

Články

ALBUM, ATLAS, ARCHIV

O obrazech a jejich uspořádání

Tomáš Dvořák

Knihám podobné marginálie

Jednoho červencového odpoledne roku 1931 si Walter Benjamin vybaloval svoji knihovnu. Vrátil se právě z pobytu v jižní Francii do svého berlínského bytu, který si pronajal o několik měsíců dříve po skončení táhlého rozvodového řízení. Práci měl díky němu poněkud ulehčenou – kvůli své neochotě platit jakékoli výživné na syna a uhradit značný dluh své ženě, která jej po několik let živila, byl soudem zbaven podstatné části svého majetku i dědictví po nedávno zesnulé matce. Přišel mj. o sbírku dětských knih, jíž si velice cenil. Pozůstatek jeho knihovny tak čítal zhruba 2 000 svazků; Benjamin je zvládl vybalit z krabic mezi polednem a půlnocí a ještě si přitom sumírovat poznámky o sběratelství, publikované 17. července v „Die literarische Welt“.¹⁾

Při uspořádávání knih do polic charakterizuje sběratelův postoj dialektickým napětím mezi řádem a chaosem, vzpomínky na získání jednotlivých titulů představují sběratele jako lovce nadaného taktickými instinkty. Knihy samotné tu pak jsou magickými předměty, jejichž aura vyvěrá z jedinečného osudu každého jednotlivého svazku: když sběratel drží knihu v ruku, spatřuje v ní celou její vzdálenou minulost. Získání přírůstku a jeho začlenění do sbírky je zároveň jeho znovuzrozením – tak se projevuje dětský prvek akvizice, jenž však u dítěte ještě nabývá mnoha různých podob (malování předmětů, vystřihování, obtiskování, dotýkání se věcí a jejich pojmenovávání). K těmto rudimentárním snahám zmocnit se světa a získat o něm přehled se Benjamin v textu ještě vrací:

1) *Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln.* Přetištěno In: *Gesammelte Schriften IV.* Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, s. 388 – 396. Zajímavou spekulaci lze vést nad kontextem první publikace této eseje v *Die literarische Welt*: na téže stránce byl otištěn rozhovor na téma „Je žádoucí věšet si na zdi reprodukce?“, týkající se mj. rozdílu v recepci uměleckého díla v muzeu a v soukromém prostředí, tedy otázky rezonující s Benjaminovým zájmem a možná i stimulující jeho budoucí směřování. Letmo načrtnutá polarita mezi sběratelovým vztahem k jeho soukromé sbírce a návštěvníkem veřejné knihovny předjímá pozdější distinkci mezi recepcí uměleckého díla a reprodukce, třebaže zde je ještě laděna spíše nostalgicky. Podobný tón najdeme i v Adornově (ovšem pozdější) esejí na podobné téma: *Bibliografické vrtochy. Rozmarné i smutné povídání o knihách.* „Knížní kultura“ 1964, č. 11, s. 397 – 399.

Ted, téměř na konci práce, přišly mi do ruky dva svazky s vybledlou lepenkovou vazbou, jaké, přísně vzato, nemají v bedně s knihami co dělat: dvě alba s vlepovanými obrázky, jež vytvořila moje matka v dětství a jež jsem po ní zdědil. Jsou zárodkem sbírky dětských knih, jež se rozrůstá i nadále, třebaže již ne v mojí zahradě. – Neexistuje živoucí knihovna, která by v sobě nepřechovávala nějaký počet takových knihám podobných výtvořů z okrajových oblastí (Buchgeschöpfen aus Grenzgebieten). Nemusejí to být jen vlepovací alba či památníky, knihy autogramů či desky svírající uvnitř pandekty nebo nábožné texty: někteří lidé se oddávají letákům a prospektům, jiní faksimiliím rukopisů či strojopisným kopiím nesehnatelných knih, a prizmatické okraje knihovny mohou zcela jistě vytvářet i časopisy.²⁾

Rád bych se od těchto marginálií vydal poněkud jiným směrem, než který v textu sleduje Benjamin: zdůrazňuje dále, že právě dědictví je tím nejpatříčnejším způsobem nabytí sbírky, osobní vlastnictví je podle něj pro fenomén sběratelství konstitutivní. V knihovnách veřejných knihy naopak přestávají být magickými předměty, do veřejné sbírky nelze „vstoupit a ztratit se“ v ní. Radikální rozlišení těchto dvou forem (privátní a institucionalizované sbírky) a jejich proměňující se hodnocení jsou jednou z mnoha demonstrací Benjaminova ambivalentního vztahu k modernitě, napjatého mezi oslavou tradičních hodnot a snahou přitakat novému.

Poněkud klidné období strávené v Berlíně skončilo exilem v roce 1933, jímž se byl Benjamin zároveň nucen rozloučit i se svou knihovnou. Kromě tísnivé finanční situace a nemožnosti získat zpět svou berlínskou sbírku byla však důvodem jeho nynější odkázanosti na služby veřejných knihoven i práce na projektech vyžadujících mnohem velkolepější informační základnu: „Benjaminovo dílo sleduje linii paralelní k vývoji jeho situace coby milovníka knih.“³⁾

Přestože se tímto přesunem povaha sběratelství poněkud proměňuje – přestává být privátním bibliofilským obcováním s auratickými předměty a přibližuje se více tvorbě knihám podobných „marginálních“ předmětů (tvorbě neprávem považované za „pouhé“ přípravné práce, za předstupeň vlastního psaní) –, taktické instinkty Benjamin neopouští a ve svém sběratelství, třebaže na jiné rovině, pokračuje. Bibliofilský fetišismus dokonce v jisté míře odsuzuje a snaží se nalézt pozitivní stránky zacházení s reprodukovanými artefakty (přesněji, s artefakty zbavenými své jedinečnosti a předmětnosti díky přechodu na rovinu sbírky). Polarita mezi tradičními hodnotami a moderním vývojem se ukazuje jako poněkud umělá, v jejím základě přetrvává hlavní motiv sběratelství spočívající v „boji proti rozptýlení (Zerstreuung)“⁴⁾, ve vytváření „produktivního nepořádku“⁵⁾, ve zbavování věcí jejich původních funkcí a jejich zasazování do nejtěsnějších myslitelných vztahů s věcmi téhož druhu.

* * *

2) W. Benjamin, c.d., s. 395.

3) Pierre Missac, *Walter Benjamin's Passages*. The MIT Press, Cambridge – London 1995, s. 49.

4) Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften V*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, H 4 a, 1.

5) Tamtéž, H 5, 1.



William Henry Fox Talbot: Knihovna (kolem 1845)

Idealizující Benjamin-teoretik sběratelství je zde pro nás mnohem méně důležitý než Benjamin-sběratel-čtenář (*collegere* a *legere* jsou etymologicky spřízněné pojmy), autor velkolepé sbírky citátů a fragmentů. Jako sbírání lze však označit nejen jistou formu čtení, nýbrž i rozmanitou řadu dalších kulturních aktivit, heterogenních a eklektických, jež se však přesto vyznačují společnou logikou a pravidelností:

gnozeologickou strukturou, logikou seriality, podle níž se soustředěnost na určitý předmět nemůže nikdy uklidnit, nýbrž bezprostředně přechází v hledání nového exempláře. Zároveň je sběratelská činnost hodnocena jako obzvlášť kulturně nestabilní: na jedné straně jako erotizovaná archeologie odpadu, na druhé straně pracovitý protinávrh tabuizované rozkoše ze specializace. Zde však nemá být kognitivní struktura sběratelství pevně vázána na pojmy jako rozkoš nebo odpor. Daleko více záleží na výkladu kolísání této struktury, přesahujícího kulturní hranice a znovu a znovu se vyskytujícího v těch nejheterogennějších instancích.⁶⁾

6) Michael C a h n, *Váhání mezi odpadem a hodnotou. Ke kulturní hermeneutice sběratele*. „Konserva/Na hudbu“, č. 9, s. 34.

Heterogenita vlastní těmto kulturním praktikám nespočívá pouze v tom, že se prosazují napříč rozmanitými oblastmi, nýbrž vyplývá primárně z mnohohrstevnosti a neuzavřenosti každé takové sbírky, jež je vždy spíše procesem než strukturou. „Své nejhodnotnější přírůstky jsem pořídil na cestách, v pohybu (als *Passant*)“, ⁷⁾ píše Benjamin a v rozporu se snahou lokalizovat sběratele na straně soustředěnosti přiznává jeho činnosti místo na pomezí nervózní roztěkanosti a usebrání, jaké odpovídá seriální logice nikdy nezavršené sbírky. Na základě úvah o sběratelství Benjaminova typu či častých psychologizujících výkladů tohoto fenoménu coby téměř patologické obsese se může zdát, že je jevem vycházejícím z jakési privátní vášně, a lze tak snadno přehlédnout, že je podstatně kulturně determinován. Sběratelství, zde ve smyslu klasifikujícího a shromažďujícího pohybu, je zásadně spjato s rozvinutím konzumní kultury, nadbytku a potřeby orientace v rozptýleném, expandujícím světě. Jeho zárodky lze hledat v počátcích evropského novověku, rozvíjí se díky technikám mechanické výroby a reprodukce (viz Benjaminovy příklady knihovnických marginálií) a stává se stále podstatnější metodou interakce s okolím (viz dnes tak časté stížnosti na úpadek skutečného vědění vytlačovaného pouhou „informovaností“). Podle Michaela Cahna se pro sběratelství typická „heterogenní forma pozornosti (...) objevuje vždy jen na okraji oficiální kultury“ ⁸⁾. Řekl bych spíše, že tyto dříve marginální strategické postupy nabývají stále většího významu a stávají se dominantními, tak jak se stává stále důležitějším nikoli vytváření nových artefaktů, nýbrž zvládání jejich nahromaděného množství.

Mezi obrazem a textem

Toto množství, jež člověka zavaluje ze všech stran a svádí k redukování jeho činnosti na pasivní vstřebávání či v lepším případě na nějakou formu obrany, ovšem nemusí být nutně jen materiální:

Přestože se v popředí současné scény pohybují intelektuálové, nejsme už lidmi myšlení, lidmi, pro jejichž vnitřní život by byly rozhodující texty. Necháváme se vést a ovládat smyslovými dojmy; moderní život na nás útočí prostřednictvím našich smyslů, očí a uší. Automobilista jede příliš rychle, než aby mohl číst nápisy; řídí se červenými a zelenými světly. Spěchající, davem unášený chodec může jen letmo pohlédnout na výkladní skříň, zachytit příkaz plakátu. Člověk, jenž sedí nečinně v křesle, otočí knoflíkem v naději, že se uvolní, a ticho v jeho pokoji prolomí bouře zvuků z rozhlasového přijímače nebo před ním vyvstanou v polotmě roztřesené preludy televize – neholduje-li ovšem někde v temném sále optickým a akustickým konvulzím filmu. Lidé jsou posedlí neovladatelnou touhou po sluchových a zrakových zážitcích. Jejím důsledkem je triumf obrazů. Dorážejí na člověka v reklamě, kde je jejich posláním upoutat a pak usměrnit pozornost. Jinde přejímají úlohu vyhrazenou až dotud četbě, to jest poskytují potravu našemu duševnímu životu. Ale místo aby podněcovaly myšlení k činnosti, snaží se je znásilnit a jakoby

7) W. Benjamin, c.d., s. 391.

8) M. Cahn, c.d., s. 40.

neovladatelně se do něho promítnout, aniž ponechávají čas rozumové kontrole, aby vztyčila hráz, nebo alespoň napjala síť. Lucien Febvre nazval před časem moderní dobu, datující se od renesance, „kulturou knihy“. Toto označení je překonané a pro období od počátku 20. století bude podle mého názoru nutno je nahradit označením „kultura obrazu“.⁹⁾

Huygheova charakteristika „kultury obrazu“ představuje hojně rozšířený, více či méně reflektovaný stereotyp objevující se v kulturní kritice moderní doby přinejmenším od druhé poloviny 19. století. Uvádím ji proto, že si na ní lze dobře předvést některé předpoklady a konceptuální nástroje tohoto klišé.

Za prvé jasně vymezuje kulturu knihy vůči kultuře obrazu, text vůči obrazu. Pojem obrazu (a to je typický krok) je tu ovšem termínem zástupným pro celou rodinu moderních médií (fotografie, rozhlas, televize, film...).

Za druhé je tu kniha médiem, jež implikuje myšlení a racionalitu („nejsme už lidmi myšlení [...], pro jejichž vnitřní život by byly rozhodující texty“). Moderní média díky své účinné povaze a přehršli stimulů neponechávají čas rozumové kontrole, upoutávají pozornost jen proto, aby jí manipulovala. Kultura obrazu nedovoluje člověku myslet, neboť mu dle Huyghea nedovoluje zůstat svým pánem: „Není schopen uvažovat ani aktivně vnímat, pouze registruje, a upadá tak do stavu jakési zakuklené hypnózy.“¹⁰⁾

Za třetí je pro tento argument podstatné oddělit umění od sféry masmédií. Triumf obrazu se však pochopitelně dotkl i výtvarného umění: na to, co dříve vychutnávala jen vzdělaná elita, se dnes vrhají davy obecnstva. Huyghe si k popisu této situace vypůjčuje metaforu, k jejímž kořenům se ještě vrátíme:

Mnohonásobně vzrostl počet muzeí a výstav, zvoucích k obdivu význačných děl; tak jako byla v moderní ekonomii vynalezena bankovka, aby nahradila příliš vzácné zlato, šíří se barevné reprodukce, jež se vyvinuly z knižní nebo časopisecké ilustrace v zarámovaná faksimilia, a zastupují na stěnách škol, továren i bytů nenahraditelnou přítomnost malíře.¹¹⁾

Takovéto šíření výtvarných děl je ovšem pro Huyghea blahodárnou činností, jež představuje kompenzaci a korektiv posedlosti po zrakových dojmech, neboť umění dokáže působit jako „zázračný protijed“. Jeho obrazy jsou totiž „šokem burcujícím vědomí“ a vyžadují od diváka zostřenou pozornost.

Může se zdát zbytečné vůbec se podobnými tezemi zabývat, ovšem v nich obsažené předpoklady se často objevují i v méně triviálních formulacích. Rád bych se je proto v následující části své eseje pokusil poněkud zproblematizovat. Začneme třeba rozlišením obrazu a textu, známým mj. z děl Marshalla McLuhana či Viléma Flussera. Základem jejich představ je rozlišení dvou geometrických figur, linearitu textu a plošnosti obrazu. Ač jistě řádky textu jakýmsi liniemi jsou, přehlíží toto zobecnění prostý fakt, že přinejmenším od scholasticismu 12. století jsou tyto řádky uspořádány na ploše knižní stránky, která

9) René Huyghe, *Řeč obrazů*. Odeon, Praha 1973, s. 9.

10) Tamtéž, s. 10.

11) Tamtéž.

umožňuje docela jiné zacházení: jak poznamenává Michel Butor, dvě pravděpodobně nejčtenější knihy na světě, totiž bible a telefonní seznam, se rozhodně nečtou lineárně. Lichtenberg také navrhuje, „aby se bible tiskly na velkém formátu ve zprohýbaných řádcích.“¹²⁾ Mohli bychom také připomenout, že primární motivací Gutenbergova tiskařského stroje byla reprodukce svatých obrázků, nikoli knih, a že jím tištěné knihy měly konkurovat manuskriptům kaligrafickou elegancí spíše než produkovaným množstvím. Kultura knihy je od svých počátků prodchnuta obrazností, Gutenbergův knihtisk kráčí ruku v ruce s Albertiho perspektivním systémem.¹³⁾

Kontingentní prostory

Díky tendenci vnímat média primárně jako média přenosu a distribuce je knihtisk oceňován zejména pro možnosti masové produkce. Jeho současníci jej však viděli jinak, za jeho základní přínos považovali možnost průběžného zdokonalování a opravování textů v různých edicích, metody prospěšné jak pro knihy jednotlivých autorů, tak zejména pro kolektivní díla encyklopedického charakteru.¹⁴⁾ S knihtiskem přišly též nové možnosti organizace textu, což však neznamená, že by rukopisy postrádaly vnitřní řád. Zhruba do 11. století sice stránky zaplňovalo *scriptio continua* reprodukcí orální projev a postrádající zjevnější artikulaci. Forma čtení, nazývaná *meditatio*, předpokládala obeznámenost s textem, byla opakovaným memorováním již známého a nevyžadovala tudíž náznorné rozvržení textu. Již ve 12. století však byly komplexněji využívány obrazy a text sám se stal strukturou vizuálních znaků – zejména začala být od sebe oddělována jednotlivá slova a běžnou se též stala interpunkce, nesloužící již pouze prozodii, dále byly vyvinuty slovní a předmětové rejstříky.¹⁵⁾ „Tisk vstoupil do situace čilých experimentů

12) Jeremy Adler, *Klikatá čára. Vizuální narativní metoda: Sterne, Lichtenberg a Novalis*. „Kritický sborník“ 1999/2000, XIX, s. 74.

13) Srov. Friedrich Kittler, *Perspective and the Book*. „Grey Room“ 2001, č. 5, s. 39 – 53. Kittler hledá společný motiv těchto vynálezů: „Objevily se dvě simultánní technologie, jejichž určením bylo odstranit z textů a obrazů rušivé zásahy lidské ruky. V tentýž historický okamžik vstoupily knihy a obrazy do éry své technické (...) reprodukovatelnosti. Není proto divu, že se obě technologie sloučily v jedinou.“ Tamtéž, s. 44.

14) Viz Elizabeth E. Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*. Cambridge University Press, Cambridge 1983, s. 77 – 78.

15) Nelze se ovšem omezit pouze na prvky, jež zůstávají v podstatě stále součástí knihy. K průřezům texty sloužily i různé záložky (středověk znal trojrozměrné záložky svázané z většího množství stuh, jež usnadňovaly srovnávání různých pasáží jednoho svazku), v renesanci se objevily otočné, někdy i víceúrovňové stoly, umožňující simultánní komparativní četbu mnoha titulů. „Hranice“ knihy lze vskutku vymezit jen s obtížemi, s přechodem od představy textu jako pouhého vodítka pro hlasitou četbu k jeho pojetí coby psaného dokumentu přichází i rozvinutí „extra-textového prostoru“ na okrajích stránek, otevírajícího se marginálním glosám v psané i obrazové formě. Na rozdíl od dřívějších poznámek vpisovaných nejčastěji mezi řádky (často šlo o překlad nějaké fráze do jiného jazyka) přinášely marginálie nejen dodatečné informace, ale i vyjádření kritiky, nesouhlasu či zesměšnění díla. (Srv. Michael Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*. Reaktion Books, London 1992) Jsou výrazem nové formy interakce s textem, jež se začala prosazovat ke konci 12. století, a nelze je tudíž považovat za důsledek knihtisku: mnohem podstatnější než nová technologie je změna v pojmání a užívání knižního média.

s formami prezentace a organizace manuskriptů, jež byly inovacemi podnícenými zejména (...) rostoucím množstvím a následnou standardizací dostupných knih.“¹⁶⁾ Tisk tyto formy zároveň zásadním způsobem proměnil tím, že v nich mnohem radikálněji prosadil kontingentní kritéria (nezávislá na konkrétním textu, nýbrž společná knižnímu univerzu jako celku). Rukopisy měly specifické rejstříky vztahující se ke každé knize zvlášť, ty obecné a nezávislé (jako stránkování či abecední rejstřík) přinesla až typografická revoluce. Namísto kosmického řádu středověku, vycházejícího z aristotelské představy míst a jejich uspořádání, přišla

racionalizace založená na užití a praxi, kontingentní organizace, jež mohla být změněna a jež byla motivována možnostmi využívání knih. (...) Nejen jednotlivý text tak mohl být dekomponován a pospojován do nových forem, ale i vztahy mezi texty či celý horizont komunikace se staly předmětem potenciální dekompozice a rekompozice. Mediální krajina kultury tisku je utvářena právě takovýmto uvolňováním prvků (...).¹⁷⁾

Uvolňuje se tím zároveň vztah mezi autorem a čtenářem, který se autonomizuje a oddává „generativnímu čtení“ – vnímá text jako materiál k upotřebení.¹⁸⁾

Každý text se rozpadá do svých míst: takových, která bychom si chtěli pamatovat, podtrhneme a pak stejně zapomeneme, nebo udržíme v paměti či opíšeme. Místa, jež ob stojí sama o sobě a která si odkládáme stranou pro nějaké případné použití. Takové čtení platí eventuality citátu, neučí, není požitkem, nesleduje linii děje, ale rozkládá ho na jeho prvky, které je možno kdykoli znovu použít. Místo je atom textu, izolovaný s ohledem na své opětovné vnoření v novém, budoucím textu. Místa se vyskytují ve čtení, jež není samostatnou praxí, nýbrž předstupněm psaní. Diferencované věcné rejstříky, které se připojovaly k barokním románům, dokládají, že toto čtení není jen privilegiem literárních vědců.¹⁹⁾

Podobných dokladů bychom ovšem našli mnohem více. Vzhledem k tomu, že (jak zdůrazňuje Cahn) je čtení mnohem rychlejší než psaní a nálezy tak překračují jakékoli možné uplatnění, vznikly v renesanci kupříkladu tzv. *Commonplace Books*, prázdné svazky, vskutku kontingentní prostory, do nichž si čtenář v abecedním pořádku zanášel své výpisky. Metoda vedení takové knihy patřila k základům rétorického vzdělání. Prázdné stránky určené k vyplnění čtenářem bychom ovšem našli také kupříkladu v knihách emblémů (mimoходом pojem emblém, označující specifickou formu kombinace textu

16) Elena Esposito, *The Arts of Contingency*. „Critical Inquiry“ 2004, č. 31 (vyjde).

17) Tamtéž.

18) Michel de Certeau přirovnává takový způsob čtení k „pytlačení“, čtenáři se potulují jako nomádi po polích, jež jim nenáleží, a využívají jejich bohatství k vlastnímu prospěchu. Akt konzumpce je podle něj tradičně chápán chybně, předpokládá totiž, „že „asimilovat“ nutně znamená „stát se podobným“ tomu, co absorbujeme, a nikoli „učinit absorbované podobným“ tomu, co jsme, učinit to svým, přivlastnit nebo znovupřivlastnit si to.“ Viz Michel de Certeau, *Čtení jako pytlačení*, „Teorie vědy – Archeologie interaktivity.“ 2004, č. 2 (vyjde).

19) M. Cahn, c.d., s. 35.

a obrazu, znamená původně „něco vloženého nebo přiloženého“, případně „řeč proloženou četnými citáty“²⁰⁾, čímž se přibližují formě rodinných alb či jakýchsi památníků nazývaných *album amicorum*: vznikly v 16. století v Německu a využívali je zejména studenti cestující mezi univerzitami, když vyzývali přátele a kolegy k vepsání citátu, osobního věnování, vytvoření drobné kresby apod.

Vyplňování takovýchto prázdných ploch přestalo být postupem času výhradně rukodělnou záležitostí, zejména v průběhu 19. století s rozmachem různých reprodukčních technik a hojností materiálu nabízejícího se k utřídění. Namísto vpisování či vkreslování nastoupilo vkládání, resp. kombinace těchto postupů. Příkladem takového nového kontingentního prostoru, o jehož historii bohužel máme jen minimum informací, jsou fotografická alba. Historie fotografie sice fenomén alba trestuhodně opomíná,²¹⁾ ale uvažovat o řadě fotografických (zejména marginálních) žánrů bez přihlédnutí k němu je podobně zjednodušující jako představit si text coby přímou linii. Jeho zkoumání ztěžuje mj. to, že s fotografiemi se většinou setkáváme mimo jejich původní kontext a uspořádání: v antikvariátu nebo na bleším trhu najde člověk nejčastěji alba prázdná a fotografie z nich získané uspořádané podle zcela jiných kritérií. Původní uspořádání je zde přeuspořádáno s ohledem na nový celek; ostatně podobně tomu bývá i v galeriích a muzeích.

Vytváření alb bylo v 19. století povýtce ženskou záležitostí, představovalo jakýsi protipól vůči maskulinnímu sběratelství kupříkladu poštovních známek či pohlednic. Vedení osobního nebo domácího alba patřilo k dovednostem ženy ze střední a vyšší třídy viktoriánské doby. Alba pochopitelně nebyla primárně fotografická, vyvinula se z deníků a využívala směs heterogenních materiálů: obrazy, texty i drobné ploché předměty. Jinou strukturně příbuznou formou byly tzv. knihy výstřížků,²²⁾ reagující na rozvoj periodického tisku a představující tak jakýsi amatérský protipól informačních služeb pořizujících tematické rešerše tisku. Zakoupit bylo možno i tematicky uspořádané, mnohasvazkové sady s čistými listy, prozrazující nemalé encyklopedické ambice na straně čtenářů. Zaplňování fasciкул nadepsaných kupř. „Politika“, „Společenské vědy“, „Historie“, „Bible“, „Zdraví“, „Sport“ atp. (pochopitelně nikdy nechyběl svazek s označením „Různé“)

20) Lubomír K o n e č n ý, *Mezi textem a obrazem. Miscellanea z historie emblematicky*. Národní knihovna ČR, Praha 2002, s. 10.

21) Pravděpodobně nejrepresentativnější přehled dějin fotografie, jaký máme dnes k dispozici, *A New History of Photography* (ed. Michel F r i z o t, Könemann, Köln 1998), věnuje ze svých bezmála 800 stran fotografickému albu půl strany textu (s. 679) a několik reprodukcí. Cílem této pasáže je odlišit amatérská rodinná alba od strašných alb, zaplňovaných díly profesionálních fotografů (zejména vizitkovými portréty) a poukázat na slabou estetickou a technickou úroveň amatérských momentek. Rozlišovací kritérium je vedeno na rovině jednotlivého obrazu (okolností jeho vzniku a technické a estetické kvality), nikoli na rovině alba samotného. Oblast amatérské fotografie, jež svým mísením obraznosti s narativitou stojí na logice seriality a spojování, by však těmito přejatými kritérii neměla být posuzována. Podobným problémem nadřazování jedinečného obrazu nad jejich soubor trpí i řada antropologicky a sociologicky laděných výzkumů amatérské fotografie, kupř. Richard C h a l f e n, *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green University Press, Bowling Green 1987 nebo B. C o e – P. G a t e s, *The Snapshot Photograph: The Rise of Popular Photography, 1888–1939*. Ash & Grant, London 1977.

22) Viz Ellen Gruber G a r v e y, *Scissorizing and Scrapbooks: Nineteenth-Century Reading, Remaking, and Recirculating*. In: Lisa G i t e l m a n – Geoffrey B. P i n g r e e (eds.), *New Media, 1740–1915*. The MIT Press, Cambridge – London 2003, s. 207 – 227.

jistě nemohlo sloužit pouze utilitárním účelům svých autorů; podobné si jistě vedou i účastníci dnešních vědomostních soutěží.

Tiskový průmysl vycházel svým zákazníkům vstříc nejen vytvářením těchto prázdných kontejnerů, brzy začal dodávat i jejich náplň. První reklamní boom ve Spojených státech přinesl v 70. letech 19. století tzv. *trade cards*, kartičky propagující různé výrobky (vynálezem této doby jsou i značkové produkty), jež vycházely v sériích i se speciálními alby: bylo je třeba uspořádat analogicky ke struktuře obchodního domu, případně si z nich sestavit vysněný nákup.

Přes mnoho rozdílů (reklamní karty snažící se učinit „nákup hrou“ se zdají tvořit protiklad kutilské tvořivosti předešlých alb) mají všechny tyto formy cosi společného: selekcí a tříděním vytvářejí plošná či trojrozměrná uspořádání prvků určená většinou jen k privátnímu vystavení (jsou však přitom v zásadní interakci s „oficiálními“ formami vystavení), jsou heterogenními znakovými systémy, v nichž se slučují prvky obrazu a narace, informace a přesvědčování. Pro nedostatek lepšího (českého) termínu bych je souhrnně označil jako *display*, tedy jakési předvedení, vystavení, rozložení, jež je vždy mnohohrstevnatě uspořádáno a otevřeno novým přírůstkům a přeskupování.

* * *

Zcela zde opomím jinou, avšak příbuznou tradici takových *displays*, k jejímž dějinám ovšem existuje rozsáhlá literatura. Pojednání o kabinetech (tento francouzský termín se objevuje koncem 15. století a označuje soukromou místnost v domě, jakousi studovnu obsahující sbírku vzácných předmětů, od 17. století pak místnost i sbírku samu, případně kus nábytku, určený pro její uschování), *Kunstkammern* a *Wunderkammern* (soukromé sbírky uměleckých děl, respektive přírodních kuriozit) či z nich vzešlých muzeí by nám mohlo pomoci nahlédnout spřízněnost této kulturní formy s problémem vědění. Mezi empirickým zkoumáním přírody a sběratelským čtením existuje zjevná souvislost, shromažďování faktů a sbírání přírodnin jsou analogické procesy. Tyto sbírky však nelze ztotožňovat s nějakým pokrokem poznání, neboť akumulace předmětů v žádném případě neznamena akumulaci vědění: „Sběratel, jenž uplatňoval předmět jako něco němeého a hádankovitého a vystavoval ho bez interpretace, splňoval požadavek nutnosti zdržet se spekulací, který stál u základu moderní vědy.“²³⁾ Primárním problémem, jež sbírky nastolovaly (pochopitelně vedle problémů s uskladněním), byla klasifikace jejich obsahu, vytvoření synoptického pohledu na svět, jakési vizuální encyklopedie. Modelem, na jehož základě vznikly první teorie muzea, bylo starobylé umění paměti, zejména jeho radikální transformace, s níž přišel Giulio Camillo v *Idea del teatro* (1550). Imaginární encyklopedické divadlo zde vytváří systém obrazů a míst, reprezentující celek kosmu, není tudíž jen mnemotechnickou pomůckou pro určitou příležitost. Umění paměti přestává být rétorickým nástrojem sloužícím řečníkům k předvádění jejich skvělých schopností, vstupuje do služeb vědy a zkoumání empirického světa, neboť napomáhá jeho utřídění.²⁴⁾ Utříděním a předvedením systému získaly sbírky didaktický

23) M. C a h n, c. d., s. 31.

24) Srv. Frances A. Y a t e s, *The Art of Memory*. Routledge & Kegan Paul, London 1966, zejm. s. 355 – 373.

náboj, staly se obrázkovými učebnicemi, světem v obrazech přístupným každému, kdo lační po vědění.

Fotografie jako kontingentní prostor

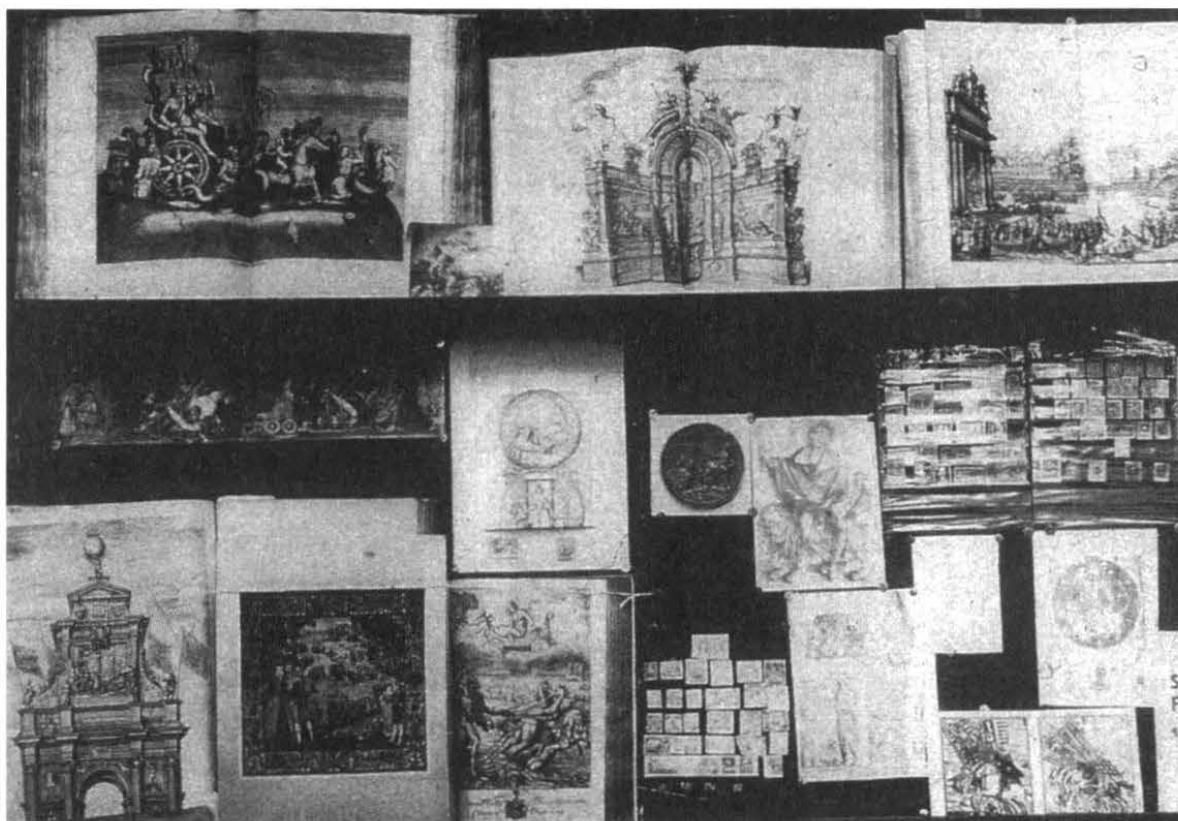
Moderní ozvěnou této snahy po reprodukci univerza, stírající rozdíl mezi prezentací a interpretací, je monumentální projekt *Atlas Mnemosyne*, v němž si Aby Warburg předsevzal shrnout všechny formy kolektivní paměti. Začal jej vytvářet roku 1925, rozšířil zejména v roce 1928 a pracoval na něm až do své smrti v roce 1929. Snažil se v něm vysledovat kontinuitu traumatických historických zkušeností (primárně se zaměřoval na recepci a transformaci „forem patosu“ klasického starověku v renesančním malířství). Nedokončený *Atlas* (zůstalo 60 panelů s více než 1000 fotografiemi) byl založen na rekonstrukci společenské paměti prostřednictvím fotografických reprodukcí mnoha různých typů zobrazení, překračujících normativní hierarchie dějin umění: zahrnoval reprodukce manuskriptů, monumentálních fresek, poštovních známek, reklamních letáků, map, obrázků vystřižených z novin a časopisů apod. V jistém smyslu lze tyto série tematicky uspořádaných reprodukcí, oprostěné od textového komentáře, považovat za pokračování Warburgovy proslulé knihovny.

Význam *Atlasu* nespočívá v jednotlivých obrazech a jejich interpretacích, nýbrž v účinku jejich kombinací, v meziprostorech, jejichž význam nelze redukovat na jednotlivé součásti, jak Warburg naznačuje enigmatickou poznámkou o „ikonologii intervalu (Zwischenreich)“. Simultánní předvedení tak extrémně časově a prostorově heterogenních předmětů mu umožňuje kontingentní prostor fotografické reprodukce, využívaný hned na několika rovinách: různé artefakty jsou nejprve sjednoceny ve formě fotografií a rozmístěny na panely pokryté černým plátnem. Tyto jsou následně opět fotografovány, každý z panelů vytváří samostatný obraz, jenž se měl stát stránkou v plánované knize. K jejímu dokončení a vytvoření nikdy nedošlo, dost možná i proto, že dvě po sobě jdoucí transformace materiálu by znemožnily manipulaci s prvky této komplexní architektury – Warburg obrazy na svých panelech opakovaně přeskupoval, tak jako měl ve zvyku průběžně měnit i uspořádání knih ve své knihovně či pořadí slov a slovních spojení ve svých textech.²⁵⁾ Nelze vyloučit, že i každý stavební element těchto struktur byl pro Warburga takovouto sérií spíše než uzavřeným celkem. Jeho proslulé motto „Bůh tkví v detailu“ je „v první řadě metodologickým předpisem naznačujícím, že dílo není uzavřenou totalitou nýbrž juxtapozicí prvků v napětí.“²⁶⁾

Podobný příklon k metonymickému fragmentu, detailu jako zhuštěnému mikrokosmu najdeme i u Benjamin; mezi oběma autory lze vůbec nalézt velké množství paralel, jichž si byl Benjamin, snažící se několikrát (neúspěšně) o navázání kontaktu s Warburgem či

25) Tento postup mu byl ovšem vlastní již mnohem dříve: „Ve studiích, jež Warburg publikoval v roce 1902, byla navazována spojení nejen mezi obrazy, ale i mezi obrazy a texty a uvnitř textů samých. (...) Lze říci, že tištěná stránka měla představovat jakousi mapu. Text již není mlhavým médiem určeným k přenosu významu; má být nahlížen ze všech možných úhlů pohledu včetně své prostorové konfigurace.“ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*. Zone Books, New York 2004, s. 132 – 133.

26) P.-A. Michaud, c.d., s. 80.



Aby Warburg: Atlas Mnemosyne, pracovní panel;

další lze nalézt na adrese: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/mnemosyne/>

později Warburgovým institutem, dobře vědom. Jeho *Passagenwerk*, pořádající materiál bez interpretujícího verbálního komentáře, se přirozeně nabízí jako analogie Warburgova *Atlasu*:

Metoda tohoto projektu: literární montáž. Nemusím nic říkat. Pouze ukazovat. Nezcizím nic hodnotného, nepřivlastním si žádné duchaplné formulace. Útržky a odpadky však nebudu pouze inventarizovat, nýbrž dovolím jim, jediným možným způsobem, aby se uplatnily samy: tím, že je použiji.²⁷⁾

Způsob, jakým tito myslitelé na svých projektech pracovali, bývá často dáván do souvislosti s avantgardními postupy koláže a montáže, s formalistickým vytrháváním předmětů z jejich původních kontextů a následnými kombinacemi, jejichž cílem bylo vyvolat šok zviditelněním jinak neviditelného.²⁸⁾ Jakkoli je poukaz na tyto vztahy na místě, je třeba zdůraznit, že velmi zásadní roli pro oba myslitele hraje výše načrtnutá tradice empirického bádání a prezentace vědění. Rád bych se na závěr zastavil ještě u jedné její kapitoly.

27) W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* V, N 1 a, 8.

28) Srov. kupř. Benjamin H. D. Buchloh, *Atlas/Archive*. In: Alex Cole (ed.), *The Optic of Walter Benjamin*. Black Dog Publishing Ltd., London 1999, s. 12 – 35.

Automatické vizualizace

Fotografie se zrodila v době, která o sobě uvažovala jako o věku absolutního vědění, a byla od svých počátků považována za ideální nástroj věd založených na pozorování. Astronom Janssen kupříkladu prohlásil „fotografickou desku za pravou sítnici vědce“. Do nového média byly vkládány naděje na zviditelnění všeho, co jinak lidskému oku unikalo: všeho příliš blízkého či příliš vzdáleného, všeho skrytého (kupř. stavby lidského těla i jeho duše). Mechanicky utvářené obrazy měly v první řadě pomoci vyloučit intervenci vědcovy subjektivity, stát se a-subjektivním vyjádřením, jímž se příroda projeví sama o sobě.

V tomto ohledu měla ovšem fotografie na co navázat – za příklad nám mohou posloužit grafické vizualizace pohybu Etienna-Julese Mareye. Jeho prvním úspěšným zařízením byl *sfigmograf*, zapisovač pulsu z roku 1860. Pohyblivá páčka se na jednom konci dotýkala tepny, jejím pulsováním se rozhýbala a svým druhým koncem zakreslovala na rovnoměrně se posunující pruh papíru graf. Přísně vzato tento Mareyův vynález žádným zdokonalením lidských smyslů nebyl – jím vytvořená vizualizace nebyla „objektivnější“ záznamem, než jaký by nám mohly poskytnout lidské smysly, neboť způsob registrace, který spočívá v jejích základech, je odlišný od mechanismů lidské percepce, která by k podobné křivce na základě registrace pulsu nemohla dospět. Bez *sfigmografu* by žádná podobná, třeba nedokonalá stopa nikdy nevznikla.

O něco názornější je v tomto ohledu další z jeho instrumentů, tzv. experimentální boty. Jejich úkolem bylo tentokrát „vizualizovat“ pohyby typu chůze, skákání či běhu; boty měly v podrážce prostor se vzduchem, který při sešlápnutí proletěl hadičkou a opět spustil mechanismus, jenž zapisoval graf analyzující daný pohyb. Jinak řečeno, za pomoci Mareyových zařízení mohlo tělo samo podat záznam svých pohybů (sám je označoval za „automatické“), tyto záznamy pak bylo možno uschovat, vzájemně porovnávat, kvantifikovat. Problémem, jemuž Marey čelil při snaze pořídit podobné grafy rozmanitých pohybů (kupř. letu ptáka), byla potřeba přímého kontaktu zařízení s tělem. Vyhnul se mu využitím fotografie a nahrazením (od roku 1882, poté co se v roce 1878 seznámil s Muybridgeovými experimenty) své grafické metody metodou chronofotografickou. Vyvinul vysokorychlostní závěrku, jež mu umožnila exponovat na jednu fotografickou desku různé fáze pohybu, čímž vznikly dobře známé obrazy rozmazaných figur, jež ovšem Mareyho trápily zase z jiného důvodu: nebyly dobře čitelné. Proto se snažil eliminovat co možná nejvíce „nepodstatných“ informací: oblékl své asistenty do černých oděvů a nechal je pohybovat se před černým pozadím. Tím začaly i jeho obrazy dostávat žádoucí podobu linií a křivek.

Ačkoli se Mareymu dařilo postupně zmenšovat intervaly mezi jednotlivými expozicemi, pochopitelně se mu nepodařilo prostřednictvím statické fotografie docílit kontinuálního záznamu pohybu, jaký by si býval přál. Snaha vměstnat co možná nejvíce časových momentů na omezený prostor fotografické desky vedla k paradoxnímu popření realističnosti fotografického záznamu, ke „geometrické chronofotografii“, v níž měla fotografie vlastně sloužit jen coby záruka „automatickosti“ zobrazení: fotografie si měla podržet jak svou indexikalitu, tak se zároveň stát abstraktním symbolem.

Jakkoli se může zdát podobná snaha bizarní, nebyl v ní Marey osamocen. Podobný přístup se prosazoval i na jiném poli „aplikované“ fotografie 19. století, jehož nejvýraznějším

představitelem je Francis Galton. Spojoval v sobě dvě velké vášně své doby, nově se rozvíjející statistický popis společenských jevů s tradicí fyziognomie. Přinejmenším od Lavaterových *Fyziognomických fragmentů*, publikovaných v druhé polovině 18. století, přetrvávala velmi svůdná představa o korespondenci mezi lidským nitrem a jeho vnějším zjevem: tělo, zejména pak obličej, podle ní neslo znaky vnitřního charakteru. Lavater navrhnul, že tento původní jazyk přírody, vepsaný v lidské tváři, by měl být dešifrován přísnou fyziognomickou vědou (spočívala v izolování anatomických rysů – tvarů očí, uší, nosu, brady a připsání nějakého významu každému z nich). Charakter osoby bylo možno číst z konkrétní konstelace takových prvků.

Galton se rozhodl takovéto expresivní tělo zpracovat statisticky, vytvořit obecné syntetické obrazy sociálních typů, či, jak svou metodu nazýval, „obrazovou statistiku“. Vzal několik fotografií reprezentantů určité skupiny, kupř. zločinců, židů či armádních důstojníků, a postupně je nasnímal na jednu fotografickou desku (z dvaceti fotografií zločinců je každá snímána po dvacetinu ideální doby expozice). Výsledkem této dvojí fotografické transformace byly podle něj nejen statistické vizuální „průměry“, nýbrž přímo obecné typy: statistické křivky tak získaly lidskou tvář. Přestože je směřování obou autorů opačné – Galton postupuje od statistických schémat k obrazům, Marey od obrazů (zpět) ke grafickým křivkám –, představují oba nikoli neobvyklý hybrid fotografického obrazu, grafické vizualizace jiného typu a vědeckých či pseudo-vědeckých koncepcí:

Fotografie *není* nezávislým či autonomním jazykovým systémem, nýbrž závisí na širších diskursivních podmínkách, jež vždy zahrnují i podmínky vytvořené systémem verbálního a psaného jazyka. Fotografický význam je vždy hybridní konstrukcí, výsledkem vzájemného působení ikonických, grafických a narativních konvencí.²⁹

Univerzální ekvivalent

Diskursivní formou, v níž se fotografie 19. století utvářela, byla, nejobecněji řečeno, forma archivu.³⁰⁾ Ať už zjevně, jako v případě Alphonse Bertillona či mnoha jiných, usilujících o vytvoření identifikačního systému, neodlučně spojujícího fotografii s kartotékou, či méně zjevně jako v případě Galtonova pokusu o „zhuštění“ archivu do série obecných zobrazení („Bertillon se snažil zanést fotografii do archivu. Galton se snažil zanést archiv do fotografie.“³¹⁾). Forma archivu byla implicitně vepsána i v proslulém prvním veřejném vyhlášení vynálezu daguerrotypie Françoisem Aragem v roce 1839:

29) Allan Sekula, *The Traffic in Photographs*. In: t ý ž, *Photography Against the Grain: Essays and Photoworks 1973-1983*, Press of the Nova Scotia College of Art and Design 1984, s. 81.

30) Srov. Allan Sekula, *The Body and the Archive*. In: Richard Bolton (ed.), *Critical Histories of Photography*, The MIT Press, Cambridge – London 1992, s. 344 – 389 a Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. The MIT Press, Cambridge – London 2002, zejm. s. 33 – 68, kde jsou fotografické a protokinematografické technologie uváděny v souvislost s Freudovým pojetím nevědomí jako archivu.

31) A. Sekula, *The Body and the Archive*, s. 374.

SPECIMENS OF COMPOSITE PORTRAITURE		
PERSONAL AND FAMILY.		
 <i>Alexander the Great From 6 Different Medals.</i>	 <i>Two Sisters.</i>	 <i>From 6 Members of same Family Male & Female.</i>
HEALTH.	DISEASE.	CRIMINALITY.
 <i>23 Cases. Royal Engineers, 12 Officers, 11 Privates</i>	 <i>6 cases</i>  <i>9 cases</i> <i>Tubercular Disease</i>	 <i>8 cases</i>  <i>4 cases</i> <i>2 Of the many Criminal Types</i>
CONSUMPTION AND OTHER MALADIES		
I  20 Cases II  36 Cases  56 Cases <i>Co-composite of I & II</i> <i>Consumptive Cases.</i>		 <i>100 Cases</i>  <i>50 cases</i> <i>Not Consumptive.</i>

Francis Galton: Složené portréty (kolem 1883)

Zatímco vám předvádím tyto obrazy, může si každý představit nesmírné výhody, jež by z takového přesného a rychlého prostředku reprodukce vyplynuly pro expedice do Egypta. Každý si musí uvědomit, že kdybychom měli fotografii v roce 1798, měli bychom dnes k dispozici věrné obrazové záznamy děl, jež jsou díky chtivosti Arabů a vandalismu jistých cestovatelů pro svět navždy ztraceny. Okopírovat miliony hieroglyfů, jež pokrývají jen vnější povrchy velkých monumentů v Thébách, Memfisu či Karnaku, by vyžadovalo desetiletí a legie kreslířů. S pomocí daguerrotypie by dokázal toto dílo úspěšně zvládnout jediný člověk. (...) Jeho obrazy by také v přesnosti detailu a věrném znázornění atmosféry předčily díla nejlepších malířů. Díky tomu, že daguerrotypie stojí na zákonech geometrie, bude možné s pomocí několika málo daných faktorů zpětně na základě obrazů určit přesnou velikost i na těch nejvyšších místech nedostupných staveb.³²⁾

Arago tu zcela zřejmě anticipuje vznik obrazového archivu, jenž má sloužit kulturní paměti, ve formě obrazu uchovávat kulturní a přírodní fenomény, jež by se mohly světu nenávratně ztratit. Představa je to na jednu stranu velmi tradiční – navazuje na tradici vědeckých sbírek, na druhou velmi nová – „zákony geometrie“ umožňují standardizaci a kvantifikaci sbíraných předmětů, vytvářejí kontingentní prostor, v němž bude možné a snadné je uspořádat.

Vskutku pozoruhodnou úvahu nad takovým fotografickým naturalismem sepsal roku 1859 Oliver Wendell Holmes (inspirován nikoli daguerrotypií jako Arago, ale stereoskopem). Tato technologie byla pravděpodobně nejučinnějším iluzionistickým mechanismem 19. století, neboť využívala binokulárního vidění (každému oku představovala pohled na tentýž výjev snímáný z mírně odlišného úhlu odpovídajícího vzdálenosti mezi očima), a tak dokázala vytvořit silný dojem prostoru: podat totální vizuální zkušenost, dojem úplného ponoření v iluzivním poli.

Ve své úvaze nad stereoskopem vychází Holmes z epikurejské představy o obrazech, jež se odlučují z předmětů a volně plynou prostorem (Lucretius pro ně začal užívat výrazu *simulacrum*), právě tyto obrázky pak podle něj dokáže zachytit a uchovat fotografie. Předpokladem jeho prognostické vize je radikální rozlišení tělesa a obrazu, hmoty a formy:

Forma se od nynějška odlučuje od hmoty. Hmota pro nás ve skutečnosti nemá jako viditelný předmět již žádný užitek, leda jako matrice dávající formě tvar. Dejte nám pár negativů věci, již stojí za to vidět, nasnímaných z různých úhlů pohledu. To je vše, co od ní chceme. Pak si ji klidně zbořte nebo spalte. (...) Hmota ve velkých množstvích je vždy připoutaná k jednomu místu a drahá; forma je levná a přenosná. Všechny myslitelné předměty přírody a umění nám brzy vydají v patřičném měřítku svůj povrch. Lidé budou lovit zajímavé, krásné, velkolepé předměty pro jejich *kůže*, tak jako loví dobytek v jižní Americe, a jejich těla nechají bezcenná ležet.

Důsledkem bude brzy tak ohromná sbírka forem, že je bude třeba klasifikovat a uspořádat v ohromných knihovnách, jako dnes knihy. Přejde čas, kdy člověk, bude-li chtít vidět nějaký přírodní či kulturní předmět, půjde do Imperiální,

32) Dominique François Arago, *Report*. In: Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*. Leete s Island Books, New Haven 1980, s. 17.

Národní či Městské stereografické knihovny a vyžádá si jeho slupku či formu, tak jako by si v běžné knihovně vyžádal knihu. (...)

Aby se usnadnilo vytváření veřejných a soukromých stereografických sbírek, musí být vytvořen jednotný systém směny, tak aby mohla vzniknout jakási univerzální měna těchto bankovek (...), jež slunce vyrylo pro velkou Banku přírody.³³⁾

Holmes navrhuje stereoskopickým aparátům stanovit standardní ohniskovou vzdálenost, vytvořit měřítko pro vzdálenost fotografovaného předmětu atp., aby mohl zaručit přesné a rychlé srovnávání jejich zobrazení. Jeho radikální formalismus činí z fotografie „univerzální ekvivalent“, umožňuje sběr heterogenního materiálu bez ohledu na jeho původ, význam či funkci. Heterogenní akumulací je ovšem i každý jednotlivý stereoskopický pohled o sobě:

Stereoskopický reliéf či hloubka nemá žádnou sjednocující logiku ani řád. (...) Naše oči nikdy nepřehlédnou obraz s představou trojrozměrnosti celého pole, zkušenost je lokalizována v oddělených místech. (...) Oči sledují rozkouskovanou a nepravidelnou stezku do jeho hloubky: je to asambláž lokálních pásem trojrozměrnosti, pásem prostoupených halucinačním jasnem, která však nikdy nesplynou dohromady do homogenního pole.³⁴⁾

Mohli bychom tvrdit něco podobného i o tradičnějších formách fotografie, jako je daguerrotypie či talbotypie? Návodný je pohled na častou formu, již obrazy pionýrů tohoto média nabývají: je jí univerzální mřížka, do níž lze zasadit téměř cokoli. Kvůli potřebě dlouhé expozice a dostatku světla vynesl Daguerre na dvůr několik prken, na něž uspořádal pokaždé jinou *display*: jednou knihy, podruhé mušle a fosílie, potřetí porcelánový servis své matky... Servis Talbotovy matky se dočkal zvěčnění pochopitelně taktéž. Také krajky, jejichž strukturu Talbot zachycoval na svých fotogramech, naznačují, že „každá fotografie je vystavěna ze série menších prvků“³⁵⁾: vytváří fragmenty a poskytuje prostor jejich kombinacím. V dnešní době se teze, jakou vyslovil Gerhard Richter v souvislosti se svým *Atlasem* („Ve svém obrazovém atlasu se mohu se záplavou obrazů vyrovnat jedine tím, že ji začnu uspořádávat, neboť žádné jednotlivé obrazy již neexistují.“), nezdá příliš překvapivá. Nejsem si ovšem jist, zda slovo „již“ je v ní zcela na místě. Mimoto je třeba zvážit, zda sběratelská logika seriality není jen něčím, co k hotovým obrazům přistupuje zvenčí, nýbrž spíše něčím pro ně vůbec konstitutivním.

Mgr. Tomáš Dvořák (1975)

Věnuje se teorii a dějinám médií.

Pracuje ve Filozofickém ústavu AV ČR, přednáší na FHS UK a AVU.

(Adresa: tomdvorak@flu.cas.cz)

33) Oliver Wendell Holmes, *The Stereoscope and the Stereograph*. In: Vicky Goldberg (ed.), *Photography in Print. Writings from 1816 to the Present*. University of New Mexico Press, Albuquerque 1981, s. 112 – 113.

34) Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth-Century*. The MIT Press, Cambridge – London 1990, s. 125 – 126.

35) Geoffrey Batchen, *Electricity Made Visible*. (nepublikovaný text)

S U M M A R Y

ALBUM, ATLAS, ARCHIVES

On Images and their Arrangements

Tomáš Dvořák

The article stresses the importance of understanding images (especially in the context of amateur production) in terms of their series and arrangements rather than individually. It opens with Walter Benjamin's notes on collecting and the idea of "book-like creations from fringe areas" from his essay *Unpacking My Library*. A short history of these marginal book-like forms is traced: from early modern ways of laying-out and organizing manuscripts or prints, new ways of reading and making use of books manifested in the *Commonplace Books*, empirical methods of collecting artifacts or natural curiosities to projects which make use of photographic reproductions, such as Aby Warburg's *Atlas Mnemosyne*. Photography is presented here as a continuation and development of various "contingent spaces" (Elena Esposito): spaces that allow for organization of their parts based on contingent criteria.

The medium of photography had from its inception inscribed in itself an idea of a visual archive: not single images but their series and some method of their arrangement are constitutive for the medium. Several examples (Etienne-Jules Marey, Oliver Wendell Holmes, Francis Galton, Alphonse Bertillon) are discussed to support this claim and to further suggest that the logic of collecting is not something attached to the images from the outside, but rather that every single image has to be understood as a series in itself and therefore is necessarily heterogeneous.

Translated by Tomáš Dvořák