jakýchkoli jiných) možnostech fotografie je transparence. Je-li fotografie jen a pouze záznamem skutečnosti, není zobrazením, nereprezentuje. Fotograf jakožto tvůrce je pak pro její vznik nepodstatný a fotografie nenese z jeho osobnosti více, než je nezbytné. Je-li fotografie transparentní, není individuální. Pokud není možné se při pohledu na fotografii zajímat o nic jiného než její předmět a lidská intence podílející se na jejím vzniku rozeznatelná není, pak o fotografii nelze mít estetický zájem. Fotografie bez estetické hodnoty není (a ani být nemůže) uměním. Protože transparenci přijímáme jako prokázanou skutečnost, našim cílem je odhalit kvality fotografie v jejím pravém slova smyslu (nikoli tedy jako pouhém obrazu předmětu) - v jejich *specifických* vlastnostech.

V následující práci jsme se zaměřili na souvislost mezi transparencí, stylem a estetickým zájmem. Přistupujeme k ní s předpokladem, že fotografie přece jen jistou estetickou hodnotou disponuje. S mírnou nadsázkou řečeno, svědčí proto už její stabilizované přijetí uměleckým světem. Je-li to ovšem tak, zcela jisté není. Transparence je skutečně velkou překážkou na cestě k *fotografii jakožto fotografii*. Pokusme se ji překonat.

2 ÚVOD DO ESTETIKY FOTOGRAFIE

Za dobu své existence si prošla fotografie obdobími *pravdy* i *krásy*. Když se poprvé objevila, nečekaně souzněla s dobovým požadavkem po novém realismu. Coubert dramaticky odvrhl přetvářku, aby se stal přítelem pravdy, pozitivistické tendence společnosti mu ochotně přitakaly a velebily fotografii za její schopnost nepředpojatě, tzn. beze stopy umělcova záměru, zobrazovat viditelný svět. Ovšem, je možné, aby se umění vyčerpalo pouhým záznamem skutečnosti? Charles Baudelaire si to nemyslel. S patrnou skepsí k rozvíjejícímu se fenoménu fotografie napsal: *„V doméně malířství a sochařství zní současně krédo světáckých mudrlantů, zvláště ve Francii, následovně: ‚(…) Věřím, že umění nemůže být ničím jiným než přesnou reprodukcí přírody… ' Mstivý Bůh vyslyšel modlitby davu; Daguerre je jeho mesiáš.“*[6] Fotografie pro něj byla vrahem snění, výrazem narcistického zalíbení společnosti v sobě samé. Přiznal jí jediné, možnost sloužit *skutečnému* umění - takovému, jehož podstatou je kreativní nakládání s materiálem.

Reakce angažované ‚uměnímilovné' veřejnosti byla stejně prudká, jako prvotní nadšení pozitivistů a ‚umělci-fotografové' se vášnivě vydali vstříc stylizaci, aranžmá a retuši. Ve fotografii převládla malba, a to malba specifická – Ingresův romanticky idealizovaný akademismus pro střední vrstvy. ‚Opravdu krásný' obraz se stal výsledkem ‚fint, triků a kejklí '[7].

Spor z dob počátků předznamenal fotografii dneška. Ačkoli se zdá, že už máme ve všem jasno – naučili jsme se rozlišovat, co je a co není umění (ve smyslu estetické kvality), co je a co není ‚pravda' (ve smyslu kvality informační), situace je stále složitá. Míra, v jaké jsme nuceni fotografii čelit se zvyšuje a je sporné, zda nám stále slouží k uchopení reality, či zda nám ji spíše vzdaluje. Hodnota informací, které jsou nám poskytovány obrazem s jejich množstvím klesá. Obraz, se svou schopností působit v daleko větší míře než-li slovo (snad protože míří přímo na duši - v tradici chápání zraku jako přímé cesty k ní), devalvuje – zapůsobit znamená zaujmout, což znamená být něčím novým, což vede k potřebě být novým stále. Zatímco ve sféře intimní fotografie stále spíše napomáhá určitému přijetí, přivlastnění si reality, ve sféře veřejné je dnes spíše spojena s odcizením a jistou mírou manipulace. Vynález photoshopu, který každému uživateli umožňuje libovolné pozměnění pořízeného snímku (tedy také snímku

[6] Uvedeno dle: MANGUEL, 2008: s. 84. Příkladem může být užívání tzv. rembrandtovského nasvícení portrétů.
[7] KRACAUER, 1960: s. 30.

zachyceného s primárně dokumentačním záměrem), jednoznačně pozměnil náš vztah k fotografii jakožto médiu pravdy. Důvěra v ní, odvozená od předpokladu její nepřekonatelné objektivity, se pomalu vytrácí i s postupujícím vědomím toho, že postmoderní svět je ve své šíři ‚nepostihnutelný' a ve své relativitě ‚neuchopitelný', a tedy příliš nejasný na to, aby bylo možné jej vyjádřit plně a pravdivě. Nemůžeme se přestat ptát: Je fotografie *pravdou*? Protože chceme věřit, že ano, zapomínáme na rozmanitost reality a fotografii hromadně zneužíváme. Dobrým příkladem tohoto typu jsou například neutuchající snahy o vystižení doby ‚jaká skutečně je' v konkrétním okamžiku svého bytí. Na podzim roku 2007 proběhla akce s názvem ‚Jeden den České republiky'[8]. Při pohledu na kolekci vybraných snímků můžeme položit další klíčovou otázku: Jak, pokud vůbec, je možné vyjádřit skutečnost libovolným počtem fotografií? Výsledek, který podobné masově pojaté akce mívají, je jedině vystižení světa ‚jakým se být zdá'. Obraz označovaný za celistvý (série snímků nám zprostředkovává zážitky z různého prostředí tak, aby vytvořila mozaiku) není ničím jiným, než skládankou bez konkrétního tvaru. Neodhaluje se nám v ní pravda (ať už jakákoli), ale její *představa*. Její hodnota je jakési *cosi*, které se skrývá v pozadí. A zde se odkrývá paradox fotografie, ne první ani poslední. Je pravda to, co na snímku vidíme, nebo to, o čem tušíme, že se skrývá za ním? Můžeme fotografii považovat za adekvátní médium pro vyjádření podstaty určitého okamžiku, nebo nic nevyjadřuje a je pouze prostým záznamem skutečnosti?

Jako médium lze fotografii spojit zejména s obdobím moderny první poloviny dvacátého století[9]. Nebylo by možné nalézt lepší prostředek pro vyjádření tak přelomové doby – technického pokroku a zvratu všech myslitelných hodnot. Fotografie se stala ideálním nástrojem *záznamu* mizejících starých pořádků a nástupu těch nových. Pro člověka jednadvacátého století je způsobem, jak si osvojit vlastní dějiny, stala se ‚zrcadlem s minulostí'. Unikátní schopnost fotografie zaznamenat přesně a živě určitý okamžik lidského bytí nelze nazvat jinak, než schopností ‚zachytit smrt'[10]. Vteřina po vteřině umírá a jen její fotografický přepis jí umožňuje žít dál. Relativní jednoduchost

[8] Akce probíhala čtyřiadvacet hodin mezi 28. a 29. říjnem roku 2007 a zúčastnilo se jí několik tisíc amatérských i profesionálních fotografů. Soubor vybraných fotografií byl vystaven na několika místech v zemi (Praha, Brno, Ostrava) a měl by naši republiku reprezentovat také ve světě (například při předsednictví Evropské unie).

[9] Viz texty Karla Teigeho, dále též například WITKOWSKY, Mattew S. *Foto: modernity in Central Europe, 1918-1945.* Shrnutí vývoje západní fotografie např. SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii.*

[10] Podrobněji viz BARTHES, 1994. Také SONTAG, 2002.

pořízení snímku a fascinace, která je s tímto ‚zachraňováním situace' spojena, vede k vytváření paralelní reality. Fotograf je jako konstruktér, svou činností vytváří vlastní světy složené z pečlivě zvolených snímků. Náš svět se stále více podobá muzeu voskových figurín. Jak navrhoval Barthes, bylo by spravedlivější veškeré fotografie se skonem na nich zobrazených lidí zničit.[11]

Zdá se tedy, že fotografie má jedinou hodnotu, která spočívá v tom, že zaznamenané činí nesmrtelným. Otázka jejich estetických možností je stále spornou záležitostí. Vstoupí-li divák do galerie a uvidí před sebou plátno renesančního mistra, je v okamžiku poután jeho estetickými kvalitami. Spatří-li však fotografii, daleko spíše jej nejprve zaujme informace, jíž podává. I když fotografii intuitivně jisté kvality estetické povahy přisuzujeme, dosud jsme nebyli schopni formulovat je s absolutní přesvědčivostí. Argumentace se tradičně zakládá na trojici klíčových pojmů – fotografovi, fotoaparátu a fotografii.

(1) Tvůrce fotografie - *fotograf* zosobňuje (alespoň ideálně) kvality, kterými obyčejný člověk nedisponuje. Bez bázně a hany kráčí vstříc nebezpečí, pro zaznamenání pravdy obětuje život. Je vytrvalý, odvážný, je dravý, má vynikající přehled, schopnost odhadnout situaci, rozpoznat pravý okamžik, využít příležitosti. Fotograf je rychlý ve svém úsudku, má bystré oko, umí se dívat. Odhaluje neviděné, tvary, emoce, významy okem nezachytitelné. Snoubí se v něm spontaneita se zkušeností. Aby dosáhl svého, překračuje veškeré myslitelné hranice, stanoví nová pravidla. Je hrdinou dneška – zvláště, pokud je válečným zpravodajem. Válečný fotograf stojí uprostřed bojiště a skutečně riskuje život.[12] Fotograf tvoří realitu (nikoli nutně novou), jeho moc nad ní je neoddiskutovatelná. V jeho rukou je bytí a smrt. *Volí.* Vybírá si, co kamerou zachytí, a co nechá být - tak *vše* zachyceno být může i nemusí. Fotograf, jako každý člověk, volí na základě svého přesvědčení. Co vidí, co se rozhodne vidět, je tak stejně relativní, jako je relativní naše postmoderní realita. Fotograf buduje svět, naši představu o něm. Musí stát úplně nejblíže, aby byl schopen pravdu rozpoznat, a zároveň co nejdál, aby byl vůbec schopen ji vidět. Interpretace je nedílnou součástí, ne-li principem, jeho tvorby.

(2) Nástroj - *fotoaparát* je metaforou sám o sobě - vyjádřením mužské síly. Fotografované svléká z kůže a odhaluje na kost. Podmaňuje si realitu a přetváří ji ve

[11] BARTHES, 1994. Tento závěr je součástí promýšlení fotografie jako záznamu ‚smrti' okamžiku, která prostupuje celou Barthesovou studií.

[12] Například Diane Arbuse, která ukončila svůj život sebevraždou, je dokladem toho, že nejen válečný fotograf by měl rozpoznat nebezpečí, pokud mu stojí tváří v tvář. Její fotografická tvorba, téma, které si zvolila, bývá považována za jeden z důvodů její předčasné smrti.

svou. Proměňuje subjekt v objekt. Vyvazuje z kontextu a svou volbou dokládá význam. Fotoaparát, tedy fotografická kamera, funguje na opticko-mechanickém principu. Světlo se odráží od povrchu fotografovaného objektu, prochází čočkou a zanechává stopu na foto-citlivém materiálu. Vzniká obraz, na základě mechaniky barevný, nebo černobílý, na rozdíl od originálu, skutečnosti, osudově pozměněný – totiž dvourozměrný.

(3) Dílo - *fotografie*. Stieglitzova ‚Pátá avenue'; fotografie ‚monster' Diane Arbus; Uteho Vietnamská válka; Sanderovi Němci; fotografie staré Paříže Eugena Atgeta; Cartier-Bressonovi lidé; Capovy válečné fotografie. Lze pochybovat o jejich estetických kvalitách? Skutečně je tím jediným, co nás zajímá objekt, který zachycují, informace, kterou podávají? Zdá se, že volba je na divákovi. Jak k fotografii přistoupí? Na co se zaměří? Jaký úhel pohledu zvolí? Přes vědomí vztahu mezi fotografií a malbou, recipient fotografie není recipientem malby, tedy vnímání fotografie není totožné s vnímáním obrazu. Co obdivujeme na fotografiích Markéty Luskačové? *Skutečnost* - Lidé, jejich úděl, jejich bytí. *Povrch* – Atmosféra, živost. *Význam* – Fotografie jako vyjádření hlubší hodnoty.

Markéta Luskačová (1965)

Co tedy jako diváci oceňujeme primárně? S*chopnost fotografa dívat se a vidět.* Jeho schopnost nalézat a nalezené *obohacovat významem*. Pokaždé se tak, stejně jako celé generace fotografů i teoretiků fotografie před námi, vracíme k prameni – k fotografovi a jeho ‚božské' schopnosti vidět.

Rozdělíme-li fotografický obraz a jeho vnímání do jednotlivých rovin, jak bylo naznačeno výše, jako esteticky relevantní se ukazuje především *povrch* fotografie.

Přistoupíme-li ovšem k fotografii, je to především zobrazené, od čeho se nedokážeme odpoutat. Realita, kterou snímek prezentuje, je-li dobrý, na nás křičí určitá sdělení. Význam je od fotografického obrazu skutečně neoddělitelný - množství snímků tuto jeho výběrovou schopnost částečně stírá, zcela popřít ji ale nedokáže. Ruku v ruce s významem kráčí také určité ‚estetické povýšení' zachyceného. Fotoaparát je schopen jako krásný prezentovat i rozklad. Je nasnadě, že důvodem je význam, který je záznamu přidanou hodnotou, a druhotná harmonie, kterou fotografickému výřezu dodává jeho autor ‚stylizací' (minimálně zaměřením fotoaparátu) či samotný fotoaparát svými možnostmi. Uvažujeme-li v řádu kognitivního vnímání a připisujeme-li mu ve spojitosti s uměním stejnou hodnotu jako estetickému, pak je význam jedním z klíčových bodů argumentace pro fotografii jako umění.

Uvažujeme-li v rovině média, mě-li bychom si ujasnit, co je fotografii jako médiu vlastní. Siegfried Kracauer ve své stati z roku 1960 vychází z předpokladu, že *„…úspěchy v rámci konkrétního média jsou esteticky uspokojivější, pokud staví na jeho specifických vlastnostech."*[13] Je nějaké médium takto uzavřené? Je možno specifikovat médium fotografie? Revoluční umělec může svou akcí zmařit jakékoli dřívější pokusy o jeho definici, přesto se lze o něco podobného alespoň pokusit. Zaměříme-li se na malbu, můžeme o ni říci, že na proměnlivosti materiálu a technických faktorech je závislá jen minimálně. Z tohoto úhlu pohledu se fotografie jeví jako její pravý opak. Její vlastnosti jsou opravdu specifické, a to i díky relativní neexistenci jakýchkoli hybridních žánrů z fotografie vycházejících. Aplikovat na ni uváděný ‚základní estetický princip' (princip specifičnosti média) by proto nemuselo být úplně nesmyslné.

Aby bylo možné fotografův přístup označit za ‚fotografický', měla by se fotografie v každém případě striktně držet realistické tendence. Jakákoli stylizace totiž její estetickou kvalitu snižuje. Doslovným důsledkem by byla fotografova proměna v samotné oko fotoaparátu, stal by se ‚opakem nevidoucího milence', byl by chladným a přesným pozorovatelem, cizincem v přivlastněném světě, bez vzpomínek a emocí vůbec. Jeho zachycení reality by bylo nastavením zrcadla. Přičtení estetické kvality vyplývající z rozpoznání intence autora by bylo zcela nepatřičné a fotografie by v pak nemohla být objektem estetického zájmu jen sama o sobě.

Fotografie je jistě metamorfózou – jak ve faktické transformaci trojrozměrné skutečnosti ve dvourozměrnou plochu (což nijak nezbavuje fotografii jejich

[13] KRACAUER 1960: s. 34. *In* CÍSAŘ, 2004.

reprodukčních schopností), tak díky kombinaci fotografova naturelu s jeho aktuálními aktivitami. Souvztažnost s vjemy ostatních smyslů a vlastní nervový systém spoluutvářejí nové dojmy, jejichž výsledkem je volba okamžiku jako základu zachycovaného obrazu. Fotografie je sice bytostně spjatá s realitou a fotografově fantazii se dostává prostoru právě a jen v jejich úzkých mezích, její kvality ale určuje fotografova schopnost se do zvolené reality zcela ponořit, *vcítit* se do ní tak, aby se mu poddala. Fotograf vidí věci vlastní duší. Opět se nám tak odhaluje určitý paradox – největšího možného realismu je docíleno největším možným zaujetím osobnosti. Cestou úspěchu je ona příznačná střední cesta a mistrovství Nadara, D.O. Hilla nebo R. Adamsona je jejím cílem.

Fotografova selektivita je podložena spíše empatií než spontaneitou, fotograf je čtenář, snažící se porozumět skutečnosti, reálnému objektu, který by měl mít v hluboké úctě, měl by se vněm takřka rozplynout, ale zároveň se mu vzdálit natolik, aby jej dokázal plně vnímat. Principem fotografova umění je absolutní přivlastnění spojené s absolutním odcizením.

Srovnají-li se na jednu úroveň fotografův formativní smysl a jeho smysl pro realismus, tedy empatie se spontaneitou, je výsledkem obraz na první pohled realistický, opatřený ovšem pečetí fotografovy interpretace. Fotografie se pak stává surreálnou, *melancholickou* – jednoduše, vyjadřuje pocit, který skutečnosti není vlastní. Je-li ovšem ze snímku zřejmé, že fotograf ‚nalezl' ještě než jej pořídil, pozbývá reálných kvalit a stává se pouhou hlásnou troubou fotografových teorií.[14] Průvodním jevem je úprava skutečnosti podle fotografových představ. Dobrým příkladem mohou být záměrně vyhledávané malebné obrazy, pře-inscenované, ovšem realisticky se tvářící portréty, fotografie rádoby realistické obecně.

Tedy, (1) fotografie je bytostně spjatá s neinscenovanou realitou. Nejhlubší touhou fotografa je zprostředkovat to, co je pouhým okem neviditelné. Z toho fotograf vyvozuje určité poznatky o bytí a smyslu objektu, o jeho (symbolickém) významu. Fotografie se snaží působit jako ryze instinktivní záležitost, jejím základem je ale často podobně ryzí příprava. Portrét vystupuje na pomezí reality a inscenace, je-li záměrem fotografa odhalení nejcharakterističtějšího, je jistá míra stylizace nutná. (2) Jestliže se fotografie zabývá neinscenovanou skutečností, má tendenci zdůrazňovat nahodilost, v níž jakoby se nám odhalovala pravda. Proto byly (a stále jsou) tak populární fotografie davu,

[14] Fotograf tímto způsobem znásilňuje vlastní médium, požaduje od něj, aby bylo, čím není a nemůže být, vnucuje mu svou vůli a přitom zcela zbytečně – myšlenka přece může být sdělena jednodušším a méně poplatným způsobem.

velkoměsta, které kypí životem. Sny a představy jeho obyvatel se zhmotňují v nahodilých setkáních, střetnutích a zastaveních. Podobně je stopa nahodilosti nepřiznanou podmínkou dobrého portrétu. Fotografie se tak zdá být výsledkem momentálního impulsu, který má moc v jediném okamžiku odhalit vše. (3) Fotografie je nekonečná. Ve své fragmentárnosti, díky ohraničení záběru, není nikdy celistvá. Její dosah určuje rám, *„její obsah odkazuje na další obsahy vně tohoto rámu.“*[15] Kracauer nabízí srovnání s vědou, stejně jako fotografie i ona zkoumá celý nevyčerpatelný vesmír. (4) Fotografie jako médium tíhne k neurčitosti. Zachycené nijak nedefinuje, nevysvětluje, je na divákovi, aby zachycenou realitu zařadil v celek. Je pravda, že stejně úmyslné jako volba je i obdaření významem - fotograf dešifruje právě z tohoto důvodu. Fragmentárnost fotografie však nechává volný příliš velký prostor nezachycenému na to, aby mohl být význam snímku (i vícera snímků) obecně platný pro charakter celé skutečnosti. Snímek se tak stává jen jakýmsi zobecňujícím vyjádřením.

Ačkoli máme jasné povědomí o možnostech manipulace, jímž je fotografie vystavena, nedokážeme se oprostit od víry v její pravdivost a objektivitu. Nejen to, považujeme fotografie za doklad a důkaz, že něco bylo a bylo to ‚tak a tak‘. Fotografie nám stále odhalují něco, co jsme dosud neviděli, něco nového, čeho bychom si nebýt jich nikdy nepovšimli. Barthesovo rozložení zájmu o fotografii na ‚studium‘ – tedy obecný zájem o podávanou informaci, a ‚punctum‘ – zaujetí *pro nás* nečekaným a nekonečně zajímavým ‚detailem‘, je proto dokonalým vhledem do podstaty jejího vnímání.[16]

Stejně jako spojujeme fotografii s pravdou, spojujeme ji i s krásou. Na rozdíl od krásy zakoušené v malbě je to však v případě fotografie ocenění citlivosti a technické dokonalosti vytříbeného výkladu, kterým je fotografie spíše, než-li autonomním výtvorem. Snad proto nás svou krásou, nejen mírou odhalení, okouzlují i snímky pořízené skutečně automaticky (průzkumné fotografie etc.). Možná, že jejich přitažlivost spočívá také v tom, že ani fotograf nikdy přesně neví, co na snímku zachytí. Opět se vracíme k ‚punctum‘ každé fotografie. Jak píše Kracauer, *„estetická hodnota fotografií se do jisté míry zdá být funkcí jejich průzkumných schopností.“*[17] Fotografie staví na souzvuku naší touhy po vědění a kráse. Odhaluje a vyzařuje krásu, protože se to od ní požaduje. Běžně nachází krásu, která vyplývá ze skutečnosti materie, její schopnost být krásnou o sobě je ale sporná.

---

[15] KRACAUER, 1960: s. 41. *In* CÍSAŘ, 2004.
[16] BARTHES, 1994: s. 27.
[17] KRACAUER, 1960, s. 43. *In* CÍSAŘ, 2004.

Co tedy způsobuje, pokud vůbec něco, náš estetický zájem o fotografii jakožto fotografii? Aplikace kreativní teorie umění, založené na přímém spojení umění s kreativitou tvůrce, je v případě fotografie sporná – není v dostatečně úzkém vztahu k abnormálně vysoké míře selektivity, které podléhají fotografické záznamy, a kterou je možno považovat za hlavní (jediný) autorský (tvůrčí) vklad do díla. V podstatě nezohledňuje fotografovo skutečně formativní úsilí zachytit signifikantní rysy fyzické reality tak, aby ‚surový materiál' zůstal neporušen, ale přitom byla vyjádřena jeho podstata. Fotografovo vidění musí být ve výsledném zachycení v naprosté rovnováze s objektem samotným. Takovému úsilí by se snad jisté estetické významy připsat daly.

Brassai (c.1930)

Jen Brassai ví, jak píše Kracauer, *„… jak přimět zdi a zmoklé dlažební kostky, aby promluvily."*[18]

Konvenčním závěrem obhajob estetických kvalit fotografie, a tedy jejího práva požívat výsad umění, je poukaz na potřebu právě pojem ‚umění' rozšířit. Většina dnešních umělců je ochotna připustit, že uměním může být *cokoli*. Předpokladem je, že umělec svou práci *umí.*[19] Že ta zosobňuje jistou, jiným způsobem jen stěží vyjádřitelnou myšlenku. Abychom se však vůbec mohli k podobným návrhům dopracovat, je nejprve nutné se podrobněji seznámit s fotografií jakožto fenoménem. Pomiňme na chvíli fotografii aktuální a zaměřme se na její bytí v rovině ideální.

[18] KRACAUER, 1960: s. 43. *In* CÍSAŘ, 2004.

[19] ‚Umění' odvozené od slovesa ‚umět' související v aristotelovské tradice s překonáváním určitých obtíží a schopností vypořádávat se s překážkami. Je dáno dispozicí, není myšlenkou, ale snahou o její vyjádření. Vznik, tvorba – ‚techné'.

3 TEORII FOTOGRAFIE PODLE ROGERA SCRUTONA:

‚Fotografie a zobrazení'

Roger Scruton, britský konzervativec, filosof a estetik, je autorem poměrně ucelené estetické koncepce, jejíž součástí je také teorie fotografie. Na toto téma napsal jednu z nejpozoruhodnějších statí poslední doby, *‚Fotografie a zobrazení'*.[20] Poměrně kontroverzně se v ní pokusil doložit neschopnost fotografie zobrazovat, a tedy cokoli reprezentovat. Jako prvotní zájem diváka při pohledu na dílo přitom určil právě jeho zájem o *reprezentaci* předmětu, nikoli pouhé zachycení jeho podoby. Z tohoto předpokladu vyvodil, že divák k fotografii nedokáže zaujmout estetický postoj, protože ji, díky její věrnosti předmětu, chápe především jako zdroj informací o něm.

3.1 TEORETICKÉ POZADÍ ARGUMENTACE ROGERA SCRUTONA

Ústředním bodem Scrutonovy teorie je *‚zobrazení'*[21]. Chápe jej ve dvojím smyslu - obecně jako *kopii podoby*, z estetického hlediska pak jako *vyjádření myšlenky o předmětu ve vnímatelné podobě* – tedy reprezentaci. Při svém uvažování o fotografii vychází Scruton z jejího srovnáním s tradiční *malbou.* Tu definuje jako skutečné *zosobnění myšlenky*, přímo její manifestní vyjádření. Malba je *uceleným,* tudíž *dostatečným nástrojem zobrazujícího myšlení*. Protože *fotografie* je pouhou kopií podoby předmětu zachyceného ve specifickém okamžiku existence, je *neúplným nástrojem* tohoto *zobrazujícího myšlení*.

Scruton, aby se vymanil z úzkých hranic konkrétních projevů visuálního umění a svou teorií postihl fotografii jako fenomén, buduje specifický logický ideál, *‚ideální malbu'* a

[20] Poprvé vyšla v jarním čísle *Critiqual Inquiry* roce 1981 (Roger Scruton: *Photography and Representation*), o dva roky později byla uveřejněna knižně v rámci souboru *‚The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture.* Do českého jazyka ji, spolu s celou sbírkou, převedl Jiří Ogrocký v roce 2005.

[21] Obecně lze zobrazení charakterizovat jako způsob vyjádření, jímž se liší krása umění od krásy přírody. Je výsledkem tvořivé činnosti umělce, záleží v umělecké „řeči" a uskutečňuje se ve smyslových prostředcích. „Zobrazením" Kant přeložil latinské *representatio.* Umění je podle něj symbolickým zobrazením estetických idejí – zároveň abstraktně myšlenkové a konkrétně smyslové zobrazení skutečných předmětů. Soutěží se skutečností (Goethe), souvisí s mimésis (Herder) a vyplývá ze hry (Gadamer). Zobrazení neznamená pouze obraz nějak utvořené objektivity, ale obsahuje také subjektivní znázorňovací funkce hodnocení nebo kritiky toho, co je zobrazeno.

‚ideální fotografii‘. V kontextu své teorie ‚odmítnutí‘ vidí konkrétní fotografii často jako pouhý poklesek, který je výsledkem snah o zumělečtění užitím technik malby.

Scruton zohledňuje pouze fotografii v její pravé podobě, fotografii v podstatě dokumentární, takovou, která je příznačná především svým věrným vztahem k realitě[22]. Nakonec ani my do sféry ‚čistého‘ fotografického média nezahrnujeme fotografii jakkoli stylizovanou, fotografii, která je výsledkem druhotných úprav, fotomontáž, fotografické koláže a ani jiné techniky.

3.2 OBRAZ A ZOBRAZENÍ

Obraz (v podobě fotografie i malby) je obecně chápán ve spojitosti s tím, co znázorňuje. Jako diváci máme tendenci vztahovat zobrazené k určité reálné skutečnosti. To, na čem své předpoklady o zobrazeném, způsobu jeho zachycení, často také o kvalitě díla zakládáme, je *‚podobnost‘*. Vyhledáváme ji naprosto přirozeně, protože s její pomocí dokážeme snadněji rozeznat intenci autora, tedy lidskou činnost jako takovou, a právě ta je našim hlavním zájmem. Otázkou je, zda lze podobnost považovat za existenční podmínku zobrazení. Pokud ano, obraz by zobrazoval předmět jen a pouze tehdy, pokud by se mu zjevně podobal, či by jej zobrazoval jen a pouze do té míry, jak velmi by se mu blížil. Picassova ‚Guernica‘ by zobrazením nebyla – konkrétní vesnici, událost, válku v ní rozpoznáváme jen stěží - čím potom ale? Chápeme-li zobrazení ve smyslu reprezentace, podobnost s originálním předmětem je irelevantní. Zdá se tedy, že podobnost je součástí zobrazení, jeho podmínkou ale ne.

Stejně jako my, ani Scruton podobnost jako podmínku zobrazení nepřijímá. Dospívá dokonce k závěru, že fotografie, i přes svůj zjevný vztah k zachycenému objektu, není zobrazením (tedy reprezentací) v pravém slova smyslu, ve smyslu malby. Fotografie, podobně jako malba, sdílí do určité míry podobu svého předmětu. Pokud bychom přijali podobnost jako předpoklad zobrazení, byla by fotografie dokonce úspěšnější než malba[23]. Ovšem v zobrazení, jak jej chápe Scruton, hraje podobnost roli jen omezeně a schopnost fotografie dosahovat maximální věrnosti svého předmětu je proto spíše na překážku jejím estetickým možnostem. Právě pro vysokou míru podobnosti označuje Scruton fotografické zobrazení striktně jako pouhou ‚kopii podoby‘ beze snahy cokoli vyjadřovat

[22] Rayogramy a fotogramy se stejně jako fotomontáž v podstatě bez fotoaparátu obejdou, zaznamenaný surový materiál úplně stráví a přetvoří, takže není možné jej rozpoznat.
[23] Obdiv právě k tomuto aspektu její existence je příznačný pro André Bazina, jehož interpretaci fotografie ještě dále zmíníme.

(v rovině samotné fotografie). Naproti tomu malba je předurčena právě touto snahou ‚cosi' vyjádřit.

Podle Scrutona tak nejenže nelze hovořit o srovnatelnosti estetických kvalit obou médií – malby a fotografie, tedy není možné uvažovat o shodném typu zobrazení, které by ústilo v pojmu ‚zobrazujícího umění', ale jakákoli společná charakteristika ‚zobrazení' pro fotografii a malbu vůbec neexistuje.

3.3 LOGICKÝ IDEÁL: ‚Ideální malba' a ‚ideální fotografie'

Aby se vyhnul nutnosti zohlednit nahodilosti spojené s každou technikou, obrací se Scruton k realitě fotografie zády a buduje ‚logický ideál'. Co se fotografie týče, je jeho účelem *„…pouze zachytit, co je zvláštní ve vztahu fotografie a jejího předmětu a v našem zájmu o tento vztah"*.[24]

Ideální malbu odvozuje, stejně jako ideální fotografii, ze vztahu předmětu a jeho zobrazení. V případě malby je tento vztah založen na intenci autora, a je proto *intencionální*. Podmínkou existence malby není možnost spojovat zobrazení s reálnou existencí předmětu, jehož by měl být obraz zachycením - zachycené může být pouze imaginární představou malíře, (snad) existující v jiném světě. *„…jestliže malba zobrazuje předmět, neplyne z toho, že existuje nebo že pokud existuje, malba ho zobrazuje, jaký je. Navíc, je-li x malbou nějakého člověka, neplyne z toho, že existuje nějaký konkrétní člověk, jehož je x malbou. Malba stojí v intencionálním vztahu ke svému předmětu v důsledku aktu zobrazení, uměleckého aktu, a charakterizujeme-li vztah mezi malbou a jejím předmětem, popisujeme také umělcův záměr."*[25]

Je-li principem malby vztah intencionální, jehož součástí je určitá míra nezávislosti malby na realitě, fotografie se nachází ve zcela opačné situaci. Jak píše Scruton: *„Také ideální fotografie je v jistém vztahu k předmětu. Fotografie je fotografií něčeho. Vztah tu ale není intencionální, nýbrž kauzální. (…) je-li fotografie fotografií nějakého předmětu, plyne z toho, že tento předmět existuje, a je-li x fotografií člověka, existuje konkrétní člověk, jehož x je fotografií."*[26] Fotografie není zobrazením, ne ve smyslu tvůrčího přetavení reality v jakousi její soukromou verzi, významovou reprezentaci či myšlenku obecně, ale záznamem. Fotografie je prostou kopií vizuální podoby zachyceného

[24] SCRUTON, 2005: s. 33.
[25] Ibid., s. 35.
[26] Ibid., s. 35.

předmětu. Fotograf je obětí vlastní techniky - kauzálním principem svého média je zbaven jakékoli (větší než minimální) možnosti svou činnost ovládat. Důsledky jsou fatální. Zatímco malba umožňuje (či dokonce předpokládá) imaginaci, staví na užití imaginativních prvků, fotografii je toto území zapovězeno.[27] Jednorožec je svéprávnou součástí figurativní výbavy malíře, ovšem zachytit jej na fotografii by umožnila pouze její zřejmá stylizace a ta leží daleko mimo pole našeho uvažování (a mimo pole čistého fotografického média vůbec). V článku *‚Malé dějiny fotografie‘* Walter Benjamin cituje z anglického dobového tisku poznámku o absurdních důsledcích snah fotografii ‚zumělečtit‘: *„Na namalovaném obraze má sloup jisté zdání možnosti, ale způsob, jak se používá ve fotografii, je absurdní; obvykle totiž stojí na koberci. A přitom každý ví, že základem mramorového nebo kamenného sloupu nebývá koberec.“*[28]

Je jasné, že zobrazení v případě malby není totožné se zobrazením ve fotografii. Fotografie je vždy fotografií *něčeho*, malba může být malbou *ničeho* – v tom smyslu, že reálný objekt, který jí byl inspirací pro její estetické vnímání, podstatný není. Je-li intencionální vztah mezi předmětem a zobrazením to, co primárně vyvolává estetický zájem, pak dokumentární fotografie o možnost esteticky zajímat přichází už jen svou zjevnou kauzalitou, která v nás vyvolává daleko spíše postoj praktický a my se obracíme především ke sdělení fotografií zprostředkované. Našim zájmem je informace.

3.4 VZTAH PŘEDMĚTU A JEHO ZOBRAZENÍ

3.4.1 Intencionalita

Za podmínku estetického zájmu považuje Scruton takový vztah mezi předmětem a jeho zobrazením, který by se dal označit za *intencionální*. Principem intencionality je vztahovat se k něčemu, jeho podstatou ‚být o něčem‘. Mysl je zaměřena k určitému objektu, který ani nemusí reálně existovat. Přitom právě podmínka reálné existence předmětu vylučuje možnost za intencionální považovat vedle malby také fotografii. *„Malba stojí v intencionálním vztahu ke svému předmětu v důsledku aktu zobrazení (…) a charakterizujeme-li vztah mezi malbou a jejím předmětem, popisujeme také umělcův záměr. Úspěšná realizace tohoto záměru spočívá ve vytvoření takové podoby, která*

[27] Vztahu imaginace a fantazie se budeme věnovat dále, už nyní ale můžeme poznamenat, že jejich vzájemný rozdíl Scruton dovádí až do etických důsledků.
[28] BENJAMIN, 1931: s.13. *in* CÍSAŘ, 2004.

diváka jistým způsobem vede k rozpoznání předmětu.“[29] Intencionalita má přece jen jistou podmínku – úspěšné provedení záměru vedoucí diváka k jeho odhalení.

3.4.2 Kauzalita

Fotografie je opticko-mechanického původu, na základě její techniky vzniká obraz odvislý od svého předmětu. Podobu reálného předmětu lze považovat za příčinu, zachycení (podobu předmětu zaznamenanou na fotografii) za následek. Fotografie je od reality neoddělitelná, abychom byli schopni ji porozumět, musíme si být tohoto vztahu vědomi, musíme její realitu správně uchopit a zobrazení s ní propojit. Tato podmínka platí i pro fotografii ideální.

Pokud o vztahu předmětu a jeho fotografického zaznamenání hovoří André Bazin[30], je pro něj v podstatě mechanickou reprodukcí. *„Původnost fotografie ve vztahu k malířství tkví tudíž v její zásadní objektivitě. A tak s plným právem se skupině čoček, jež tvoří fotografické oko nahrazující lidský zrak, říká ‚objektiv‘. Poprvé se mezi výchozí objekt a jeho znázornění nestaví nic než jiný objekt. Poprvé se utváří objekt a jeho znázornění automaticky bez tvůrčího zásahu člověka, v duchu přísného determinismu. Fotografova osobnost vstupuje do hry jen volbou, zaměřením, pedagogikou jevů.“*[31] Náš přístup k fotografii je zbaven možnosti zájmu o fotografa, což způsobuje fotografii nezměrné potíže. Zvláště, pokud nejvyšší hodnotu umění přiznáváme skrze rozpoznání autorského pojetí. Malba tomuto předpokladu odpovídá, malíř je přímo její součástí, ovšem ve fotografii je její tvůrce vlastně nepřítomný.

Postoj Bazina k fotografii se blíží nadšenému obdivu. A to i přesto, že stejně jako Scruton (a kdokoli jiný) jasně vidí její primárně technický původ. Podle něj je totiž právě mechanický původ fotografie zdrojem jejich estetických kvalit. Fotografie totiž *odhaluje* a tím *tvoří*, je nástrojem ‚skutečnosti‘. *„Na fotografii, přirozeném obrazu světa (…) příroda konečně činí něco víc, než že by napodobovala umění: napodobuje umělce.“*[32] Fakt spojení estetického světa se světem okolním dokonce povyšuje fotografii nad malířství. Co víc, skutečné bytí fotografovaného Bazina vede k představě fotografie jako *paralely* k přírodní tvorbě – paralely, která se jí v žádném případě nesnaží připodobnit ani ji nahradit.

---

[29] SCRUTON, 2005: s. 35.
[30] BAZIN, 1960. *In* CÍSAŘ, 2004.
[31] Ibid., s. 23.
[32] Ibid., s. 24.

Zdá se tedy, že kauzální vztah je v zásadě praktickou záležitostí a s myšlením fakticky nemusí mít nic společného. Vztah intencionální je naopak myšlenkou určen.

3.5 MOŽNOSTI FOTOGRAFIE VZBUZOVAT ESTETICKÝ ZÁJEM

Je-li našim cílem odhalit (potvrdit, či vyvrátit) estetickou kvalitu fotografie, pak nemáme jiné cesty, než odhalit zájem, který nás k ní poutá. Je-li zájmem estetickým a váže-li nás tedy k fotografii estetický postoj, předpokládaná transparence fotografického snímku by nám, jako recipientům, neměla překážet. Je-li však to, co je zachyceno, na překážku, tedy nedokážeme-li překročit hranice samotné zobrazené skutečnosti, pak jen těžko budeme schopni zaobírat se fotografií samou.

D. McIver Lopes ve své práci *The Aesthetics of Photographic Transparency*[33] interpretuje Scrutonovu teorii fotografie na základě jistého klíče - ‚*ekvivalence*'. To, co je zachyceno na snímku, je realita. Vztah snímku a jeho předmětu je zcela rovnocenný. Zachycená skutečnost je od své fotografie neoddělitelná, je podmínkou její existence. Jinými slovy řečeno, zájem o fotografii bude vždy nutně zájmem o fotografované, jen těžko o fotografii samu. Náš zájem není v podstatě ničím jiný, než by byl zájem o ryzí skutečnost odehrávající se před našima očima bez přítomnosti zprostředkujícího média. Scruton pro tento závěr argumentuje hned ve dvou rovinách – nejprve na úrovni samotného vztahu předmětu a jeho obrazu (1); následně v otázce stylu jakožto vyjádření umělcova záměru (2). První z ústředních argumentů můžeme podle Lopesovy interpretace nazvat ‚*argumentem o objektu*', druhý pak ‚*argumentem o stylu*'.

3.5.1 Argumenty o objektu a stylu

(1) Základem ‚argumentu o objektu' je představa toho, že estetický zájem o zobrazení vyplývá primárně ze zájmu o myšlenky a představy, které zobrazení ztělesňuje. Podíváme-li se na Cézannův obraz hory St. Victoire nebo snad ještě lépe na celou sérii obrazů stejného námětu, nepůsobí na nás skutečnost, nezabýváme se mírou podoby reality a malířského pojetí. Přirozeně překračujeme úzké meze vztahu obrazu a skutečnosti a vydáváme se napospas malířovým myšlenkám. Je něco podobného možné

[33] LOPES, D. McIver, 2003.

ve fotografii? Podle Scrutona nikoli. Fotografie je pouhou kopií, záznamem bez myšlenky. Fotografie myšlenku o předmětu ztělesňovat nemůže, jakýkoli náš zájem o ni se bude vždy nutně vztahovat k zobrazenému objektu a jeho skutečnosti, podobě, realitě, nikdy nebude zájmem o zobrazení, o fotografii samu. Fotografie může být pouze médiem, jenž má sice unikátní schopnost zprostředkovat, schopnost zaujmout sama o sobě však osudově postrádá. Nemůže vzbuzovat estetický zájem jen sama sebou a proto nemůže být sama o sobě ani uměním. Fotografie nereprezentuje. Vidíme-li na fotografii nahou Venuši nebo opilého Siléna, není to vlastnost (součást) samotné fotografie, ale určité stylizované skutečnosti, jejímž je fotografie záznamem. Fotoaparát nabývá podobné funkce jako jakékoli upozorňující gesto. Pouze vymezuje oblast našeho zájmu, není jeho naplněním.

(2) ‚Argumentem o stylu' Scruton dokládá faktickou neexistenci, ba přímo nemožnost existence, autonomního fotografického stylu. Estetický zájem cílí k zobrazení - vyjádření myšlenky, které je podmíněno uměleckou technikou a uskutečňuje se v jejich mezích. Náš zájem směřuje k malířovým schopnostem, možnostem, jeho energii, výrazu, míře osvojení si dané techniky. Výsledkem umělcovy práce je artefakt[34], jehož podoba vyplývá z umělcova záměru a je jeho více či méně úspěšným naplněním. Tvůrce je tak součástí svého díla. Protože fotografie je mechanickým způsobem záznamu skutečnosti bez možnosti úpravy, fotograf je z jejího vzniku takřka vyloučen. Je-li pak estetický zájem vždy zájmem o artefakt, fotografie nemůže být jeho předmětem.

Musíme ovšem podotknout, že Scruton možnou přítomnost rozpoznatelného stylu z fotografie přímo nevylučuje. Uvádí sice, že ve fotografie postrádáme jakékoli jeho stopy, doplňuje ale - *‚s výjimkou těch nejhrubších'*[35]. Dá se říci, že jakékoli stylové znaky, které by bylo možné ve fotografii nalézt, jsou dílem náhody.

3.5.2 Záměr: Podmínka estetického zájmu

Scrutonova estetická teorie fotografie je v podstatě uceleným programem. Na jedné straně vyplývá z charakteru a možností samotného média, aby se nakonec uzavřela v otázce recepce. Prožívání je pro bytí díla existenční nutností. Do značné míry vyplývá z podstaty vztahu předmětu a jeho zobrazení, jeho kauzalita, či intencionalita je tedy

[34] Artefakt je určen dílovým charakterem, materiálem, zobrazením, autonomií, formou, výrazovým/symbolickým charakterem – tedy svým autorem, který tvoří plán sdružující v sobě všechny relevantní podmínky, určený pro jediné dílo.
[35] SCRUTON, 2005: s. 52.

směrodatná. Abychom dílu porozuměli, je nutné je vnímat, percipovat, a toto porozumění odvisí od rozpoznání myšlenky v zobrazení ztělesněné.

Podle Scrutona přistupujeme k dílu (obrazu) s myslí upřenou k nalezení klíče k jeho rozluštění, což ovlivňuje náš prožitek i případnou míru požitku z něj. Máme potřebu pochopit záměr. Podobně jako nelze z našeho přístupu vydělit ‚toulavé oko detektiva', nelze podle Scrutona z malby (případně gesta) vydělit záměr. Malba je přímo manifestním výrazem myšlenky, což nás jako diváky vede po stopách až k odhalení toho, jak má být obraz viděn. Jinak řečeno, Scruton tvrdí, že malba je vytvořena tak, aby byla viděna a vnímána určitým způsobem. *„…rozumět obrazu předpokládá rozumět myšlenkám. Obraz tyto myšlenky jistém smyslu sděluje. Jsou základem malířova záměru a zároveň utvářejí způsob, jakým plátno vnímáme. Takové myšlenky podmiňují vnímání toho, kdo vnímá s porozuměním…"*[36] Abychom se k obrazu mohli vztahovat estetickým zájmem, musí nám to sám obraz dovolit tím, že bude možné jej neporušený vyjmout z okolností jeho vzniku (což přirozeně neznamená oprostit jej od záměru).

Scruton ovšem neopomíjí také nutnost být obeznámen s možnostmi techniky a jejího vztahu k člověku. *„…rozumět umění znamená znát omezení svazující uměleckou techniku (medium) a umět to, co je dáno touto technikou oddělit od toho, co je dáno člověkem."*[37] Záměr je konstitutivním prvkem celku obrazu, aby bylo možné jej odhalit, recipient musí chápat možnosti a omezení techniky, musí v díle rozpoznat hranice tvůrce-člověka a hranice techniky-média. Výsledná podoba obrazu je tak výsledkem záměrné lidské činnosti realizované v hranicích techniky. Je-li činnost tvůrce záměrná (intencionální), je nutně intencionální také výsledná podoba díla vůči svému předmětu.

Jako úspěch Scruton hodnotí vytvoření takové podoby, která diváka jistým způsobem vede k rozpoznání předmětu.[38] Interpretace díla je v přímé souvislosti s umělcovým záměrem. Kvalitní záměr ovšem není jedinou podmínkou úspěšnosti díla, směrodatná je podoba výsledné realizace. Na straně tvůrce je tedy vyžadována kompetence. Co divák? Stejně jako umělec musí být i on *připraven*, aby jeho posuzování bylo správným a on odhaloval skutečný stav, pravou podobu.

[36] SCRUTON, 2005: s. 27.
[37] Ibid., s. 37.
[38] Ibid., s. 35.

3.5.3 Zobrazení jako výraz trvalého

Zobrazení nám nepodává pouze obraz vnější podoby, ale otevírá nám určitý vhled za oponu, umožňuje nám přístup k podstatě předmětu.[39] Jestliže zobrazení touží podat myšlenku o předmětu, musí jej vyjadřovat v celé jeho existenci – musí jej prezentovat rozprostřený v čase. Zobrazení je tak ‚výrazem trvalého'. Je toho schopna malba? Jistě - portrétní umění je toho důkazem. Malíř-portrétista se snaží vyjádřit portrétovanou osobu celistvě, v celku jejího trvání. Fotografie podobně zobrazovat nedokáže. Snímek je jen a pouze momentkou. Fotografie sice má ambice pronikat k povaze věci, její charakter ji to však umožňuje pouze skrze zachycení pomíjivého záblesku. V něm, v nečekaném odhalení, nachází smysl celé bytosti či objektu. K ilustraci důsledků neschopnosti fotografie zachytit průběh, Scruton uvádí originální příměr o člověku, který mlčí k obvinění svého přítele, čímž přesvědčení o jeho vině podporuje. Toto jeho mlčení však žádným skutečným důkazem není. Může být pouze *znakem*. Ve stejném smyslu fotografie může zachycovat pouze znaky toho, co je trvalé, vyjádřit je ale nedokáže.

3.6 Shrnutí

Než postoupíme dále, shrňme alespoň stručně základy Scrutonovy teorie: Fotografie není intencionální záležitostí, stejně jako nedokáže zosobnit reprezentativní myšlenku o předmětu, nedokáže ani zachytit něco, co by neexistovalo. Je tedy transparentní a fikčně nekompetentní. Scruton svou teorii vystavěl na předpokladu logického ideálu - ‚ideální fotografie' a 'ideální malby'. Tato logická fikce vznikla pro jediný účel, zjistit, co je typické ve vztahu fotografie a jejího předmětu a v našem zájmu o ni, a to pomocí příměru k malbě. Zatímco ta je neschopna vyjádřit přímý pohled na objekt, fotografie nikoli - je transparentní, a charakterizují ji tedy jen nejhrubší stopy stylu. Jak Nigel Warburton podotýká, Scruton přejal představu fotografie jako ‚zrcadla s pamětí'[40]. Proto zavrhuje jakoukoli možnost fotografické reprezentace. Jakkoli Scruton přiznává, že v běžném jazyce se fotografii říká reprezentace, nenese podle něj ani stopu podobné prezentace estetické hodnoty jaká je přítomna ve figurativní malbě. Proto se zdá, že jediným cílem vývoje fotografie bylo dosáhnout (s pomocí malířských technik) vymanění se z přímé

[39] SCRUTON, 2005: s. 38.
[40] WARBURTON, 1996. Fotografie svůj předmět ‚odráží' v podobě, v jaké jej zachytila v konkrétním momentu jeho existence a umožňuje nám se k němu stále vracet.

závislosti na realitě zobrazených předmětů. Je jasné, že z tohoto hlediska je fotografie sama o sobě skutečně zcela bez estetického smyslu. Odpovídajícím postojem k fotografii je pohled skrze ni, a tedy zájem o předmět. Fotografova intence, které by nás snad také mohla zaujmout je zcela irelevantní. Nemáme zájem o fotografovu ‚tvůrčí' práci, ale o to, jak v daném momentu zachycený předmět vypadal.

Postupme nyní dále k samotné otázce transparence a důsledkům, které z ní pro fotografii vyplývají.

4 TRANSPARENCE, INDIVIDUALITA A ESTETICKÝ ZÁJEM

Aby Scruton podepřel svou tezi o neslučitelnosti kauzální povahy fotografie a možnosti vyjádřit zobrazující myšlenku, uvádí tři sporné momenty. Na úrovni média samotného je to *transparence*, ve vztahu k tvorbě fotografova odevzdanost vůči *detailu* a na úrovni recepce pak otázka po našem *estetickém zájmu* o zobrazení. Tyto tři body leží na cestě vedoucí k odhalení podstaty fotografie. Jejich význam je proto naprosto klíčový.

4.1 DISKUSE SCRUTONA

Scrutonova studie fotografie zapůsobila na akademickou obec jako vhozená rukavice a prestižní odborné časopisy jako ‚Journal of Aesthetics and Art Criticism' nebo ‚British Journal of Aesthetics' se na čas staly ‚bojištěm'. Mezi lety 1989 a 2003 vyšlo několik prací, které jednak se Scrutonem otevřeně polemizují (což je pro nás více než výhodné), jednak jsou samy o sobě zajímavým příspěvkem k nekonečné debatě o fotografii. Jsou to především práce Roberta Wickse ‚*Photography as Representational Art*'(1989); Williama L. Kinga ‚*Scruton and Reasons for Looking at Photographs*' (1992); Nigela Warburtona ‚*Individual Style in Photographic Art*' (1996); Jonathana Fridaye ‚*Demonic curiosity and the aesthetics of documentary photography*' (2000) a Dominica McIvera Lopese ‚*The Aesthetics of Photographic Transparency*' (2003). S jejich pomocí se podrobněji podíváme na výše zmíněné tři úhelné kameny fotografie.

4.1.1 Kořeny argumentace

Scrutonovi kritikové většinou poukazují na spornost toho, jak Scruton nakládá s pojmem aktuální fotografie. Tato faktická, konkrétní fotografie v sobě obsahuje volbu kamery, filmu a dalších technických záležitostí, které jednoznačně implikují intencionální vztah, a to včetně voleb vztažených k samotnému objektu. Výsledkem pak je, že ačkoli je fotografie neschopna fikce, je podle těchto kritiků takřka urážlivé označovat ji za méně esteticky hodnotnou než malbu nebo jí vůbec vinit z neschopnosti reprezentovat.

Nigel Warburton (1996) ve svém článku shrnuje dosavadní vývoj diskuse a reviduje proto také dřívější práce Kingovy, Wicksovy i své[41]. Reakce tradičně založené na osobě fotografa či na nesmyslnosti argumentace na základě umělé vybudovaného logického ideálu, pokládá za ‚slabé'. Snaží se nepříliš úspěšně útočit proti rozumně odvozeným skutečnostem, a to ještě velmi konvenčním způsobem, a nepřinášejí takřka nic nového[42]. Daleko zajímavější jsou práce Lopesova (2003), a také výše zmiňovaná Warburtonova (1996). Můžeme je označit za ‚silné' – vedou spor se Scrutonem v rovině ideální fotografie a přinášejí celou řadu inovačních řešení. Oběma se budeme podrobněji věnovat v konkrétních otázkách transparence, stylu a estetického zájmu.

4.2 TRANSPARENCE

Jako první se transparencí fotografie zabýval ve svém článku z roku 1986 Kendall L. Walton. Ten zavedl pojem *‚kontra-faktuální závislost'*, jejíž smysl spočívá v nutné závislosti fotografie na proměně jejího předmětu. Změní-li se ten, promění se i fotografie. Fotografie je vždy fotografií toho, co existuje a Walton ji proto chápe jako pouhý nástroj vidění, který má ovšem jednu ‚kouzelnou' vlastnost, umožňuje nám vidět také minulost.

Vizuální zkušenost z malby je fakticky závislá na přesvědčeních svého tvůrce. Malíř se stává její součástí a jeho rozpoznání v díle jedním z našich prvotních zájmů. Možnosti utvoření podobného vztahu k fotografii brání její ‚kontra-faktuální podstata'. Spojení fotografického záznamu a předmětu je pouhým kontaktem. Fotografie je na záměrech svého tvůrce nezávislá, je pouhým mechanickým záznamem podoby předmětu. Neztělesňuje žádnou zobrazující myšlenku, což ji zároveň zbavuje možnosti být svébytným zobrazením, zobrazujícím uměním.

Scruton tuto přímou závislost fotografie na svém předmětu dále rozvádí: *„Díváme-li se na ideální fotografii, víme, že vidíme něco, co skutečně existovalo, a že to vidíme tak, jak to vypadalo. Náš postoj k fotografii bude tedy příznačně zahrnovat zvědavost, ne však zvědavost na fotografii, ale na její předmět. Fotografie poutá naši touhu po poznání světa, po poznání toho, jak věci vypadají nebo jakými se zdají. Fotografie je prostředkem, který má vést k tomu, abychom uviděli její předmět.(…) Fotografie je vůči svému*

[41] KING, 1992. WICKS, 1989. WARBURTON, 1991. *‚Varieties of Photographic representation'*. History of Photography, 15:3

[42] WARBURTON, 1996: s. 391. Oba se zabývají významem fotografovy volby a proměňující schopností fotografie.

předmětu transparentní, a poutá-li náš zájem, pak je to proto, že působí jako zástupce věci, kterou ukazuje. Jestliže se někomu zdá být nějaká fotografie krásná, je tomu tak proto, že se mu zdá být něco krásného na jejím předmětu."[43] Kauzální vztah předmětu a jeho zobrazení opravňuje recipienta k předpokladu, že předmět existuje nebo minimálně existoval, protože je zde jeho fotografie.[44] Podle logiky věci musí být předmět podobný svému fotografickému zachycení, a tato podoba je jeho podobou v určitém konkrétním okamžiku. Důsledky jsou zřejmé. Fotografie je neschopná fikce, nemůže být více, než znakem trvalého a toto vše vede k jedinému závěru – fotografie je vůči svému předmětu transparentní, je pouhým prostředkem k jeho nahlédnutí a ocenění.

Zdá se tedy, že fotografie je bytostně *pravdivá*, sama o sobě naprosto neschopná lži. O významu pravdivosti pro umění pochybovat nelze - jak jinak by se dal smysluplně vyložit realismus? Její charakter je však ve fotografii a malbě rozdílný. Při popisu malby neodkazujeme ke vztahu skutečnosti a obrazu, ale ke spojení světa s tím, co vidíme *na* obraze[45]. Pravdivost obrazu se rovná pravdivosti divákova vnímání. Myšlenky vyvozené ze správného porozumění obrazu, jsou pravdivé. Pravda je proto esteticky relevantní ve smyslu věrnosti zachycené situaci – z estetického hlediska je nepodstatné, zda zobrazená věc skutečně existuje, a zda existuje v takové podobě, v jaké je zobrazena. Dá se říci, že zobrazení staví na imaginaci. Na čem staví fotografie? Na své pravdivosti. Sama o sobě je však - vytržena z kontextu, neurčena žádným výkladem - základem fantazie.[46]

Fotografie je ‚médiem pravdy'. Je autentická, svůj předmět vyjadřuje jasně a věrně. Náš zájem o ni je dán právě její pravdivostí. O co se zajímáme při pohledu na fotografii? O její předmět. Popisujeme jeho vlastnosti. Fotografie je zástupcem předmětu, malba jeho odvozením.

4.2.1 Fotografie jakožto ‚pohled skrz'

Pokud jsme vztah fotografického zobrazení a jeho předmětu odhalili jako takto přímý, zdá se logické, že existence tohoto předmětu se nám jeví stejně ve skutečnosti jako na

---

[43] SCRUTON, 2005: s 49.

[44] Význam, který pro nás tato skutečnost ‚neztracené' minulosti má jedinečným způsobem vystihuje Roland Barthes (1994), když popisuje fotografii své matky.

[45] Scruton (2005: s. 41) uvádí příklad: *„Goyův portrét vévody z Wellingtonu je realistický, protože postava, již na obraze vidíme, připomíná vévodu z Wellingtonu."*

[46] Fantazie, zdá se, je založena na *pravdivosti*. Na logických předpokladech fantazie buduje paralelní světy – podobně jako je tvoří například science-fiction nebo beletrie. Podrobněji viz níže.

snímku. Teze o ekvivalenci, kterou do teorie fotografie zavedl Dominic McIver Lopes (2003) na základě Scrutonovy interpretace, vystihuje přesněji moment závislosti fotografického zobrazení na jeho předmětu. Snímek a jeho předmět jsou si rovny. Lopes[47] tuto tezi omezeně přijímá, souhlasí s tím, že při pohledu na fotografii vidíme v prvé řadě zachycený předmět, zároveň s tím si je ale jist, že pohled na fotografii jakožto fotografii v nás vyvolává estetický zájem, který s vnímáním samotného předmětu srovnat nelze. Tvrdí dokonce, že transparence fotografie a její estetické zakoušení jsou konsistentní, zároveň nejen možné, ale také logické.

Transparence fotografie spolu s tezí o ekvivalenci tak, jak je vystavěli Scruton a Walton, jsou předpokladem k představě, že fotografie slouží k pohledu skrz. Vidět nějaký předmět na fotografii znamená vidět jej skrze ni. Fotografie má stejnou roli, jakou by mělo zrcadlo. Pohled na předmět skrze fotografii se dá nazvat *‚nepřímým‘*.[48] Je to vnímání předmětu pohledem na jeho obraz, specificky skrze fotografii. Fotografie (potažmo film) nám tak kromě nové metody tvorby obrazů dala také nový způsob jejich vnímání.[49] To ústí v zakoušení pocitu vyvolaného právě našim pohledem na záznam objektu. Tento pocit je nezávislý na recipientově víře (vědomí), ale podléhá viditelným vlastnostem toho, co je vidět. Fotografie je odrazem reality, pokud ta se promění, promění se i ona jakožto její médium, a následně tedy i zkušenost vnímatele[50].

Fotografie ovšem není ilusivní a transparence fotografie neznamená její neviditelnost. Vidět lilii na fotografii není totéž jako vidět ji živě. Za normálních okolností doprovází zrakový vjem předmětu simultánně vjemy jiných smyslů, jejichž absence při recepci fotografie vylučuje možnost mýlky – jsme si vědomi, že mezi pozorovanou situací a námi stojí hradba. Fotografie je přesná v tom smyslu, že nám podává pravdivé informace o předmětu kauzálním způsobem. Falešná je, pokud nás o předmětu záměrně klame podáváním informací nepravdivých[51]. Vyvrácení teze o transparenci ale není možné pouhým poukazem například na ‚nepravdivost‘ černobílých snímků či zmenšenin. Podobně transparence nevylučuje míru fotografova ovlivnění. Jak podotýká Walton (1984), fotograf nám zprostředkovává určité dojmy (pohledy, vize), fotoaparátem poukazuje k určité skutečnosti, vzbuzuje náš zájem. Jeho způsob ‚zprostředkování‘, ale

[47] LOPES, 2003.
[48] ‚Přímý pohled‘ je pak pohled na sám předmět bez pomoci zprostředkujícího média.
[49] Podrobněji viz WALTON, 1984.
[50] Praktické uplatnění ‚kontra-faktuální‘ závislosti.
[51] Například tím, že by nějaký předmět snímala tak, aby v nás vyvolala dojem, že se jedná o něco jiného. Převod skutečnosti v dvourozměrný obraz ani změna barevnosti (černobílé snímky) za lživé považovat nelze.

vlastně není v ničem (anebo jen minimálně) jiný, než pouhé upozornění, poukázání. Fotoaparát má stejnou roli jako upřený prst. Předmět svého zájmu označuje velmi podobně a tomuto připodobnění nebrání ani jistá míra zkreslení, která je fotografii vlastní. Ostatně, stejně je podle Waltona pozměněna také sama skutečnost– vidíme cosi skrze kouř, přes zástupy lidí, dešťové kapky.

Nepřítomnost reprezentace není podmínkou transparence, a myslet si, že nějaká fotografie je reprezentací, protože není transparentní by byla chyba. Skeptický postoj k možnostem fotografie representovat vyplývá z vědomí nutnosti jejího kauzálního vztahu k předmětu. Pokud je pohled na předmět skrze fotografii jen jednou cestou, jak se na něj dívat, pak je náš zájem stejný v každém případě (i při pohledu přímém). Vždy vidíme pouze předmět sám a fotografie sama o sobě nám může být zcela lhostejná. Je zcela transparentní a naprosto neschopná reprezentace.

Transparence se nám tak především snaží dokázat, že zájem, který v nás správně vzbuzuje fotografie jakožto fotografie je nutně identický se zájmem vyvolaným pohledem na fotografovaný objekt skrze fotografii. Ze skeptického úhlu pohledu, jestliže náš zájem o fotografii je zájmem o fotografovaný objekt, pak i náš zájem estetický se může vztahovat pouze k tomuto objektu a nikoli k fotografii samé. Ovšem je-li náš zájem poután *objektem fotografie* a nikoli objektem, který nám stojí před očima, pak estetický zájem o něj není identický se zájmem o fotografii samu ani fotografovaný objekt.

Lopes (2003) z toho vyvozuje, že náš zájem o fotografii samu je nutně identický se zájmem, který v nás vzbuzuje pohled na *fotografovaný objekt skrze fotografii*. Tento závěr odpovídá jeho myšlence, že estetický zájem o fotografii jakožto fotografii možný je - je zájmem o povrch fotografie a jeho formální vlastnosti. Ovšem, zájem o fotografický povrch bez zřetele k zachycenému objektu není zájmem o fotografii jakožto fotografii. Podle teze o transparenci, s níž Lopes souhlasí, je fotografie sama o sobě nástrojem pro pohled skrz. Fotografie je tak evidentně určitou soustavou, v níž její povrch zaujímá přinejmenším rovnocenné postavení jako vědomí pohledu skrze ni.

Obecně se největší síla fotografie spatřuje v její schopnosti odhalit neviděné. Našim zájmem je tedy předmět, skutečný, reálně existující, zachycený pokud možno v takové podobě, jaká je pohledu pouhým okem nedostupná. Je tedy možné odvozovat náš zájem o fotografii vědomím její transparence? A pokud ano, je tento náš zájem zájmem estetickým?

Lopes uvádí pět rozdílů mezi pohledem na věc přímo a skrze fotografii. (1) Fotografie fixuje konkrétní časový moment, který je často považován za odhalující. V jediném konkrétním okamžiku se nám odhaluje nečekaná a jinak (přímým pohledem) nezjistitelná skutečnost. (2) Fotografie nám umožňuje překonat tisíce mil a celou věčnost. Jistá nostalgie, kterou v nás dokáží vyvolat snímky toho, o čem víme, že se už nikdy nebude opakovat, je vyhrazena právě a pouze jim - realita sama podobnou emoci vzbudit nedokáže. Jak Walton (1984) poeticky poznamenává, skrze fotografii je možné stále dokola navštěvovat staré lásky, což je pro člověka nepředstavitelně důležité. (3) Fotografické zachycení také svůj předmět izoluje, zbavuje jeho přirozeného kontextu, a tato změna mění samotné jeho vlastnosti. Dekontextualizace, vysvobození z pout souvislostí, je sama odhalující. (4) Součástí vnímání fotografie je vědomí přítomnosti fotografické kamery mezi námi a objektem. Co vidíme stálo kdysi před kamerou.[52] Je to proto fotoaparát, co fotografii (uměle) dodává kontextu. Navíc, kamera často fotografovaný objekt, zvláště je-li to člověk, vyruší a odkryje tak to, co bychom obnaženým okem nikdy neviděli. (5) Pohled na fotografii v sobě zahrnuje vědomí fotografovaného objektu ve spojení s jeho fotografií, obojí se svými specifickými vlastnostmi. Na pohlednici nevidíme ani osmi centimetrovou Eiffelovu věž, ani nemáme pocit, že by to byla ona skutečná pařížská turistická atrakce.

Na základě výše uvedených teoretických rozdílů mezi předmětem a jeho fotografickým zobrazením, skutečně se neliší náš pohled na předmět sám od pohledu na stejný předmět skrze fotografii? A je tedy náš zájem o pohled skrze fotografie uspokojitelný pohledem na samotný předmět? Pokud ne, odkrývá se nám zde prostor pro úvahy o dalších (nejen estetických) možnostech fotografie.

4.2.2 ‚Pohled skrz' jako zdroj estetického zájmu

Předpokládejme, že zájem je zájmem estetickým jen pokud jeho uspokojení vyžaduje reprezentativní duševní stav postižitelný estetickým pojmem. To, jak objekt vidíme, je někdy možné považovat samo za esteticky signifikantní. Proto můžeme mít estetický zájem o pohled na předmět skrze fotografii. Lopes (2003) uvádí dva body, které jsou součástí estetické koncepce, postihují fotografický pohled skrz a zároveň jsou ve vztahu s pěti distinktivními body zmíněnými výše.

[52] Je zde jistá paralela k Barthesově zprostředkovanému obdivu k fotografii Napoleonova bratra, jehož oči *hleděly* na císaře.

(1) Fotografie umožňují čistý pohled na to, co je pouhým zrakem nepostřehnutelné. Často toho dosahují vytržením objektu z jeho kontextu, což umožňuje jeho *odhalení*. Faktická nepřítomnost objektu ve fotografii je důležitým bodem. Pomocí fotografie se můžeme dostat do kontaktu s předmětem (jeho zvláštními rysy), který nás ve své realitě může ohrožovat či je nám prostě jen nedostupný. Schopností fotografického povrchu je zvýraznění (zveřejnění) těchto rysů. Světelný kontrast černé a bílé může napomoci odhalení textury. Čistota a přesnost vidění odvisí od autenticity, věrnosti a pravdivosti fotografie jakožto média, a jsou spolu s nimi důvodem, proč se na některé fotografie dívat spíše než na jiné.

(2) Fotografie nabízejí možnost vidět předmět, jakým by se nám při pohledu tváří v tvář nikdy neukázal. Jsou bytostně odhalující, svůj předmět transformují a vystavují procesu defamiliarizace. Takový je vliv, který fotografie má na objekt. Zvláště ostře se projevuje na snímcích lidí.[53]

To, co by se s trochou snahy dalo nazvat ‚dokumentární estetika' má tak dvě dimenze. První je plodem *autenticity*, *přesnosti* a *pravdivosti*; druhá vyplývá z *objevných*, *proměňujících* a *odcizujících* schopností fotografie.[54] Obliba fotografie je dána její přirozeností. Fotografie je autentickým a pravdivým zachycením předmětu a náš zájem vyplývá ze snahy tomuto předmětu porozumět. Fotografie je zdrojem poučení a právě této její vlastnosti si vysoce ceníme. Je ovšem možné spojovat její přiznanou kognitivní hodnotu s dosud neprokázanou hodnotou estetickou a usuzovat tak na její existenci? Odpověď se skrývá v samotné fotografii. Odhalující schopnosti fotografie popřít nelze, ovšem spočívá ona objevnost ve fotografii samé? Na první pohled se zdá, že nikoli. Považujeme-li nějakou fotografii za objevnou, většinou to vztahujeme k fotografovanému předmětu a nikoli k ní samé. To předmět je přece odhalen, demaskován, a fotografie je tomu ideálním nástrojem! Ovšem lze najít příklady, kdy ona objevnost spočívá v tom, *jak* je fotografovaný objekt *skrze* fotografii vidět, a zdá se, že v tom případě by alespoň jisté estetické aspirace fotografie mohly být naplněny.

Správně by estetický zájem o fotografii měl být chápán jako zájem o ni samu, nikoli o její předmět. Přijmeme-li ovšem představu fotografie bytostně transparentní, pak se zdá, že náš zájem o fotografii jakožto fotografii je v podstatě zájmem o fotografii jako určitý nástroj pro ‚pohled skrz' směrem k zachycené scéně. To neznamená zájem o scénu jako

[53] Naprosto evidentně byla tato schopnost fotografie využívána Diane Arbus.
[54] První souvisí s transparencí fotografii, druhá odpovídá jejím odhalujícím schopnostem. Předmět je nám prezentován ve své pravé podobě, vymaněním z kontextu se však proměňuje – nabývá například nových významů.

takovou, ale jen a pouze specificky o scénu fotografovanou. Náš zájem o fotografii je tedy důsledkem zájmu o její schopnost zprostředkovat nám ‚pohled skrz'. Což je pohled, který může rozvíjet a uspokojovat pouze fotografie a ne předmět sám o sobě. Stejně jako v případě všech druhů umění jsme vázáni tím, co lze nazvat cestou materiálního podřízení konkrétnímu cíli - vyvolat a udržet určitý dojem. Materiálem fotografie je svět a fotografie jej poutá determinací předmětů určených k pohledu skrze sebe samu.

Lopes proměňuje charakteristiku estetického zájmu, a tak ustavuje estetiku fotografické transparence: *dívání se skrze je esteticky signifikantní a estetický zájem v tom pramenící není možné nalézt při pohledu na předmět sám.*

4.2.3 Shrnutí

Zdá se tedy, že transparence je nejvyšší hodnotou fotografie. Na jednu stranu z ní činí pouhé zpravodajské médium, na stranu druhou je základem její estetiky. Žádné jiné umění není transparencí podmíněno do takové míry, proto je možné ji označit za zcela specifickou vlastnost fotografie. A právě v originalitě ‚pohledu skrze', který nemá v pohledu na samotný předmět obdoby, jsme odhalili možný skrytý zdroj estetického zájmu o fotografii.

4.3 OTÁZKA (NE)EXISTENCE INDIVIDUÁLNÍHO STYLU

Styl je vedle transparence dalším z bodů, kterými se hodláme podrobněji zabývat. Zatímco v oblasti malby (tradičního umění) je s mírnou nadsázkou označován jako určitá ‚nádoba' naplněná významem[55], pro fotografii hraje klíčovou roli. Zdá se být podmínkou jakýchkoli úvah stran jejího estetického významu. Vedle Scrutona se stylem podrobněji zabývali mezi jinými William King (1992), Dominic McIver Lopes (2003) a William Warburton (1996). Zatímco Kingovy námitky vůči popření přítomnosti stylu ve fotografii jsou konvenčnějšího rázu, Warburton i Lopes k problému přistoupili zcela po svém a do značné míry originálně. Lopes založil svou obhajobu estetických kvalit fotografie na

[55] Zvláště v souvislosti s otázkou primárního významu umění pro společnost v minulých dobách. Umění mělo v podstatě zcela praktický význam, jehož bylo zbaveno až vynětím ze svého přirozeného prostředí a umístěním do chladného prostoru galerie či muzea. Styl je v této souvislosti skutečně možné považovat za formu a význam (zobrazené) za obsah, pro jehož vyjádření je styl víceméně podružný – je pouze jednou z mnoha cest.

transparenci, kterou jsme se zabývali výše. V této kapitole proto už jen dovedeme jeho argumentaci do konce. Warburtonovi bude poskytnut největší prostor.

V otázce stylu se také poprvé, alespoň částečně, navracíme k fotografii *aktuální*. Svou obhajobu estetických kvalit na ní totiž staví King a spolu s ním také dosud nejmenovaný Robert Wicks. Lopes i Warburton ovšem přijali Scrutonovu ideální konstrukci. Zdá se proto, že by to mohl být právě styl, co scelí obě polohy fotografie.

První námitkou většiny oponentů Scrutonova pojetí fotografie, tedy zastánců jejich estetických kvalit, které vedou také k existenci kvalit stylových[56], je poukaz na zjevné vyhranění celé řady fotografů. Diane Argus, Henry Cartier-Bresson, Robert Adams, Alfred Stieglitz - jejich fotografie se zdají být nezaměnitelné. Kritikové často poukazují, že Scruton hrubě podcenil možnost fotografova předurčení konečné podoby snímku. Tradičně se tak obrací k jeho nutnosti volit – správným okamžikem počínaje a technickými náležitostmi[57] konče. Příkladem budiž protest Williama Kinga (1992) proti ekvivalenci skutečnosti a fotografického zobrazení. *„…attention to detail in a photograph isn't necessarily attention to the subject as such. On the contrary, it may be attention to a manner of representing the subject"*.[58] To, že výsledná podoba objektu zachycená na jeho fotografii je po technické stránce v rukou fotografa, že je to on, v jehož moci je určité vlastnosti potlačit a jiné zdůraznit, je zřejmé. Volba tématu jistě poukazuje k autorově osobnosti, jako základ individuálního stylu je ovšem nedostatečně průkazná. Je-li dostatečně silným argumentem pro vyvrácení ekvivalenční teorie je také sporné.

Vedle volby na úrovni jednotlivého snímku a jeho podoby ovšem probíhá také, podle některých přinejmenším stejně významná, volba na úrovni série. Je nesporné, že fotografie je sériovým umění. Fotograf za svůj život pořídí nespočet snímku, díky digitální technologii je možné zachytit cokoli, kdykoli a v jakémkoli množství. Bylo by pak jen logické, pokud bychom představu kompaktního celku díla nevztahovali na jednotlivý, sám o sobě ‚němý' snímek, ale za dílo považovali uzavřenou sérii. Například Warburton (1996) právě v této ‚druhé' volbě vidí klíč k tajemství individuálního stylu fotografa.

---

[56] KING, 1992. WICKS, 1989.

[57] Jako je ohnisková vzdálenost, hloubka pole, exposice a další.

[58] KING, 1992: s. 264. (‚…pozornost vůči detailu ve fotografii nemusí nutně být pozorností vůči samotnému jejímu předmětu. Naopak, může být zájmem vztahujícím se ke způsobu jeho representace.')

4.3.1 Detail jako vyjádření myšlenky

Estetický zájem se neváže na sám předmět, ale jeho zobrazení a zajímáme-li se o ně, pak se zajímáme také o jakýkoli drobný detail v jeho provedení. Takový je princip umění. Scruton píše: *„Umění představuje prostředek (medium), který je vůči lidskému záměru transparentní, prostředek, u něhož lze otázku Proč? položit pro každý pozorovatelný rys (…) Umění je výrazem přesně těch racionálních pohnutek, které nacházejí ventil v estetickém zájmu; právě proto je jedinou věcí, která tento zájem uspokojuje. Fotograf, který se snaží o esteticky významné zobrazení se tedy musí snažit mít pod kontrolou také detail: ‚detail' zde chápeme v širokém smyslu jakéhokoli pozorovatelného faktu či rysu."*[59] Fotograf se stává obětí vlastního média, protože detail je zcela jistě mimo jeho kontrolu, a výsledná fotografie, netečná vůči snaze o ovládnutí, bude tak vždy pouhou nahodilostí, nezáměrnou a zcela na záměru fotografa nezávislou.

Zatímco fotografie je transparentní vůči svému předmětu, zobrazující umění je transparentní vůči záměru. U fotografie, na rozdíl od malby, není možné se ptát v případě každé drobnosti ‚proč toto, a ne tamto'. Zatímco v případě malby je možné se zajímat o zobrazení samo, každý detail uvažovat jako klíčový bod jeho výstavby, a tedy i jeho smyslu, v případě fotografie je možné zajímat se pouze o daný předmět, detail ztrácí svůj estetický význam.

Odmítáme-li možnosti fotografie v oblasti kontroly detailu, odepíráme jí tím také právo na vlastní styl. Přitom právě on vede smysluplně otázku ‚Proč?'*„Styl nám umožňuje na tuto otázku odpovědět tím, že poukážeme výhradně na malířské aspekty, a ne na to, co je esteticky nevýznamné nebo co se nijak neprojevuje v tom, co vidíme. Hledání významu ve fotografii se proto redukuje, či je zcela marné: zájem o detail nemá žádný smysl, protože detail nemůže nic ukázat."*[60] V malířství bylo po jistou dobu přirozené odvozovat specifický malířský rukopis právě na základě odlišení práce s detailem. Morelliho metoda je v určitých případech platná dodnes a způsob zobrazení například tělesných zvláštností (projevujících se ideálně na rukou či uších) je s jistými výhradami adekvátní pro určení konkrétního malířského stylu, tedy přiznání autorství. Zdá se, že fotografie podobné možnosti nemá.

Podle Scrutona fotografii stejně jako přírodu nelze podrobit estetickým soudům. Jeho argumentace proti možnosti existence fotografického stylu předpokládá, že estetický

[59] SCRUTON, 2005: s.52.
[60] Ibid., s.52.

zájem o reprezentaci je zájmem o myšlenky vyjádřené médiem reprezentace, jehož nástroje jsou plně pod kontrolou umělce. Proto zájem o fotografii jakožto fotografii (tedy mechanickou kopii podoby objektu) může být pouze zájmem o podobu zachyceného objektu. Podoba předmětu je totiž čímsi zcela mimo fotografovu možnost kontroly.[61] Žádná fotografie nedokáže zachytit objekt tak, aby z toho bylo možno usuzovat na specifický fotografův styl. A protože estetický zájem je vždy zájmem o artefakt, kterým fotografie sama o sobě být nemůže, nemůže vzbuzovat ani estetický zájem.

4.3.2 Estetické rysy, volba a transformace

Je to skutečně pouze zachycený předmět, co nás na fotografii zajímá? W.L.King (1992) tuto Scrutonovu představu odmítá. Svůj odpor staví na přesvědčení, že Scruton zaslepeně slučuje dva odlišné modely diváka – recipienta fotografie a recipienta malby. Vnímání prvního je zjednodušující, zatímco přístup druhého naopak - je možné jej chápat ve smyslu komplexního nahlížení předmětu[62]. Robert Wicks k tomuto závěru dospěl už o tři léta dříve. Zároveň je to podle něj důvod, proč zájem vyvolaný fotografií není totožný se zájmem o předmět sám. Podobně jako King také upozorňuje, že pozornost k detailu nemusí být nutně pozorností k předmětu samému, ale spíše pozorností ke způsobu jakým je tento předmět na fotografii prezentován, tedy že to může být zájem upřený ke kvalitě, kterou je obdařena sama fotografie, nikoli objekt.

Jako neestetické důvody zájmu o fotografii uvádí King v prvé řadě její kognitivní význam, dále emocionální vlivy, kterými působí (například vzpomínky, které vyvolává) a nakonec její technický původ (tedy samotné řemeslo). Vedle toho ovšem ve fotografii rozeznává také další zdroje zájmu - formální prvky, rysy, abstrakce zbavené zobrazující povahu. Ty všechny jsou předmětem estetického zájmu, a proto lze jejich přítomnost považovat za důkaz, že fotografie disponuje estetickou hodnotou. Soustředění se na ryze formální prvky a obecné záležitosti Kinga ovšem neuspokojuje, proto pátrá, zda by bylo možné zajímat se také o způsob zobrazení předmětu. Dospívá k názoru, že ano, svůj souhlas ovšem dvakrát významně podmiňuje. (1) Důvod zájmu musí souviset s pozorovatelnými rysy fotografie a (2) tyto rysy musí být pod kontrolou fotografa.

---

[61] Opět připomeňme, že pomíjíme stylizované fotografie. Ostatně ani v těch by detail a jeho ošetření nesouvisel přímo s fotografií jakožto fotografií, ale se stylizovanou skutečností.

[62] Viz Lopesův ‚přímý' a ‚nepřímý' pohled.

Pro oba, Wickse i Kinga, je transformace průvodním jevem fotografie, její specifickou vlastností. Jejím předpokladem je zřejmá invence fotografa a možnost projevit záměr. Schopnosti fotografie kontrolovat detail pomocí fotografem zvolené techniky, světla, námětu nazývá Wicks *‚globálními'* či *‚atmosférickými'*. V jejich důsledku jsou reálné vlastnosti předmětu přetvořeny, přímo podléhají interpretaci, a tím je vyjádřena hlubší myšlenka o něm. Fotografie se stává zobrazením v pravém slova smyslu – vyjadřuje myšlenku o předmětu.[63] Jako výrazně individuální právě v tomto smyslu chápe King práci Williama Kleina, který podle něj dokázal jedinečným způsobem texturou svých fotografií přetvořit pohled na továrny i lidskou kůži.

William Klein (1985)

Výsledkem všech kroků, které fotograf při tvorbě aktuální fotografie musí udělat, všech jeho voleb, je pak nic menšího, než reprezentace, která je pro recipienta směrodatná jak v samotném pohledu na zobrazené, tak i v jeho hodnocení celé fotografie. Intencionality je tak alespoň nutně dosaženo. King navíc, ve snaze ospravedlnit fotografický styl, uvádí Kleinovy transformace a zaujetí detailem textury jako jednoznačné doklady stylové interpretace. Nejsou to ovšem ty Scrutonem přiznané *‚nejhrubší rysy stylu'*?

[63] Wicks považuje fotografii a malbu (zvláště expresionistickou, která podle něj myšlenku o předmětu vyjadřuje nejlépe) za dva póly naturalistického umění. Podobně ji chápe také Kracauer (1960). Viz výše i níže.

4.3.3 Identita předmětu a jeho zobrazení

Z podobných zdrojů jako Wicks a King vychází také D. McIver Lopes (2003). Poukazuje na spornost předpokladu, že objekt se svými vlastnostmi tak, jak jej vidíme ve skutečnosti je základem našeho zájmu o fotografii jakožto fotografii, a že tedy objekt fotografovaný a jeho zachycení (objekt na fotografii) v nás vzbuzují stejný zájem. Máme-li před sebou fotografii kytice lilií (můžeme si směle myslet, že jejím autorem je Mapplethorpe) jsme jistě uchváceni. Působí na nás ale tento iluzivní obraz stejně jako pravý pugét? Těžko. I při nejvyšší míře skepse můžeme říci, že objekt reálný a objekt zachycený nejsou v našem vnímání totožné.

Stejně jako my, ani Lopes si není jist, zda je možné individuální styl založit na samotné volbě tematiky. O významu autorství jako takovém sice nepochybuje, uvažuje ovšem, že takto jednoznačně viditelné stopy stylu nemusí být nutně součástí fotografie jakožto fotografie. Pokud bychom ale styl hledali v tom, co skrze fotografii vidíme, byl by součástí fotografie samotné zcela jistě. Zdá se, že fotografiím je možno dodat stylu dvojím způsobem. (1) Fotograf může užít efektů, které kontrolují výslednou podobu fotografie aniž by se jednalo o kontrolu toho, co vidíme skrze ni. Ovšem, zaznamenání těchto stylových projevů není přísně vzato součástí pohledu na fotografii jakožto fotografii. (2) Fotograf může kontrolovat, co vidíme skrze fotografii takovým způsobem, který vede ke specifickému stylu. Podobná usměrnění bezesporu vychází ze specifik fotografie jakožto fotografie. Celá řada fotografů tak podřizuje své fotografie přísné kontrole, determinaci činí zjevnou a tím přímo určuje (nejen ovlivňuje), co divák skrze fotografií uvidí.

4.3.4 Individuální styl

Většina zastánců estetických kvalit fotografie obrací svůj pohled k relativně strohým fotografickým možnostem, a to i přesto, že ty jen stěží dokáží vyjádřit jakýkoli specifický styl individua. Styl totiž není jen hrubým souzvukem technických možností, ale je něčím, jak říká Warburton (1996), daleko více sofistikovaným. Styl se nejlépe odhaluje v určitém, jasně vymezeném celku, v jednotlivé fotografii je jen těžko prokazatelný. Můžeme namítat, že určitý fotograf může být natolik silnou osobností, že se dokáže vymanit z tenat svého nástroje a prosadit svou vizi jednoznačně rozpoznatelnou z každého jeho snímku, protože natolik prostupující. Například Cartier-Bresson by toho

byl dobrým příkladem. V duchu jeho četných monografií řečeno, svou humanitou překonal nelidskou strohost techniky.[64] Ve skutečnosti je styl skutečně vlastní spíše celku, než konkrétní jednotlivosti. Otázkou ovšem zůstává, zda musí nutně vyplývat z reprezentace. Je zřejmé, že styl celé řady fotografů staví spíše na tématu než na způsobu zachycení.

Warburton chápe individuální styl v tomto smyslu: *„Individual style is the style of an individual: it is distinctive pattern of human intention (or apparent intention) communicated through works of art and reveailing an apparent underlying artistic personality. Individual style is contrasted with general style. General style is usually the styla of an epoch.“*[65] V malbě je situace prostá, malířův styl je na základě jeho práce se štětcem, podle toho, zda je tato práce více či méně specifická, více či méně dobře rozpoznatelný u každé malby. I kdyby daný obraz konkrétní autor nenamaloval, je o něm možné říci, že je v jeho stylu. Volba plátna, štětce, motivu, barvy i způsobu zobrazení autorův styl podmiňuje. Charakteristika stylu se vztahuje jak k malířově manuální práci, tedy užití média, tak, což je podstatnější, i k aspektům, které projevují esteticky signifikantní intence. V tomto druhém smyslu styl kontrastuje se signaturou, či značkou výroby.

Podle Scrutona (2005) je náš zájem o styl zájmem o jím vyjádřenou lidskou intenci, ta nás vpravuje do vztahu k záměrně a náhodně zvolenému. Tak se naše pozornost obrací k detailu. Zatímco v malbě je jeho kontrola absolutní, ve fotografii je v podstatě nemožná. Je-li kontrola detailu v některých případech přece jen umožněna, pak jen na základě technik nerespektujících specifika média[66], které jsou ale daleko spíše výsledkem deformací principů malby. Určitou míru pravdy v této otázce Warburton Scrutonovi přiznává. Fotografie je jistě v možnosti reprezentace limitována. Na rozdíl od něj však reprezentaci nepovažuje za nezbytný rys uměleckého stylu, a není tedy podle něj ani důvodem nepřítomnosti stylu individuálního. Podle Warburtona je způsob reprezentace nutný k pochopení individuálního stylu fotografa pouze v určitých případech. Svéhlavost média přímo umožňuje fotografovi vyjádřit naprosto komplexně svou vlastní intenci skrze snímek.

---

[64] Například: Arbaïzar, P. *The man, the image and the world : a retrospective.* London: Thames & Hudson, 2003.

[65] WARBURTON, 1996: s. 392. („Individuální styl je stylem individua: je typickým projevem lidské intence sdělované prostřednictvím uměleckého díla a odhalující jasné znaky umělecké osobnosti. Individuální styl kontrastuje s obecným, který je stylem epochy.“)

[66] Druhotné úpravy negativu, digitálního záznamu.

Je poměrně těžké říci, co z fotografie je otázkou její opticko-mechanické povahy, a co je dílem fotografovým. Je často nutné jít až za zobrazené, je potřeba vsadit snímek do kontextu. Dá se říci, že jednotlivý snímek se nejlépe ‚cítí' v sérii *příbuzných*. A právě a jen v této sérii je pak možné odhalit čistě a bez potíží míru fotografovy tvůrčí intence. Na rozdíl od malby, kde stačí k pochopení malířova konkrétního přístupu často jen jedna konkrétní práce, specifická povaha fotografie si žádá větší prostor. Práce dvou různých fotografů mohou dohromady dávat radikálně jiný význam, zvláště dají-li se do souvislosti pouze na základě své podobnosti. Ideální je příklad snímku Diane Arbusové: *House on a Hill*, Hollywood, Cal. 1963.

Diane Arbus (1963)

Na první pohled se zdá, že tento snímek s tradiční tématikou fotografky příliš nesouvisí. Jedná se vlastně o součást produkce filmu, a její (jiný než dokumentační) záměr je ve snímku samotném jen těžko rozpoznatelný. V případě, že by tento snímek pořídil někdo jako pouhý dokument, s jediným záměrem zaznamenat skutečnost vnější podoby domu, a až druhotným přiřazením by se dostal do spojení se snímky Arbusové, byl by pro nás jejich vztah *nečitelný*, matoucí. Jeho význam je tak nejlépe pochopitelný ve vztahu k další tvorbě Arbusové. Známe ji především jako autorku mírně děsivých (defamiliarizovaných, silně pozměněných oproti skutečnosti) portrétů lidí, jednoznačných outsiderů. Její snímky jsou nepochopitelné a zvláštní v tom nejobecnějším smyslu slova. Vsadíme-li snímek do jejich kontextu, prostá fasáda jednoho domu nabude významu metafory, dokonce snad metaforické interpretace dominantní části její tvorby. Stejně jako je fasáda domu jen fasádou pouze pro kameru, jsou i portréty lidí jen pro kameru pouhým

zachycením jejich podoby. Pro diváka by měly být něčím daleko více – snad vyjádřením jistého smyslu. Obecně řečeno, bez určité míry kontextualizace je celá řada fotografií naprosto nepochopitelných.[67]

Jako maximálně významná se tak začíná jevit fotografova volba jednotlivých fotografií a jejich uzavření v sérii. Produkce fotografa čítá tisíce snímků a jen několika z nich lze obvykle připsat status umění. Výborným nástrojem pro podobnou revizi tvorby bývají výstavy nebo příprava fotografických publikací. Každopádně jsou pak fotografie alespoň prezentovány (pokud ne odborně interpretovány) v uceleném kontextu série.[68]

Vzhledem k tomu, že řada fotografů nepěstovala fotografii pouze jako ‚umění' (tedy nezáměrně jako ‚potěšení'), ale že se jí také často živila, je nutná o to větší pozornost k jednotlivým snímkům a autorským rozhodnutím stran jejich existence. Bill Brandt poměrně dlouho pracoval jako reklamní fotograf a je známo, že když si zvolil profesionální fotografii, většinu svých módních snímků záměrně zničil. Ne tak Diane Arbus, která na zakázku vytvořené fotografie často zařazovala mezi své umělecké. Jako se zdá být absurdní vystavovat průkazové fotografie, které pořídil Weegee ještě než se začal fotografií zabývat hlouběji, bylo by nezodpovědné nerespektovat fotografovo rozhodnutí a uvést ve známost snímek bez odkazu na kontext celé série, či dokonce prezentovat snímek předem fotografem vyřazený.

4.3.5 Shrnutí

Zatímco King i Wicks se svou argumentací obracejí k fotografii reálné, jednotlivé fotografii konkrétního autora, a logicky se tak vždy znova vracejí k fotografově intenci a transformující síle fotografie, Warburtonova teorie, stejně jako Lopesova, staví na idealitě fotografie, ani jeden nepopírají zřejmé spojení snímku a jeho předmětu a závěrem odhalují největší sílu fotografie právě v něm. Uvažujeme-li fotografii nikoli jednotlivě, ale komplexně, ani její předpokládaná neschopnost reprezentovat nám nijak nebrání hledat a nacházet v ní zosobnění podstatných, také esteticky relevantních intencí.

Styl je projevem záměrné fotografovy kontroly. Spočívá-li v tom, co a jak vidíme skrze fotografii, pak vnímání stylistických rysů je vnímání fotografie jakožto fotografie a je

[67] K *významu* fotografie jako její největší hodnotě se dostaneme později. Fotografie zde může působit jako jistý ‚výchovný' prostředek. Propojuje se tak v ním estetické s etickým.
[68] Problém často nastává s autorovou smrtí, kdy se náhle do oběhu dostávají i fotografie, které dříve vyloučil. Porozumět jim, odhalit autorovu intenci, je pak takřka nemožné. Tyto fotografie jsou fakticky ‚lživé' – sugerují nám něco, co není pravda.

tedy objektem estetického zájmu. Fotografie se tak stává zobrazením v obecnějším smyslu. Její ohodnocení jako umění je závislé na našem přijetí fotografické transparence, z nějž vyplývá přijetí jejich estetických specifik, vždy ovšem vázaných na fotografii samu.

4.4 ESTETICKÝ ZÁJEM

Principem, z nějž vycházíme při promýšlení hodnot fotografie je: Je-li možné se k dílu vztahovat estetickým zájmem o samotné zobrazení, pak je dílo skutečně zobrazujícím umění, reprezentuje a zosobňuje tak v sobě autorovu intenci.

V roce 1974 publikoval Scruton text *‚Art and Imagination'*[69], ve kterém shrnuje v linii kantovské tradice pozadí estetického postoje a zájmu. Vymezuje estetický postoj vůči vědeckému, kognitivnímu, morálnímu a praktickému, a to na základě jeho předpokládané ‚bezzájmovosti'. Podle Kanta[70] je zalíbení v krásném určující vkusový soud zcela bez zájmu. Předmět tedy posuzujeme nikoli na základě jakékoli přímé účelovosti či významu, ale pouze a jen dle našeho pozorování, názoru či reflexe, tedy aniž by nám na konkrétní posuzované věci jakkoli prakticky záleželo. Souvislost mezi Kantem a Scrutonem v zájmu o věc pro ni samu je zřejmá. Scruton specifikuje, že estetický postoj míří k potěšení a jistému uspokojení z předmětu, což je dáno zájmem o tento předmět sám, bez ohledu na jeho praktický význam. Estetický postoj je nutně vymezen percepcí objektu estetického zájmu a obsahuje v sobě zároveň vědomí správnosti a vhodnosti.

Má-li tedy mít objekt estetický význam a budit v nás estetický zájem, musí být důvodem našeho zájmu sám o sobě.

4.4.1 Zobrazení jako předpoklad estetického zájmu

Scrutonovým pojetím zobrazení, jeho podmíněním schopností vyjadřovat myšlenku, jsme se zabývali výše. Postačí proto snad pouze připomenout, že estetický zájem je primárně vázán rozpoznáním této myšlenky.

Aby byl objekt zobrazením (nástrojem zobrazujícího umění), musí být dostatečným nástrojem *zobrazujícího myšlení*. Podstatou je autonomie vyjádření – k poukázaní na myšlenku o předmětu nám docela dobře mohou postačit prsty, ty ovšem nemohou

[69] Jedná se o původní Scrutonovu doktorskou disertaci na University of Cambridge z roku 1972.
[70] Kantovu ‚Kritiku soudnosti' zde interpretujeme jen zprostředkovaně.

dosáhnout skutečného zobrazení. Naproti tomu malba je uzavřeným celkem: *„Lze ji rozumět, i když je izolovaná od zvláštních okolností svého vzniku, protože jedna každá charakteristika malby může být výsledkem intencionálního aktu a zároveň vytvářet intencionální předmět. Ze zájmu o intencionální předmět se stává zájem o myšlenku, jež tento předmět sděluje."*[71] Fotografie být základním výrazem myšlenky nedokáže, může být pouze jeho součástí. Je *nástrojem* poukazování podobně, jako prsty nebo zrcadla. Scruton proto popírá možnost jakéhokoli estetického zájmu, kterým bychom se k fotografii mohli vztahovat.

4.4.2 Estetické na cestě k etickému: Pravda, lež, fantazie a imaginace

Estetické vnímání je podle Scrutona k pravdivosti svého předmětu lhostejné. Na rozdíl od praktického zájmu, estetický nezatěžuje motivace k jednání, a na rozdíl od kognitivního není jeho smyslem zisk informací, je prostě bezzájmový, nezainteresovaný a nijak svůj předmět nepřekračuje.

Součástí sborníku ‚Estetické porozumění' (2005) je také esej *‚Fantazie, imaginace a film'*. V ní se Scruton zabývá vztahem a rozdílem mezi fantazií a imaginací, jejich vlivem na naše vnímání světa i sebe sama. V obojím spatřuje větší význam, než se na první pohled zdá, a odhaluje také jisté spojení s malbou a fotografií.

Postoj k zobrazení upřednostňuje imaginativní myšlení, imaginace je klíčem k recepci uměleckých děl. Dílo podrobujeme fikci. *„…porozumění umění předpokládá imaginaci a že cílem imaginace je postihnout a pochopit, a to nepřímými způsoby (…) podstatu skutečnosti. Fantazie na druhé straně představuje únik od skutečnosti a umění, které slouží jako objekt fantazie, je deformované a odklání se od svého poslání. Jestliže existuje přechod od fantazie k realitě, je to díky kázni, která mění fantazii v imaginaci."*[72] Fantazijním objektem je náhražka, ve svém důsledku simulakrum jako jednoznačné znázornění. Ideálním příkladem může být vosková figurína nebo také fotografie (jak ostatně podotýká také Susan Sontag[73]). Objektem estetického zájmu určeným imaginací je předmět vyjadřující myšlenku, ne náhražka předepisující způsob pohledu na originální předmět.

---

[71] SCRUTON, 2005: s. 57.
[72] Ibid., s. 68. Kapitola *‚Fantazie, imaginace a film'*. (s. 67-79)
[73] SONTAG, 2002. Stručně v kapitole *‚Svět obrazů'*, s. 137-160.

Rozpor mezi imaginací a fantazií slouží Scrutonovi jako ‚oslí můstek' – od estetického se na základě vhodných emocí dostáváme až k morálnímu. Zakoušením jistých emocí se totiž vzděláváme, kultivujeme.[74] Imaginativní touha je pouze imaginativní, nereálná, zdánlivá, je pouhou představou o touze, existující stejně, jako například lítost nad smrtí fiktivního hrdiny. Imaginativní emoce je pouze představa o emoci. Naproti tomu fantazie má tendenci nabývat podoby útěku od nechtěné reality. Fantasta je tvůrcem nového světa. Díky své realističnosti (ať už tezi o transparenci přijmeme, nebo ne, platné alespoň minimálně ve spojení reality a jejího fotografického obrazu) fotografie jako náhražka působí dokonale. Skepse vůči vyvolaným pocitům je komplikovaná, protože máme možnost vztahovat se ke konkrétnímu předmětu, což v případě imaginace možné není. Imaginace nás vede k poznání, snažíme se porozumět zobrazení, což nás druhotně kultivuje. Etické hodnoty zprostředkované ve vnímatelné podobě faktického díla jsou sdíleny kolektivně, dány konvencí, tradicí a stylistickým omezením, která brání striktnímu realistickému uskutečňování, až pornografickému zbytnění fantazijního objektu. Fotografie podobné mantinely nemá, nabízí realizaci nereálného objektu naší touhy.[75] Recepce pornografie vylučuje pozornost k formě, médiu a stylu, také ale k samotnému nositeli, transparence je jejím prvním předpokladem.

Estetický zájem je realitě vzdálený, je přiměřený v tom smyslu, že je výsledkem porozumění estetické povaze objektu, zobrazení, snaze o porozumění myšlence. Naším nejvyšším zájmem je zobrazení a zajímá nás pro ně samo. Fotografie dík své kauzalitě nepřipouští ‚fikcionalizaci'. Vědomí jejího přímého spojením s realitou v nás vyvolává postoj ryze praktický. Mylná je představa, že dosažení lhostejnosti vůči realitě by fotografii této závislosti, a tedy nemožnosti vzbudit estetický zájem sama o sobě, zbavilo. Naopak – náš postoj by pak byl (podle situace obrazně/doslovně) nemorálním,o nic víc estetickým. Odkloníme-li se od reality a na fotografii se zaměříme pouze jako na koncepci linií, odstoupíme v podstatě maximálně od fotografie jakožto fotografie, pomineme ji jako fotografii i zobrazení a překročíme k abstrakci.[76]

---

[74] Mohli bychom říci, že takový je pravý význam fotografií, v tom spočívá jejich nejvyšší hodnota – v kultivaci. Viz dále.

[75] Proto tolik oblíbené plakáty celebrit a idolů.

[76] Zdá se, že k fotografii můžeme zaujímat pouze dvojí postoj – buď je našim způsobem přivlastnění si reality, a v tom případě nás nezajímá nic jiného, než zachycený předmět; anebo nás zachycené nezajímá (a je nejisté, co potom - jestli je skutečně možné obdivovat pouhé linie beze snahy je k něčemu konkrétnímu vztahovat), což může mít skutečně až ony morální důsledky.

4.4.3 ‚Stacionární charakter' fotografického obrazu: Hodnota odhalení

Jak jsme uvedli už výše, Robert Wicks (1989) se obrací k estetickým možnostem fotografie popřením toho, že by žádnými nedisponovala na základě odmítnutí předpokladu, že veškeré kvality, které má, vyplývají z podoby reálného předmětu. Odmítá tak přímou kauzalitu. Přitom ale přijímá Scrutonovu představu estetického zájmu, který vylučuje možnost zajímat se o ‚náhražku', kopii podoby zbavené možnosti nabízet určitý vhled do podstaty předmětu. Stejně tak abstrakci vidí jako odklonění od zájmu o zobrazení, interpretaci či pohled na předmět, protože s daným zobrazením či předmětem ztrácí souvislost. Zajímá se tedy o podstatu předmětu a zobrazující vlastnosti, které ji dovolují poodhalit, nikoli o čistě abstraktní kvality, kterými by snad fotografie oproštěna o význam mohla disponovat.

Podle Wickse jsou estetické vlastnosti fotografie přímým důsledkem *‚stacionárního charakteru'* fotografického obrazu. Statické obrazy nabízí možnost jakéhosi ‚vizuálního prozkoumání' jehož důsledkem je, že díky fotografii vidíme více, než kolik je možné vidět reálně pouhým okem. Díky tomu je náš dojem, přímo náš estetický zážitek z fotografie, odlišný od toho, který v nás budí setkání s realitou. Ideální fotografie (zachycení) a znázorněný předmět (skutečnost) proto nejsou esteticky zaměnitelné.

Co jiného je ostatně zájem o ‚stabilizací' zdůrazněný význam fotografického sdělení, než zájem estetický o zobrazující aspekt fotografie? Nehybnost fotografie je její jedinečnou vlastností, která není nahraditelná pouhým nastavením zrcadla, vyjadřuje specifickým způsobem skutečnou fotografovu myšlenku (například symbolickou juxtapozicí).[77]

Podle Scrutona vyplývá náš zájem o fotografii z čistě praktických hledisek. Protože fotografie není schopna fikce, není schopna uplatnit imaginaci a nemůže tedy být zobrazením. Náš zájem o ni nikdy nemůže být estetickým. S tím, že by byla fikce pro fotografii nepřekonatelnou překážkou Wicks ale rozhodně nesouhlasí. Chápe ji jako pouze dostačující podmínku. Zobrazující může být umění i jiným způsobem, nemožnost fikce pouze zužuje fotografii prostor pro výběr námětu. Navrhuje proto srovnat malbu určitého aktuálního objektu vyjadřující jeho podstatu, s fotografií toho stejného objektu a vyvozuje, že fotografie a malba tvoří dva póly naturalistického zobrazení. Jediným, čím

[77] Wicks tak opět zdůrazňuje moc fotografa.

se fotografie z tohoto úhlu pohledu ‚provinila', je její neschopnost se od svého přísně naturalistického základu odpoutat.

4.5 SHRNUTÍ

Všechny tři body - transparence, styl i estetický zájem – potvrdily určitý předpoklad. Fotografie sama vzbuzuje jistý zájem přijmeme-li jako fakt její specifickou povahu. Lopes nám předvedl její jedinečnou schopnost umožnit nám ‚pohled skrz', který pro nás má jiný význam, než kdy může mít pohled na samotný předmět. Warburton sugestivně vztáhl individualitu fotografického stylu nikoli na jeden snímek, ale na celou uzavřenou sérii. Wicks s Kingem potom obrátili naši pozornost od fotografie ideální k reálné a upozornili nás tak na význam fotografovy volby i na odhalující schopnosti fotografie.

V souhrnu ovšem nelze s jistotou říci, zda jsme odhalili dostačující důkaz existence estetických kvalit fotografie. Zřejmě ne zcela. Stále jsme ještě nepotvrdili skutečný zdroj našeho zájmu o fotografii. Jediným způsobem, jak toho dosáhnout, je zaměřit se na ten typ fotografie, která estetické vnímání dovoluje nejnepravděpodobněji – na fotografii jisté ‚hrůzné skutečnosti'. Například válečný dokument je natolik kontroverzní, až se zdá nemožné zajímat se o něj z jakéhokoli jiného než informativního důvodu. Uvidíme.

5 (ESTETICKÁ) HODNOTA DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE:

Možnost representace

Představme si tuto situaci:

V prostoru galerie je zavěšena fotografie Roberta Capy, například jeden z jeho snímku zachycujících vylodění spojenců v Normandii 6. června 1944.

Nyní ji nahraďme obrazem Théodore Géricaulta ‚Prám Medusy' z roku 1819.

Ačkoli je obojí zachycením stejně hrůzného okamžiku, náš přístup k fotografii a malbě bude diametrálně odlišný. Při pohledu na malbu jistě neváháme, našim prvotním zájmem jsou její estetické kvality. Jejich obdivu jsme schopni i přes vědomí toho, že obraz byl vytvořen podle skutečné události a s přímým ‚dokumentačním' záměrem. S fotografií je

naše situace komplikovanější – máme před sebou evidentní neštěstí, díky autenticitě snímku dokonce víme, jak vypadalo ve skutečnosti, zakoušet správné emoce (pobouření, smutek,…) proto dokážeme velmi dobře, byť jen v představách a s pomocí fantazie. Pokud vůbec fotografii dokážeme ocenit samu o sobě, bez závislosti na sdělované ‚informaci', nevyhneme se zřejmě jistým výčitkám – vždyť se kocháme pohledem na utrpení živých lidí.[78] Jako pravý smysl podobných fotografií se jeví pokročení za zobrazené. Divák je směřován ke kvalitám, které nabízí až druhý plán, jehož obsahem je jisté ‚poselství', vyšší význam.

Otázka, kterou si celou dobu klademe je tato: Že je (dokumentární) fotografie transparentní je možné považovat za odůvodněnou skutečnost, brání však tato transparence její uměleckosti? Může být důvodem toho, že fotografii nelze považovat za umění tak, jak jej běžně chápeme, tedy že fotografie nevzbuzuje estetický zájem sama o sobě?

Jonathan Friday je autorem studie s názvem *‚Demonic curiosity and the aesthetics of documentary photography'* (2000), ve které rozvedl teorii vnímání dokumentární fotografie jejímž námětem je ‚ošklivá' skutečnost - válka, lidské utrpení, bída, neštěstí obecně. Pokud bychom byli schopni připsat estetické kvality těmto fotografiím, mohli bychom tak snad učinit s fotografií obecně. Vyjděme proto z podobných zdrojů jako Friday.

5. 1 ESTETIKA ‚FOTOGRAFIE HRŮZY'

Díky společnosti, kterou fotografie mapuje, není ani ona ošklivosti zbavena, a to i přesto, že jako médium naší potřebě krásy vychází notně vstříc. Je téměř primární vlastností fotoaparátu vyjádřit i rozklad jako poutavou a estetické pozornosti hodnou skutečnost[79], v případě lidské bídy je to ale přece jen poněkud problematické. Je přinejmenším složité dívat se na fotografie vyhladovělých somálských dětí jako na umění. Pokud to někdo bezezbytku dokáže, můžeme popírat jeho humanitu. Zdá se, že kamenem, který fotografii jako umění táhne ke dnu, je její bytostná vazba na skutečnost. Víme, že člověk zachycený na snímku skutečně trpěl (či stále trpí), díváme se na jeho neštěstí aniž bychom měli možnost něco pro něj udělat, v podstatě pronikáme do

[78] Zde se právě odhaluje amorálnost pohledu na fotografii oproštěného od zájmu o situaci.
[79] Viz fotografie ‚umírající' Paříže Eugena Atgeta.

nejtajnějších a nejosobnějších zákoutí jeho života, odkrýváme jeho nejhlubší bytí. Znechucení sebou samými i světem, ve kterém je něco podobného možné a dokonce žádané, je přirozené. Znechucení fotografem, který neváhal neštěstí člověka využít pro svůj záměr, byl schopen objektivně, a tedy *bez účasti*, jeho utrpení přihlížet, je podobně logické a snad ještě palčivější, protože v tomto případě se můžeme zlobit na někoho konkrétního, někoho, komu můžeme v zájmu spravedlnosti skutečně ublížit. Je ale pravděpodobné, že pokud bychom skutečně měli možnost tak učinit a fotograf by nám stihl říci několik slov na svou obranu, od podobného záměru bychom ustoupili. Muselo by to totiž být toto: ‚Podstatou a úkolem fotografie je něco jejího příjemce naučit.' Jako nevztahujeme morální vlastnosti malíře na jeho dílo[80], měli bychom se podobných paušalizací vyvarovat při posuzování fotografovy práce a přistupovat k jeho snímkům jako ke svébytné skutečnosti.

O několik odstavců výše jsme dávali do souvislosti fotografii Roberta Capy a malbu Theodora Géricaulta, použijme je znova. Oba, ačkoli je dělí plných sto let, přistoupili k lidskému utrpení fakticky stejně – dokumentaristicky. Friday zachází dále a klade je do jedné vývojové linie, kterou odvozuje z platónské tradice umělce jako (bohy) posedlého šílence.[81] Umělec je vizionářem, psychicky, a v důsledku toho také často fyzicky, nemocným, který právě ze svého postižení těží a cele se vydává. Umělec odhaluje a za cenu vlastní trýzně se dostává k vyšší pravdě. Tím, co jej žene stále kupředu je podle Fridaye jakási *‚démonická zvědavost'*[82]. Zatímco v případě malířské práce ji očišťuje transformace skutečnosti v malbu, proměna objektu v reprezentaci, která brání rozvinutí podobné posedlosti na straně diváka, fotografie podobnými možnostmi obrany zdánlivě nedisponuje – je vizuálně s realitou příliš svázána.[83]

Je jasné, že připisujeme-li dokumentární fotografii jakékoli estetické kvality, v její přirozené kráse nebo vznešenosti nespočívají. Obecně přijímaný smysl umění staví na

---

[80] Interpretovat například Caravaggiovy obrazy na základě informací o jeho životě je ještě přijatelné, nikdo si ovšem jistě nemyslí, že kvalita jeho děl podléhá jeho osobním vlastnostem.

[81] Platón sice nezdůrazňoval utrpení umělce vydaného bohům na milost, spíše jeho intuitivní umění podřizoval rozumovému umění filosofa. Romantismus však převzal především představu umělce-trpitele dobrovolně se obětujícího.

[82] Snaha postihnout *vše* - veškeré aspekty života. Umělec si nemůže pomoci – je posedlý.

[83] Richard Avedon proslul především svými portréty, ty jsou hodnoceny jako jedny z esteticky nejúchvatnějších, a to i přesto (nebo právě proto), že často nejsou nijak stylizované. Tentýž fotograf ovšem vytvořil také sérii portrétů mentálně nemocných (‚Nothing Personal'). Tyto snímky jsou mimo naše normální vnímání, dá se na ně pouze ‚zírat'. Nejen pro čtenáře *Vanity Fair* naprostý šok. Důležité je neulpět na zjevném a postoupit dále.

připisované schopností reprezentovat, umění je charakterizováno výrazem, formou, kompozicí, symbolickým významem, stylem a originalitou. Estetické vnímání pak vyplývá ze zaujetí některou z těchto kvalit (je ovšem podmíněno určitou tradicí a porozuměním), kdežto ona ‚démonická zvědavost' se blíží pouhému patologickému impulsu. Esteticky vnímat znamená vnímat dílo pro ně samé, vnímat reprezentaci původního zobrazeného, ‚démonická zvědavost' znamená zajímat se o objekt sám.

Co to znamená pro dokumentární fotografii? Podle Rogera Scrutona je estetické vnímání například válečné fotografie buďto zcela nemožné, protože i kdyby byla reprezentací skutečnosti a vytvářela jakési simulakrum, stejně by byla primárně zobrazením hrůzné skutečnosti, anebo, v případě, že bychom se o to přesto pokusili, jednalo by se o naprostou morální degeneraci, morálku naruby. Navíc, podle Scrutona, hraje svůj význam emoce a smysl druhotně vkládaný malířem[84], které samotná skutečnost, ani její fotografické zachycení mít nemůže.

Fridayovo řešení tohoto problému je poměrně zajímavé. Podle něj se o námět fotografií Roberta Capy fakticky zajímat nemusíme a přesto nás jeho práce zaujme sama o sobě. A naopak, ani zájem o skutečnost nás nijak nemůže připravit o požitek (zájem) z (o) jeho pojetí. Hlavní hodnotou fotografie je její ‚*smysl*', význam a právě ono *pojetí*. Fotografie je především *vizí*, což nabízí dostatečný prostor pro zájem o fotografii jakožto fotografii. Přitom je dobré, jak ponechat si určité povědomí o zobrazené situaci (což naopak podle Scrutona naši estetickou pozornost odvádí), tak ale i určitou distanci. Zachycená skutečnost se nás v danou chvíli nesmí bytostně dotýkat. Vize je ‚pouhou' představou a náš zájem vyplývá právě z toho. Co je v zachyceném obsaženo a co v něm spatřuje fotograf mohou být dvě zcela rozdílné věci. Je-li fotografie něčím víc, než čím se zdá být na první pohled, pak je estetický zájem nejen jejím předpokladem, ale i očekáváním. V přetvoření reality v jistý druhotný smysl lze totiž spatřovat jistou podobu *representace*. Na snímku už to není konkrétní okamžik a konkrétní lidé, ale *symbolický* moment lidské existence. Je-li podmínkou zobrazení-representace vyjádření myšlenky o předmětu a jisté intence autora, a je-li pak zobrazení předpokladem estetického zájmu, odhalili jsme spolu s Fridayem skutečnou estetickou hodnotu fotografie, jíž ani transparence nemůže bránit.

Je-li fotografie vyjádřením, pak je to skutečnost, co skrze ni promlouvá. Obsah promluvy je však nutno hledat nikoli v samotném snímku, ani v realitě, ale v *pozadí*, za

[84] Na Mantegnova ‚*Mrtvého Krista*' bychom nikdy zírat nemohli (nechtěli), je příliš vznešený a tolik vzdálený něčemu tak ‚nízkému'.

zjevným. Friday pro ilustraci svého názoru použil velmi slavnou fotografii Nicka Uta z roku 1972 ‚*Útok napalmem*‘.

Nick Ut (1972)

Zkusme se podívat na formální stavbu této především znepokojivé fotografie a zjistíme, že ono ‚znepokojení‘ vychází nejen z jejího obsahu (který na nás doslovně křičí), ale i z její *formy*. Obraz je složen ze čtyř za sebou řazených plánů charakterizovaných určitými skupina postav umístěnými na pozadí tvořeném hořící vesnicí. To je rozhodující skutečnost. Je jasné, že jako první nás do tváře udeří obraz zběsile běžících dětí, jejich pláč, zarámování nás však uvádí do celkového kontextu. Postavy samy jsou dokonale rozmístěny – první plán přesahuje hranici fotografie, chlapec na levé straně tak přestává být součástí obrazu a stává se živoucím člověkem, zároveň ale i metaforou iracionální hrůzy, jeho zachycení má stejnou sílu, jako tajemné zosobnění ‚zoufalství‘ na Muchově obraze ‚*Výkřik*‘; centrálně umístěná nahá dívka je personifikací nevinnosti a až fyzicky přítomného utrpení, sugestivně v sobě ztělesňuje ‚křesťanský mýtus‘; trojice dětí ve třetím plánu pak završuje logickou výstavu obrazu, dává mu řád, je posledním dovětkem tohoto velkého a nespravedlivého neštěstí. To vše je v neuvěřitelném kontrastu k naprosté lhostejnosti (snad fakticky nepravděpodobné) čtveřice vojáků ve čtvrté rovině. Každá ze čtyř úrovní je gradací, pozadí je rámcem, ve kterém dochází k ‚výbuchu‘, a to fakticky i emocionálně.

Ať už máme tendenci tuto konkrétní (i jí podobné) fotografii spojovat s propagandistickými snahami a manipulací společnosti, nebo její snahy být poselstvím

vnímáme ryze pozitivně, nemůžeme ji upřít (vedle obsahových) jisté formální kvality. Ty spolu s jejími representačními snahami poukazují zároveň ke kvalitám estetickým.

Nutnost jít až za samotou skutečnost zachycenou na fotografii a zde nalézat nový význam, v tom lze spatřovat alespoň náznak jiného než informativního zájmu ze strany diváka. Událost je povýšena svou fotografií takřka na symbolickou úroveň, dostává se jí obecného významu, a přestává být pouze jejím sledem. Děsivá jednotlivost nabývá významu obecného poučení. Pokud mají fotografie tuto moc ‚proměňovat' a o svých předmětech říkat ‚něco více', pak je to díky jistým estetickým kvalitám, které naši pozornost vedou od konkrétního k obecnému. Jak píše Susan Sontag: *„fotografie nemohou ustanovit morální postoj, avšak mohou ho posilovat – a mohou pomoci rodící se stanovisko vystavět."*[85] Fotografie nabývá společenského významu, je schopna předávat poselství a tím proměňovat společnost. Je zde nakonec vytyčena cesta od estetického k etickému. Fotografie diváka vede ve třech krocích. Nejprve mu nabízí možnost očistit se – prostředkem je mu pohled na tolik hrůznou událost; dovoluje mu si tuto představu podržet v mysli a konečně ji promýšlet na základě obecnějším, nabízí mu morální vhled.

Stejně jako fotografie vytvořená v jiný okamžik a z jiného úhlu by nemusela nikdy dosáhnout podobného významu, ani malířské zpracování podobného tématu, ač by se vztahovalo také ke konkrétní události, toho není schopno. Malba jen stěží disponuje podobným vlivem jako fotografie – naše pozornost je odváděna kompozicí, protože se jedná o ryzí (i technickou) reprezentaci, mizí konkrétnost situace i jejího významu. Divák je sice veden od formálních prvků k morálnímu vhledu, tento postup je ovšem komplikován zřejmým rozeznáváním krásy obrazu – naléhavost tragédie, která se v obraze zračí, je tím určitým způsobem potlačena, samotný její efekt je proměněn a zmírněn.

Pro obecnou platnost (representaci) i formální kvality je možné Uteho snímek povýšit na ‚umění dokumentární fotografie'. Podobně bychom do něj mohli včlenit fotografie Lewise Hine, Davida Seymoura nebo Wernera Bischofa – jsou charakteristické prostředky, které volí pro zachycení vyššího (morálního) významu skrze visuálně naléhavý okamžik. Estetická hodnota řady fotografií je ovšem odvoditelná i z jiného zdroje – rezonuje v nich tradiční symbolika. Tak je tomu například v případě fotografie ‚*Migrant Mother*' (1936) Dorothey Lange v níž se odhaluje celá historie symbolického zobrazování matky s dítětem. Weegeeho specifický styl pak lze spatřovat v jeho zjevném

[85] SONTAG, 2002: s. 22.

romantickém beletrizování skutečnosti městského podsvětí. Takový je například snímek ‚*Murder in Hell's Kitchen*' (1940) – sice beze stopy zřejmého morálního zobecnění, ovšem s jistým podtextem.

Estetika dokumentární fotografie, umění dokumentu, se tak ustavuje na základě schopnosti fotografa odhalit v určité situaci vyšší ‚hodnotu'. Stejně jako fotograf musí být připraven pomocí svých nástrojů vést diváka od zřejmé skutečnosti k hlubší pravdě, musí být i divák připraven toto vedení přijmout. Fotografie má transfigurační schopnosti, přetváří realitu v *obraz* reality. Tato proměna ovšem není (neměla by být) bezúčelná a fotograf je povinen dodat původní situaci cosi navíc, přidanou hodnotu. Jen pokud je možné ji (více či méně) správně odhalit, je možné (více či méně) správně fotografii vnímat a pochopit. Žádat zodpovědnost od fotografa je ovšem závazkem pro nás jako diváky.

6 ZÁVĚREČNÉ SLOVO:

Hodnota dokumentární fotografie

Walter Benjamin napsal: *„Jedinečnost je v obrazu svázána s trváním stejně pevně jako v reprodukci prchavost s opakovatelností.“*[86] V úsilí společnosti vše pojmout, vše postihnout, odhalit a zpřístupnit, viděl zánik aury věcí, toho *‚mimořádného přediva prostoru a času‘*. Aura, *„jedinečný zjev dálky, ať je jakkoli blízko“*[87], je s masovou produkcí neslučitelná. Masovost vše neponechává žádná ‚možná‘, je striktní a strohá. Malba, v sobě uzavřená a tak specifická, opět stojí proti fotografii. Jedinečnost obrazu a masovost fotografie mají ale jedno společné - jsou pouhým výřezem, proto více skrývají, než odhalují. Obraz umožňuje vidět tak *málo* a fotografie zase tak *moc,* že obě poukazují spíše na to, co nezobrazují. Ani v jednom případě nedokážeme postihnout *vše*, pravdivý význam, skutečnost.

Fotografie je médiem společnosti informačního věku. Svou instantní povahou umožňuje zároveň poučení, pobavení i potěšení. Je svým způsobem psychoanalýzou společnosti, odhaluje její optické podvědomí a objevuje svět. Společnost moderní doby a fotografie jsou spojité nádoby. Fotografie ustavuje společnost, společnost je základem fotografie.

Na začátku této práce jsme si položili celou řadu otázek. Ptali jsme se na spojení fotografie a reality, fotografie a pravdy, vztah fotografie k divákovi a ke společnosti. Zajímaly nás možnosti, kterými disponuje ve vazbě na svůj předmět, zda jej podává nezkreslený, nebo naopak přizpůsobený své představě. Zkoumali jsme schopnosti fotografa a jejich dosah. Tento zběžný průzkum nás nakonec dovedl ke třem klíčovým bodům, bez nichž by byla naše snaha pochopit význam fotografie marná. Těmi body jsou: *‚transparence‘*, *‚individuální styl‘* a *‚estetický zájem‘*. Navzájem jsou tak silně provázené, že snažit se je definovat osobitně se ukázalo být téměř nemožné. Je-li fotografie transparentní, zobrazuje skutečnost autenticky a pravdivě, tedy se od ní nijak neliší, nerepresentuje, ale pouze zachycuje – vytváří ‚kopii podoby‘. Fotograf má jen minimální šanci vyjádřit jakoukoli myšlenku o předmětu, který se snaží zachytit, a stejně malou má možnost výsledný snímek ovlivnit, protože nad skutečností (nestylizovanou) nemá žádnou moc. Detail, v malbě často určující, je zcela mimo jeho kontrolu, a pokud

[86] BENJAMIN, 1931: s. 15. *In* CÍSAŘ, 2004.
[87] Ibid., s. 15.

nedokáže ovládnout ten, jak by mohl vtisknout fotografii cosi víc ze své osoby, než jen ‚nejhrubší stopy stylu'? Zajímáme-li se o něco z estetického hlediska, pak proto, že nás poutá objekt sám o sobě. Vyjadřuje hlubší myšlenku, odráží styl autora, je jednoduše krásný. To znamená, že se zajímáme o intenci autora, kterou dílo jasně vyjadřuje, zajímá nás záměr a jeho výsledné provedení. Ve fotografii však podle teze o transparenci její tvůrce fakticky přítomen není. Nedokážeme rozlišit jeho působení od samotné techniky, která vznik fotografie umožňuje. Tím, že fotografie zobrazuje to, co vidí, neumožňuje nám přiblížit se ani jen na dohled jádru zachyceného předmětu. Je sice pravda, že má jisté odhalující schopnosti, ty však nijak nezohledňují trvání předmětu v čase, a tak to jediné, co nám nabízí, je možnost zastihnout fotografované v nestřežené chvíli a podle toho si o něm udělat představu. Náš zájem o fotografii tak nemůže být nikdy estetického rázu a fotografie pro nás má jedinou hodnotu – informační.

S pomocí několika studií (za všechny jmenujme Lopesovu a Warburtonovu) jsme se nakonec dokázali odpoutat od takto jednoznačně postavené teorii Rogera Scrutona. Podařilo se nám odhalit specifické vlastnosti fotografie a to nám umožnilo dobrat se kvalit jí samé, jejího média. Chápeme-li fotografii jakožto fotografii, jedná se o soustavu dvou částí – ‚pohled skrz' a povrch. Už v tomto se nám odhalují jisté možnosti, jak dosáhnout specifického individuálního stylu – podáním samotného objektu. Protože jsme přijali představu fotografie jako masového média, jemuž je vlastní existence v sérii, bylo snadné přijmout za své také podmínku projevu stylu - umístění fotografie do kontextu jí podobných (vytvořených jedním autorem, na jedno téma, s jedinou intencí). Takto prezentovaná fotografie navíc nabývá jedinečného významu, stává se smyslem sama o sobě. Stejně jako řada za sebou jdoucích vět tvoří příběh, soubor fotografií dává dohromady jisté poselství. Podíváme-li se na kolekce Roberta Capy či Henry Cartier-Bressona namísto obdivu jednotlivých snímků, pochopíme snadněji, *co* se nám říká. A nakonec, je-li fotografie poselstvím, pak přestává být záznamem konkrétního okamžiku a stává se reprezentací jisté hlubší skutečnosti. Jako taková ovlivňuje naše vidění světa, proměňuje nás a obohacuje.

Fotografie je ze všech umění nejvíce spjatá se skutečností. Jako diváci máme tendenci její postřehy paušalizovat, vztahovat na celou realitu. Říkáme si, ‚pokud toto fotografie zachytila a zachytila to tak a tak, pak máme jasnou představu o tom, jak to vlastně všechno bylo'. Jak ale bylo řečeno výše, fotografie více skrývá, než odhaluje. Skutečnost pokračuje i za hranicemi jejího okraje. Fotografie nedokáže zaznamenat vše, sebeúporněji se o to snaží. Vedle zachyceného vždy bude masa neviděného – ‚mrtvého'. To, co nám

fotografie zprostředkuje, je pak o to významnější. V tomto smyslu je přítomnost fotografie skutečně formativní.

Fotograf, stejně jako malíř, je schopen si během svého života osvojit pouze několik modů jednání-tvorby. Malíř má svou řadu figur, fotograf svůj způsob vidění a své téma. Nechceme se zde opět vracet k významu fotografovy volby, to, na co chceme poukázat, je vztahování se fotografie ke skutečnosti. Považujeme-li za téma fotografie právě tuto tak těžko postižitelnou realitu bytí, pak je postoj, který fotografie ke svému předmětu jakožto jejímu jedinečnému projevu zaujímá, ryze intencionální. Fotografie vypovídá cosi o podstatě skutečnosti a umožňuje nám jistý vhled do jejího nitra. Že je to vhled jen těžko postižitelný je druhotné. Každopádně, vztahovat se ke skutečnosti je smyslem lidského života, je-li fotografie médiem skutečnosti, pak nám může posloužit jako jistý pomocný nástroj.

Fotografie nám tedy zprostředkovává jisté poznání o celku existence – nejen jednoduchými informacemi, které podává, ale také (hlavně) významem, který ve svém předmětu odhaluje, a kterým nám předává jisté ponaučení. Fotografie je tak součástí tradice zobrazujícího umění – stojí v přímé linii s nástěnnou malbou a litografií, podobně jako ony nám takřka mimovolně zprostředkuje poznání. Pro dosažení tohoto cíle užívá nám dobře známé symboliky a odkazů - staví na tradiční ikonografii, obecně zažitých schématech. Díky tomu je nejen snadno čitelná, ale také jednoduše ocenitelná. Přímý vztah, který k divákovi má, vyplývá z vědomé a nutné vazby na lidskou společnost. Fotografie je vyjádřením jistého (narcistického) zalíbení společnosti v sobě samé. Protože je v ní tato společnost tak snadno rozpoznatelná, je fotografie jejím médiem – a to včetně zprostředkování nezáměrného estetického potěšení, které vyplývá právě z oné mimovolné komunikaci, která mezi snímkem a jeho recipientem probíhá. Nejlépe bude, demonstrujeme-li tento náš závěr na konkrétním příkladu.

Tina Modottiová, společnice Edwarda Westona, přišla do Mexika někdy na začátku 20. let. Nejprve dokumentovala typickou mexickou architekturu[88], postupně, jako členka nově vznikající revoluční strany, obrátila svou pozornost na zaznamenávání typických rysů lidského života. Jak píše Manguel[89], její morální postoj se stal křišťálově čistým, *„věřila v právo jedince na slušný život; stavěla se proti bezpráví.“*

[88] Podle některých svými fotografiemi tradičních staveb z bílých vepřovic předznamenala minimalismus.
[89] MANGUEL, 2008: s. 92.

Jedna z jejich nejlepších fotografií zachycuje tradičně bíle oděného mexického venkovana, jeho zaprášené nohy s ulámanými nehty a vyschlé upracované ruce. Nohy jsou obuté v lehkých sandálech, ruce, svraštělé a s vystouplými žílami, sepjaté. Typický postoj, jednoduché gesto - působivosti je dosaženo nejskromnějšími prostředky. Ať už to Mondottiová tušila, nebo ne, její fotografie zapadá do série (podobných) obrazů, které se objevují napříč dějinami. Nohy mají hluboký význam – přivlastňují zemi člověku, jsou vyjádřením jeho důstojnosti a ctnosti, přitom ale také pokory. Symbolizují věrnou službu (ve staré ikonografické tradici Máří Magdaléna omývala Kristovy nohy vlastními slzami) a ustavují naši přítomnost. Co říci o rukou? Jedním z nejčastěji reprodukovaných děl Albrechta Dürera je právě jejich kresebné zachycení. Ruce jsou nejosobitější a nejsoukromější částí našeho těla, zároveň jsou naším spojením se světem.

Tina Modotti (1927)

Tento snímek nám odhaluje určité stanovisko svého autora a nabízí nám jisté morální poučení. Přitom nás k němu váže jistý estetický zájem, který bychom zřejmě v reálné situaci nezakoušeli. Jsme ve spojení s jistým hlubším významem, se širší, odvěkou skutečností.

Fotografie navazuje na významové i zobrazovací tradice. Ve svém vyjadřování je přitom daleko vlivnější než jiné umělecké techniky, protože ke svému předmětu přistupuje přímo. Je třeba rozlišovat s jakým úmyslem byl snímek pořízen a na jakém základě. Fotografie jsou, stejně jako malby, dobré i špatné. Je velmi snadné sklouznout do kýče. Je-li myšlenka spojena se snímkem až příliš evidentním způsobem, byla-li *nalezena* dříve, než samotný snímek, pak je vše špatně a fotografie ztrácí veškerou

hodnotu. Podobnou hrozbu představuje také vysoká míra manipulace jíž je fotografie vystavena. V její ohraničenosti je navíc velmi snadné ji interpretovat mylně, což může mít dalekosáhlé důsledky. Fotografie proto nikdy nemůže stát zcela sama, je nutné, aby byla zařazena do kontextu – ten jednak ošetří správné rozpoznání jejího významu, jednak umožní zjevné projevení autorského stylu. Fotografii pak bude možno považovat za zdroj zájmu nejen praktického, ale i estetického.

Na závěr si můžeme položit poslední otázku. Je fotografie uměním, jediným médiem, které nás vymaňuje z temnoty jeskyně našich ‚představ' o realitě, nebo je tím, co nás v ní uzavírá nejtěsněji? Fotografie, na rozdíl od písma nebo výtvarných umění, jakoby nebyla interpretující. Daleko spíše než jako výpověď o světě, ji vnímáme jako jeho *miniaturní* součást.[90] Fotografie je důkazem existence, jejím potvrzením, jejím *otiskem.* Její ambice byly od počátku velmi vysoké – zachytit *vše*. Stala se proto nástrojem jisté inventarizace skutečnosti – bez diskriminace zachytila cokoli bylo hodno uchování. Pozměnila proto naše vnímání sebe sama, prostoru i času. Ten se nově skládá ze zajímavých momentů, jasně osvětlených bleskem fotoaparátu, nijak fotografem (především jejich svědkem) neovlivňovaných, aby bylo možné je zachytit v jejich pravé skutečnosti. To, co přežívá, je fotografie – s krásně lesklým povrchem, která uchovává minulost v nepozměněné podobě, je jejím mementem, čistým výřezem času. Ve svém množství jednu stranu formuje morální postoj společnosti, na stranu druhou ji otupuje. Nakonec se vždy stává pouhou vzpomínkou na svět, který nebyl. *„Přísně vzato nelze s pomocí fotografie nikdy ničemu porozumět."*[91] Vždy je náznakem toho, co se skrývá v pozadí a otevírá tak především dveře fabulaci, rozhodně spíše než pravdě. Fotografie sice umožňuje poznat svět, ale pouze ten zachycený – svět *ve* fotografii, ne mimo ni, svět, který se tváří dostupnější, než může ve skutečnosti být.

Fotografie se jeví jako součást svého předmětu, protože je nejen jeho obrazem, ale přímo podobou. Prodlužuje jeho existenci, činí jej nesmrtelným – je tak určitým návratem k magii obrazu. Fotografie svůj předmět nahrazuje, přivlastňuje (když ne minulost, můžeme ovládnout alespoň minulost) a odhaluje, takže se on sám nakonec stává obrazem. Fotografie nezpřístupňuje ani tak skutečnost, jako spíše právě obrazy. Je-li něco zachyceno na fotografii, je to obdařeno novým významem, novou krásou, novou působivostí. Fotoaparát tak vynáší soud – umožňuje estetický pohled na skutečnost,

[90] SONTAG, 2002. s. 10. (Podrobněji viz tamtéž, kapitola *‚V Platónově jeskyni'*, s. 9-29.)
[91] Ibid., s. 27.

určuje, co je významné, hodné zaznamenání. Obraz se stává hmotnějším než sama skutečnost, namísto, aby byl pouhým jejím stínem, staví do stínu ji.

Fotografie tak staví na hlavu platónskou představu obrazu jako devalvace (zatemnění) skutečnosti (pravdy). Hodnota poznání, které nám zprostředkuje, je přinejmenším sporná. Svou schopností manipulace s významem a kontextem vytváří nový svět (nekonečné množství nových světů), které všechny nabízí našemu vnímání. Je-li bezrozměrná a o význam připravená podoba to, co podle Platóna obraz znehodnocuje a činí pouhou lží, pak je fotografie jediným uměním, které by bylo možno považovat za skutečně hodnotné. V neomezené schopnosti produkovat jedno simulakrum za druhým se však její pravdivostní hodnota rapidně snižuje až na konci řady téměř mizí – pokud tedy není naším cílem odhalit skutečnost světa fantazie.

Nezbývá než souhlasit s Diane Arbus - fotografie je především tajemstvím o tajemství.

7 RESUMÉ

(1)

Smyslem předkládané bakalářské práce je odhalení skutečné hodnoty dokumentární fotografie. Určující je interpretace těchto tří klíčových pojmů: ‚*transparence*', ‚*individuálního stylu*' a ‚*estetického zájmu*'. Především je to však transparence, která oba následné body předurčuje. Je-li fotografie transparentní, nenabízí se nám žádný prostor pro uvažování o individuálním stylu. V tom případě by byla fotografie ‚zrcadlem' a našim jediným zájmem by byl zájem o její předmět. Předpokladem této práce je, že fotografie je specifickým uměním se specifickými rysy, které implikují specifické kvality – mezi jinými také kvality estetické.

Jádrem práce je esej Rogera Scrutona ‚*Fotografie a zobrazení*' publikovaná v rámci sborníku ‚*Estetické porozumění: Eseje o filosofii, umění a kultuře*'. Scrutonova teorie je podrobena kritice na základě poznatků vyplývajících z akademické debaty několika posledních let o podstatě a přirozenosti fotografie. Vedle jiných byly zohledněny studie Roberta Wickse (1989), Williama L. Kinga (1992), Nigela Warburtona (1996), Jonathana Fridaye (2000) a D. McIver Lopese (2003). Mimo tuto diskusi to pak byly především práce Susan Sontag (2002), Rolanda Barthese (1994) a Siegfrieda Kracauera (1960).

Scrutonova teorie staví na představě *representace* jako nutné podmínky estetického zájmu. Její význam spočívá v kultivujícím působení, které obecně representativní umění na základě své imaginativní povahy má. Scruton srovnává tradiční malbu a fotografii. Vztah mezi malbou a jejím předmětem označuje jako jednoznačně intencionální, naproti tomu spojení mezi realitou a jejím fotografickým obrazem jako ryze kauzální. Důsledkem této zjevné kauzality je nemožnost vyjádření záměru, který je důvodem estetické bezvýznamnosti fotografie jakožto fotografie. Protože je fotografie kauzální povahy, není podle Scrutona schopna representace, a není tedy representativním uměním. V tomto smyslu je fotografie transparentní – zaznamenává přesnou podobu zachyceného předmětu, ovšem není schopna o něm ve vnímatelné podobě vyjádřit jakoukoli representativní myšlenku. Pro tento závěr Scruton vyslovuje dva argumenty – ‚*argument o objektu*' a ‚*argument o stylu*', jež společně ústí do ‚*teze o transparenci*', která popírá možnost zájmu o fotografii na základě estetických důvodů. Jako jedinou hodnotu fotografie určuje její informativní povahu.

Zájem o fotografie jakožto fotografii je vždy zájmem o fotografovaný objekt, ne o fotografii samu.

V druhé (hlavní) části práce se definujeme specifické vlastnosti fotografie, které by nám odhalily skutečnou hodnotu fotografického obrazu. Je-li ve fotografie něco zvláštní, je to pohled na fotografovaný object *skrze* fotografii, který s přímým pohledem na tento objekt není srovnatelný. Vedle toho je zde také samotný povrch fotografie. 'Pohled skrz' a povrch' tvoří dohromady fotografii jakožto fotografii.

Fotografie je masové médium, proto je obvykle jednotlivý snímek považován primárně za součást uzavřené série. Spolu s Warburtonem odhalujeme možnost vyjádření individuálního stylu autora-fotografa v sérii, což se zdá být daleko nejpřirozenější. Díky tomu by bylo možné se o fotografii zajímat z čistě estetického hlediska. Kontrola detailu je jistě podstatnou součástí formulace autorské intence (interpretace objektu), ve fotografii je však nutné vyrovnat se s její nemožností (například skrze kontext série, autorské téma či technické postupy).

Ve výsledku jsme se dopracovali k nejvyšší hodnotě fotografie jakožto jistému komunikovanému významu, poselství, které zachycená situace pouze zprostředkuje. V tomto smyslu lze, podle Fridaye, fotografii připsat schopnost representace, protože *proměňuje* skutečnou realitu v obecný smysl. V důsledku je fotografie možno považovat za vyjádřením intence.

S pomocí těchto argumentů, na základě specifických vlastnosti fotografie, nalezení individuálního stylu v rámci série a komunikovatelného fotografické poselství, dokazujeme větší význam a hlubší hodnotu fotografie. Našim přesvědčením je, že fotografie dokáže representovat svůj předmět a vyjádřit tak autorův záměr.

(2)

Sense of present BA thesis is disclosing of a true value of documentary photography. There are three main points, which have to be answered firstly: *transparency*, *individual style* and *aesthetic interest*. It is transparency, what determines meaning of two others. If photography *is* really transparent, there is no space for talking about individual style. In that case photography would be like a mirror and our sole interest of it would be an interest of present object. The presumption of this work is: photography is specific art with specific features, which imply to the specific qualities – among others an aesthetic quality.

The core of this work is Roger Scruton's essay *'Photography and Representation'* which was published in the specific collection of essays *'Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture'*. This Scruton' theory is consecutively interrogated by principles of academic debate about a nature of photography of the last years. Beside others were used treatises by Robert Wicks (1989), William L. King (1992), Nigel Warburton (1996), Jonathan Friday (2000) and D. McIver Lopes (2003), over and above this discussion it were essays by Susan Sontag (2002), Roland Barthes (1994) and Siegfried Kracauer (1960) mainly.

The background of Scruton's theory bases on an elemental question about the aesthetic importance of *representation*. Its meaning consists in educational character of a representational art, which should teach us something more because of its imaginary essence. Scruton compare traditional painting and photography. Relation between painting and its object is positively *intentional*. In the contrary, connection between reality and its photographic picture is *causal*. Inference of causality is disability of expression an intention, which is the reason of an aesthetic extraneousness of photograph *qua* photograph. Than Scruton mulls over possibilities of representation and argue, that photography do not represent, thus it is not representational art. In this meaning, photography is transparent – only fixates form of depicted objects. Photography is not eligible to express *representational thoughts* about an object in a perceivable form. For this Scruton defines two arguments – an *object argument* and a *style argument.* Both flow into the *transparency thesis*, which claims that there is no possibility to be interested in photography because of an aesthetic reason; ergo the only value of photography is its informative nature. An

interest in photograph, seeing a photograph *qua* photograph, has always been an interest in the photographed object, not in photograph itself.

In the second and main part, we tried to find expressly photographic qualities, which imply true value of photographic image. If is it something specific in photograph, it is seeing photographed object *through the photograph*, which is not same as seeing object in the reality. Another point is own surface of photography. Those two points truly create photograph *qua* photograph.

Photography is mass medium, thus it is usually component of an integral series. According to Warburton, we disclose chance of expression an *individual style* of author-photographer in this series, which is possible better than in actual photography. In this case, we are able to be interested in photography because of an aesthetic reason. Control of a detail is, of course, substantial point of formulation author's intention (interpretation of an object), but in photograph is necessary to deal with this in some another way (by means of context of series, author's theme, technical component), because detail is out of photographer capability.

In conclusion, main value of photograph predicates in its spirit, moral message, which depicted situation mediate. In this meaning, by Friday, is photography *representational* – transfigures true reality into common sense.

By these arguments – specific qualities of photography; individual style in series; photographic message – we tried to prove, that photograph has wide import and deep value. That can represent its object and denote author's intention.

8 BIBLIOGRAFIE:

BARAN, Ludvík. 1990.*Fotografie jako dokument a tvorba.* 1. vyd. Praha: Ústřední kulturní dům železničářů. 69 s. ISBN 80-85106-07-8.

BARTHES, Roland.2005. *Světlá komora : poznámka k fotografii* ; [přeložil a doslov napsal Miroslav Petříček]. Vyd. 2. Praha : Fra. 123 s. ISBN: 80-86603-28-8.

BAZIN, André. 2004. *Ontologie fotografického obrazu*. In. Císař, Karel (ed): *Co je to fotografie*. Praha: Hermann & synové, s. 21-26.

BENJAMIN, Walter. 1931. *Malé dějiny fotografie*. In. Císař, Karel (ed): *Co je to fotografie*. Praha: Hermann & synové, s. 9-19.

BROOK, Donald. 1983. *Painting, Photography and Representation*. Journal of Aesthetics and Art Criticism, 42, s.171-180.

CÍSAŘ, K. ed. 2004. *Co je to fotografie?*. 1.Vyd. Praha: Herrmann & synové. 365 s. ISBN 80-239-5169-6.

-- 1995. *Image and Mind*. 1. vyd. Cambridge University Press.

FRIDAY, Jonathan. 1996. *Transparency and the Photographic Image*. British Journal of Aesthetics, 36:1, s 30-42.

-- 2000. *Demonic curiosity and the aesthetics of documentary photography*. British Journal of Aesthetics, 40:3, s 356-375.

-- 2005. *André Bazin's Ontology of Photographic and Film Imagery*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 63:4, s. 339-350.

GRAHAM, Gordon. 2004. Filosofie umění. Brno: Barrister & Principal. Přel. Jitka Zehnalová. (Philosophy of Art. An Introduction to Aesthetics, 1997).

HENCKMANN,W. *Estetický slovník*. Vyd. 1.Praha: Svoboda, 1995. 229 s.

HODEK,E.M. et.al. 2006. *Fotografie identity: paměť české fotografie*. Praha: Kant. 359 s. ISBN 8086970124

KING, William L. 1992. *Scruton and Reasons for Looking at Photographs*. British Journal of Aesthetics, 32:3, s 258-265.

KRACAUER, Siegfried. 1960. *Fotografie*. In. Císař, Karel (ed): *Co je to fotografie*? Praha: Hermann & synové, 2004. s. 27-44.

KUBESA, Pavel. 2007. *Argumentace Rogera Scrutona pro nemožnost fotografie být zobrazujícím uměním : kritické čtení "Fotografie a zobrazení" Rogera Scrutona.* Brno: Masarykova univerzita. 72 s.

KUNEŠ, A. POSPĚCH. T., eds. 2003. *Čítanka z teorie fotografie*. Opava : Slezská univerzita. 69 s. ISBN 80-7248-183-5.

LOPES, Dominic McIver. 2003. *The Aesthetics of Photographic Transparency*. Mind, 112, s. 433-448.

MANGUEL, Alberto. 2008. *Čtení obrazů : o čem přemýšlíme, když se díváme na umění?* 1. vyd. Brno: Host. 348 s.

SCRUTON, Roger. 1974. *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind.* London: Methuen.

SCRUTON, Roger. 2005. *Fotografie a zobrazení*. In: *Estetické porozumění: Esej o filozofii, umění a kultuře*. Brno: Barrister & Principal, s. 33-66; vybral a přeložil Jiří Ogrocký. (The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture, 1983).

SCRUTON, Roger. 2005. *Fantazie, imaginace a film*. Tamtéž, 67-79.

SONTAG, Susan. 2002. *O fotografii*. Vyd. 1. Praha : Paseka ; Litomyšl ; Brno : Barrister & Principal. 181 s. ISBN 80-7185-471-9.

WALDEN, Scott. 2005. *Objectivity in Photography*. British Journal of Aesthetics,45:3, s. 258-272.

WALTON, Kendall. 1984. *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism*. Critical Inquiry, 11, s. 246277.

WARBURTON, Nigel. 1996. *Individual Style in Photographic Art*. British Journal of Aesthetics, 36:4, s. 389-397.72

-- 1997. *Authentic Photographs.* British Journal of Aesthetics, 37:2.

WICKS, Robert. 1989. *Photography as Representational Art. British Journal of Aesthetics*, 29:1, s. 1-9.

WITKOWSKY, Mattew S. 2007. *Foto: modernity in Central Europe, 1918-1945.* 1st pub. New York: Thames & Hudson. 278 s. il.

WHELAN, Richard. 2001. *Robert Capa : the definitive collection.* London: Phaidon. 571 s. ISBN 0-714844497