

Co je to (teorie) fotografie?Karel Císař (ed.): *Co je to fotografie?*

Praha: Herrmann & synové 2004.

Po antologii současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury *Nová filmová historie* přichází nakladatelství Herrmann & synové s dalším tematickým sborníkem z oblasti vizuální kultury, věnovaným tentokrát teorii fotografie. Karel Císař sestavil knihu *Co je to fotografie?* z dvaceti klíčových textů této oblasti, sahajících od klasických příspěvků kulturní kritiky rané teorie modernity až po současné autory formulující budoucí směřování výzkumu na poli fotografického obrazu. Pochopitelně výběr dvou desítek textů z tak rozsáhlé oblasti, jakou uvažování o fotografii představuje, nemůže být než do jisté míry polemický. Nicméně troufám si tvrdit, že Císařovi se povedlo sestavit skutečně „The Best Of“ teorie fotografie, a to paradoxně díky zoufalému stavu uvažování o tomto médiu v našem prostředí. Zatímco jakýkoli jinojazyčný (alespoň anglický, francouzský či německý) sborník by se musel vyrovnat s tím, že řada textů je známá, již mnohokrát publikovaná a nesčetněkrát komentovaná, umožnila bída české teorie fotografie editorovi postavit svou antologii takřikajíc na zelené louce a vytvořit kompilaci, která nemá ani v jiných jazykových oblastech obdoby. Triviálně řečeno, kdo chce o fotografii odpovědně uvažovat, má zde k dispozici texty, které musí bezpodmínečně znát (a které jej jistě navedou i na další). Tím nejslibnějším na vydání antologie *Co je to fotografie?* je podle mého to, že u nás už o fotografii nebude možné psát a přednášet jako dosud, že se snad zbavíme věčného komentování posvátných krav typu Sontagové, Barthesa či Flussera – tj. toho mála, které jsme dosud měli k dispozici v překladech a které možná ne vždy představuje právě to nejhodnotnější z oboru (upřímně přiznávám, že třeba českou flusserovskou mánii jsem nikdy zcela nepochopil). Když už je řeč o vizuální kultuře: *Co je to fotografie?* je krásná kniha, sympatické estétství se prosadilo od přebalu ke grafické úpravě textu a neušlo mu ani logo nakladatelství (design má na svědomí Markéta Othová).

Pokud vychvaluji (možná naivně předpokládanou) „osvětovou“ funkci antologie, je mi zároveň líto, že v tomto ohledu uvázla na půli cesty. Těžko se ubránit srovnání s *Novou filmovou historií* – jakkoli je zaměření obou publikací dosti odlišné, filmový sborník zjevně nejen zaplňuje mezeru, ale má i „pedagogické“ ambice projevující se ve struktuře antologie a zasvěceném „úvodu“ editora Petra Szczezanika. V tomto ohledu je mnohem výrazněji motivující. Vzhledem k tomu, s jakými zdroji pracují české teoretické texty o fotografii, lze předpokládat, že takové tři čtvrtiny překladů z Císařova sborníku budou pro čtenáře zcela nové a nějaké uvedení do kontextu bych si troufal považovat přímo za povinnost. Zvláště proto, že tím podle mého nejhorším rysem domácí produkce je ahistorické mixování rozmanitých zdrojů, které nebere ohledy na dobový kontext jednotlivých tezí a jehož výsledkem bývá nejčastěji jakási změř odkazů k Saussureovi, Peirceovi, Sontagové, Barthesovi, Ecovi, Flusserovi či Benjaminovi – nic proti eklekticismu, ovšem mnohdy se tak dostávají vedle sebe autoři, kteří možná řešili docela jiné problémy, a dochází tak k dost podstatným zkreslením jejich myšlení. Jednoduše řečeno, nejen fotografie, ale i uvažování o ní má svou historii. Ta by se podle mého měla výrazněji projevit i ve strukturaci textů: ediční poznámka vysvětluje rozdělení textů do dvou tematických okruhů – klíčovým motivem prvního je zkoumání povahy fotografie, druhého pak vztah fotografie k výtvarnému umění (s. 355). Nejde jen o to, že jsou obě tato témata hojně diskutována v obou oddílech, podstatnější je, že

zejména v souvislosti s mladšími texty by stálo za to důrazněji podtrhnout témata, která se dnes v souvislosti s fotografií řeší (a která nemusejí být na první pohled z textů samotných dobře čitelná, neboť jsou v jisté míře implicitní – vyrůstají totiž z jistého kontextu, navazují či reagují na jiné texty atp.). Vnímat druhý oddíl knihy prizmatem vztahu fotografie k výtvarnému umění proto považuji za poněkud reduktivní. V následujících odstavcích (jež rozhodně nemají suplovat jakýsi úvod ke knize, nýbrž jen letmo načrtnout hlavní linie uvažování o fotografii) se pokusím zdůvodnit proč.

Fotografická teorie a kritika se systematicky rozvíjí zhruba od sedmdesátých let. Pochopitelně i dříve se o tomto médiu uvažovalo a psalo, ovšem primárně o jeho technických a estetických aspektech: v posledních třech desetiletích vidíme mnohem větší důraz na kulturní, sociální, historické a politické aspekty fotografického média. Součástí tohoto posunu byla i reflexe samotných způsobů psaní o fotografii, zejména o jejích dějinách; revizi tradičních pojetí vývoje média a více či méně explicitní vymezování se vůči nim najdeme ve většině textů druhého oddílu. Hned v samých počátcích fotografie se objevuje model psaní o její historii, který přetrval dlouho do 20. století. První pojednání pocházela od samotných vynálezců a praktiků a měla zřetelně politické implikace: snažila se legitimizovat tu či onu figuru coby skutečného a prvotního vynálezce média (šlo zejména o anglicko-francouzský souboj) vykreslováním lineárních příběhů vývoje techniky. Rané popisy vývoje fotografie měly často podobu jakýchsi manuálů, praktických příruček, a na dlouhý čas tak postavily pojetí dějin fotografie na základ dějin zdokonalujících se technologie.

Tento model dominuje přinejmenším do třicátých let 20. století, výrazně se ozývá v souvislosti se stoletým výročím „vynálezu“ a jasně se v něm stále ještě projevují nacionalistické tendence (zásadní podíl na vývoji média se pilně snaží přisvojit si také němečtí historikové). Ve třicátých letech se rovněž objevují dva důležité nové aspekty, na jaké už jsme více zvyklí. Jednak se fotografie dostává do hledáčku kunsthistorie: vznikají první monografické studie, pokusy o popis vývoje stylů a jejich periodizaci, fotografie je výrazněji vnímána coby součást tradice různých reprodukčních technik. (Za první akademickou fotografickou monografií je považována kniha pražského rodáka Heinricha Schwarze *David Octavius Hill – Der Meister der Photographie* z roku 1931. Schwarz byl odchovancem vídeňské školy, studoval u von Schlossera a Dvořáka, jeho pozoruhodná studie se snaží vytvořit sociální dějiny fotografie a vnímat ji jako součást obecnější realistické tendence v zobrazování 19. století, zejména grafiky.) Podstatným impulsem pro tento posun byl mj. rozvoj sběratelství – vznik publika, které by se nespokojilo pouze s praktickými návody, jež představovaly dominantní žánr 19. století. (Zdůrazňuji, že hovořím o „dominantním“ žánru psaní o fotografii, vedle nějž pochopitelně koexistovaly i jiné způsoby tematizace média, zejména filozofující eseje rozmanité škály autorů – Baudelaire, Poe, Carroll, Talbot, Ruskin; k perlám mezi nimi patří stať Olivera Wendela Holmese o stereoskopu z roku 1859.) Druhým momentem je v této době převládající předpoklad fotografie jako umění, motivovaný v jisté míře již piktorialistickým hnutím, jež způsobilo obrat od techniky k estetice; snaha o vytváření jedinečných, „rukodělných“ fotografických obrazů rezonovala s vyzdvihnutím do té doby spíše marginalizovaných „předchůdců“ z 19. století: hlavně Hilla a Julie Margaret Cameronové.

Diskurs o uměleckosti fotografie, tedy snaha skloubit mechanickou reprodukci s nároky tradičně kladenými na umělecké dílo spolu s existencí rozvinutého fotografického průmyslu a rozvíjející se amatérské fotografie, vedl v Evropě dvacátých let a Severní Americe let třicátých k postulování základního principu, jenž se stal na dlouhou dobu charakteristickým rysem formalistické kritiky a leckde zaznívá i dnes: každé médium má podle něj své specifické, esenciální vlastnosti a každé dílo by mělo být posuzováno podle toho, nakolik je rozvíjí a drží se jich – nakolik je „čisté“, „samo sebou“. Formulací tohoto předpokladu bychom snadno našli bezpočet; programová vyjádření Moholy-Nagy, Renger-Patzsche, Paula Stranda aj. rezonují s teoretickými

spekulacemi André Bazina, Rudolpha Arnheima, Beaumonta Newhalla, Johna Szarkowského, Rolanda Barthesa, Huberta Damische, Stanley Cavella... Zvlášť důležitou roli sehrály Newhallovy dějiny fotografie (původně výstavní katalog první fotografické výstavy v newyorském Museum of Modern Art z roku 1937) *The History of Photography from 1839 to Present Day*, které v souladu s modernistickým pojetím média vykreslily vývoj fotografie coby dějiny jejího „očišťování“ od nánosů jiných médií a hledání vlastního výrazu. Jeho způsob tematizace dějin média převzala řada pozdějších příruček.

Od šedesátých, zejména pak v sedmdesátých a osmdesátých letech, začíná být tento přístup k fotografii zásadním způsobem problematizován. Důvodů je celá řada: patří mezi ně kupř. způsob, jímž začala s fotografickým obrazem pracovat řada uměleckých tendencí typu body-artu, land-artu, performance či konceptuálního umění, asimilace fotografie v muzeích a galeriích, rozvoje sběratelství a obchodu s fotografií. Stručně bychom mohli tento obrat charakterizovat jako posun od důrazu na „vnitřní“ podstatu média k „vnějším“ faktorům ovlivňujícím fotografický význam. Jedná se zejména o sémiotické, neomarxistické, psychoanalytické či feministické interpretace média, jež namísto formálních vizuálních kvalit pátrají po kontextu a systémech reprezentace, jichž jsou fotografické obrazy součástí. Císařova antologie přináší reprezentativní vzorek této metakritiky tradičního uvažování o fotografii (Krauss, Sekula, Burgin, Solomon-Godeau, Crimp), mezi jejíž hlavní inspirace patří texty o fotografii vzniklé mimo kunsthistorický kontext: Benjamin, Sontagová, Barthes, Althusser, Berger, Eco. (Zvlášť zajímavý studijní materiál tohoto posunu podle mého představují texty Susan Sontagové a Rolanda Barthesa, neboť v nich obě zmiňované tendence – často velmi problematicky – vedle sebe těsně koexistují.)

Jakkoli sedmdesátá a osmdesátá léta přinesla jistě produktivní nasměrování vstříc sociálně kulturnímu zkoumání média, lze spatřovat určitý problém v jejich hlavní metodě: „kontextualizaci“. Fotografie se totiž často staly (vlastně snadno zaměnitelným) „nosičem“ sociálních sil či příkladem k jejich vyzdvížení a zviditelnění: jazyk, touha, moc, dějiny či sociální struktura se „vpisovaly“ do fotografických obrazů tím více, čím více se v poznámkách studií objevovala jména Barthesa, Derridy, Foucaulta či Lacana. Opakuji, že šlo zcela jistě o přínosný důraz na dříve opomíjené aspekty, jakkoli zde do značné míry jeden extrém vybudil extrém jiný. Podle Victora Burgina či Johna Tagga kupříkladu fotografie jako taková nemá žádnou svou vlastní identitu, tím jediným, co spojuje její fungování v celé škále rozmanitých kontextů je pouze a jen sociální formace, její historicky specifické praktiky a způsoby reprezentace. Fotografie je pouhou „jiskrou, jež probleskuje napříč institucionálními prostory“, píše Tagg. (Dodejme, že podstatnou motivací takových tvrzení byl v této době se zvyšující zájem o akademicky zanedbávané oblasti: amatérskou a žurnalistickou fotografii, různé fotografické techniky 19. století a způsoby, jimiž se s fotografickým aparátem a obrazy zacházelo mimo euroamerický kontext.)

Troufám si tvrdit, že skutečné náběhy k vytvoření kulturních dějin a teorie fotografie se objevují – a to poměrně sporadicky – až v devadesátých letech, kdy spojené zájmy historie a teorie fotografie vyzdvihují jak materiální, tak kulturní povahu média (není vyloučeno, že zvýšený zájem o materialitu fotografie je dán vyhlídkou na její „rozpuštění“ v elektronickém éteru) a kdy se do jisté míry zpět na scénu vrací fotografie jako konkrétní obraz a předmět. Zároveň lze jen těžko hovořit výlučně o teorii či dějinách fotografie, neboť fotografie je dnes „spíše sdělením než médiem, sdělením, jež může být přenášeno a donekonečna opakováno bez přítomnosti jakékoli skutečné fotografie“ (Batchen). V akademickém provozu bychom dnes jen stěží našli katedry či ústavy věnované fotografii – nejčastěji je zkoumána v rámci kulturních dějin a teorie, vizuálních studií atp. Příkladovými studii jsou v tomto ohledu kupříkladu *Invention de l'hysterie* Georgese Didi-Hubermana z roku 1982, věnovaná vzájemným úzkým vztahům a vlivům mezi fotografií a psychiatrií na konci 19. století; Batchenovy průzkumy fotografického diskursu a sociální

konstrukce autority fotografie; či texty, které mnohdy o fotografii přímo ani nemluví, jako jsou studie Friedricha Kittlera věnované různým záznamovým aparátům anebo skvělé příspěvky Jonathana Craryho k vizuální kultuře modernity. Tyto a podobné texty podle mého dnes otevírají ty nejzajímavější otázky k přemýšlení nad fotografickým médiem, jakkoli do sborníku nazvaného *Co je to fotografie?* by je zřejmě již možné zařadit nebylo.

Tomáš Dvořák