

OBRÁZ
A DISEMINACE:
ZA NOVOU HISTORIÍ
PRO FOTOGRAFII

GEOFFREY
BAT
CHEN

Geoffrey Batchen
Obraz a diseminace
Za novou historii
pro fotografii

ROZHRANÍ
EDICE NAMU

Tato publikace vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu „Kulturní techniky vizualizace: fotografie a diagram“ podpořeného z prostředků Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace, kterou poskytlo MŠMT v roce 2016.

Toto dílo je licencováno pod licencí Creative Commons BY-SA (Uveďte původ – Zachovejte licenci).
Licenční podmínky najdete na adrese
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

Recenzoval: Jaroslav Anděl, Ph.D.

© Akademie múzických umění v Praze, 2026

© Geoffrey Batchen, 2026

© Tomáš Dvořák, Michal Šimůnek, 2026

Translation © Michal Šimůnek, 2026

Design © Parallel Practice a Nikola Wilde, 2026

ISBN 978-80-7331-759-1 (iPDF)

	Tomáš Dvořák:
4	Předmluva
	Geoffrey Batchen:
7	Obraz a diseminace: Za novou historií pro fotografii
10	Fotografie a reprodukce
16	Fotografie a diseminace
25	Fotografie a obchod
48	Fotografie a portrét
77	Fotografie a Světová výstava
83	Fotografie a proměna
99	Fotografie a obraz
111	Fotografie a její historie
114	Literatura
122	Seznam ilustrací
	Tomáš Dvořák:
127	Soustředěná historie rozptýlené fotografie
	Michal Šimůnek:
147	Geoffrey Batchen: historik přehlížených, avšak příznačných příběhů fotografie
162	Jmenný rejstřík

Předmluva

TOMÁŠ DVOŘÁK

Specifickým určením fotografie je „býti na rozhraní“, tvrdil Jan Mukařovský. Osciluje na rozhraní pomíjivého a trvalého, dynamického a statického, zjevného a skrytého, vědy a magie, informace a věci, pravdy a fikce, umění a průmyslu, umění a populární kultury, profesionálního a amatérského, soukromého a veřejného, dokumentu a monументu, analogového a digitálního, centrálního a marginálního, jednotlivého a obecného. Hraniční fenomény jsou obtížně uchopitelné, nelze je totiž jednoznačně a trvale vymezit a identifikovat pomocí metodologických, konceptuálních, estetických či politických kategorií a norem. Hranici neza-
koušíme jako okamžité překročení demarkační linie, nýbrž mnohem spíše jako postupné zjištění, že jsme již v jiném, cizím světě. Zkoumání rozhraní je proto vždy povýtce osobním příběhem, analýzou a zhodnocením vlastní zkušenosti takové mezní situace. Není náhodou, že ty nejvýznamnější studie o fotografii vždy měly podobu kompaktních esejů oscilujících mezi niterným a obecným vyjádřením. Na jejich tradici hodlá navázat i tato edice, jejímž smyslem je nahradit hrubé hraniční linie detailnějšími mapami konkrétních pomezí.

Edici otevírá práce Geoffrey Batchena, jednoho z nejvýraznějších a nejvlivnějších myslitelů o fotografii posledních

desetiletí. Česky vydaná práce australského historika, který strávil většinu svého akademického života ve Spojených státech a nyní přednáší a bádá na Novém Zélandu, vnáší hraniční moment do historie fotografie zcela novým a radikálním způsobem – nabádá nás totiž chápat samotné fotografické obrazy jako vnitřně rozhraničené.

Obraz a diseminace: Za novou historií pro fotografii

GEOFFREY BATCHEN

Papež, vědom si významu budování dobrých vztahů s veřejností, zapózoval v srpnu roku 2013 na selfie několika teenagerům třímajícím v ruce mobilní telefon. Výsledný snímek, který výmluvně spojuje mládí a stáří, současnost a tradici, vypovídá mnohé o nynějším stavu fotografie. A to nejen o specifickém žánru snímku, jež tento příklad stvrzuje coby populární pózu dne, ale vůbec o mlhavé identitě současné fotografie.

Tato konkrétní fotografie byla samozřejmě zhotovena fotoaparátem vtěleným do multimediálního komunikačního přístroje. V důsledku toho byla pořízena nikoli proto, aby byla vytištěna a stala se trvalým dokumentem, nýbrž proto, aby byla sdílena s přáteli po celém světě, a to zejména tak, že bude nahrána na nějakou sociální síť, kde se připojí k miliardám dalších velmi podobných snímků. Její zhotovitel měl za to, že fotografie je dnes jen proudem elektronických signálů reprezentujících naprosto prchavý výkřik bytí v přítomnosti (spíše než, jako tomu bylo v minulosti, označující nějaké „toto bylo“).

Vzhledem k sociálními médii povzbuzované prostupnosti soukromé a veřejné sféry našla si tato fotografie rychle cestu do rukou světového tisku, díky němuž se po krátký čas

The Telegraph

Home Video News **World** Sport Finance Comment Culture Travel Life Women Fas
 USA Asia China Europe Middle East Australasia Africa South America Central Asia Ex

HOME » NEWS » WORLD NEWS » THE POPE

Pope Francis and the first 'Papal selfie'

A photo of the Pope posing with young fans at the Vatican has gone viral on social media, with gleeful reports that it was the first ever "Papal selfie".

 40  26  0  1  67  Email



Pope Francis has his picture taken inside St. Peter's Basilica with youths from the Italian Diocese of Piacenza and Bobbio. Photo: AP

šířila a zjevovala v rozličných podobách.¹ Vlastně je dost možné, že tištěné noviny byly jedinou materiální proměnou této fotografie, jediným okamžikem, kdy se stala hmatatelnou věcí. (Obrázek č. 1) Necháme-li se vést tímto příkladem, mohlo by se zdát, že se fotografie konečně zbavila své závislosti na materiálním podkladu a stala se ničím jiným než obrazem.

1 Srov. např. Harriet Alexander. „Pope Francis and the first 'Papal selfie'“. *The Telegraph* (London). 31. 8. 2013; a Heather Saul. „Pope Francis takes Twitter by storm in the first Papal selfie“. *The Independent*. 31. 8. 2013.

Anebo je to tak, že ve skutečnosti byl právě toto pro fotografii vždy primární způsob existence, který historici tohoto média prostě jen raději přehlíželi? Pod vlivem trhu, který investoval do jedinečných tisků a zhodnocení jejich vzácnosti, měla historie fotografie vždy tendenci přistupovat k fotografiím jako k jednotlivým materiálním objektům, jako by souhrn takovýchto objektů byl vším, co slovo „fotografie“ vyjadřuje. Co kdybychom se však pokusili představit si pro fotografii jinou historii – historii schopnou promlouvat k přítomnosti tohoto média, nebo ji dokonce vysvětlit?

Takováto historie by se přinejmenším musela řídit zcela jinou logikou než doposud. Předně by to musela být historie fotografie osvobozená od tyranie fotografií. Musela by sledovat nejen produkci fotografií v jejich materiální podobě, nýbrž i *diseminaci* fotografických obrazů v jejich mnohočetnosti, neomezující se již pouze na vzácné zboží nebo jen na určité technologie. Byla by to historie, která by se dokázala vypořádat se všemi důsledky jak *reprodukovatelnosti* fotografie, tak její způsobilosti k *transfiguracím*; uměla by vysvětlovat dynamické vztahy, nejen popisovat statické věci; dokázala by sledovat šíření a proměny fotografií spíše než oslavovat jejich původ. Takováto historie fotografie by musela opustit dobrovolně ustavené ghetto mediálního purismu a začít se konečně zabývat vztahem mezi *fotografií a z ní vzešlých obrazy*, a to ve všech jejich rozličných manifestacích zjevujících se kdekoli a v jakékoli podobě.

Fotografie a reprodukce

Uvážíme-li klíčový význam reprodukovatelnosti pro způsob, jakým fotografie obývá svět, je překvapující, že nikdo doposud nenapsal důkladnou kritickou studii o historii fotografie a reprodukce. Možná je tomu tak i proto, že reprodukovatelnost fotografie staví před každého precizního historika fotografie velké množství různých problémů. Reprodukce kromě jiného umožňuje rozsáhlé šíření fotografických obrazů, přičemž dává zároveň každému jednotlivému obrazu schopnost objevovat se v mnoha různých médiích, stylech, velikostech a formátech. Umožňuje, aby se jeden obraz objevil na mnoha místech najednou a aby mohl simultánně existovat v mnoha různých okamžicích. Díky tomu každá fotografie téměř vždy sestává z mnoha odlišných verzí sebe samé. Tato mnohost materiálních manifestací dále odpovídá podobné proliferaci významů a účinků. Vezmeme-li v potaz toto vše, tedy uvážíme-li inherentně schizofrenní povahu fotografie, nemůžeme se již spokojit s určováním možného významu fotografie pouze v okamžiku jejího vzniku. Od nynějška budeme muset sledovat cestu fotografie prostorem a časem, a přitom si uvědomit, že i tato cesta se stává komplexní spolu s tím, jak obrazy vstupují do nových kontextů a situací. Není divu, že se badatelé zdráhali věnovat pozornost všem důsledkům reprodukovatelnosti fotografie!

Když o těchto záležitostech uvažoval Walter Benjamin, rozhodl se přirovnat reprodukční možnosti fotografie k procesům masové produkce, tedy k základům fungování samotného kapitalismu. Podle Benjaminova tyto procesy v sobě obsahují rozpor: odcizující převrácení sociálních a zbožních vztahů způsobuje, že i reprodukce je simultánně životodárnou mízou i jedem kapitalismu. Naznačuje, že fotografie v sobě obsahuje stejný rozpor a může tak zároveň kapitalismus posilovat nebo jej zničit. Pro Benjaminova je tak reprodukovatelnost nadána politickou energií, která může být buď zneužita, nebo potlačena, avšak rozhodně nemůže být ignorována.²

Většina výkladů Benjaminovy slavné eseje této skutečnosti nedbá, vyhýbá se širším politickým souvislostem a zaměřuje se na úvahy o tom, co mohl Benjamin myslet pojmem „aura“, což je zřejmě největší měrou nepochopený pojem (snad jen s výjimkou pojmu „punctum“) z fotografického lexikonu.³ Benjamin popisuje auru jako „zvláštní předmět“

2 Benjamin rozvíjí argumentaci založenou na této kontradiktorní logice již od prvního odstavce: „Vrátil se [Karel Marx – pozn. překladatele] k základním poměrům kapitalistické produkce a představil je takovým způsobem, že z nich vyplynulo [...], že lze počítat nejen se zosťveným vykořisťováním proletariátu, ale nakonec i s tím, že budou vytvořeny podmínky, které umožní kapitalismus odstranit.“ Viz Walter Benjamin. „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti.“ In: Martin Ritter (ed.). *Walter Benjamin. Výbor z díla I. Literárněvědné studie*. Přeložil Martin Ritter. Praha: Oikoy-men, 2009, s. 300. Dále citováno jako W. Benjamin. „Umělecké dílo“.

3 Například Anne McCauleyová dochází k závěru, že „Benjamin si nepovšiml toho, že aura, tak jak ji sám definoval, nebyla nijak dotčena mechanickou replikací“. Upozorňuje zejména na to, že návštěvníci se stále hrnou spatřit originální malby, McCauleyová tvrdí, že i přes jejich reprodukování v jiných médiích „zůstala jejich aura zajiště nedotčena.“ Anne McCauley. *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris 1848–1871*. New Haven: Yale University Press, 1994, s. 300. Dále citováno jako A. McCauley. *Industrial Madness*. Spletnosti pojmu „punctum“, ve smyslu, v jakém jej načrtl Roland Barthes ve své *Světélkové komoře*, podrobně rozebírá ve dvou studiích: Geoffrey Batchen. „Palinode: An Introduction to Photography Degree Zero“. In: Týž (ed.). *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. Cambridge (MA): The MIT Press, 2009,

z prostoru a času: jednorázový projev dálky, ať už je jakkoli blízko.“⁴ Rozumím tomu tak, že Benjamin se zde pokouší objasnit halucinační účinky zbožního fetišismu, jako když jedinci zakouší nerovné mocenské vztahy ve velmi reálném, byť často neviditelném, fenomenologickém a psychologickém ohledu. Podle Karla Marxe umožňuje zbožní fetišismus podřízení všech sociálních podmínek a vztahů potřebám kapitálu: „určitý společenský vztah mezi lidmi [...] pro ně nabývá fantastické formy vztahu mezi věcmi.“⁵ Tato forma je „fantastická“, neboť zboží jsou připisovány záhadné síly překračující možnosti toho, co nám ve skutečnosti může poskytnout. Paul Wood vysvětluje tento proces slovy: „Zboží se stává formou moci ve společnosti. Spíše než užitnou hodnotu *pro* lidi však představuje moc *nad* lidmi, neboť se stává jakýmsi bohem, který má být uctíván, vyhledáván a vlastněn. A v opačném směru, s tím, jak je zboží, tedy věc, personifikována, tak se vztahy mezi lidmi objektivizují a zvěčňují.“⁶

Proto nám nekonečné množství reprodukcí uměleckého díla, jakým je např. Leonardova *Mona Lisa*, tuto malbu přibližuje, ovšem za příliš vysokou cenu, jíž je komodifikace našeho vztahu k ní. V podobě reprodukce nám je umělecké dílo fyzicky i temporálně na dosah, jeho kultovní hodnota však s každou další reprodukcí exponenciálně roste, díky čemuž se danému dílu zároveň vzdalujeme. Můžeme se nadšeně hrnout spatřit originál, spatřit (a vyfotografovat si) zdroj oné

s. 6–30; Geoffrey Batchen, „*Camera Lucida: Another Little History of Photography*“, In: Týž (ed.), *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. Cambridge (MA): The MIT Press, 2009, s. 259–273.

4 W. Benjamin. „Umělecké dílo“, s. 303.

5 Karel Marx. *Kapitál. Kritika politické ekonomie*. Vol 1. Praha: Svoboda, 1978. 2. vyd. [1. vyd. 1953], s. 87.

6 Paul Wood, „Commodity“. In: Robert Nelson – Richard Shiff (eds.), *Critical Terms for Art History*. 2nd ed. Chicago: Chicago University Press, 2003 [1st ed. 1996], s. 389.

záplavy kopií, avšak podstata této zkušenosti byla opakovaným kopírováním originálu proměněna ještě předtím, než jsme se k němu dostali. Proslulost malby, jakožto výsledku jejího nepřetržitého opakování v podobě reprodukcí, nám brání v přístupu k malbě jako takové. Vidíme spíše celebritu než herce; spíše mistrovské dílo hodné uctívání než malbu hodnou analýzy. Odcizení skrze procesy inherentní kapitalismu nám nedovoluje navázat jakýkoli autentický vztah k produktům naší vlastní kultury.

Mnoho badatelů psalo o roli, kterou fotografie sehrála při reprodukci etablovaných uměleckých děl, ačkoli ne vždy rozuměli širším politickým aspektům této praxe.⁷ Příkladně jeden z těchto učenců se vymezil proti představě „fotografické výjimečnosti“, jež se příliš snadno propůjčuje úzce pojaté monomediální historii, v níž jsou příbuzné typy médií nebo širší kontexty opomíjeny ve prospěch snahy udržet fotografii v jejím malém vlastním ghettu odděleném od všeho, co se děje za jeho hranicemi. Byl to Stephen Bann, kdo jako protiváhu této tendence zasadil praxi profesionálních fotografů z 19. století do kontextu rozpínající se vizuální ekonomiky, která zahrnovala řadu různých způsobů uměleckého tisku, a mimo jiné poukázal na konkurenční vztahy mezi fotografiemi a rytinami jakožto dvěma způsoby reprodukce malířských obrazů. Bann dokonce prosazuje

7 Srov. např. Trevor Fawcett. „Graphic versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction“. *Art History*. 1986, roč. 9, č. 2 (June), s. 185–212; A. McCauley. *Industrial Madness*, s. 265–300, 402–409; Stephen Bann. „Ingres in Reproduction“. *Art History*. 2000, roč. 23, č. 5 (December), s. 706–725; Stephen Bann. *Parallel Lines: Printmakers, Painters, and Photographers in Nineteenth-Century France*. New Haven: Yale University Press, 2001. Dále citováno jako S. Bann. *Parallel Lines*; Stephen Bann, „Photography, Printmaking, and the Visual Economy in Nineteenth-Century France“. *History of Photography*. 2002, roč. 26, č. 1 (Spring), s. 16–25; Dominique de Font-Réaulx. *Painting and Photography 1839–1914*. Paris: Flammarion, 2012, s. 84–107, 299–300. Dále citováno jako D. de Font-Réaulx. *Painting and Photography 1839–1914*; Stephen Bann. *Distinguished Images: Prints and the Visual Economy in Nineteenth-Century France*. New Haven: Yale University Press, 2013.

názor, že „z epistemologického hlediska fotografie nepředstavovala distinktivní a výjimečný způsob vidění vnějšího světa.“⁸ Na základě těchto úvah vyvozuje, že „abychom mohli psát historii fotografie, *nesmíme psát historii fotografie*.“⁹ Namísto toho, jak naznačuje, musíme psát historii reprodukcí médií a fotografii chápat a vysvětlovat právě v jejím širším kontextu.

Je jistě pravda, že budoucí podoby historie fotografie musejí vzít do úvahy širší kontext dějin médií a zajisté i dějin industriálního a konzumního kapitalismu. Přesto však lze tvrdit, že jak dějiny fotografie, tak určité vlastnosti fotografie jakožto zobrazovacího média jsou specifické. Ačkoli se fotografie v mnoha aspektech překrývá s řadou dalších médií, ačkoli sdílí s ostatními médii stejný sociální, kulturní a ekonomický kontext, má přesto určité vlastnosti, které ji od ostatních médií odlišují. Analogové fotografie jsou vlastně, podobně jako rytiny, tištěny z matrice, avšak na rozdíl od rytin mohou být otištěny v mnoha různých velikostech a někdy i v různých médiích (jak je tomu například u slané nebo albuminového papíru). Vyjdeme-li z úvah Rolanda Barthesa a mnoha dalších autorů, fotografie vznikají indexickým způsobem, a díky tomu mají zvláštní vztah ke skutečnosti, k níž odkazují. Toto jsou specifické vlastnosti, které mají z psychologického i obrazového hlediska velký význam.¹⁰ Vedle využití v profesionální fotografické praxi se fotografie postupně stala oblíbeným a široce rozšířeným domácím řemeslem, což je další věc, která ji z historického

8 Stephen Bann. *The Clothing of Clío: A Study of the Representation of History in Nineteenth-century Britain and France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, s. 133.

9 Stephen Bann. „Against Photographic Exceptionalism“. In: Tanya Sheehan – Andrés Mario Zervigón (eds.). *Photography and its Origins*. London: Routledge, 2015, s. 100.

10 Srov. „nenucenou fenomenologii“ zakoušení fotografie, kterou předkládá Roland Barthes. *Světla komora. Poznámka k fotografii*. Překlad Miroslav Petříček. 2. vyd. Praha: Agite/Fra, 2005 [1. vyd. 1994].

hlediska odlišuje od většiny ostatních typů médií. Všechny tyto záležitosti jsou důležité pro pochopení role fotografie ve vývoji modernity a pro pochopení našeho vztahu k fotografickým obrazům. A všechny tyto záležitosti bude nutné zohlednit v takové historii médií, jež chce brát fotografii v potaz.

Fotografie a diseminace

Můj zájem je poněkud odlišný od Benjaminových úvah zaměřených na schopnost fotografie reprodukovat jiné obrazy (například grafiky a malby). Hodlám se věnovat spíše důsledkům schopnosti fotografie reprodukovat sebe samu. S tímto však souvisí otázka, které je potřeba rozřešit: Čím je vlastně fotografie, když je sama sebou? Tedy, co fotografie reprodukuje, když reprodukuje sebe samu? Jedná se o opakovanou pravdivou reprodukci světa, nebo alespoň o reprodukci světla, které se od tohoto světa odrazilo? Anebo má samotný akt reprodukce nějaký zastřený význam, jak naznačoval Benjamin? Co se děje s fotografiemi a s námi, kteří je pozorujeme, ve chvíli, kdy je z jednoho negativu vyrobeno mnoho fotografií? A co teprve když je fotografický obraz v průběhu tohoto procesu transformován? Odloučený od jakéhokoli materiálního podkladu se tento obraz zdá být jakýmsi přízrakem fotografie, zjevením, které nemá žádný původ, žádnou nezprostředkovanou přítomnost, které vzniká až tím, že je okopírováno. Zřejmě vskutku shledáme, že fotografie ztěžuje samotné rozlišování mezi originálem a kopií, mezi autentickým a neautentickým. Co se tedy stane, když fotografie „vypustí svou duši“ a stane se jen jednou z mnoha verzí sebe samé? Benjaminovo dílo, jak jsem připomněl výše, zasazuje tyto otázky do širších politických souvislostí, čímž naznačuje,

že nová historie, historie diseminace fotografie, bude vyžadovat vstup do oblasti plné náročných sporů.

Již samotné slovo „diseminace“ je dnes neodmyslitelně spojeno s dílem francouzského filozofa Jacquesa Derridy a se spleťostí dekonstrukce. Jak je známo, Derrida se ve svém díle snažil napadat binární logiku, která strukturuje veškeré západní myšlení. Jedná se o logiku, která nás automaticky nutí klást proti sobě přírodu a kulturu, ženu a muže, nepřítomné a přítomné atd., jako by tyto protiklady byly inherentní součástí samotného života. Avšak, jak se Derrida usilovně snažil ukázat, každý jeden prvek binárního vztahu je neoddělitelný od svého protikladu. Mám-li uvést jednoduchý příklad, zvuk je rozeznatelný jedině tehdy, když jej postavíme do protikladu s tichem. Vydat zvuk tak nutně znamená přerušit ticho, stejně jako ztichnout znamená umlčet zvuk. Pro Derridu má tento typ binární struktury velmi reálné politické důsledky, jelikož jeden z protikladných termínů je vždy nadřazen tomu druhému. V tomto smyslu je každá naše myšlenka nebo každé naše jednání podřízeno represivnímu řádu, neboť jakmile otevřeme ústa a začneme hovořit, jakmile uchopíme svá pera a začneme psát, v tom okamžiku uvádíme v život nějakou verzi této hierarchie. Jak potom ale můžeme rozrušit tento binární systém, když mu nejsme schopni uniknout? Zde tkví Derridovo dilema a jeho výzva.

Přistupuje k problému tak, že se jej nesnaží vyřešit, ale pokouší se uvést celý systém do pohybu. Kromě jiných strategií destabilizuje samozřejmost tohoto systému tím, že zpochybňuje identitu daných pojmů tvořících binární opozice (příroda a kultura, zvuk a ticho atd.), přičemž se však nesnaží rozřešit následnou krizi významu ve prospěch jednoho či druhého pojmu. Pokud například nemůžeme žádný z pojmů jednoduše oddělit od jeho protikladu, pak nutně kolabuje jakýkoli argument vznesený na základě snahy upřednostnit jeden z pojmů nad druhým. V praxi to pro Derridu

znamená, že se musí snažit odhalit různé způsoby, jakými je každý jednotlivý text nevyhnutelně v rozporu se sebou samým.¹¹ Jeho rozbor zahrnuje nejen to, co nám daný text říká, ale také samotný jazyk – slova, metafory, výrazy, gramatiku, logiku –, kterým text promlouvá. Někdy tato aktivita obnáší upozornění na určité slovo, jehož význam je kontraktorní, slovo, které v sobě nese jak svůj význam, tak význam svého protikladu. „Diseminace“ je jedním z takových pojmů, v němž se odehrává jeho jinakost. Jak píše Derrida, toto slovo „značí neredukovatelnou a *generativní* multiplicitu.“¹² Avšak dokonce i podle *Oxford English Dictionary* slovo „diseminace“ znamená jednak „akt rozsévání nebo rozšiřování semena“, jednak „skutečnost či stav toho, co je rozptýleno“, čímž vlastně vymezuje toto slovo simultánně jako sloveso a podstatné jméno, jako znak a akt označování. Spletitosti takovéto simultaneity – jež činí nepoužitelnou například jakoukoli přímočarou opozici esence a kontextu, podstaty a praxe – je třeba mít na paměti, pokud se věnujeme tomu typu historie, který zde obhajují.

Kde bychom tedy měli začít psát dějiny diseminace fotografie? Jakékoli dějiny fotografie lze obvykle zahájit u jedné z prvních fotografií vůbec, již pořídil William Henry Fox Talbot, nezávislý a zámožný anglický polyhistor, který experimentoval s fotografickým procesem již od roku 1833. Takováto verze příběhu fotografie je však nevyhnutelně postavena na jednom výjimečném jedinci, okamžiku, objektu,

11 Toto shrnutí přebírám z mého následujícího textu: Geoffrey Batches. *What of Shoes? Van Gogh and Art History*. Cologne: Seemann Henschel, 2009, s. 4–45. Dále viz také Jacques Derrida. „Implications: Interview with Henri Ronse“. In: Týž. *Positions*. Transl. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1981, s. 6; Jacques Derrida. *Of Grammatology*. Transl. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976, s. 143; Jacques Derrida. *Dissemination*. Transl. Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981. Dále citováno jako J. Derrida. *Dissemination*.

12 J. Derrida. *Dissemination*, s. 45.

na fotografii coby místu původu.¹³ Ignoruje tak špinavé politické praktiky kapitalistického obchodu a průmyslové revoluce, nebo dokonce jakýkoli jiný sociální kontext. Takovýto příběh se zkrátka soustředí na experimenty sdílené v rámci uzavřené, velmi úzké a privilegované komunity anglických gentlemanů a dam z vyšších vrstev společnosti.

Dějiny šíření fotografického obrazu by naproti tomu měly začít u prvních reprodukcí vytvořených podle fotografie, tedy u prvního představení fotografie široké veřejnosti. Dřevorytecké faksimile fotogenických kreseb vytvořené s využitím Talbotova procesu byly v anglických časopisech publikovány již v dubnu roku 1839. Již 13. dubna toho roku časopis *The Mechanic and Chemist: A Magazine of the Arts and Sciences* otiskl na své obálce dvě dřevorytecké reprodukcce pozitivního a negativního tisku jedné fotogenické kresby. O sedm dní později publikoval *The Mirror of Literature, Amusement, and Instruction* na své obálce rytinu vytvořenou podle fotogenické kresby, která byla kontaktním snímkem tří listů kapradiny. Titulní strana měla v tomto případě dvě verze, jedna byla vytištěná černou barvou a druhá, která měla imitovat vzhled originální fotografie, měla barvu reza-vou. (Obrázek č. 2) Tyto obrazy ilustrovaly článek otištěný uvnitř časopisu s názvem *Pojednání o fotogenické kresbě*, jehož autorem byl Dr. Golding Bird.¹⁴ V dalším čísle pak lze najít následující vyjádření: „rytina poskytuje tu nejpřesnější představu o fotogenické kresbě, která reprezentuje kapradinu s tak mimořádnou přesností, že nejenom její žilky, ale rovněž nedokonalosti jako náhodně přehnuté lístky tohoto exempláře jsou věrně okopírovány [...] větší neprůhlednost

13 Na jiném místě jsem však ukázal, že dokonce i jeho nejvíce kano-nické fotografie podléhají dekonstruktivní logice diseminace. Viz Geoffrey Batchen. „A Philosophical Window“. *History of Photography*. 2002, roč. 26, č. 2 (Summer), s. 100–112.

14 Srov. *The Mirror of Literature, Amusement, and Instruction*. 20. 4. 1839, č. 945, s. 243–244.

přehnutých částí je na naší věrné kopii zobrazena velkými bílými skvrnami.“¹⁵

Dne 27. dubna věnoval *The Magazine of Science* rovněž jednu ze svých obálek dřevoryteckým „faksimiliím fotografických kreseb“ – dvěma snímkům botanických exemplářů a jednomu kontaktnímu snímku kousku krajky.¹⁶ Všechny tři rytiny byly reprodukcemi fotografií pořízených botanikem Georgem Williamem Francisem. Snímek krajky, zobrazující její strojově se opakující geometrické vzory, byl ztělesněním technik masové produkce, a tedy i průmyslového kapitalismu. Exempláře rostlin evokují přírodu, jejíž tvůrčí síla generuje fotografie, ale i botanickou vědu a její specifické požadavky na vědecké reprezentace. (Obrázek č. 3) Ve vydání tohoto časopisu ze dne 4. května se objevily další dva dřevoryty vytvořené podle Francisových fotogenických kreseb. Jeden doprovázel titulek „Kostel svaté Edity, Kent“, druhý pak „Faksimile fotografické kresby“, který opět ukazoval stejný výjev v negativní a pozitivní verzi. Ve snaze nezůstat pozadu reprodukoval časopis *The Mechanic and Chemist* na své obálce z 18. května „Exempláře fotogenických kreseb pana Ackermanna“, na nichž byla zřetelně zachycena hmyzí křídla. Následující číslo z 25. května přineslo na své obálce první dřevoryteckou reprodukci podle fotografie vytvořené technikou cliché verre, jejímž autorem byl opět Rudolph Ackermann a již časopis nazval „fotogenickým tiskem“.¹⁷

15 „The New Art – Photography“. *The Mirror of Literature, Amusement and Instruction*. 27. 4. 1839, č. 946, s. 262. Cit. podle Katherina Steidl. „Leaf Prints: Early Cameraless Photography and Botany“. *Photo-Researcher*. 2012, č. 17, s. 33.

16 Srov. *The Magazine of Science*. 27. 4. 1839, roč. 1, č. 4.

17 Srov. Larry Schaaf. „Revelations & Representations“ [online]. *William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonné*. 27. 5. 2016 [cit. 19. 8. 2016]. Dostupné z: <http://foxtalbot.bodleian.ox.ac.uk/revelations-representations/>. Daguerrotypie byly podobným způsobem reprodukovány o trochu později. První vydání Daguerrova manuálu bylo v anglickém překladu dostupné již v září 1839, jak lze vyčíst z inzerátu v *Art-Union*. Mezi šesti ilustracemi, které se v něm

objevily, byla i rytina krajiny, údajně zaznamenaná na povrchu daguerrotypie (což je s podivem, neboť Daguerre podobný snímek nikdy nezhotovil). Nejčasnější italská reprodukce podle italské daguerrotypie, litografie zhotovená profesorem fyziky Gaetanem Fazzinim, se objevila 21. prosince 1839 v *Poliorama pittoresco*. Srov. Beth Saunders. „The Bertoloni Album: rethinking photography's national identity“. In: T. Sheehan – A. M. Zervigón (eds.). *Photography and its Origin*. London: Routledge, 2015, s. 145–156. Anglický časopis *Westminster Review* vydal dvě litografie zkamenělin a korálů, jež byly zhotoveny podle „rytiny provedené přímo na daguerrotypické desce“ (jedna z daguerrotypií byla pořízena pod Drummondovým světlem) v Polytechnickém ústavu (Polytechnic Institution) L. L. Boscawenem Ibbetsonem. Popis v časopise uvádí, že „obrysy otisku ustáleného na daguerrotypické desce byly vyryty tečkovanou technikou; deska byla poté otištěna na papír a otisk přenesen na kámen, přičemž potřebné stínování bylo doplněno uměleckým litografem“ (jenž se jmenoval A. Friedel). Tyto obrazy byly reprodukovány jako součást článku „Electrotype and Daguerrotype“. *The Westminster Review*. 1840, roč. 34, č. 2 (September), s. 434–460. Tyto ilustrace viděla někdy mezi 17. a 24. zářím 1840 také lady Pauline Trevelyanová, a to na setkání British Association for the Advancement of Science v Glasgowě. Do svého deníku si poznamenala: „od pana Ibbetsona jsem obdržela několik jeho desek s fosiliemi vyrytými Daguerotypem [sic] velmi hezké věci. Vypadají spíše jako důkladně provedené litografie.“ Srov. Larry Schaaf. „‘Splendid Calotypes’ and ‘Hideous Men’: Photography in the Diaries of Lady Pauline Trevelyan“. *History of Photography*. 2010, roč. 34, č. 4 (November), s. 331. V září roku 1840 Sir John Franklin, který byl guvernérem Tasmánie v letech 1836 až 1843, obdržel kopii tohoto vydání *The Westminster Review*, díky čemuž byly tyto litografie zřejmě první fotografické obrazy, které kdo kdy viděl v Austrálii. Franklinův donátor, William Buckland, napsal v doprovodném dopise, že „nelze vypočíst význam, který bude tento vynález mít pro rozmnožování ilustrací v přírodopise.“ Citováno podle Alan Davies – Peter Stanbury. *The Mechanical Eye in Australia: Photography 1841–1900*. Melbourne: Oxford University Press, 1985, s. 6. Srov. také Gael Newton. *Shades of Light: Photography and Australia 1839–1988*. Sydney: Australian National Gallery, Canberra & Collins, Sydney, 1988, s. 2–3. V srpnu 1840 vyšel v *The Athenaeum* následující komentář: „uměleckých děl, byť by byla jakkoli žádaná, se často nemohl ujmout žádný vydavatel, neboť mnohdy měl jen mizivou naději, že se mu náklady spojené s kopírováním propracovaných detailů kreseb a s výrobou rytin vůbec kdy vrátí. Od nynějška však budou obrazy na dosah i osobám s velmi omezeným příjmem.“ Autor neznámý. „Our Weekly Gossip“. *The Athenaeum*. 22. 8. 1840, č. 669, s. 663. Na rozdíl od těchto anglických a italských příkladů byl první známý francouzský dřevoryt zhotovený podle daguerrotypie publikován v *L'Illustration* až 1. července 1848. Jednalo se o daguerrotypii barikád v pařížských ulicích, kterou pět dní předtím pořídil Thibault. Srov. *Sotheby's Photographs* [aukční katalog]. London, 9. 5. 2002, s. 32–35. Pro rozsáhlejší pojednání o *L'Illustration* viz Thierry Gervais. „D'après photographie: Premiers usages de la photographie dans le journal *L'Illustration* (1843–1859)“. *Etudes Photographiques*. 2003, č. 13 (Juillet), s. 56–85.

The Mirror

OF
LITERATURE, AMUSEMENT, AND INSTRUCTION.

No. 945.]

SATURDAY, APRIL 20, 1839.

[Price 2d.]



FAC-SIMILE OF A PHOTOGENIC DRAWING.

VOL. XXXIII.

R

THE
MAGAZINE OF SCIENCE,
And School of Arts.

No. IV.]

SATURDAY, APRIL 27, 1839.

[Price 1½d.



FAC-SIMILES OF PHOTOGENIC DRAWINGS.



Právě tímto způsobem, v podobě podle fotografií zhotovených dřevorytů publikovaných na stránkách lidových i specializovaných časopisů, se širší vrstvy obyvatelstva Británie a jiných částí světa poprvé setkaly s fotografickými obrazy. První fotografie, kterou spatřili, pro ně byla reprodukcí druhého řádu, neboť kopie předcházela originál. Tehdejší veřejnost vnímala fotografii především jako techniku, která slouží k vytváření reprodukcí.

Fotografie a obchod

Pokud bychom pokračovali v tomto směru uvažování, neobjevili bychom nic jiného, než že fotografie převzala svou komerční identitu z cenového koncepčního rámce ustaveného v tiskařských obchodních kruzích dávno před vlastním vynálezem fotografie. Například v lednu roku 1839, kdy jak Daguerre ve Francii, tak Talbot v Anglii oznámili vynález fotografie, působilo v Londýně již 72 tiskařů, kteří na rostoucím trhu s rytinami uspokojovali poptávku středních tříd toužících po reprodukcích soudobých malířských obrazů. Trh s reprodukcemi byl tak lukrativní, že reprodukční práva měla někdy dvakrát vyšší cenu, než byla cena samotného obrazu. V červnu roku 1846 například časopis *Art-Union* informoval, že „Edwin Landseer dostal za čtyři své letos namalované obrazy téměř sedm tisíc liber – 2400 liber za obrazy a 4450 liber za reprodukční práva.“¹⁸

Podobná situace panovala ve Francii. V roce 1841 vydal malíř Horace Vernet pamflet, v němž upozorňoval na to, že „malíř má z každé malby dvojí finanční zisk, a sice z prodeje samotného obrazu a z prodeje práv na rytecké reprodukce.“¹⁹

18 Srov. Jeremy Maas. *Gambart: Prince of the Victorian Art World*. London: Barrie & Jenkins, 1975, s. 20. Dále citováno jako J. Maas. *Gambart*.

19 Srov. S. Bann. *Parallel Lines*, s. 36.

Skoro jako by chtěl své tvrzení dokázat, získal hned v následujícím roce 2000 franků od Jean-Pierre-Marie Jazeta, který od něj odkoupil právo na ryteckou reprodukci jeho obrazu *Napoleon na přehlídce na náměstí Carrousel*, namalovaného v roce 1838. Důležité však je, že Vernet ve svém textu tvrdil, že malíř vytváří zároveň „materiální“ a „intelektuální“ objekt, tedy jak malbu, tak obraz, přičemž tyto jsou samostatnými komoditami, které lze, bude-li třeba, prodat různým stranám.

Průkopnické fotografické experimenty francouzských bratrů Clauda a Nicéphora Niépce byly bezpochyby ovlivněny tímto obchodem s rytinovými reprodukcemi. Jejich experimenty, prováděné nejdříve s papírem napuštěným chlořidem stříbrným a poté se skleněnými a kovovými deskami potaženými světlocitlivým roztokem judského asfaltu, začaly v roce 1816 díky finanční podpoře získané od francouzské vlády na vývoj zdokonalení reprodukčních schopností litografie. V souladu s tímto podnětem jsou prvními dochovanými fotografiemi od bratrů Niépceových heliografické kopie rytin. V roce 1822 například Nicéphore oznámil, že je schopen zhotovit inverzní kopii olejem napuštěné rytiny papeže Pia VII. položené přímo na skleněnou desku potaženou asfaltem a vystavenou slunečnímu světlu. Stejným způsobem připravené a exponované cínové destičky byly následně pro zvýšení hloubky otisku vyleptány kyselinou, což umožnilo provádět pozitivní inkoustový tisk na papír přímo z fotograficky zhotovené kovové matrice. Jeden z těchto tisků, který se dochoval, *Chlapec vedoucí koně* (Cheval avec son conducteur), pořízený zřejmě někdy v červenci roku 1825, představuje kopii holandské rytiny ze 17. století zhotovené Dirkem van der Stoopem.

Ačkoli Niépce experimentoval také s obrazy vytvářenými prostřednictvím kamery, kopírování již existujících obrazů pro něj bylo klíčovým. Například v září roku 1827 jel do Londýna navštívit svého nemocného bratra, přičemž si s sebou vzal i několik ukázek své heliografie. Podle písemného

svědectví Roberta Hunta z roku 1844 zanechal po sobě Niépce v Londýně nejméně sedm kovových desek s rytinami zhotovenými třemi různými fotochemickými postupy a rovněž dva otisky na papíře, které zhotovil v roce 1826 z jedné další desky (jednalo se o heliografickou kopii rytiny ze 17. století, *Portrét kardinála d'Ambois*).²⁰ Šest z těchto heliografických rytin bylo vytvořeno podle kopií již existujících grafických tisků.

Něco takového se nezdálo být možné pro daguerrotypii. Jak oznámil Niépce, „[Daguerrův] proces se od toho mého kompletně liší, [ten jeho je] spojený spíše s dokonalostí tisků než s jejich rozmnožováním.“²¹ Výsledkem daguerrotypického procesu byla zcela unikátní fotografie, spojení negativu a pozitivu v jednom choulolistivém objektu. Daguerrotypie tudíž, na rozdíl od fotografií zhotovených na papíře, nebyly schopny reprodukovat a rozmnožovat svůj vlastní obraz. A vskutku, v článku z července 1839, nadepsaném *The Daguerrotype, or Solar Engraving* (Daguerrotypie nebo solární rytina), cituje jeden novinář píšící pro bostonský *Christian Register* tvrzení z *London Aethenaeum*, že je „zcela nemožné, aby otisky z jejich povrchu [daguerrotypií] mohly být rozmnožovány po způsobu rytin.“²² Ačkoli je dále uvedeno, že sám Daguerre opakovaně zdůrazňoval tuto nemožnost, článek směřuje k upozornění, že „Niépce [sic] nejen že prohlásil,

20 Srov. Helmut Gernsheim – Alison Gernsheim. *L. J. M. Daguerre (1787–1851), The World's First Photographer*. Cleveland – New York: The World Publishing Company, 1956, s. 60. Dále citováno jako H. Gernsheim – A. Gernsheim. *L. J. M. Daguerre*; Robert Hunt. *Researches on Light*. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844, s. 29–30; a Larry Schaaf. „Daguerre's Waterloo: Niépce and the British response to photography, 1827–1839“. *The Photo-Historian: Niépce in England*. 2012–2013, č. 165 (Winter), s. 13–15.

21 Nicéphore Niépce v dopise svému synovi Isidoru Niépceovi, citováno podle D. de Font-Réaulx. *Painting and Photography 1839–1914*, s. 43; Nicéphore Niépce, v dopise rytci Augustinu Françoisi Lemaitreovi, 2. února 1827, citováno podle H. Gernsheim – A. Gernsheim. *L. J. M. Daguerre*, s. 55.

22 „The Daguerrotype, or Solar Engraving“. *Christian Register*. (Boston), 27. 7. 1839, roč. 18, č. 982, s. neuvedena.

že to možné je, ale že dokonce sám zhotovil několik exemplářů takto rozmnožených kopií“ – jednalo se o exempláře, které zanechal v Londýně v roce 1827.

Do roka od vydání tohoto článku se řada podnikavých fotografů pokoušela proměnit originální a nekopírovatelné daguerrotypie v matrici, ze které by bylo možné vytvářet větší množství inkoustových tisků na papír. Například ve Vídni reprodukoval Josef von Berres v knize *Phototyp nach der Erfindung des Professor Berres* (Fototyp podle vynálezu profesora Berrese), vydané v srpnu 1840, pět ilustrací zhotovených z leptáním upravených daguerrotypií.²³ V říjnu 1839 informovaly *The Times* o podobných pokusech Alfreda Donného, jemuž se podařilo zhotovit až čtyřicet otisků z jednoho leptu.²⁴ Francouzský vědec Hippolyte Fizeau byl zřejmě nejúspěšnějším z těchto raných experimentátorů a zakrátko vynalezl metodu leptání přímo do měděné destičky daguerrotypie, jejíž povrch upravoval galvanotypickým procesem. Během tohoto procesu byl původní hladký povrch u daguerrotypie proměněn v akvatintovou matrici, která mohla být následně upravena ryteckými nástroji. Na takto připravenou desku byla nanesena tiskařská barva a daguerrotypie mohla být rozmnožena tiskem na papír. Tato technika však nebyla bezchybná, výsledné tisky působily velmi často nepřesně ve srovnání s dokonalým povrchem a tonální hloubkou původních daguerrotypií. Přesto však bylo možné touto technikou reprodukovat – byť ještě nikoli masově produkovat – například relativně přesvědčivé portréty městských scén.²⁵

23 Srov. John Falconer – Louise Hyde. *Points of View: Capturing the 19th Century in Photographs*. London: The British Library, 2009, s. 12–13; a nebo H. Gernsheim – A. Gernsheim. *L. J. M. Daguerre*, s. 110.

24 Srov. *The Times*. 5. 10. 1839, s. 3, citováno podle Larry Schaaf – Russell Lord. *Sun Pictures: Catalogue Nineteen*. New York: Hans Kraus Jr., 2009, s. 12–13.

25 Pro přehled Fizeauova díla srov. Malcolm Daniel. „The Beginnings of Photogravure in Nineteenth-Century France“ [online]. *Art of the Photogravure: A Comprehensive Resource Dedicated to*

Tyto pokusy musely upoutat pozornost zkušených obchodníků, jakými byli například Richard Beard a Antoine Claudet – muži, kteří v březnu a červnu roku 1841 otevřeli první dva komerční fotografické ateliéry v Británii. Na tomto místě má smysl zaměřit důkladnou pozornost na jejich kariéru, už jen z toho důvodu, abych mohl – namísto dalšího zobecňování – poskytnout detailní rozbor fenoménu, o jehož popis se zde snažím. Přece jen byli Beard a Claudet klíčovými osobnostmi stojícími u zrodu fotografického podnikání ve Velké Británii a jejím impériu, čímž přispěli k rozvoji mnoha aspektů všudypřítomné fotografické kultury, které dnes považujeme za samozřejmé.

První výzvou, které čelili, byla nutnost proměny způsobu zobrazování, jelikož fotografické procesy tehdy ještě neumožňovaly vytvářet uspokojivé portréty, do podoby komerčně úspěšné komodity, a to v době těžké hospodářské recese. Jakožto konkurující si podnikatelé působící ve složité finanční situaci, museli Beard a Claudet prodávat nejen fotografie, ale také fotografii jakožto ideu a oblast podnikání mající sociální a peněžní význam. Výdělečnost jejich podniků, jak se ukázalo, závisela na schopnosti každého ateliéru vyrábět daguerrotypické portréty rychle a efektivně a přitom portrét za portrétem a den za dnem replikovat to, co se brzy stalo standardním repertoárem ateliérových póz a prostředí.²⁶ Zákazníci – kteří měli zájem deklarovat svou třídní příslušnost a své sociální ambice a zároveň si odnést kvalitní portrét – požadovali, aby na snímcích vypadali

the Photogravure. 1995 [cit. 19. 8. 2016]. Dostupné z: <http://www.photogravure.com/resources/texts.html>, nebo Kathleen Stewart Howe. „Hippolyte Louis Fizeau“. In: Peter Walch (ed.). *University of New Mexico Art Museum: Highlights of the Collection*. Albuquerque: University of New Mexico Art Museum, 2001, s. 66.

- 26 Alexander Wolcott uvedl v dopise z roku 1843, že v Beardově ateliéru občas pořídili i čtyřicet portrétů denně. Srov. Alexander Wolcott. „Photography in its infancy“. *The American Journal of Photography*. 15. září 1860, roč. 3, č. 8, s. 142–143.

osobitě a zároveň aby se co nejvíce podobali všem ostatním. Jinak řečeno, komerční fotografické podnikání záviselo na metodě, při níž byla udržována vizuální ekonomika opakování a rozdílnosti.

Tato ekonomika se záhy rozšířila i na reprodukce vyrobené podle daguerrotypii. Claudet, jenž se zajímal zejména o Fizeauovy výzkumy, získal v listopadu 1842 anglický patent na jeho metodu rozmnožování daguerrotypii, kterou začal propagovat ve všech částech Británie.²⁷ Osvojil si také galvanický postup reprodukování daguerrotypických desek vynalezený anglickým vědcem Williamem Grovem a již v září 1841 nabízel zhotovení měděných galvanotypických kopií jím pořízených daguerrotypických portrétů. To mu umožnilo, jak prohlásil sám Claudet, „vytvářet galvanotypy mých portrétů a získat tak tolik faksimilií každého portrétu, kolik je potřeba.“²⁸ Tato technika umožňovala vytvářet na měděné desce přesné, avšak mělké faksimile původního daguerrotypického obrazu. Z takovéto desky bylo možné pořídit inkoustové tisky na papír, čímž vznikla stranově převrácená (tedy korigovaná) verze původního daguerrotypického obrazu. Grove tvrdil, že jeho galvanické rytiny daguerrotypii jsou tak dokonalé, že pod mikroskopem lze na ploše o rozměrech jednoho čtverečního milimetru zřetelně rozpoznat pět čar. Ostrost a jemnost detailu tisků na papír zhotovených z těchto rytin však nedosahovala kvality původního obrazu, a tak se galvanotypem upravené měděné destičky rámovaly za sklo a vystavovaly se jako „krásné, v barvě sieny provedené kresby původního vzhledu“. Jak podotkl sám Grove, „místo toho, aby byl obraz na destičce, dílem ryteckého

27 Antoine Claudet. *Royal Letters Patent n. 9957*. 21. 11. 1843.

28 Antoine Claudet. „Photographic Miniature: to the Editor of The Spectator“. *The Spectator*. 8. 9. 1841, č. 689, s. 877–878. Následně Claudet napsal dopis do *The Literary Gazette*, ve kterém galvanotypický proces popsal. Srov. Antoine Claudet. „Daguerreotype and Electrotype“. *The Literary Gazette*. 25. 12. 1841, č. 1301, s. 838.

umění Cousinse podle Landseerovy kresby, bude „dílem ryteckého umění Elektriny podle kresby vytvořené Světlem.“²⁹

Avšak ještě předtím, než se Claudet sám stal fotografem „vyrábějícím rytiny“ výše uvedeným způsobem, prodával daguerrotypie jiných daguerrotypistů a reprodukce pořizené podle daguerrotypií v obchodě se sklem, který otevřel v Londýně spolu se svým obchodním partnerem Georgem Houghtonem. Důkaz pro to najdeme v (doslova *uvnitř*) daguerrotypii zhotovené na devítinové daguerrotypické desce, která je nyní uložena v Australské národní galerii v Canbeře. Tato daguerrotypie je paradoxně dílem Claudetova největšího rivala Richarda Bearda, který ji vyrobil nedlouho poté, co byl jeho ateliér 23. března 1841 otevřen pro veřejnost. Portréty zhotovované v tomto ateliéru byly, podle zprávy zveřejněné den po jeho otevření v londýnských *The Times*, „obdivuhodné, dokonale přesné a se stejnou věrností vystavující na odiv jak krásy, tak nedokonalosti portretovaných,“³⁰ což dokazuje i tato daguerrotypie.

Daguerrotypie, uložená v malém zavíracím pouzdře z červené kůže, zobrazuje postaršího muže oduševněle hledícího

29 Srov. William Grove, „Important Combination of the Electrotype with the Daguerreotype Process“. *The Mechanic's Magazine, Museum, Register, Journal and Gazette*. 3. 7. 1841 – 25. 12. 1841, roč. 35, s. 223. W. B. Grove v pojednání *On a Voltaic Process for Etching Daguerreotype Plates* prohlašoval, že výsledkem galvanotypie je „dokonalý lept původního obrazu; a ten, poté co je otištěn, poskytuje obraz, který podává světla a stíny přesně podle přírody.“ Toto pojednání je zmíněno v „Drawn by Light and Engraved by Electricity“. *New Zealand Gazette and Wellington Spectator*. 13. 7. 1842, roč. III, č. 158, s. 2. Podrobnější popis Groveova procesu, včetně jeho tvrzení, že přesné kopie na měděných deskách vypadají jako „krásné v barvě sieny provedené kresby původního vzhledu“, lze nalézt ve William Strange (ed.), „Etching Daguerreotype by a Voltaic Process“. *Bradshaw's Manchester Journal*. Říjen 1841, roč. 1, s. 294–295. Zřejmě díky Claudetovu propagačnímu úsilí byl Groveův proces obsažen v Noël Lerebours. *A Treatise on Photography: Containing the Latest Discoveries and Improvements Appertaining to the Daguerreotype*. Transl. J. Egerton. London: Longman, Brown, Green & Longmans, 1843, s. 127–136.

30 Autor neznámý. „The Photographic or Daguerreotype Miniatures“. *The Times*. 24. 3. 1841.

stranou mimo kameru a představuje jeden z prvních nesmělých krůčků k etablování žánru portrétu jako hlavního způsobu komerčního využití fotografie. (Obrázek č. 4) Byla pořízena zrcadlovou kamerou značky Alexander Wolcott & John Johnson navrženou ve Spojených státech. Tuto kameru, která neměla objektiv, nýbrž sedmipalcové konkávní zrcadlo,³¹ vyrobil v roce 1839 v New Yorku působící výrobce vědeckých přístrojů a stomatologických potřeb Alexander Wolcott. Beard přesvědčený, že mu tento nový vynález na výrobu obrazů umožní vydělat peníze, zakoupil na Wolcottovu kameru práva pro Británii a její impérium a 13. června 1840 si ji zde nechal patentovat. Zmíněný daguerrotypický portrét tak reprezentuje průsečík francouzských, amerických a britských podnikatelských aktivit spojených s fotografií a zároveň je jedním z vůbec prvních komerčně zhotovených daguerrotypických portrétů.

Zdrženlivost nízkokontrastního obrazu pořízeného během přibližně pěti vteřin je umocněna výrazně zlatým okrajem mosazné svrchní pasparty opatřené vyraženými slovy „Beard Patentee“ (Patentováno Beardem). Tento nápis naznačuje, že zhotovitelem snímku nebyl sám Beard – držitel patentu daguerrotypického procesu ve Velké Británii a jejích koloniích – ale jeden z jeho provozovatelů, nebo dokonce autorizovaný držitel licence. Jméno muže na daguerrotypii ani jméno fotografa není známo. Víme však, že muž na daguerrotypii byl ochoten zaplatit přibližně jednu guineu, tedy průměrnou týdenní mzdou, za to, aby se mohl vystavit nejnovější z technologií, které se tehdy objevily. Rané daguerrotypické portréty jakožto náhražka tradičního malovaného obrazu

31 Srov. Bernard V. – Pauline F. Heathcote. „Richard Beard: an Ingenious and Enterprising Patentee“. *History of Photography*. 1979, roč. 3, č. 4 (October), s. 313–329; Floyd Reinhart – Marion Reinhart. „Wolcott and Johnson: Their Camera and Their Photography“. *History of Photography*. 1977, roč. 1, č. 2 (April), s. 129–134; Arthur T. Gill. „Wolcott’s Camera in England and the Bromine-Iodine Process“. *History of Photography*. 1977, roč. 1, č. 3 (July), s. 215–220.



jsou tak především znaky sociální mobility, znaky, které symbolizují spojení jejich zámožných podporovatelů s nejnovějšími projevy průmyslového pokroku. Odmítaje střetnout se s naším pohledem, hledí tento muž za nás směrem do nadějně a nedaleké budoucnosti, ve které jeho třída a její hodnoty ovládnou život Britů.

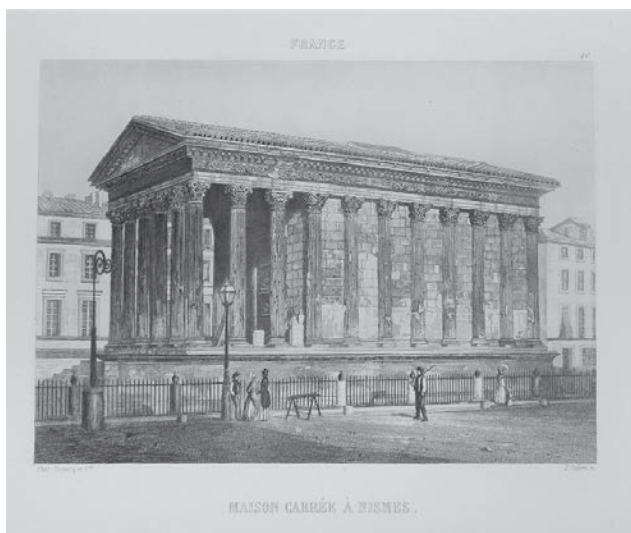
Jako všechny daguerrotypie je i tato stejně tak materiálním objektem, jako obrazem. Adjustována v pouzdře, které je nutno otevřít, chceme-li pohlédnout na snímek uvnitř, je vnímána hmatem a zrakem zároveň. Když pouzdro otevřeme, zjistíme, že k fotografii je přiložen malý novinový ústřížek připevněný k sametovému potahu na vnitřní straně víka. Tento ústřížek paradoxně upozorňuje na obchodování s rytinami zhotovenými podle daguerrotypií, ke kterému docházelo v prodejně se sklem jen kousek dál v ulici. Zákazník Beardova ateliéru si uschoval inzerát, který si zadal Antoine Claudet a jeho obchodní partner a v němž oznamují, že jak daguerrotypie, tak výtisky prvních šesti čísel publikace nazvané *Excursions Daguerriennes* (Daguerrotypické výpravy) jsou k dostání v tomto obchodě. Prodávané daguerrotypie zahrnovaly „Výjevy z Londýna, Paříže, Říma, Neapole, Benátek, Florencie a Moskvy“, což demonstruje míru, s jakou fotografie – přinášející indexické stopy vnějšího světa dokonce i před zraky prostých návštěvníků obchodu se sklem – od svých počátků přispívala k nebyvalému smršťování časových a prostorových vzdáleností. Avšak, jak můžeme číst na výstřižku z novin, mezi nabízenými daguerrotypiemi byly i „portréty podle živých modelů, záběry přírodních scén a snímky mikroskopických objektů“. Kopie publikace *Excursions Daguerriennes* obsahující vždy čtyři rytiny, stejně jako „malé daguerrotypické exempláře“, bylo možno zakoupit za 10 šilinků a 6 pencí za kus.

Jakým způsobem si vlastně Claudet zajišťoval daguerrotypie a jejich reprodukce? Záhy po zveřejnění detailů daguerrotypického procesu v srpnu roku 1839 se Claudetův přítel, francouzský optik Noël Lerebours rozhodl vydat soubor grafických reprodukcí zhotovených podle daguerrotypických snímků, jež nazval *Excursions Daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe* (Daguerrotypické výpravy: nejpozoruhodnější výhledy a památky světa). Za tímto účelem si rychle nechal

zhotovit řadu daguerrotypických snímků krajin a architektury v různých částech Evropy i jinde po světě. (Obrázek č. 5) Z těchto snímků použil pouze nějakých 114, a tak jich brzy vlastnil mnohem více, než kolik jich mohl sám využít.³² Claudetův obchod nabízel některé z těchto přebytečných daguerrotypií k prodeji již v roce 1840, a to společně s kopiemi částí Lereboursovy ilustrované knihy. Claudet si samozřejmě mohl povšimnout, že tři z těchto tisků, nacházejících se ve svazku vydaném v roce 1843, byly pořízeny přímo z daguerrotypie, a to Fiezeauovou ryteckou technikou.

Vystavování těchto daguerrotypií z francouzských zdrojů v Claudetově a Houghtonově obchodě mělo přinejmenším jeden nečekaný důsledek. Britský průmyslový chemik z Newcastle upon Tyne, Hugh Lee Pattinson, se v obchodě zastavil při zpáteční cestě ze Spojených států a Kanady, kde pořídil řadu daguerrotypií zobrazujících kromě jiných míst i Niagarské vodopády. Jedna z těchto jeho daguerrotypií, kterou Claudet zaslal Lereboursovi, byla publikována v roce 1840 v podobě grafické reprodukce jako *Plate 3: Cataracte de Niagara: View of Horse-Shoe Falls, Niagara* (Vyobrazení 3: Niagarské vodopády, pohled na vodopád Podkova). Ilustraci doprovázel Pattinsonův text, k němuž bylo doplněno, že byl do francouzštiny „přeložen Antoinem Claudetem,

32 V úvodu k této publikaci Lerebours prohlašoval: „Díky přesnosti daguerrotypie místa již více nebudou reprodukována podle kresby, která je vždy více či méně ovlivněna vkusem a imaginací malíře.“ Má se za to, že Lerebours nashromáždil sbírku téměř 1200 daguerrotypií, přičemž ze 114 z nich zhotovil lepty nebo litografie, které použil ve své knize. Srov. Noël Lerebours. *Excursions Daguerrienne: vues et monuments les plus remarquables du globe*. Paris: Chez Rittner et Goupil, 1840–42. Více o této knize viz Janet Buerger. *French Daguerreotypes*. Chicago: University of Chicago Press, 1989, s. 27–49; Malcolm Daniel – Quentin Bajac – Dominique Planchon-de Font-Réaulx. *Le Daguerreotype Français: Un Objet Photographique*. Paris: Musée d'Orsay, 2003, s. 356–357; Sheila J. Foster – Manfred Heiting – Rachel Stuhlman. *Imagining Paradise: The Richard and Ronay Menschel Library at George Eastman House, Rochester*. Rochester: George Eastman House, 2007, s. 34–37. Rád bych také poděkoval Russellu Lordovi, který se se mnou podělil o výsledky svého výzkumu knihy *Excursions Daguerrienne*.



naším krajanem, který jako první představil Daguerrovův objev v Londýně.“ Na obraze je v popředí zachycen muž hledící směrem k vodopádům. Zřejmě se jedná o samotného Pattinsona, který jakoby místo nás stojí před vodopády a s jehož pohledem se můžeme identifikovat. Jsou zde také vidět dvě malé loďky čelící vodní tříšti ve snaze přiblížit se k vodopádům, jako by chtěly zesílit jejich „božský dojem“, jak jej popisuje Pattinson ve svém textu. Původní daguerrotypie nepřežila proces své proměny do podoby rytiny, avšak dochovaná tisková deska vzniknuvší v průběhu procesu galvanotypie dokazuje, že navzdory dlouhému expozičnímu času byl muž v popředí skutečně zachycen na původní daguerrotypii – avšak loďky byly dodatečně přidány imaginativním rytcem.³³ (Obrázek č. 6)

Claudet byl v důsledku těchto zkušeností vždy připraven využít komerční potenciál reprodukcí zhotovených podle daguerrotypií. A tak se nelze divit, že počátkem roku 1842 byl pověřen nově vycházejícím týdeníkem *Illustrated London News*, aby zhotovil sérii daguerrotypických snímků Londýna, na jejichž základě by bylo možné vytvořit dřevoryt zachycující panorama města. Toto panorama, „obraz větší než cokoliv doposud vydaného“, bylo přislíbeno v prvním vydání *News* ze dne 14. května 1842, a to jako dárek všem, kteří si týdeník předplatí alespoň na šest měsíců. V tom samém čísle vydavatel týdeníku Herbert Ingram slíbil čtenářům, že

33 Více o Pattinsonovi viz Graham Garrett, „Canada's First Daguerreian Image“. *History of Photography*. 1996, roč. 20, č. 2 (Summer), s. 101–103; „Daguerreotypes – The Story of the making of the images“ [online]. *University Library (Newcastle University)*. 2013 [cit. 19. 8. 2016]. Dostupné z: <http://www.ncl.ac.uk/library/specialcollections/collections/daguerreotypes/making.php>. Podle výzkumu Russella Lorda si Pattinson do svého diáře poznamenal, že první daguerrotypii Niagárských vodopádů pořídil 3. dubna 1840, a to během 20minutové expozice. Celkově se o zachycení vodopádů pokusil přinejmenším jedenáctkrát. Děkuji Russellu Lordovi za poskytnutí jeho přednášky *Canada's First Photograph?*, kterou přednesl 20. ledna 2012 na konferenci *About Photographic Collections: Definitions, Descriptions, Access*, jež se konala v Ryerson Image Centre, Ryerson University v Torontu.

díky barvitému zpravodajství a rozsáhlému používání dřevorytin „bude mít veřejnost od nynějška na dohled a na dosah události zachycené tak, jako by se odehrály před jejími zraky.“³⁴ Ingram zjevně rozpoznal, že rytiny zhotovené podle fotografií, faksimilové rytiny, jak se jim tehdy začalo říkat, mohou jen umocnit tento rétorický slib.³⁵ Volba dřevorytu (spíše než levnějšího dřevorezu) jakožto způsobu zhotovování ilustrací kromě toho spojovala týdeník *News* se středostavovským vkusem, tedy s estetickými a politickými zájmy zákazníků, které se snažil oslovit.³⁶

Aby Claudet mohl pořídit panorama Londýna, postavil si svou kameru na malý balkón na vrcholu Sloupu vévody z Yorku, který byl v roce 1834 vztyčen na náměstí Waterloo.

34 Herbert Ingram. „Our Address“. *Illustrated London News*. 1842, roč. 1, č. 1, s. 1a.

35 Henry Vizetelly ve svých pamětech z roku 1893 vzpomíná, že jej Ingram oslovil s žádostí o radu ohledně vydávání novin ilustrovaných dřevorytinami. Vizetelly jej „upozornil na možnosti, které nedávný objev daguerreotypie přinesl pro účely vydávání portrétu politiků a jiných významných osobností“. Přesto však byla většina ilustrací v prvních číslech zhotovena tak, že umělci jako například John Gilbert překreslovali obrazy přímo na bloky zimostrázového dřeva, k nimž byly připojeny popisky upřesňující rytci, co má daná ilustrace zobrazovat. Například vyobrazení velkého požáru Hamburku z roku 1842 bylo překresleno podle starého tisku nalezeného v Britském muzeu, do kterého rytec přidělal plameny, kouř a přihlížející dav. Srov. Henry Vizetelly. *Glances Back Through Seventy Years: Autobiographical and Other Reminiscences*. Volume 1. London: Keegan Paul and Co., 1893, s. 226, 234.

36 Pro historii využívání dřevorytu pro ilustrační účely srov. Gerry Beegan. „Wood Engraving: Facsimile and Fragmentation“. In: Týž. *The Mass Image: A Social History of Photomechanical Reproduction in Victorian England*. New York: Palgrave MacMillan, 2008, s. 47–71; John Buchanan-Brown. „Wood Engraving in Britain“. In: Týž. *Early Victorian Illustrated Books: Britain, France and Germany 1820–1860*. London: The British Library and Oak Knoll Press, 2005, s. 286–291; Robert Taft. „Photography and the Pictorial Press“. In: Týž. *Photography and the American Scene: A Social History, 1839–1889*. New York: Dover, 1964 [1. vyd. 1938], s. 419–450. Dále citováno jako R. Taft. *Photography and the American Scene*. Pro pojednání o dřevorytecké praxi z pohledu rytce srov. Paul Martin. *Victorian Snapshots*. London: Country Life Ltd, 1939, s. 1–18. Tato kniha je ilustrována fotografií, na které je zachycen autor knihy v době, kdy byl učedníkem v dřevorytecké dílně.

Tyčící se nad ulicí Pall Mall byl se svojí výškou 124 stop tehdy nejvyšší vyhlídkou v Londýně. S použitím z Francie dovezené kamery vybavené objektivem Claudet postupně exponoval v průběhu několika dní sérii horizontálně orientovaných daguerrotypií, a vytvořil tak dva 180stupňově zrcadlově převrácené obrazy města – jeden nabízející pohled na jih a druhý na sever. Claudetovy daguerrotypie byly následně okopírovány výtvarníkem a ilustrátorem Henrym Anelaymem, který s nimi usedl na vrcholu sloupu, kde je přeskreslil (a to, jak se objevilo v jednom komentáři, „včetně nedostatků, které do obrazu vepsala příroda“). Tuto stranově převrácenou kresbu přenesl C. F. Sargeant na přibližně šedesát příčně řezaných, šest palců velkých a do souvislé plochy sešroubovaných bloků zimostrázového dřeva dovezeného z Turecka. Dřevoryt byl zhotoven v průběhu dvou měsíců osmnácti ryteckými tovaryši, kteří na něm pod vedením mistra Ebenezera Landellse pracovali systémem podobným montážní lince. Landells musel kromě jiného zajistit důkladné opracování spojů mezi jednotlivými bloky tak, aby byl přechod mezi nimi neznatelný. Aby bylo možné desku použít v tiskařských strojích, byla její finální podoba odlita z kovu, a to nedávno vynalezenou technikou galvanotypie.³⁷ (Obrázek č. 7)

Dokončené panorama, jež bylo výsledkem kolektivní, byť na dílčí úkony rozdělené práce, dostalo název „Londýn v roce 1842“ a v podobě oboustranného černobílého tisku a doplněné klíčem k identifikaci významných londýnských památek bylo rozesláno předplatitelům. Ostatní si jej mohli zakoupit samostatně za cenu jedné guiney, anebo za dvě guiney v ručně kolorované a na dřevěném kolíku navinuté verzi. Panorama vytištěné v rozměrech 36 × 50 palců (ca 91 × 127 cm) bylo nejen nákladnou reklamní senzací,

37 Tento popis vyšel v týdeníku *Drogheda Argus* (včetně užitečného a detailního popisu postupu zhotovování tisků) a poté byl přetisknut v *The Illustrated London News*. 1842, roč. 1, č. 12, s. 192.

ale především obrovským úspěchem. V reakci na poptávku ze strany nových předplatitelů bylo panorama opět otištěno, a to ve vydání z 30. července 1842, kde také vyšel výběr z velkého množství komentářů, které se do té doby objevily v ostatních novinách. Řada těchto komentářů pochvalně zmiňuje roli Claudeta, mnohé žasnou nad přesností podání perspektivy a mimořádným vykreslením detailů: „Ať již byl oním umělcem kdokoli, vytvořil přesnou reprezentaci současné podoby Londýna. Všechny kostelní věže, včetně lešení vystavěného kolem Nelsonova památníku, jsou uchovány pro příští generace s úžasnou přesností.“³⁸ Tato „fotografická“ přesnost, patrná v puntíkářském znázornění všech vizuálních informací, byla zdůrazněna přidáním náhodných detailů, které nemohl Claudetův primitivní aparát zachytit. Na panoramatu se tak objevují procházející se chodci, koňské drožky, a jak je nejvíce patrné v pohledu na jih, kouř stoupající z továrních komínů. Podtitul panoramatu, „The Picture of the Metropolis of the British Empire“ (Vyobrazení metropole Britského impéria), dokládá jednak imperiální světónázor vydavatele týdeníku – předplatitelé obdrželi společně s panoramatem notový zápis a text k písni „London the City of the World“ (Londýn, světové velkoměsto) – jednak šíří záběru jeho zpravodajství.³⁹

Fotografický obraz byl tímto způsobem prezentován jako určitá forma abstrakce výrazně rozšiřující možnosti

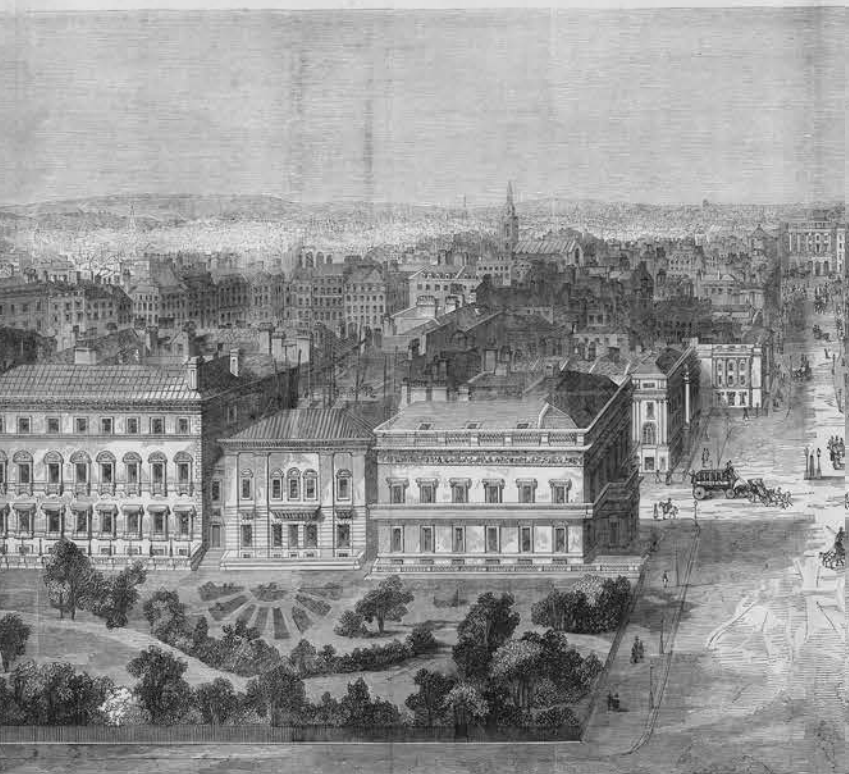
38 *Morning Post*. 12. 1. 1842, citováno *tamtéž*.

39 Více o tomto a dalších panoramatických tiscích z této doby srov. Ralph Hyde. *Gilded Scenes and Shining Prospects: Panoramic Views of British Towns 1575–1900*. New Haven: Yale Center for British Art, 1985, s. 192–193. Ve Francii vytvořil první malované panorama *View of Paris from the Tuileries* (Pohled na Paříž z Tuilerijského paláce) Pierre Prévost v roce 1799. Podle slov Jacquesa Charlese bylo vytvořeno s použitím „speciální camery obscury, která se otáčela na podstavci umístěném na nejvyšším bodě Tulerijského paláce. Tímto způsobem bylo zhotoveno dvanáct kreseb, které byly spojeny do panoramatu, podle kterého vznikla výsledná malba.“ Srov. Stephen C. Pinson. *Speculating Daguerre: Art & Enterprise in the Work of L. J. M. Daguerre*. Chicago: University of Chicago Press, 2012, s. 76.



LONDON

TAKEN FROM THE SUMMIT OF THE



NORTH VIEW

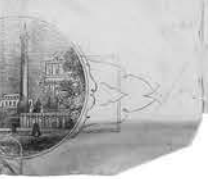


IN 1842

OF THE DUKE OF YORK'S COLUMN.



NORTH VIEW





našeho vidění (vidění, kterého lze dosáhnout jen pohybem, plynulým otáčením hlavy), a to nad rámec běžných vizuálních schopností ať již lidského pozorovatele, nebo jakékoli kamery. Pomocí této abstrakce, díky využívání nejnovější průmyslové technologie a nejnovějších výrobních postupů a zároveň s oddaností prvotřídnímu řemeslnému zpracování, dokázal týdeník *Illustrated London News* proměnit Londýn ve spektakl. A díky tomu, že se jednalo o spektakl provedený ve fotografickém kódu, mohl být zároveň věrohodný a neuvěřitelný. Současně tím ale předznamenal nové postavení fotografie jakožto jedné z mnoha součástí plynulého multimediálního proudu aktuálních zpráv a obrazů. V tomto přemístění unikátní daguerrotypie do mnoha tiskařských replik před sebou nepochybně vidíme fotografii přešlapující mezi řemeslnou minulostí a její nastávající budoucností, ve které má podobu virtuálního obrazu. Kromě toho šíření rytin zhotovených podle daguerrotypií tak, jak k tomu docházelo prostřednictvím obrazových časopisů, učinilo ze samotných fotografických obrazů pohyblivou entitu, která mohla být distribuována po celém světě a díky tomu simultánně zakoušena třeba v Sydney, Hongkongu, Kalkatě, New Yorku a Londýně. Takovéto sdílení tištěných obrazů nashromážděných z celého světa umožnilo Britskému impériu udržovat zdání vlastní konzistence jakožto zjevně dobrotivého, ale přitom vševidoucího a všemocného koloniálního podniku.

Například Australané byli náruživými čtenáři *Illustrated London News*; doktor Maberley žijící na Market Street v Sydney dal v roce 1849 společně s vybavením svého domu do dražby kompletní řadu dvou stovek vydání týdeníku.⁴⁰ Kolem roku 1851, soudě podle malby Hardena Melvila nazvané *Australia: News from home* (Austrálie: zprávy z domova) dokončené právě v tomto roce, se zdá, že dokonce i osadníci hluboko v australské buši měli přístup k výtiskům

40 Srov. zprávu v *Sydney Morning Herald*. 13. února 1849, s. 4. Za tento odkaz vděčím Alanovi Daviesovi.



STUFFED CATS.—FROM WINTENBURG.—FROM A DACTYLOTYPE BY CLAUDET.



STUFFED FROGS.—FROM WINTENBURG.—FROM A DACTYLOTYPE BY CLAUDET.

Illustrated London News. Na obraze je zachycen muž pohupující se na židli a čtoucí výtisk těchto novin věnovaný Světové výstavě, která se v květnu 1851 konala v Londýně. Každý, kdo v tomto roce poctivě četl *News*, musel narazit na nejméně 27 dřevorytů zhotovených podle Claudetových daguerrotypů, a to včetně řady portrétů „význačných porotců a osobností Světové výstavy“, či v červnu 1851 vyobrazení preparátorem Královského muzea ve Stuttgartu Hermannem Ploucquertem roztomile naaranžovaných koček, které Claudet vyfotografoval přímo na Světové výstavě.⁴¹ (Obrázek č. 8 a 9) Zkuste si na chvíli představit daguerrotypii, podle které byla zhotovena právě tato dřevorytina. Daguerrotypii, která byla pravděpodobně vyhozena anebo byla zničena v průběhu reprodukčního procesu. A zatímco budete takto přemítat, zkuste si představit, jak odlišně by vypadaly dějiny fotografie, kdyby v nich mohly být tyto jinak ztracené obrazy zastoupeny.

41 Srov. Antoine Claudet. „Stuffed Cats.— From Wirtemberg.— From a Daguerreotype by Claudet“ [rytina]. *Illustrated London News* [London, England]. 1851, roč. 19, č. 504 s. 133; „Distinguished Jurors and Celebrities of the Great Exhibition“ [rytina]. *Illustrated London News*. 1851, roč. 19, č. 526 (Great Exhibition, Supplement), s. 536.

Fotografie a portrét

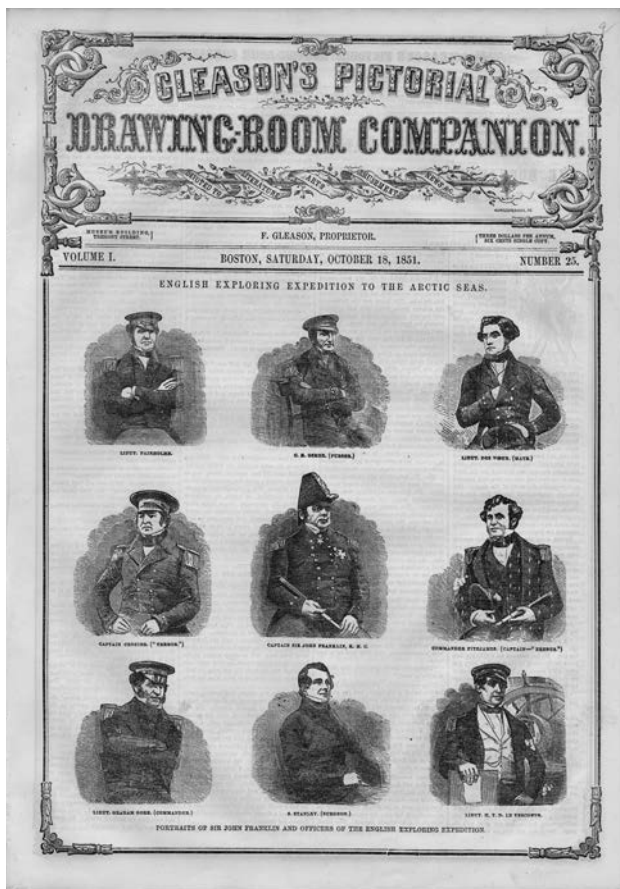
Beardovy a Claudetovy ateliéry (Beard vydal povolení nejméně dvanácti ateliérům v prvních letech svého podnikání, tři z nich provozoval pod svým vlastním jménem) často přispívaly do tohoto přelévajícího se toku masmediálních obrazů. Mezi obzvláště významné zakázky, které získal Beardův ateliér, patřilo zhotovení daguerrotypických portrétů čtrnácti důstojníků na palubě lodi H.M.S. Erebus, která v květnu roku 1845 vyplouvala pod velením Sira Johna Franklina na výpravu, jejímž cílem bylo hledat severozápadní cestu spojující Atlantský a Tichý oceán. Beardovi operátoři pořídili na šestinové desky nejméně dva daguerrotypické portréty každého důstojníka, přičemž jednu sadu portrétů obdržela lady Franklinová jako upomínku na tuto plavbu.⁴² Tyto snímky se staly slavnými zejména poté, co celá výprava beze stopy zmizela (až o hodně později vyšlo najevo, že Franklin zemřel 11. června 1847 v oblasti kanadských Severozápadních teritorií, přičemž stejný osud potkal záhy i zbývajících 128 členů jeho posádky). Díky veřejné kampani, kterou lady Franklinová vedla na stránkách obrazových časopisů, byla

42 Podrobněji srov. William J. Schulz, „Images of Colonial Empire: British Military Daguerreotypes, Part 1: The British Sea Services“, *The Daguerreian Annual*. Pittsburgh: The Daguerreian Society, 2005, s. 161–168.

v průběhu následujících let vyslána na cestu řada dalších lodí s úkolem objevit ztracenou výpravu. Posádky těchto lodí byly rovněž fotografovány, zřejmě z obavy, že by je mohl potkat podobný osud jako Franklina.

Například v dubnu 1852 byl jeden z Beardových operátorů pověřen zhotovením portrétů členů Arktické průzkumné flotily (Arctic Searching Squadron), která se pod velením kapitána Sira Edwarda Belchera připravovala na plavbu s tímto cílem. Dřevoryty některých z těchto portrétů byly v podobě montáže publikovány ve vydáních *Illustrated London News* z 24. dubna a 1. května, Belcherův portrét byl 19. ledna 1856 otištěn v amerických novinách *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*. V těchto novinách byly rovněž často reprodukovány Beardovy daguerrotypické portréty Franklina a jeho důstojníků, a to na dřevorytech zobrazujících jejich postavy na pozadí, které směrem k okrajům přecházelo do ztracena. Čtrnáct těchto portrétů se objevilo dále například 13. září 1851 v *Illustrated London News* a poté 18. října téhož roku na obálce dalšího amerického časopisu *Gleason's Pictorial Drawing Room Companion*.⁴³ (Obrázek č. 10)

43 Autor neznámý. „The Arctic Searching Expedition“. *Illustrated London News*. 1852, roč. 20, č. 555, s. 322. „Pan Watkins, který vedl Beardův fotografický podnik, poslal během dne na přání představitelů námořnictva jednoho z operátorů do Greenwiche, a to za účelem pořízení portrétů důstojníků účastnících se expedice. Dále jmenovaní byli portrétováni fotografickým procesem na palubě lodi Jeho Veličenstva Assistance, a to za velmi příznivých podmínek za jasného slunečného dne: kapitán a velitel expedice Sir Edward Belcher, C.B., velitel George H. Richards, poručík Walter W. May, poručík John P. Cheyne, mladý pán John F. Loney; chirurg David Lyall, M.D., pověřený úředník James Lewis a námořní kadeti Pym a Groves. Před vyplutím byli rovněž fotografováni důstojníci lodi Resolute, North Star, Intrepid a Pioneer [portréty zhotovil Kilburn] [...] Vedení námořnictva objednalo pro polární výpravu kalotypický aparát zkonstruovaný pod dohledem pana Kilburna z Regent Street. Ovládání aparátu se ujal Dr. Domville plavící se na lodi Resolute.“ V jednom z dalších vydání byla zveřejněna rytinová montáž z portrétů členů výpravy zhotovená podle snímků pořízených Beardovým operátorem. Srov. autor neznámý. „Departure of the Arctic Searching Expedition“ [rytina]. *Illustrated London News*. 1852, roč. 20, č. 556, s. 336.

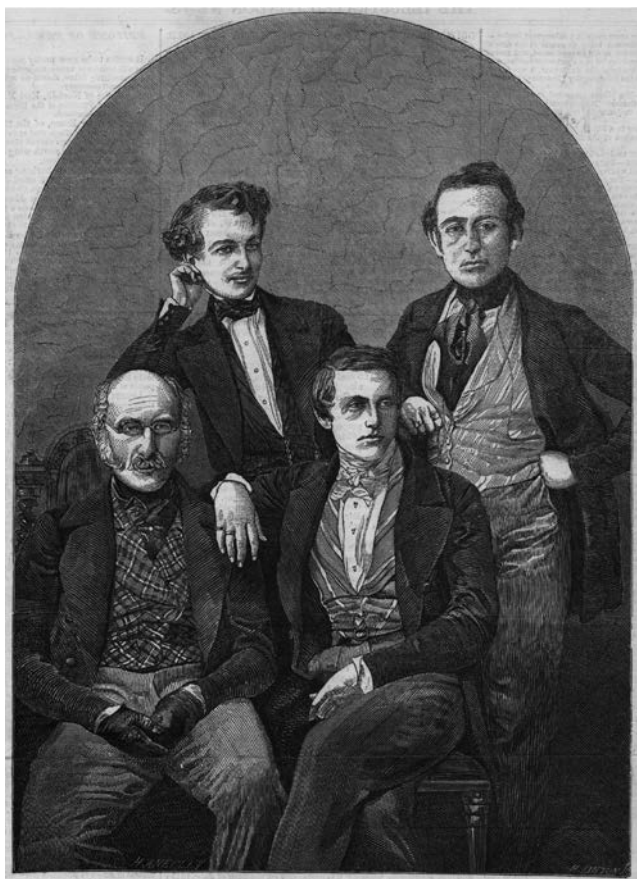


Výše uvedený případ byl pouze pokračováním již dobře etablovaného obchodu s reprodukcemi podle fotografických portrétů. *Illustrated London News* publikovaly své první portréty podle daguerrotypii pořízených Beardovým ateliérem ve vydání ze 13. ledna 1844: „Portréty skladatele a dirigenta Thirlwalla a fagotisty Baumanna jsou okopírovány z fotografických desek zhotovených Beardovým

zdokonaleným procesem v jeho sídle na King William Street; portrét flétnisty Richardsona je okopírován podle olejomalby, avšak podle našeho mínění není zdaleka tak dobrý jako první dva portréty.⁴⁴ Popisky jako ten výše uvedený byly, když nic jiného, velmi užitečnou reklamou pro Beardovo fotografické podnikání. Podobné kopie portrétů se objevily v řadě dalších vydání: 14. března 1846 portrét Gabriela Juliána Ouvrarda, „slavného francouzského finančníka“; 5. června 1847 portrét ruského velkoknížete Konstantina Nikolajeviče; 12. června 1847 portrét velkoknížete s několika jeho společníky; 4. prosince 1847 portrét poslance Jamese Wilsona; 15. července 1848 snímek plesových šatů; 11. listopadu 1848 portrét starosty Londýna Sira Jamese Duka atd. až do roku 1859. Ani jedna z původních daguerrotypií se nedochovala, všechny za sebou zanechaly pouze tyto tištěné stopy tvořící jakési stínové dějiny činnosti Beardova ateliéru. Rytna skupinového portrétu velkoknížete a jeho společníků – admirál Lütke, baron Friedericks a doktor Haurowitch – zabírá téměř celou stránku a skupinu ukazuje ve strojené póze, dva muži sedí v popředí a dva stojí za nimi, velkokníže je uprostřed obrazu, ležérně opírá svoji pravou ruku o rameno admirála Lütkeho a hledí vlevo ven z obrazu. Rytec zjevně zvětšil hlavy všech zobrazených, avšak jakékoli pochybnosti o pravdivosti obrazu jsou rozptýleny popiskou: „podle daguerrotypie zhotovené panem Beardem.“⁴⁵ (Obrázek č. 11)

44 Autor neznámý. „Julien's Concerts“. *Illustrated London News*. 1844, roč. 4, č. 89, s. 29.

45 Autor neznámý. „We This Week Present Our Readers with a Fac-simile of an Interesting Group, Taken, a Few Days Since, at the Polytechnic Institution, by Mr. Beard's Patent Photographic Process“. *Illustrated London News*. 1847, roč. 10, č. 267, s. 372. Výsledky další zajímavé zakázky pro Beardův ateliér byly využity jako ilustrace k článku: Autor neznámý. „Fast-Day Sermons: The Day of Humility and Prayer“. *Illustrated London News*. 1854, roč. 24, č. 680, s. 398–402. Tato reportáž obsahovala 21 portrétů kněží, z nichž bylo devět označeno popiskou „podle Daguerrotypie pořízené Beardem“. Jeden byl zhotoven podle daguerrotypie od Claudeta.



Claudetovo dílo kolovalo podobným způsobem. Portrét Lorda Broughama zhotovený Claudetem podle daguerrotypie se objevil v roce 1843 ve francouzské publikaci věnované Broughamovým textům.⁴⁶ (Obrázek č. 12 a 13) Exotičtější

46 Lord Henry Brougham. *Discours de Lord Brougham sur le droit de visite, par Lord Brougham, traduit par A. Claudet*. Paris: Comptor des imprimeurs-reunis, 1843.

jsou však portréty Indiánů kmene Odžibvejů, „věrná zpodobnění zhotovená podle daguerrotypických desek pořázených panem Claudetem,“ které vyšly v roce 1844 v publikaci věnované jejich pobytu v Anglii, kam toho roku přijeli na návštěvu.⁴⁷ O dvanáct let později, v červenci 1856, Claudet fotografoval další podobnou skupinu Indiánů z kanadského ostrova Walpole, kteří byli živými exponáty na výstavě v Královské výstavní síni věd a umění (The Royal Panopticon of Science and Art) na Leicesterském náměstí. Tento snímek se objevil v podobě dřevorytu („pro náš časopis vyfotografoval pan Claudet“) v *Illustrated London News* z 12. července.⁴⁸ (Obrázek č. 14) Od roku 1848 Claudetův ateliér pravidelně dodával daguerrotypie tomuto týdeníku, počínaje portrétem krátce nato zesnulého Lorda George Bentincka, publikovaným 30. září 1848, stoupnuvši až na 27 ilustrací v roce 1851 – kdy se objevily kromě portrétů i snímky architektury – a dále pak 16 snímků v roce 1852. Týdeník *Illustrated London News* používal – s patřičným připsáním autorství – Claudetovy snímky ještě v roce 1876, tedy dlouho po Claudetově smrti.

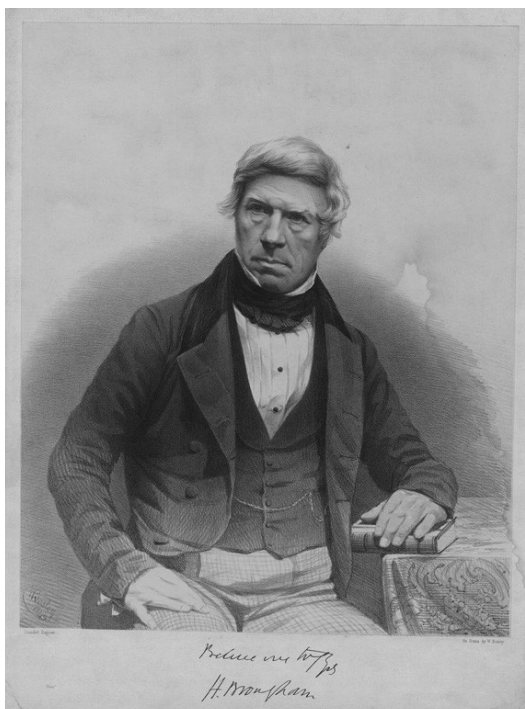
47 George Catlin. *A Short History and description of the Ojibbeway Indians now on a visit to England with correct likenesses, engraved from daguerreotype plates, taken by M. Claudet*. London: Vizetelly Bros. and Co., 1844. Skupinový portrét devíti těchto hostů zářících ve svých domorodých oděvech a třímajících zbraně byl zhotovený „podle daguerrotypie pořázené M. Claudetem“ a ilustroval článek nazvaný „The Indian marriage at St. Martin's Church“. *Pictorial Times*. 13. 4. 1844, s. 233. Příběh popisoval svatbu Notennaakama a slečny Sarah Haynesové, avšak obraz byl Claudetem pořízen jinde a v jiné situaci a byl určen pro výše uvedenou knihu sestavovanou Georgem Catlinem. Je zajímavé, že portrét Odžibvejů byl umístěn nad vyobrazením interiéru Královského polytechnického ústavu (Royal Polytechnic Institution), který je typickým příkladem moderního technologického života a rovněž sídlem ateliéru Richarda Bearda, který byl hlavním Claudetovým rivalem. Srov. Sadiyah Qureshi. *Peoples on Parade: Exhibitions, Empire, and Anthropology in Nineteenth-Century Britain*. Chicago: University of Chicago Press, 2011, s. 66–68.

48 Srov. autor neznámý. „Ojibbeway and Potawatamie Indians“ [rytina]. *Illustrated London News*. 1856, roč. 29, č. 810, s. 41. Obraz byl reprodukován rovněž v „Ojibbeway and Potawatamie Indians“ [rytina]. *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*. 1857, roč. 3, č. 58, s. 104.



Vydavatel Henry Vizetelly popisuje zajímavou historku o jedné Claudetově portrétní zakázce, která vypovídá o ad hoc způsobech tehdejšího nakládání s dřevoryty v obrazových časopisech. Někdy v polovině roku 1843 oslovil Vizetelly Johna Brighta, tehdy nadějnou politickou osobnost, s nabídkou reprodukovat jeho portrét v týdeníku *Pictorial Times* založeném ve stejném roce jako *Illustrated London News*, jehož byl také hlavním konkurentem. Bright „souhlasil s tím, že zajde navštívit pana Claudeta, výsledkem čehož byl malý daguerrotypický portrét zachycující celou Brightovu postavu.“⁴⁹

49 Srov. Henry Vizetelly. *Glances Back Through Seventy Years*, s. 259.



Obrazy zachycené na daguerrotypiích byly obvykle ihned okopírovány výtvarníkem na dřevěný blok, který byl předán rytci. Ten podle kresby vyřezal zrcadlově obrácený dřevoryt určený k tisku, přičemž opět došlo k zrcadlovému obrácení obrazu, díky čemuž ilustrace na stránkách novin ukazovala vyfotografovaného správným způsobem. Korekturní otisk tohoto dřevorytu byl podle všeho zaslán ke schválení panu Brightovi, který se hned ten samý večer objevil ve Vizetellyho kanceláři a stěžoval si, „že ve výrazu jeho úst je něco divného, něco, co se mu dosti nelíbí.“⁵⁰

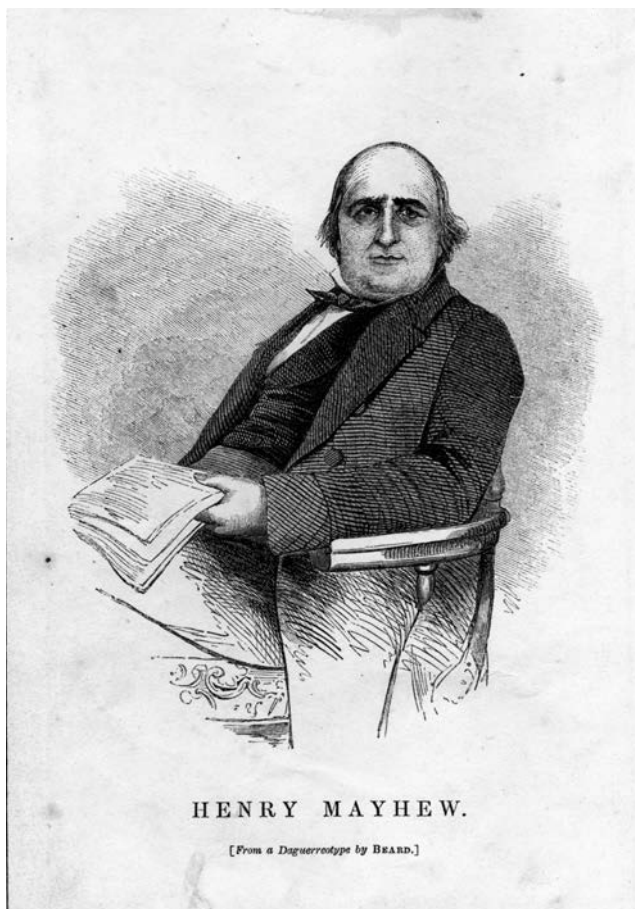


Protože dané číslo týdeníku mělo jít právě do tisku, nechal Vizetelly poslat pro dřevoryt a rytecké nářadí a přímo na místě jej pozměnil; výraz úst upravoval tak dlouho, dokud s ním Bright nebyl spokojen. Brightův požadavek nelze přitom chápat jako výraz samolibosti; není pochyb o tom, že si plně uvědomoval, jaké politické a osobní důsledky může

mít charakter vzezření zachycený na ilustracích v obrazových časopisech.

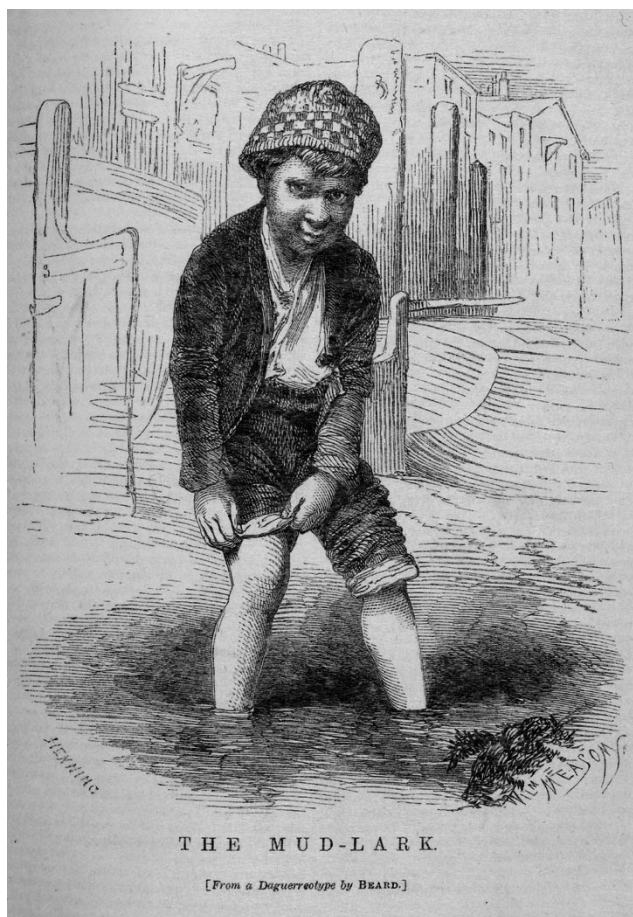
Důraz, který kladl týdeník *Illustrated London News* a ostatní obrazové časopisy na portréty zhotovené podle fotografií, byl jednou z příčin rozvoje kultury celebrit a kultu jedince. Portréty daly zprávám tvář a jméno. V souladu s ambicemi střední třídy přiznávaly prvořadý význam subjektivitě, redukovaly sociální problémy na záležitosti individuálního úspěchu nebo selhání, činíce z nich výzvy spíše morálního než politického charakteru. Tyto souvislosti nám umožní pochopit jeden z nejzajímavějších projektů, na němž se Beardův ateliér podílel: početné rytiny portrétů příslušníků anglické dělnické třídy, které jsou obsaženy v třísvazkové knize Henryho Mayhewa nazvané *London Labour and London Poor* (Londýnští pracující a londýnská chudina). V reklamě na tuto publikaci, která původně vycházela v částech na pokračování, je vždy zdůrazňováno, že každá část obsahuje „rytiny popisovaných výjevů a lidí zhotovených podle daguerrotypií pořízených [Beardem] speciálně pro tuto publikaci“. V knize, s podtitulem „Cyclopedia of the Conditions and Earnings of Those that *will* work, Those that *cannot* work, and Those that *will not* work“ (Encyklopedie životních podmínek a příjmů těch, kteří *budou* pracovat, těch, kteří *nemohou* pracovat, a těch, kteří *nebudou* pracovat), Mayhew předkládá bohatý etnologický komentář o londýnské chudině vycházející z rozhovorů se zástupci popisovaných sociálních typů a ze sociální analýzy.⁵¹ Tento text – s charakterem výpovědi očitého svědka – je plný citací uvedených ve vernakulární

51 Henry Mayhew. *London labour and the London poor: a cyclopedia of the condition and earnings of those that will work, those that cannot work, and those that will not work: The London street-folk; comprising, street sellers. Street buyers. Street finders. Street performers. Street artizans. Street labourers. With numerous illustrations from photographs.* Volume One. London: Griffin, Bohn, and Company, Stationers' Hall Court, 1851.



angličtině a jeho důvěryhodnost a výmluvnost je umocněna dřevorytinami zhotovenými podle fotografií.

Mnohé z těchto ilustrací, včetně portrétu autora knihy otištěného naproti liché straně titulního listu, jsou doplněny popiskou „podle daguerrotypie od Bearda“, některé jsou pak jednoduše označeny slovy „podle fotografie“. (Obrázek č. 15)

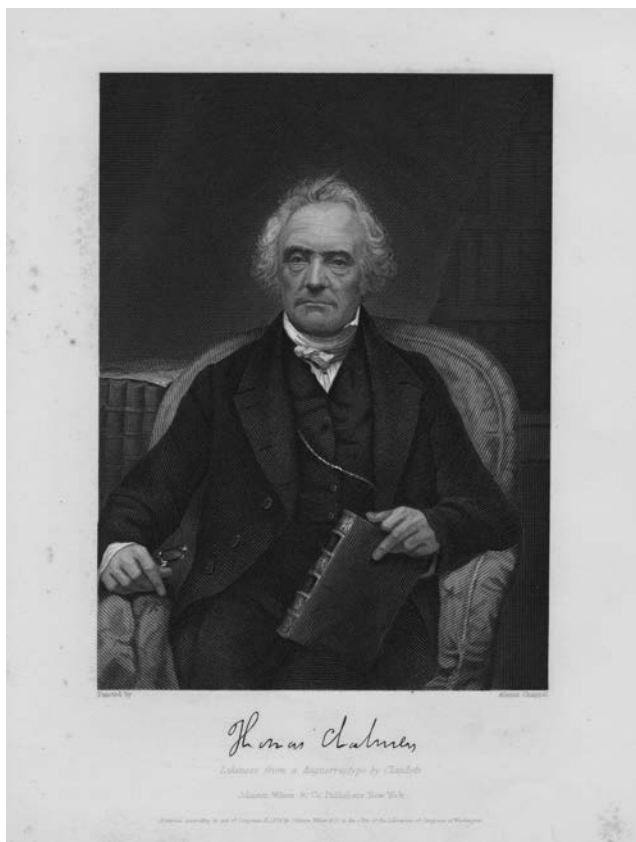


Všechny tyto ilustrace, z nichž většina zobrazuje neznámé jedince nebo dvojice provozující v ulicích Londýna své řemeslo, prezentují fotografované subjekty jako sociální typy: „prodavač pečených brambor“, „londýnský pouliční prodavač zeleniny“, „židovský prodavač starého oblečení“, „londýnský metař“ atd. (Obrázek č. 16) Přestože byly snímky

zjevně pořízeny ve spolupráci s fotografovanými, z nichž většina hledí přímo do kamery, souhrnně představují výjimečný sociální dokument. Každý subjekt je zachycen frontálně a v pohybu při své práci, ve všech případech ukazuje celou postavu a vybavení, které používá ke své obživě (v jednom případě je to kůň a vůz); mírný podhled, z něhož jsou zabíráni, dává fotografovaným vzezření důležitosti. Bohužel se nedochovala ani jedna z původních daguerrotypů. Timothy Barringer na základě důkladného studia rytin prohlásil, že „vizuální důkazy, které nám rozbor ilustrací poskytuje, svědčí o tom, že fyziognomie, výraz tváře, oblečení a gesta byly významně pozměněny v průběhu překreslování daguerrotypů na dřevěné bloky a v průběhu následného zhotovování dřevorytu“, a to tak, že „některé detaily jsou zdůrazněny s cílem zintenzivnit sociální a rasové odlišnosti [...] s ohledem na tropologii známých a rozeznatelných typů“.⁵² Podle všeho měl Mayhew pocit, že popiska „podle daguerrotypie“ poskytne jeho průkopnickému úsilí v oblasti sociálních věd neoddiskutovatelnou autoritu.

Někdy se v tisku můžeme setkat s podrobným popisem podobného materiálního a diskurzivního přemísťování fotografických obrazů. Například ve vydání týdeníku *The Aberdeen Journal* z 28. července 1847 bylo oznámeno, že portrét „nedávno zesnulého reverenda Thomase Chalmerse“, zhotovený podle daguerrotypie pořízené Claudetem během ministrovny návštěvy Londýna krátce před tím, než zemřel, „je právě připravován k tisku“. Rytina portréту již byla „v nejvyšší umělecké kvalitě zhotovena váženým panem H. T. Ryalllem z Londýna, a to stejně jako v případě portréту vévody z Wellingtonu podle daguerrotypie pořízené Claudetem“. Inzerát užitečně uvádí ceny, které zájemci zaplatí za různé tiskové verze rytiny. Nejdražší verze, které

52 Timothy Barringer. *Representations of Labour in British Visual Culture, 1850–1875*. Disertační práce. University of Sussex, 1994, s. 288–289.



byly k dostání za dvě libry a dva šilinky, jsou popsány jako „signované avant la lettre otisky na indickém papíru“. Inzerát je zajímavým způsobem zakončen sdělením, které informuje čtenáře, že „originál je k nahlédnutí do soboty 31. července u pana Willieho v Aberdeenu“. ⁵³ (Obrázek č. 17)

53 Inzerát se objevil v *The Aberdeen Journal*. 28. 7. 1847, s. 4. Rytina reverenda Chalmerse, doplněná o popisku „podobizna podle daguerrotypie pořízené Claudetem“, byla otiskována ještě o třicet let později.

Nedávné úmrtí reverenda Chalmerse, jenž byl rovněž fotografován kalotypickým procesem v edinburském ateliéru Hill & Adamson, bylo bezpochyby hlavním důvodem pro výrobu této rytiny a pravděpodobně i důvodem zájmu o zakoupení této rytiny. Jen máloco podporuje prodej tak dobře jako smrt.

Beardův a Claudetův ateliér se rovněž pokoušely stejným způsobem zužitkovat vášně politické. Beardův operátor pořídil v březnu 1844 daguerrotypický portrét Daniela O'Connella, irského politika proslulého činností ve prospěch irské katolické většiny jako „Velký osvoboditel“ (Great Emancipator). Portrét zachycuje O'Connella od ramen nahoru, bez klobouku, zachumlaného v šále a kabátu, s pohledem upřeným do kamery. Fotografie byla pořízena v době, kdy byl O'Connell na základě obvinění z konspirace zadržen na tři měsíce ve věznici Richmond v Dublinu. Po jeho smrti byly litografické kopie tohoto portrétnu nabídnuty k prodeji irskému tisku a následně reprodukovány v novinách *The Nation* založených lídry hnutí Mladé Irsko.⁵⁴ Beard rovněž inzeroval v dalších novinách jako například *Liverpool Mercury*, kde nabízel daguerrotypické kopie „nenapodobitelného daguerrotypického portrétnu zesnulého Osvoboditele, k němuž je zdarma přidán velký litografický portrét zhotovený význačným umělcem přesně podle daguerrotypického portrétnu“, a dále pak šperky a medailonky s daguerrotypií O'Connellovy tváře. Kromě toho Beard ohlásil, že „deset procent z výnosů z prodeje O'Connellova portrétnu bude věnováno Výboru na pomoc Irsku (Irish Relief Committee)“.⁵⁵

54 Srov. Justin Carville. *Photography and Ireland*. London: Reaktion Books, 2011, s. 23. Srov. též Peter Walsh. „Dublin's First Look into the Camera: Some daguerreotype portrait studios of the 1840s“. *Dublin Historical Record*. 2009, roč. 62, č. 1 (Spring), s. 36–61. Dále citováno jako P. Walsh. „Dublin's First Look into the Camera“.

55 O portrétnu O'Connella srov. *Liverpool Mercury*. 11. 6. 1847, s. 1d, citováno podle Bernard V. Heathcote – Pauline F. Heathcote. „Richard Beard“. *History of Photography*. 1981, roč. 5, č. 3, s. 268. Beardem zhotovená podobizna O'Connella soupeřila na trhu s O'Connellovým portrétnem zhotoveným Francouzem Alexandrem

Nikoli naposledy tak fotografický obraz pořízený v určitém kontextu získal přesunutím do jiného kontextu také jiný význam.

Claudet se rovněž zapojoval do tohoto druhu politického obchodování. Dne 23. října 1851 přicestoval do přístavu v anglickém Southamptonu exulant Lajos Kossuth, maďarský právník, novinář, politik a prozatímní správce Uherského království z období revolučních let 1848–1849. Během tří týdnů absolvoval přednáškové turné po Británii, v jehož průběhu promlouval, často k početným zástupům posluchačů, ve prospěch boje za osamostatnění Maďarska. V této době navštívil Kossuth společně se svou ženou Terezou Meszlényiovou a jejich třemi dětmi Claudetův ateliér, kde si nechali zhotovit několik daguerrotypických portrétů. Některé z nich byly později rozšířeny v podobě litografií a dřevorytů.

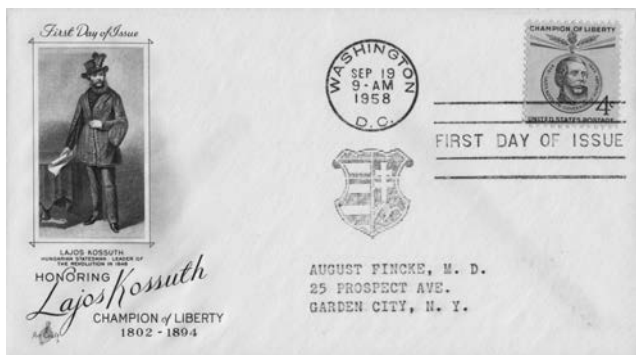
Kossuth stojí na rodinném skupinovém portrétu vpravo, levou rukou si tiskne klop kabátu. Na jednom snímku má na hlavě cylindr ozdobený velkým pérem, na jiném jej drží v ruce. Jeho žena sedí obklopena dětmi. Na snímku jsou dále ateliérové dekorace: sofa, závěs a vzorované tapety. Samostatný portrét zachycuje celou Kossuthovu postavu, cylindr ozdobený pérem na hlavě, levá ruka opět přidržuje klop kabátu, v pravé ruce, jež se lehce dotýká desky malého stolku, svírá jakési dokumenty smotané do ruličky. Na jině

Doussin-Dubreuilem, a to v roce 1844, kdy byl O'Connell ve vězení. Tento druhý portrét byl následně publikován v Paříži, Vidni a v Římě. Dubreuil, který vedl daguerrotypický ateliér v Dublinu, inzeroval, že může dodat daguerrotypické kopie O'Connellova portrétu „zpracované v podobě medailonků nebo broží“ a „kolorované zdokonaleným Beardovým procesem“. Stejně jako Beard oznámil, že „deset procent z výnosů z prodeje O'Connellova portrétu bude věnováno Výboru na pomoc Irsku (Irish Relief Committee).“ Srov. P. Walsh. „Dublin's First Look into the Camera“, s. 47. Walsh se domnívá, že jak Dubreuil, tak jeho hlavní dublinský konkurent, další Francouz jménem Champeaux, dříve pracovali v Claudetově ateliéru v Londýně. Champeaux podle všeho přijel do Dublinu s nejnovějším francouzským vybavením včetně kamery navržené Lereboursem.

Claudetovi připisované daguerrotypii z roku 1851, nyní uložené ve sbírce Maďarského národního muzea v Budapešti, je Kossuth zachycen z profilu, bez klobouku, sedící v křesle a v pravé ruce svírající jílec meče (druhá varianta tohoto snímku zachycuje Kossutha se stejným mečem v ruce, tentokrát však hledí zpříma do kamery).

Dne 6. prosince 1851 přicestoval Kossuth se svou rodinou do New Yorku, kde byli oslavováni jako bojovníci za svobodu a patrioti. Měsíčník *International Magazine of Literature, Art and Science*, vydávaný v New Yorku, přinesl ve vydání z 1. ledna 1852 pochvalný popis Kossuthových aktivit, včetně dřevorytu zhotoveného podle Claudetova portrétního celou Kossuthovu postavu, a to s doprovodným komentářem popisujícím snímek jako „nejlepší portrét tohoto významného Maďara, který jsme kdy viděli“. Článek byl také ilustrován dřevorytem Kossuthovy manželky a jejich dětí, doplněným popiskou „podle nedávno pořízené daguerrotypie“. Ve skutečnosti se však jednalo o levou část rodinného skupinového portrétního pořízeného Claudetem.⁵⁶ Ve stejném roce byla vydána ručně kolorovaná litografie skupinového rodinného portrétního, která vyšla tiskem zhotoveným v tiskařství Elijah Chapman Kellog a vydána byla vydavatelstvím Ensign, Thayer & Co. Litografie byla doplněna popiskou v angličtině a němčině: „Kossuth and his Family, from Daguerreotype by Claudet of London / Kossuth und seine Familie, Von einem Dagueriotype bei Claudet in London“ (Kossuth a jeho rodina, podle daguerrotypie pořízené Claudetem, Londýn). Aby nezůstal zahanben, vydal rytec Thomas Phillibrown, původem Angličan, který krátce předtím přicestoval do Spojených států, rytinu Kossuthova samostatného portrétního zhotovenou podle Claudetova celkového portrétního. Rytina byla doplněna o kopii Kossuthova podpisu a doprovázela ji hyperbolická

56 „Kossuth“. *International Magazine of Literature, Art and Science*. 1852, roč. 5, č. 1, s. 1–3.



popiska „Správce Maďarska z vůle lidu“. V roce 1858 byl ten samý portrét – převzatý z výše zmiňované daguerrotypie pořízené v roce 1851 – překvapivě reprodukován na speciální americké poštovní „dopisnici prvního dne“, a to s popiskou „Na počest Lájose Kossutha, bojovníka za svobodu“. (Obrázek č. 18)

Není známo, jaký finanční a politický zájem Claudet těmito Kossuthovými portréty sledoval. Nebyl však rozhodně jediný, kdo měl zájem na spojení právě s touto politickou celebritou. Například v listopadu 1851 napsal William Henry Fox Talbot koncept dopisu, který měl být adresován britským novinám (zřejmě jej měl odeslat jeho tehdy již bývalý asistent Nicolaas Henneman). Talbot v něm informoval o kalotypickém portrétu Kossutha, který byl pořízen 4. listopadu v Hennemanově fotografickém ateliéru v Regent Street. Dopis oznamuje redaktorům: „s potěšením vám zasíláme kopii Kossuthova portrétu, který od dnešního dne nabízíme za velmi příznivou cenu 15/⁵⁷, a to z toho důvodu, abychom jej v rámci dostupných prostředků přinesli co největšímu počtu jeho obdivovatelů.“ Talbot dále prohlašuje, že portrét stojí za pozornost novinářů, neboť „se doposud nikdo nepokusil

57 Symbol lomítka byl používán ve vernakulární psané angličtině ve významu šilink – pozn. překladatele.

vydat skutečný v malém rámečku adjustovaný fotografický portrét jakékoli významné osobnosti &c⁵⁸. Přinejmenším nebyl takový pokus učiněn ve velkém. Bylo by mnohem jednodušší, zejména v tomto období roku, vydat litografickou kopii portrétu, avšak domnívám se, že by to upoutalo mnohem méně zájmu než skutečná fotografie. Dovolujeme si ještě dodat, že veškerý zisk z vydání těchto portrétů bude předán maďarským uprchlíkům.⁵⁹ Toto gesto bylo ve skutečnosti vyžadováno samotným Kossuthem, který si jej stanovil jako podmínku toho, že se nechá vyfotografovat. Jak sám Kossuth, tak ti, kdo jej fotografovali, nebo ti, kdo vytvářeli rytiny podle jeho fotografických portrétů, zjevně pochopili, že moderní politiku (stejně jako moderní podnikání) je nutno vést stejně tak prostřednictvím rozšiřování obrazů, jako ostatními prostředky.

Talbotův dopis nám také připomíná, že získávání a šíření fotografických portrétů byl konkurenční byznys, v němž komerční fotografické ateliéry usilovaly o získání snímků známých osobností. Dne 20. dubna 1847 tak Henneman oznamoval Talbotovi: „Dnes jsem se měl u Vás zastavit, ale slavná spisovatelka, slečna [Mary] Mitfordová, přišla a já mohl pořídit její portrét. Vzhledem k jejímu věku by

58 Logogram &c byl používán ve vernakulární psané angličtině ve významu et cetera – pozn. překladatele.

59 William H. F. Talbot. *Letter to the Editor*, 4. 11. 1851 nebo pozdější [transkripce dopisu, online]. National Media Museum, Bradford. Document number: 6497. Collection number: 1937–5449 [cit. 19. 8. 2016]. Dostupné z: <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptFreetext.php?keystring=Hungarian+refugees&keystring2=&keystring3=&year1=1851&year2=1877&pageNumber=1&pageTotal=3&referringPage=0>. Ačkoli dnes není známa žádná existující kopie, Hennemanem zhotovený daguerrotypický portrét Kossutha byl inzerován 31. prosince 1851, a to adjustovaný v pouzdře a chráněný krycím sklem. O trochu později, ve vydání *Humphrey's Journal* z 15. dubna 1852 bylo uvedeno, že Henneman vydal portrét Kossutha zhotovený na papírové fotografii, jež byla opět uzavřena v pouzdře. V tomto případě se však jednalo o kopii daguerrotypického portrétu Kossutha zhotoveného Mayallem. Za tuto informaci vděčím Larrymu Schaffovi.

mohla vyjít dobře, myslím, že negativ má hodnotu nejméně 25 liber.“⁶⁰ Na žádost slečny Mitfordové fotografoval také jejího psa, a to čtyřminutovou expozicí. Kopie obou fotografií se dochovaly, avšak nemáme žádný důkaz o tom, že by se Hennemanovi podařilo prodat nějaké portréty slečny Mitfordové. S jistotou ale víme, že jeho podnik (který provozoval společně s kolegou Tomasem Malonem) obdržel svého času zakázku na pořízení sérii fotografií zhotovených slaným procesem a zachycujících bruslaře v pohybu. Všechny snímky bruslařů byly pořízeny v ateliéru a následně byly přeneseny na litografické ilustrace, které byly otištěny v roce 1855 v knize poručíka Roberta Jonese a Williama E. Cormacka nazvané *The Art of Skating, practically explained* (Umění bruslařské, prakticky vyložené).

Získat podobiznu celebrit byl jeden způsob, jak si zajistit finanční úspěch. Avšak dobré vztahy s tiskem byly rovněž klíčové pro přežití a prosperitu ateliéru. Jak Beard, tak Claudet často inzerovali v novinách, a to s vynaložením značných prostředků. Například Beard podal v době od září 1846 do února 1847 nejméně 131 oznámení v *Timesech* a řadu inzerátů v lokálních novinách vycházejících mimo Londýn.⁶¹ Beard byl nechvalně proslulý okázalými způsoby,

60 Nicolaas Henneman. *Nicolaas Henneman to Talbot* [dopis]. 1847. Citováno podle Larry Schaaf. „Aztecs, Ice Skating, & Miss Mitford's Dog“ [online]. *William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonné*. 29. 4. 2016 [cit. 19. 8. 2016]. Dostupné z: <http://foxtalbot.bodleian.ox.ac.uk/aztecs-ice-skating-miss-mitfords-dog/>.

61 Bernard Heathcote – Pauline Heathcote. *A Faithful Likeness: The First Photographic Portrait Studios in the British Isles 1841–1855*. Lowdham: Bernard and Pauline Heathcote, 2002, s. 44. Dále citováno jako B. Heathcote – P. Heathcote. *A Faithful Likeness*. Po celou dobu své kariéry se Beard a Claudet snažili čelit pozornosti, kterou získal jeden z ateliérů, konkurenčním příběhem o svém vlastním ateliéru. Například v červenci 1846 vyšla v *The Literary Gazette* zjevně na zakázku napsaná pochvalná zpráva o Claudetově ateliéru: „Neboť jsme si již povšimli Beardových pokroků v oblasti fotografie, přijali jsme pozvání pana Claudeta k prohlídce jeho sbírky daguerrotypií, jeho způsobu vedení ateliéru a výsledků jeho práce.“ Srov. „Photography“. *The Literary Gazette*. 1846, č. 1537, s. 601c.

jakými si získával přízeň novinářů. V dopise z 27. dubna 1850 adresovaném Talbotovi popisuje Hennemanův společník Thomas Malone snahy přilákat pozornost tisku k jejich portrétnímu ateliéru: „Uvažovali jsme o tom pozvat novináře ze tří výše uvedených časopisů na prohlídku našeho podniku. Domníváme se, že není vhodné se k novinářům chovat přehnaně štědře, jak nám svým špatným příkladem ukázal Beard, který je hostí vínem a drahými lahůdkami a poté jim daruje jejich portréty s příslibem, že jejich přátelům udělá dobrou cenu. Vše toto je extravagantní a nepotřebné.“⁶²

Claudet používal jak Talbotův kalotypický proces, tak daguerrotypii, přičemž Talbotovi platil za práva na jeho proces licenční poplatky. Jedním z portrétů zhotovených z kalotypických negativů a zařazených do alba jeho fotografií byl portrét „George Pritcharda v konzulární uniformě“.⁶³ (Obrázek č. 19) Pritchard byl britským misionářem a diplomatem působícím na pozici konzula na ostrově Tahiti, který se v roce 1843, poté co Francie Tahiti anektovala, vrátil do Londýna. Claudet jej fotografoval krátce poté, co byl jmenován britským konzulem pro Samou.⁶⁴ V dopise z 20. srpna 1844 adresovaném Talbotovi Claudet popisuje

62 Thomas A. Malone. *Thomas Malone to Talbot, 27. 4. 1850* [transkripce dopisu, online]. National Media Museum, Bradford. Document number: 6316. Collection number: LA50–20 [cit. 19. 8. 2016]. Dostupné z: <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptFreetext.php?keystring=extravagant+&keystring2=&keystring3=&year1=1850&year2=1877&pageNumber=0&pageTotal=3&referringPage=>.

63 Kalotypický portrét je reprodukován v D. B. Thomas. *The First Negatives: An account of the discovery and early use of the negative-positive photographic process*. London: Science Museum, 1964, s. 29. Původně byl zařazen do alba obsahujícího fotografie od Talbota, Claudeta a Hippolyta Bayarda, které pravděpodobně sestavil Calvert Richard Jones kolem roku 1884. Srov. Aukční katalog Sotheby's. *Photographic Images and Related Material*. London: Sotheby's, 1989, s. 44–49.

64 Srov. Pritchardův původně nepublikovaný rukopis z roku 1844, nyní dostupný v George Pritchard. *The Aggressions of the French at Tahiti*. Paul de Deckker (ed.). Auckland: Auckland University Press, 1983. Kopie rytiny Pritchardova portrétu zhotovené Baxterem zdobí obálku této knihy.



průběh tohoto fotografického sezení, přičemž připomíná vzájemnou spolupráci, která byla charakteristická pro jejich přátelství. Claudet zřejmě dopis psal krátce poté, co jej Talbot navštívil v jeho ateliéru, kde byl svědkem několika experimentů, jež jeho francouzský kolega prováděl s kalotypickým procesem. Claudet v dopise popisuje, na čem pracoval po jeho návštěvě:

„Rovněž Vám na ukázkou posílám několik snímků, které jsem zhotovil po Vašem odjezdu. Negativ (polodetail slečny

Walterové) byl zhotoven novým procesem &⁶⁵ tento snímek je jediný, který se podařil. Příkladám rovněž pozitiv tohoto snímku. Na portréту muže s mečem & oblečeném v konzulární uniformě je pan Pritchard. Přišel si nechat zhotovit daguerrotypický portrét, & využili jsme této příležitosti a pořídili rovněž talbotypii. Negativ je velmi krásný & podařilo se nám z něj pořídít několik velmi dobrých pozitivních kopií. Snímek Turka je zhotoven podle živého modelu & myslím, že s ním budete spokojen. Stále věřím, že to bude fungovat, avšak chvilku potrvá, než si uděláme dobré jméno & zejména než zdokonalíme techniku.“⁶⁶

„Turek“ hrdě pózuje v národním oděvu, turban na hlavě, ruce zkřížené na prsou, ostře hledí mimo kameru. Ačkoli není známo, že by existoval nějaký dobový pozitivní otisk zhotovený Claudetem, na negativu lze rozpoznat jílec zahnutého meče, jenž jako další znak exotičnosti vystupuje zpoza Turkovy siluety. Oproti tomu fotografie Pritcharda se velmi záhy opakovaně objevila v podobě výrazně kolorované rytiny, která zobrazuje oddaného konzula v jeho uniformě, s knihou v ruce, mečem po boku a jakoby sedícího ve svém bývalém sídle v královském paláci na Tahiti. Toto je na rytině naznačeno výjevem, který lze spatřit v okně za Pritchardem, na němž můžeme pozorovat vděčné domorodce, jak se v idylické zátocce Papeete vrací z bohoslužby. List s touto rytinou, který vyšel v roce 1845 v londýnském tiskařství George Baxter, byl doplněn o faksimilii Pritchardova podpisu, navržen a tištěn v mnoha barvách, a to komplexním procesem, který zahrnoval kombinaci metod tisku z výšky a z hloubky. (Obrázek č. 20) Značná část rytiny

65 Logogram & byl používán ve vernakulární psané angličtině ve významu spojky „a“ – pozn. překladatele.

66 Antoine Claudet. *Claudet to Talbot*, 20. 8. 1844 [transkripce dopisu, online]. National Media Museum, Bradford. Document number: 5037. Collection number: 1937–4936 [cit. 19. 8. 2016]. Dostupné z: <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptDocnum.php?docnum=5037>.



se velmi podobá kalotypickému portrétu Pritcharda, ovšem s výjimkou hlavy, kterou Baxter nebo jeho výtvarníci mírně pozvedli, pootočili a vylepšili omlazovacím faceliftem.

Je možné, že Baxter platil Claudetovi poplatek za použití tohoto obrazu, nemáme však bohužel žádný solidní důkaz o tom, jak takovéto transakce probíhaly. Vezmeme-li v úvahu, že fotografie ještě nebyly chráněné autorským právem, zdá se být pravděpodobné, že vydavatelé si fotografie objednali, anebo je zakoupili se vším všudy a poté je

překreslili nebo okopírovali na dřevěný blok, který nechali vyřýt. Vzhledem k tomu, že žádné z těchto fotografií nepřežily tento proces, zdá se být rovněž pravděpodobné, že fotografie byly vyhozeny nebo zničeny v průběhu jejich kopírování. Někdy lze z určitých nárazek soudit, že zakoupení fotografie v sobě zahrnovalo získání vlastnických práv k obrazu zachycenému na fotografii. Claudet například přemýšlel o využití komerčních možností svého portrétu Pritcharda, avšak domníval se, že toho nebude schopen. V dopise z 28. srpna 1844 adresovaném Talbotovi si stěžuje: „umělec, který přivedl pana Pritcharda do mého ateliéru, mi doporučil, že bych neměl zveřejnit portrét do chvíle, dokud jej on sám nevydá. Díky tomu nemohu obraz využít“. ⁶⁷ Ať již byla dohoda mezi Beardem a Claudetem jakákoli, příběh Pritchardova portrétu je typickou ukázkou způsobu, jakým se jimi zhotovené obrazy dostávaly k širšímu publiku, tedy prostřednictvím jejich transformace do jiného média.

Netrvalo to dlouho a Claudet se rozhodl vyřadit své prostředníky, jako byl např. Baxter, a stal se sám vydavatelem. Dne 21. února 1847 zaslal svému příteli a novináři konzervativních novin *Morning Herald* Davidu Hastingsovi propagační leták, jehož prostřednictvím oznamoval svůj záměr vytvořit galerii daguerrotypických portrétů význačných osobností, která by byla přetvořena v litografie a prodávána zájemcům z řad veřejnosti. Fotograf žádal Hastingse, aby za něj „ztratil slovo“ a pomohl mu propagovat různé jeho portrétní nabídky (pokud by tak nemohl učinit, pak by byl „socialistou nebo někým podobně hrozným“, jak žertem poznamenal Claudet, přičemž se zde jedná o ten druh vtipu,

67 Antoine Claudet. *Claudet to Talbot*, 28. 8. 1844 [transkripce dopisu, online]. National Media Museum, Bradford. Document number: 5046. Collection Number: 1937-4939 [cit. 19. 8. 2016]. Dostupné z: <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptDocnum.php?docnum=5046>.

který si dovolíme vskutku jen k blízkému příteli).⁶⁸ Vlastním vydáváním portrétů se Claudet snažil maximalizovat zisk ze svých investic, a to zejména s využitím zavedeného trhu kolem hrdinského panteonu portrétů veřejných osobností. Podle jeho propagačního letáku patřili mezi významné osobnosti, které portrétoval, např. markýz z Northamptonu Lord Bentinck, Lord Brougham, François Guizot, zpěvačka Anna Thillonová, královna Viktorie a další členové královské rodiny.

Časopis *Art-Journal* oznamoval ve svém vydání z 1. května 1849, že Claudet „právě vydal portrét nadaného experimentálního filozofa Dr. Faradaye [...] v podobě litografie zhotovené podle daguerrotypie“ (která byla ve skutečnosti pořizena v únoru téhož roku). „Výsledkem“, jak uváděla zpráva, „je ta nejvěrnější, nepřikrášlená podoba tohoto proslulého a výstředního muže.“⁶⁹ Na daguerrotypickém portrétu Faradaye vidíme známého vědce sedícího v křesle, levou ruku opřenou o opěradlo, tělo natočené doleva, avšak hlavu otočenou mírně vpravo, oči upřeně hledí směrem ke kameře, kterou však zároveň přehlíží. Tento typ pózy, vyznačující se natočením těla, propůjčuje portrétovanému zdání hloubky a pohybu, a slouží tak k oživení jinak statického portrétního

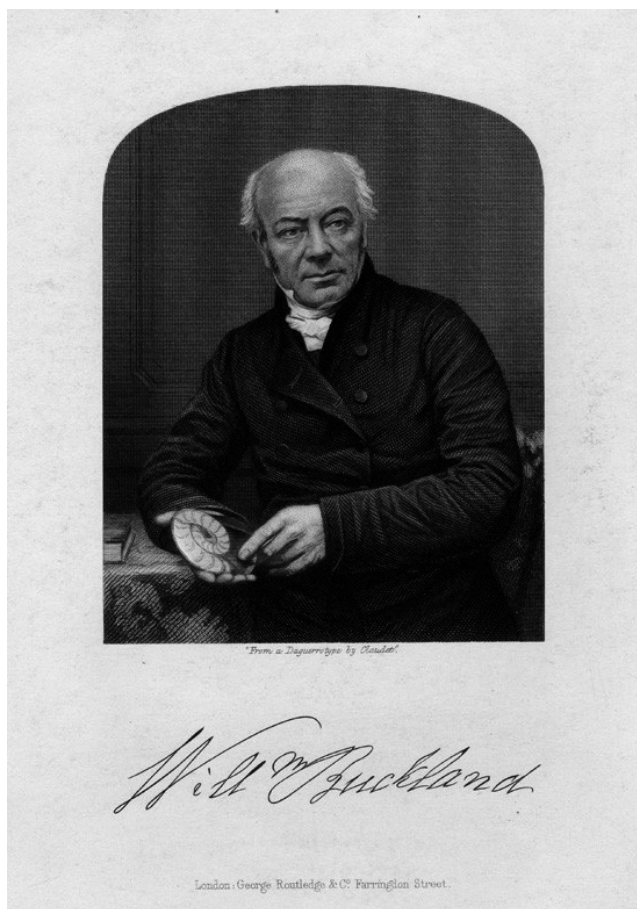
68 Antoine Claudet. *Claudet to Hastings*, 3. 4. 1847 a 9. 6. 1849 [transkripce dopisu, online]. Special Collections (#840174), Getty Research Institute, Los Angeles [cit. 19. 8. 2016]. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/10020/cat76838>.

69 Autor neznámý. „Portrait of Faraday“. *Art-Journal*. 1. 5. 1849, s. 163a. Zpráva o Claudetově ateliéru, která vyšla v červenci 1846 v *The Literary Gazette*, uvádí, že „právě byl pořizen obdivuhodný portrét Faradaye a také Faradaye společně s Brandem. Se zájmem očekáváme zhotovení rytiny zejména podle druhého portrétu, který bude zajisté velmi oceňován“. Srov. „Photography“. *The Literary Gazette*. 4. 7. 1846, č. 1537, s. 601c. Henry Collen fotografoval Faradaye kalotypickým procesem v letech 1842–1843, dále byl fotografován na počátku 40. let 19. století jedním z Beardových operátorů (výsledná daguerrotypie je ve sbírce *Královského institutu Velké Británie*). V Beardově ateliéru byl později fotografován ještě jednou, přičemž litografie zhotovená podle tohoto snímku – na kterém je Faraday zachycen za pracovním stolem, obklopen svými spisy a s brýlemi v ruce – se objevila v knize vydané Conradem Cookem.

postoje. Na litografii, zhotovené Williamem Bosleyem a věrně napodobující kompozici Claudetovy daguerrotypie, je Faraday zobrazen v klenutém rámečku, spodní část těla se postupně noří z tmavé plochy, tvář je rozrytá vráskami, vlasy jsou přesvědčivě neupravené, přičemž vše dohromady svědčí o schopnosti fotografie zachytit vše do nejmenšího detailu.

„Domníváme se, že pan Claudet hodlá čas od času vydat portréty význačných vědců zhotovené podle daguerrotypií v jeho vlastnictví,“ bylo dále uvedeno v *Art-Journal*. A vskutku, Claudet systematicky fotografoval tehdejší přední osobnosti vědy, možná si představoval sebe samého jako jednoho z nich. Tyto portréty nebyly kolorovány, což podporuje domněnku, že byly zhotoveny se záměrem vytvořit podle nich litografie a ty vydávat za účelem jejich prodeje široké veřejnosti. Mezi těmi, kdo se v této době posadili před Claudetovu kameru, byli například již zmíněný Faraday, chemik William Brande, Faraday a Brande dohromady, matematik a vynálezce Charles Babbage, hostující dánský fyzik H. C. Ørsted, astronom G. B. Airy, irský astronom William Parsons Rosse, skotský chemik Thomas Graham, přírodovědec William Clift, fyzik William Robert Grove a chemik Lyon Playfair.

Litografie z většiny těchto daguerrotypií vytvořil Bosley, každý portrét je zasazen do klenutého rámečku a každý portrétovaný hledí mimo kameru, jako by byl zachycen v momentu přemýšlení. Airy je na litografii znázorněn v póze popsané výše, směr pohledu kříží jeho tělo a v pravé ruce drží lupu. Jeho hlava je precizně vykreslená, přesně odpovídající rysům obličeje zachyceným na Claudetově daguerrotypickém portrétu. Jeho tělo se však směrem ke končetinám vytrácí, čímž je soustředěna pozornost na nejvýmluvnější část jeho podobizny, tedy na tu část těla, která je zdrojem jeho intelektu a příkladné povahy. Popiska pod portrétem označuje portrétovaného jako královského astronoma. Rytina

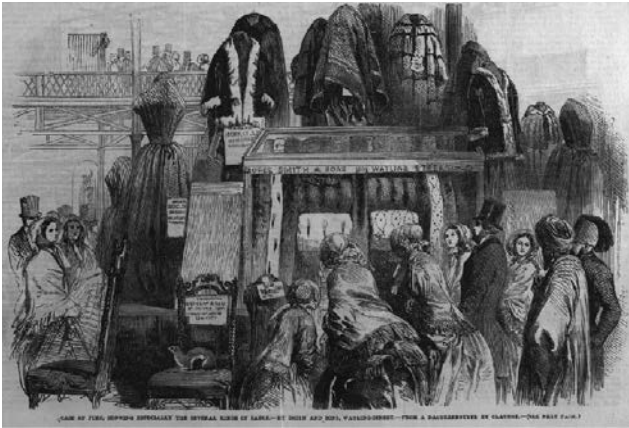


zobrazující geologa Williama Bucklanda držícího v ruce fosilii mušle byla vydána nakladatelstvím Routledge & Co. a byla provedena ve stejném stylu až na to, že byla doplněna popiskou „Podle daguerrotypie pořízené Claudetem“. (Obrázek č. 21) Tyto dva příklady, v obou případech zhotovené v roce 1849 Thomasem Herbertem Maguirem evidentně

podle Claudetovy daguerrotypie, nám dávají možnost porovnat rytinu a litografii shodného námětu. Každá z těchto grafických technik má své specifické obrazové vlastnosti, obě se však shodně nechávají prostoupit pravdivostními hodnotami, které jsou připisované fotografii. Spojování rytin a litografií s fotografiemi tak sloužilo k proklamaci těchto tiskových forem jakožto takových technik zpodobnění, jež jsou nadřazeny tradičním zobrazovacím způsobům závislým na umělcově oku a ruce. Další tisk, tentokrát tečkovaná rytina portrétu dr. Playfaira, prezidenta Chemické společnosti, je zároveň připsán Claudetovi i grafikovi Conradu Cookovi. Stejně jako všechny další příklady je rytina doplněna o faksimilii Playfairova podpisu, jako by tím měla být zdůrazněna indexická autenticita jejího fotograficky získaného obrazu. Jak je patrné, tato předpokládaná autenticita učinila z výroby a distribuce portrétů zhotovených podle fotografií výnosnou obchodní praxi.

Fotografie a Světová výstava

Světová výstava konaná v roce 1851 v Londýně byla obzvláště významnou příležitostí pro fotografický obchod všeho druhu. Týdeník *Illustrated London News* vydal další ze svých pamětních panoramatických tisků, *Velké panorama Světové výstavy všech národů 1851* (Grand Panorama of the Great Exhibition of All Nations), tentokrát jak v podobě dvoustránkové reprodukce ve standardním vydání časopisu, tak v podobě třinácti listů ručně kolorovaných dřevorytin poskládaných vedle sebe na 22 stop (6,7 m) dlouhém kusu lněného plátna, které bylo natočené na dřevěném kolíku. Každý z těchto listů byl zhotoven podle daguerrotypie zachycující interiér Světové výstavy operátorem z Beardova ateliéru. Panorama vyšlo jako příloha k vydání *Illustrated London News* z 6. března 1852 a nabízelo frontální pohled na každou stranu interiéru Křišťálového paláce. Jednotlivé výstavní sekce byly důkladně popsány a do obrazu byly přidány hloučky postav pro zatraktivnění jinak monotónního sledu fasádních pohledů do dílčích expozic. Z obrazového hlediska jsou nejzajímavější ty části, na kterých se transepty budovy protínají s hlavní lodí, neboť zde v jinak plochých výjevech panoramatu ustupuje zobrazený prostor do hloubky. Již ve vydání *Illustrated London News* z 6. září 1851 vyšly dvě velmi detailně zpracované celostránkové



rytiny, zachycující pohledy do interiéru východní a západní lodi Světové výstavy, přičemž obě byly doplněny popiskou „zhotoveno podle daguerrotypie pořízené Claudetem“.

Podle fotografií pořízených Beardovým ateliérem byly rovněž zhotoveny dřevorytiny podrobných scén ze Světové výstavy, které vyšly opět v *Illustrated London News*. Jednou takovou byla například scéna „Čínská rodina v Křišťálovém paláci na Světové výstavě“, která se objevila ve vydání z 24. května 1851.⁷⁰ A opět, i Claudet zhotovoval velmi podobné obrazy. Například vydání *The Illustrated London News* z 21. června 1851 obsahovalo dva dřevoryty zobrazující pohledy na expozice „Keramiky od pánů Mintonových“ a „Pláště z kožešiny“ od firmy George Smith & Sons, „zejména několikero sobolích kožešin“. Oba tyto dřevoryty byly doplněny popiskou „podle daguerrotypie pořízené Claudetem“.⁷¹ (Obrázek č. 22) Tyto jinak zdrženlivé frontální pohledy byly

70 Autor neznámý. „The Chinese Family“ [rytina]. *Illustrated London News*. 1851, roč. 18, č. 487, s. 450.

71 Autor neznámý. „Majolica Vases, Patent Wall Tiles, and Mosaics. — By Herbert Minton and Co“ [rytina]. *Illustrated London News*. 1851, roč. 18, č. 495 s. 599.

opět na rytinách oživeny přidáním zástupů obdivovatelů – muži, ženami, dětmi, a dokonce několika cizinci v jejich národních oděvech – zírajících na exponáty. Když už nic jiného, Claudetovy obrazy – tím, že proměnily výstavní spektakl v obraz, který si lze opakovaně prohlížet – přispívaly k fetišizaci zboží, které bylo klíčovou atrakcí Světové výstavy.⁷²

Jak již bylo zmíněno, zřejmě nejpozoruhodnější exponáty ze Světové výstavy zachycené na Claudetových daguerrotypiích se objevily jako dřevorytiny ve vydání *Illustrated London News* z 26. července 1851. Oba obrazy představují zvířata naaranžovaná do nečekaných póz a jsou označené popiskou: „Vycpané kočky“ a „Vycpané žáby“, v obou případech uvedenou jako „Z Württemberska – podle daguerrotypie pořázené Claudetem“. Kočky usrkávají čaj, zatímco jedna z nich hraje na piano, žáby jsou zachycené, jak se holí břitvou a jak se procházejí s deštníkem nad hlavou. (Obrázek č. 8 a 9) Obě tyto skupiny zvířat byly v antropomorfním provedení připraveny Hermannem Ploucquem, preparátorem Královského muzea ve Stuttgartu. Jak tyto exponáty okomentoval jeden britský historik konzumerismu, „na Světové výstavě sklouzávaly komodity od autonomie k solipsismu a kolem naprosto všech z nich se utvořil divácký kult (nejvýraznější z těchto zbožných kultů se utvořil kolem německých vycpaných žab)“.⁷³ A vskutku, tyto exponáty byly velice oblíbené. „Měli jsme již více příležitostí, a v tomto ohledu nejsme nijak výjimeční,“ oznamoval *The Morning Chronicle* 12. srpna 1851, „nasměrovat pozornost návštěvníků Světové výstavy k dokonalé důmyslné sbírce vycpaných zvířat, nebo jejich modelů,

72 Více o tomto aspektu Světové výstavy srov. Steve Edwards. „Photography, Allegory, and Labor“. *Art Journal*. 1996, roč. 55, č. 2 (Summer), s. 38–44.

73 Thomas Richards. *The Commodity Culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851–1914*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1991, s. 59–60.

věnujících se provádění lidských činností a jevících se jako by byly ovlivněny lidskými motivy, nadějemi a obavami.“ Stánek, v němž byly Ploucquetovy výtvary vystaveny, zjevně patřil mezi „jedno z nejvíce přeplněných míst Světové výstavy“, neboť byl neustále obklopen „rozveseleným davem“. Královna Viktorie popsala tento exponát ve svém deníku jako „vskutku úchvatný“.⁷⁴

Londýnský vydavatel David Bogue záhy pochopil, že by se na této popularitě daly vydělat peníze. Dokonce ještě před koncem Světové výstavy vydal knihu s dvaceti dřevoryty Ploucquetových výjevů nazvanou *The Comic Creatures from Wurtemberg* (Komická stvoření z Württemberska). Kromě řady doprovodných textů popisujících předpokládané příběhy ilustrované jednotlivými výjevy (žabáci zjevně soupeří o pozornost mladé žabí dámy) přispěl sám Bogue předmluvou, v níž naznačuje, že byl jedním z těch, kdo Claudetovi zadal zakázku na pořízení těchto fotografií. „Aby tyto důmyslné výtvary Ploucquetova talentu mohly být nadlouho zachovány, máme k dispozici jejich daguerrotypie pořízené panem Claudetem a podle nich vytvořené dřevoryty, které je kopírují tak věrně, jak jen to bylo možné. Naše čtenáře musíme poprosit, aby si zapamatovali, že naše zábavné skeče byly sepsány, jen aby ilustrovaly samotné kresby. S tímto vysvětlením žádáme o shovívavost při jejich čtení. Avšak, jak moc dobře víme, obrazy jsou tím hlavním, co přiláká pozornost čtenářů, pročez se neobáváme příliš rozsáhlé kritiky.“⁷⁵ Kupující toužící po připomínce své návštěvy na Světové výstavě si mohli zakoupit jeden výtisk

74 Srov. Rachel Poliquin. „Hermann Ploucquet & The Great Exhibition“ [online]. *Ravishing beasts, taxidermy*. 26. 12. 2007. [cit. 19. 8. 2016]. Dostupné z: www.ravishingbeasts.com/life-as-normal-or-not/2007/12/26/hermann-ploucquet-the-great-exhibition.html.

75 Srov. David Bogue. *The Comical Creatures from Wurtemberg: Including the Story of Reynard the Fox; with Twenty Illustrations, Drawn from the Stuffed Animals Contributed by Herrmann Ploucquet of Stuttgart to the Great Exhibition*. London: David Bogue, 1851.



za cenu 3 šilinků a 6 pencí, za příplatek dalších 6 šilinků pak bylo k dostání pozdější vydání s kolorovanými rytinami. (Obrázek č. 23)

Toto druhé pozdější vydání obsahovalo kritiky jeho první verze, jež se objevily v bulvárním tisku, a to včetně úryvku z týdeníku *Examiner* z 2. srpna, který si všímal dvoustupňového způsobu výroby „pěkného obsahu“ prvního vydání: „Zachovat tyto důmyslné výtvary prostřednictvím daguerrotypie a dřevorytů byl vskutku dobrý nápad. V tomto svazku jsou skutečně velmi pěkně a s úžasnou přesností provedeny.“⁷⁶ Je zajímavé, že do této knihy byla zařazena nová verze rytiny zhotovené podle Claudetovy daguerrotypie výjevu s vycpanými žábami. Vyobrazení, ke kterému Bogue doplnil popisku „The frogs who would a-woeing go“ (Žabáci, kteří by rádi na námluvy šli), má zrcadlově obrácené pozadí a „žabí slečna“, již je vidět skrze klenutý dveřní otvor, se prochází v krajině, zatímco na verzi otištěnou v *Illustrated London News* se prochází po ulici. Je pravděpodobné, že verze otištěná v *News* více odpovídá daguerrotypickému

76 Tamtéž, s. 4.

originálu, neboť rytec pracující pro pana Boguea učinil řadu změn prostředí, póz a výrazu žab. A opět, i v tomto případě se zdá, že rétorická síla slovního spojení „podle daguerrotypie“ je sama o sobě důležitější než deskriptivní přesnost, kterou implikuje.

Fotografie a proměna

Do této chvíle jsme hovořili o fotografických obrazech z Londýna, které byly k vidění na stránkách *Illustrated London News* a podobných tiskovin napříč britským impériem. Avšak tato diseminace obrazů probíhala v obou směrech. Uvažme například osud díla v Anglii narozeného, ovšem v australském Melbourne působícího fotografa. Douglas Kilburn, s velkou pravděpodobností vybaven licenci od Richarda Bearda, přicestoval do Melbourne v roce 1847 se záměrem založit ve městě druhý komerční fotografický ateliér. Kilburn je dnes připomínán zejména díky sérii deseti daguerrotypií, které pořídil téhož roku a na nichž zachytil místní Aborigince. (Obrázek č. 24)

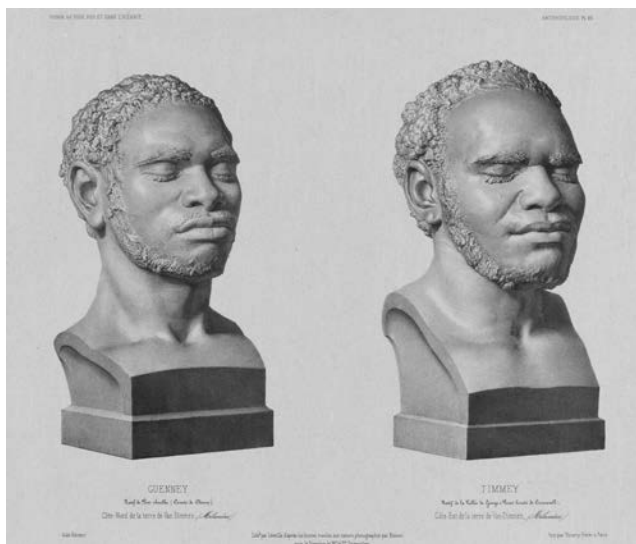
Často se má za to, že tyto snímky jsou nejčasnější dochované fotografické obrazy původních obyvatel Austrálie. Avšak toto tvrzení je pravdivé jen za předpokladu, že vyloučíme jakékoli obrazy zhotovené *podle* fotografií, jako je například ten nazvaný „Guenny + Timmey“, jenž se objevil v ilustrované příloze Dumont d'Urvilleovy knihy *Voyage au Pôle Sud et dans l'Océanie ... pendant les années 1842–1847* (Cesta na Jižní pól a do Oceánie ... v letech 1842–1847).⁷⁷

77 Dumont d'Urville – Jules Sebastien Cesar. *Voyage au Pole Sud et dans l'Océanie ... 1838–1842. Atlas anthropologique*. Paris: A. Gide, 1846. Podrobně o historii této knihy viz Kriselle Baker – Elizabeth



(Obrázek č. 25) Tento konkrétní obraz se může pochlubit komplexním rodokmenem zahrnujícím sérii přechodů mezi různými typy médií, během nichž si udržel svou vizuální autenticitu pouze díky sdílené důvěře v moc indexických znaků. Jedná se o litografickou reprodukci daguerrotypie pořizené někdy v letech 1841–1842 francouzským fotografem Louistem-Augustem Bissonem, na níž jsou zachyceny sádrové odlitky bust dvou mužů z Van Diemenovy země neboli Tasmánie nacházející se jižně od pobřeží Austrálie. Licí formy

Rankin (eds.). *Fiona Pardington: The Pressure of Sunlight Falling*. Dunedin: Otago University Press, 2011.



zhotovil frenolog Pierre-Marie Alexandre Dumoutier, když se v letech 1837 až 1840 účastnil poslední výpravy francouzského objevitele Dumonta d'Urville napříč Pacifikem. Tyto formy, odpovídající negativu nebo tiskařské matici, byly přivezeny zpět do Paříže, kde z nich byly vytvořeny sádrové trojrozměrné pozitivní otisky, které byly následně fotografovány.

V důsledku procesu odlévání lidské tváře jsou Aboriginci zachyceni ve stavu věčného spánku, s klidnou tvářící a očima zavřenými, a to jak před nápoem kolonialismu, tak před plynutím času. Vypadají, jako by byli kryogeneticky konzervováni pro neznámou budoucnost (budoucnost, která je právě teď). Jako duchové z minulosti, viditelní jen díky překotnému sledu jejich proměn do různých dimenzí a médií, připomínají nám tito Aboriginci, že ustavičná oscilace mezi slepotou a vzhledem, absencí a přítomností, je podstatou fotografických obrazů. Toto zpřítomnění nepřítomného se

netýká pouze oněch dávno mrtvých mužů, ale i daguerrotypií, které opět nepřežily proces výroby litografií, jež přitom z daguerrotypie odvozují svoji věrohodnost.

Zobrazující fotografované z tříčtvrtečního pohledu a doplněny popiskami uvádějícími jejich vlastní jména, představují tyto obrazy stejně tak portréty, jako etnografické exempláře. Oproti tomu Kilburnova série fotografií byla zřejmě motivována spíše obchodními než vědeckými zájmy. Kilburn totiž svým subjektům nabízel úplatek za návštěvu svého ateliéru, přičemž žádný z nich nesouhlasil s druhým fotografickým sezením. Podle mého názoru lze tvrdit, že tyto daguerrotypie byly pořízeny proto, aby stvrzovaly předpokládanou jinakost původních obyvatel Austrálie, aby jejich zobrazení mohla být předložena zvědavým zrakům Evropanů, a to právě z toho důvodu, že o Aborigincích se soudilo, že reprezentují vše, čím nejsou civilizovaní lidé. Kilburnovy obrazy ukazují zobrazené subjekty v jejich dobovém oblečení – směsi zvířecích kůží, evropských příkrývek, ozdobného zjizvení, s doplňky v podobě dřevěných bumerangů a kopáček. Vypovídají tak o složité situaci, ve které tito lidé žili v roce 1847, kdy byli nuceni vyrovnávat se s novým světem kamer, zabírání půdy, překotné urbanizace a mnoha neznámých evropských zvyků, mezi něž patřil i etnografický portrét a systematická genocida.

Daguerrotypie samotné jsou unikátní a poměrně křehké předměty, avšak obrazy podle nich zhotovené velmi často kolovaly v různých médiích, díky čemuž se těšily dlouhému životu a širokému rozšíření. Například australský malíř Eugene von Guérard nějakým způsobem přišel k jedné z těchto daguerrotypií a v roce 1854 podle ní namaloval akvarelovou skicu. Stejně tak se zdá být jedna z třiceti šesti kreseb Aboriginců zhotovených v letech 1840–1848 Johnem Skinnerem Proutem výrazně inspirována Kilburnovou daguerrotypií – není přitom známo, zda jejím originálem či nějakou její replikou. Tyto obrazy také velmi



záhy opustily území Austrálie a začaly se objevovat v podobě dřevorytů v zahraničních publikacích – nejdříve v knize o Austrálii vydané v roce 1848 v Edinburghu (kde došlo k záměně pohlaví u jedné postavy) a poté v podobě dalších přepracování původní rytiny v jednom dánském časopise v roce 1849. V roce 1851 si pak ilustrace zhotovené podle těchto daguerrotypů našly cestu do indického časopisu *The Orunudo* zaměřeného na „náboženství, vědu a všeobecné zpravodajství“.⁷⁸

Nejširší publikum si však tyto daguerrotypické portréty získaly zřejmě až ve chvíli, kdy byly v podobě dřevorytů doprovázených textem vyjadřujícím tehdy obvyklé rasové předsudky reprodukovány v jednom vydání *Illustrated London News* z roku 1850.⁷⁹ (Obrázek č. 26) A právě v této

78 Vice viz Isobel Crombie. „Australia Felix: Douglas T. Kilburn's Daguerreotype Portraits of Australian Koories, 1847“. In: *The Daguerreian Annual*. Pittsburgh: The Daguerreian Society, 2004, s. 34–46. Za odkaz na tuto indickou publikaci vděčím Gaelovi Newtonovi.

79 Autor neznámý. „Australia Felix“ [rytina]. *Illustrated London News*. 1850, roč. 16, č. 410, s. 53. Prvního čísla *Illustrated London News* z roku 1842 se prodalo 26 000 výtisků, na konci téhož roku se prodávalo až 60 000 výtisků. Do roku 1850 stoupl počet prodaných výtisků na 67 000 a brzy se vyšplhal až na 123 000 výtisků. Viz Gerry Beegan. „The Mechanization of the Image: Facsimile, Photography,

podobě mohla většina obyvatel Austrálie spatřit tyto fotografické obrazy. Tedy spíše v podobě rytin než samotných daguerrotypií a zejména pak na konci časového, prostorového a reprezentačního oblouku, který tyto obrazy opsaly na cestě z Melbourne přes Skotsko, Dánsko, Velkou Británii a Indii znovu zpět do Austrálie, kam se dostaly na stránkách dovezených výtisků zmíněných oblíbených anglických novin. Osud těchto obrazů je názorným příkladem toho, co toto nové hybridní médium fotografické rytiny šířilo napříč moderní kulturou, tedy ustavičné splétání originálu a kopie, zde a tam, my a oni, života a smrti, času a prostoru – stručně řečeno, rozmlžení hranic mezi všemi těmi protikladnými oblastmi, hranic, které se příliš mnoho našich příběhů z dějin fotografie stále snaží udržovat a obhajovat tím, že privilegují jedinečné fotografie.

Skutečnost, že jsem zaměřil svoji pozornost na reprodukovatelnost fotografie, nesporně klíčové téma diskusí o tomto médiu od jeho počátku, s sebou nezbytně přináší problém identity fotografie, tedy otázku, co je to fotografie. Mohlo by se nám zdát, že právě Claudet by mohl být schopen tuto otázku zodpovědět. Přece jen patřil mezi ty průkopníky fotografie, jejichž obživa byla založena na zhotovování a prodeji fotografií. Avšak bylo tomu skutečně tak? Co si Claudet myslel, že vlastně prodává? Odpověď je opět složitá, její komplexita nás vybízí k úvahám o povaze – a dokonce o podstatě – samotného fotografického média.

Uvažme například výše zmíněný vývoj, kterým prošel daguerrotypický portrét vévody z Wellingtonu. Byl zhotoven, jak nás informují londýnské *Times*, 1. května 1844 v Claudetově ateliéru Adelaide Gallery, a to u příležitosti vévodových narozenin.⁸⁰ Je zajímavé, že o několik měsíců

and Fragmentation in Nineteenth-Century Wood Engraving“. *Journal of Design History*. 1995, roč. 8, č. 4, s. 258.

80 Autor neznámý. „Claudet’s Portrait of the Duke of Wellington“. *The Times*. 22. 5. 1845.

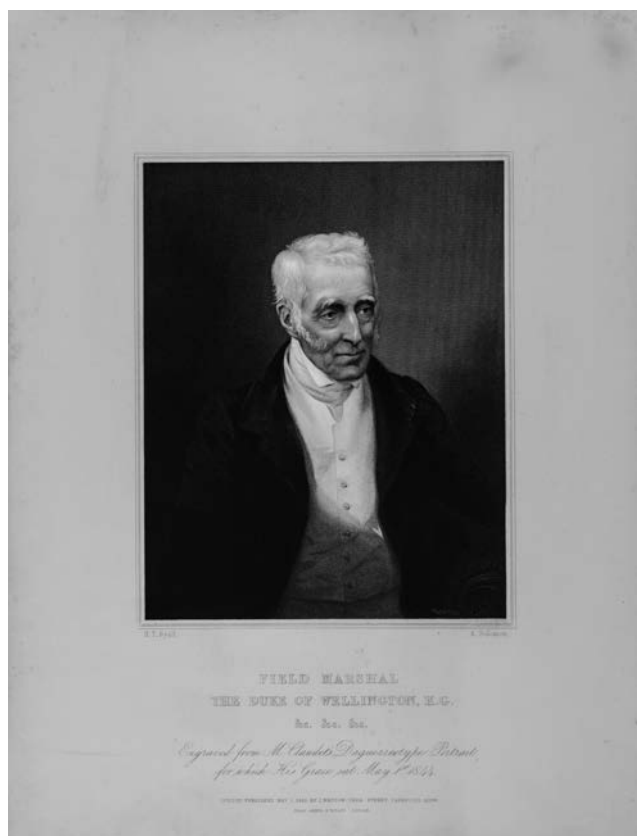
později prohlašoval Claudetův dlouholetý asistent Edward J. Pickering, že to byl on, kdo ve skutečnosti pořídil tento portrét.⁸¹ Ať stál za kamerou kdokoli, můžeme předpokládat, že v průběhu tohoto sezení bylo pořízeno několik téměř identických daguerrotypií, neboť Claudet měl ve zvyku fotografovat své klienty zároveň dvěma kamerami postavenými těsně vedle sebe. Jedna daguerrotypie pak mohla být předána vévodovi, druhou si mohl ponechat fotograf pro propagační účely (právě daguerrotypii Wellingtona vystavil Claudet v roce 1857 na výstavě Manchester Art Treasures).

Je známo, že další z těchto portrétů prodělal několik proměn, díky čemuž se rozšířil v mnoha různých médiích. Například v roce 1845 byla Claudetova daguerrotypie vévody prodána vydavateli Jamesi Watsonovi. Watson ji následně zapůjčil malíři Abrahamu Solomonovi, který podle ní namaloval zvětšený olejový portrét vévody. Tato malba a daguerrotypie byly dále zapůjčeny Henrymu Thomasi Ryallimu, který podle nich zhotovil ocelorytinu. (Obrázek č. 27) Podle *Timesů* byla „rytina zhotovena zejména podle daguerrotypického portréту, dílo pana Solomona bylo použito jen pro korekci těch nedostatků, které se nevyhnutelně objevují na všech daguerrotypických portrétech“. Tento rytinový obraz – údajně „prostý výsledek spojení vědy a umění“ – byl popisován reportérem *Timesů* jako „podobizna převyšující svojí výstižností jak původní daguerrotypii, tak její malovanou kopii; jinak řečeno, máme před sebou podobiznu tak přesně odpovídající přírodě a převládající rysy, povahu a celkový vzhled význačného pana vévody, že nic než odraz tváře jeho milosti v zrcadle by ji nemohlo překonat“.⁸²

Tento důraz na pravdivost portréту, dokonce i za cenu nelichotivého zachycení portrétovaného, byl, jak jsem již

81 Uvedeno v *Glasgow Examiner*. 25. 1. 1845, s. 3c. Citováno podle B. Heathcote – P. Heathcote. *A Faithful Likeness*, s. 39.

82 Autor neznámý. „Claudet's Portrait of the Duke of Wellington“. *The Times*. 22. 5. 1845.



poznamenal, v souladu s oblibou nepřikrášlené upřímnosti u veřejných portrétů, oblibou, která byla inspirována fyziognomickou a frenologickou vědou. Toto nám pomáhá vysvětlit, proč bylo důležité, aby na počátku těchto portrétů stála fotografie, i kdyby tento počátek byl již dosti vzdálen. Reportér *London Evening Standard* byl ve svém líčení otištěném ve vydání z 6. června 1845 obdobně nadšený: „je nutno vyslovit gratulaci za to, že daguerrotypický proces byl v tomto

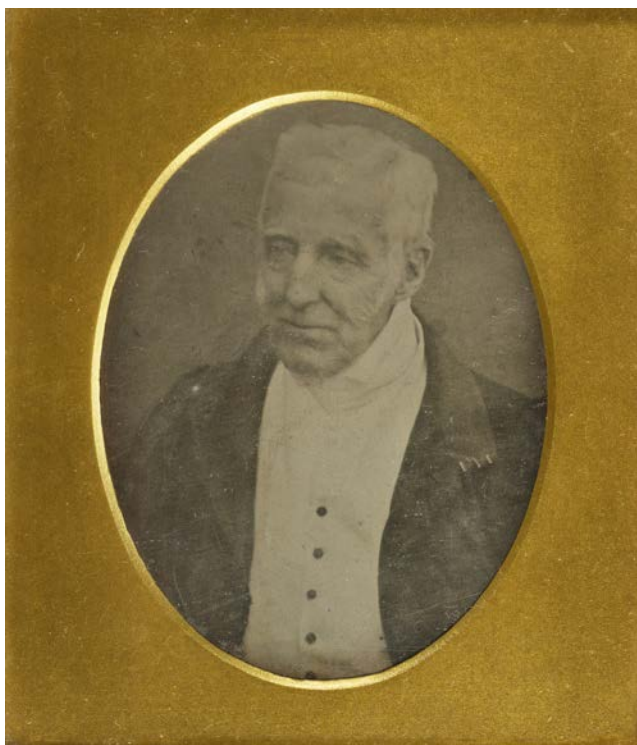
případě naprosto uspokojivý; jediný rys fotografovaného nebyl ztracen, díky čemuž byl obraz význačného pana vévody zachycen a zachován s přesností a osobitostí, o které nemůže být nejmenších pochyb.“⁸³ Povšimněme si, že co se týče výše uvedených pisatelů, fotografie je v jejich komentářích stále přítomna, její indexická přesnost se vryla kamsi do vzezření otisku samotné rytiny, kterému dala vzniknout a propůjčila mu věrohodnost a význam.

Claudet měl kopii tisku Ryallovy rytiny pověšenou na stěně ve svém ateliéru, jako by chtěl trvale upozorňovat na své spojení s tímto významným mužem. Zarámované provedení tisku se objevuje, v zrcadlově obrácené podobě, na stereo-daguerrotypii z doby kolem roku 1852, zachycující členy Claudetovy rodiny odpočívající v kulisách imitujících domácí prostředí (na výjevu jsou zobrazeny čtyři ženy a jeden muž, pravděpodobně Francis George Claudet).⁸⁴ Nicméně o několik let později, ve vydání *Illustrated London News* z 13. listopadu 1852, byla otištěna historka, která vypráví, že sám vévoda nebyl Ryallovým tiskem nijak zvlášť ohromen, dost možná proto, že vskutku „tak věrně odpovídal přírodě“. Podle všeho „se na ni na okamžik podíval, potřásl hlavou a se sentimentálním úsměvem a uvědoměle zamračenou tváří zamručel ‚Velmi starý! Hm!‘ a v zamyšlení odvrátil pohled jinam.“⁸⁵ Vévoda si bez pochyb při pohledu na svůj portrét uvědomil, že každá fotografie jakožto indexická stopa zobrazeného subjektu je připomínkou času, jenž uplynul

83 Autor neznámý. „Fine Arts: The Duke of Wellington“. *London Evening Standard*. 6. 6. 1845. V této zprávě je uvedeno, že Wellington navštívil ateliér Adelaide Gallery „náhodně“.

84 Tato stereo-daguerrotypie je ve sbírkách George Eastman House v Rochesteru v New Yorku. Stranově převrácená Ryallova rytina potvrzuje, že Claudet se vyhýbal používání korekčního zrcadla, díky kterému bylo možno zhotovovat stranově nepřevrácené snímky.

85 Autor neznámý. „Statues, Portraits and Memorials of Wellington“. *Illustrated London News*. 1852, roč. 21, č. 589, s. 416. Za tyto informace vděčím Robertovi C. Ferrarimu.



od momentu jejího pořízení do chvíle, kdy se na ni díváme. Tím, že fotografie reprezentují především právě plynutí času, jsou rovněž připomínkou naší vlastní smrti, která s jistotou nastane někdy v nepříliš vzdálené budoucnosti. Každá fotografie je tak zároveň potvrzením života a předpovědí smrti. Není divu, že se vévoda zamračeně odvrátil!

Toto však v žádném případě neznamenalo konec rozmnožování Claudetova portrétu vévody z Wellingtonu. Dne 1. června 1847 vydal Watson další tečkovanou rytinu zhotovenou podle Claudetovy daguerrotypie vévody, tentokrát zachycující fotografovaného, jak levou rukou svírá opěradlo



křesla.⁸⁶ O několik let později, zřejmě v září roku 1852, poté co vévoda 14. září zemřel, zhotovil Claudetův ateliér pro členy Wellingtonovy rodiny přinejmenším jednu daguerrotypickou kopii originální desky, a to s použitím typu aparátu, který v roce 1843 pro Richarda Bearda vynalezli dva

86 Tato rytina se dále objevila v řadě různých podob. Například Goupil & Vibert ji 1. 5. 1845 vydali jako mezzotintu adjustovanou v paspartě, na které bylo mimo jiné uvedeno „Zhotoveno podle daguerrotypického portréty jeho milosti, který byl pořizen 1. května 1844 M. Claudetem“. Dne 1. května 1845 vydal Watson tečkovanou rytinu téhož portréty, tentokrát adjustovanou v paspartě s kopií Wellingtonova podpisu.



američtí operátoři pracující v Anglii.⁸⁷ (Obrázek č. 28) V roce 1852 dále vytvořil John Sartain kombinací grafických technik mezzotinty, leptu a akvatinty další verzi Claudetova daguerrotypického portrétu vévody, která doprovázela Wellingtonův nekrolog otištěný v časopisu *Eclectic Magazine*. (Obrázek č. 29) O pár let později, v roce 1860, byla táž rytina v tomto časopise otištěna ještě jednou.⁸⁸ V roce 1852 byla

87 Alexander Simon Wolcott – John Johnson. *Royal Letters Patent*. No. 9672. Issued 18. 3. 1843. V této době žil Wolcott v Middlesexu a Johnson prozoval pod Beardovou licencí ateliér v Manchesteru.

88 Srov. „Arthur Wellesley, Duke of Wellington, with a portrait“. *The*



vytvořena ještě jedna verze portrétu, ocelorytina zhotovená Williamem Roffem, která vyšla v podobě ručně kolorovaného tisku. Následně vydaly různé ateliéry, v některých případech anonymně, větší množství fotografických vizitek s kopií Ryallovy rytiny. Vizitky byly zpravidla zhotovovány albuminovým procesem, díky němuž byla kolorovaná rytina převedena do sépiového tónu. (Obrázek č. 30 a & b) V roce 1885 se pak výřez tohoto obrazu objevil na obálce knihy

Eclectic Magazine of Foreign Literature. 1852, roč. 27, č. 3 (November), s. 362; nebo „The Duke of Wellington“. *The Eclectic Magazine of Foreign Literature*. 1860, roč. 49, č. 2 (February), s. 286.

England Under Victoria (Anglie za vlády královny Viktorie), a to v podobě zlatého reliéfu vyraženého na červené kůži knižní vazby.⁸⁹ Přibližně o dalších deset let později se stejný obraz Wellingtona objevil na reklamě na Oakeyho leštadlo nožů (Oakey's Knife Polish). Všechny tyto varianty přitom vycházejí z jediného, údajně unikátního daguerrotypického portrétního pořízení v roce 1844!

Ačkoli je výše popsán příběh jednoho daguerrotypického portrétního osudem mnoha fotografických obrazů, zmínky o jejich proliferaci se jen zřídka objeví v knihách a na výstavách věnovaných fotografii. Je snadné pochopit, proč tomu tak je: podle těch, kdo usilovně brání fotografii proti všemu, co považují za ohrožení její integrity, čímž možná také usilovně brání své muzejní a akademické posty závislé na této integritě, je nutno jakékoli náznaky znečištění fotografie potlačit. Z těchto důvodů je originální, jedinečná fotografie privilegována oproti jejímu nebezpečně mnohačetnému suplementu, oproti reprodukovatelnému fotografickému obrazu. A není pochyb o tom, že tento obraz je vskutku nebezpečný. Vždyť i obraz, kterému jsme se věnovali výše, se opakovaně ukázal být znepokojivě schopný proměn, postupně se z něj stávalo mediálně nespécifické zjevení oddělené od Claudetovy výchozí fotografie a zároveň neoddělitelně s ní spojené. Toto zjevení je závislé na palimpsestovém vztahu k fotografii, jež je nahrazována svou vlastní reprodukcí, která ji valorizuje ve chvíli, kdy ji smazává. Fotografie musí zemřít, aby její přízrak, fotografický obraz, mohl žít.

Ačkoli jsem se zde zaměřil na britské příklady a snažil se podrobně sledovat obchodní praktiky dvou nejranějších komerčních ateliérů v Londýně, je nutno poznamenat, že tento obchod s obrazy byl stejně dobře zavedený na jiných místech v Evropě a ve Spojených státech. Pouhý rok po založení

89 Srov. Walter Scott (ed.). *England Under Victoria*. London: Eld & Blackham, ca 1885.

Illustrated London News začal v Paříži vycházet *L'Illustration* a v Lipsku *Illustrirte*, ačkoli tyto až do pozdních 40. let 19. století nepoužívaly fotografie jakožto zdroj ilustrací. Avšak *United States Magazine and Democratic Review* již koncem roku 1842 otiskoval každý měsíc podle daguerrotypií okopírované portrétní ilustrace různých významných osobností veřejného života. Dřevorytec Frank Leslie, který se svému řemeslu naučil v *News*, začal 15. prosince 1855 vydávat časopis *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*, který byl v roce 1857 následován konkurenčním týdeníkem *Harper's Weekly*. V této době již všechny tyto tiskoviny obsahovaly dřevoryty zhotovené podle fotografií⁹⁰ získávaných od místních fotografů, ale také z různých zdrojů po celém světě. Tak například snímky fotografa Felice Beata, který se narodil v Benátkách, avšak v letech 1863 až 1884 žil v Japonsku, měly své světové publikum. Jeho fotografie z Japonska byly totiž v podobě dřevorytů reprodukovány v průběhu 60. let 19. století v *Illustrated London News*, *Le Monde illustré*, *Le Tour du monde* a v řadě knižních publikací. Mezi jeho snímky patří dvoustránkové panorama města Edo (dnešní Tokio) a britské flotily v Jokohamě, které vyšly 29. října 1864 v *News*.⁹¹ Ostatně nedávné studie věnující se fotografiím zhotoveným v Japonsku a v Číně poukázaly na vysokou frekvenci šíření obrazů vycházejících z těchto fotografií v podobě dřevorytů v obrazových časopisech, což umožňovalo fotografům působícím na vzdálených místech udržovat povědomí o jejich práci i v metropoli.⁹²

90 Srov. R. Taft. *Photography and the American Scene*, s. 419.

91 Srov. Anne Lacoste. *Felice Beato: A Photographer on the Eastern Road*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2010, s. 20–21.

92 Srov. např. Filip Suchomel – Marcela Suchomelová. *Námořní deník Erwina Dubského: sbírka albuminových fotografií ze 70. let 19. století z Japonska*. Brno: Moravská galerie, 2006; Filip Suchomel – Marcela Suchomelová. ... a z mlhy zjeví se útesy čínské: obraz Číny v prvních fotografiích. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová – Arbor Vitae, 2011; Luke Gartlan. *A Career of Japan: Baron Raimund von Stillfried and Early Yokohama Photography*. Leiden and Boston: Brill, 2016.

Jak ukázaly Wendy Reavesová a Sally Peircová, v této době „nebyl vztah mezi fotografií a uměleckým tiskem ani tak konkurenční, jako spíše vzájemně závislý a symbiotický“.⁹³ V důsledku toho, jak tvrdí Michael Leja, „byly ve čtyřicátých a padesátých letech 19. století obrazy považovány za vzájemně převoditelné napříč různými médii, kdykoli to bylo z výstavních a distribučních důvodů potřeba. Pojetí speciﬁčnosti média nebylo ve sféře masově vyráběných obrazů rozšířené, s výjimkou jeho chápání jako určité sady vlastností, které lze v podobě jakéhosi obohacení propůjčit jinému médiu.“⁹⁴ Anebo, pokud se odvoláme ještě na jednu autoritu, můžeme pro popis situace, ve které se nyní nachází fotografický obraz, převzít slova Michela Foucaulta: „V té době obrazy cestovaly po světě pod cizí identitou. Nic se jim nepřičilo více než zůstat uvězněnými, sebou samými, v *jednom* obraze, v *jedné* fotografii, v *jedné* rytině, pod patronátem *jednoho* autora. Žádné médium, žádný jazyk, žádná syntaxe je nemohly ovládnout; od narození až po místo jejich posledního spočinutí vždy dokázaly unikat díky novým technologiím převodu.“⁹⁵

93 Wendy Wick Reaves – Sally Pierce. „Translations from the Plate: The Marketplace of Public Portraiture“. In: Grant Romer – Brian Wallis (eds.). *Young America: The Daguerreotypes of Southworth and Hawes*. New York: International Center of Photography, 2005, s. 89, 93.

94 Michael Leja. „Fortified Images for the Masses“. *Art Journal*. 2011, roč. 70, č. 4 (Winter), s. 82.

95 Michel Foucault. „Photogenic Painting“. [1975]. In: Sara Wilson (ed.). *Photogenic Painting: Gérard Fromanger*. London: Black Dog Publishing, 1999, s. 84–85. Za tento odkaz děkuji Tomáši Dvořákoví.

Fotografie a obraz

V tomto ohledu se komplexita fotografie jasně představuje v jedné další fotografii od Antoina Claudeta – ve stereo-daguerrotypii *The Geography Lesson* (Hodina zeměpisu) pořázené někdy kolem roku 1851. Claudet nás prostřednictvím svého vlastního patentovaného prohlížečského zařízení vyzývá k tomu, abychom tuto fotografii viděli jako virtuální trojrozměrný přelud, který existuje pouze na pozadí našich očních sítnic, tedy spíše jako obraz než jako „věc“. A co uvidíme, když se takto podíváme? *The Geography Lesson* se skládá ze dvou spojených obrazů šesti postav; učitel mužského pohlaví (kterého hraje fotografův syn Henri), čtyři dívky a chlapec klečící na židli, všichni krásně naaranžováni v semknuté spirále těl a křížících se pohledů s mužskou postavou na vrcholu asymetrické pyramidy. (Obrázek č. 31) Každá z těchto postav je plně ponořena do své činnosti, jako by fotograf vůbec nebyl přítomen. Dvě dívky ve spodní části snímku drží otevřený výtisk *Excursions Daguerriennes*, knihu s rytinami zhotovenými podle daguerrotypií, kterou vydal jedenáct let před vznikem tohoto snímku Claudetův přítel Lerebours a jež se svého času prodávala v Claudetově londýnském obchodu se sklem. Další dítě nahlíží do menší knihy a ostatní bedlivě hledí na glóbus, který je natočený tak, abychom viděli obrysy Austrálie. Učitel pomáhá svým dychtivým



svěřencům najít na glóbusu nějaké místo. Zrcadlo v pozadí poskytuje lákavý pohled na odvrácenou stranu globusu a hlavu jedné z dívek; při stereoskopickém pohledu nám právě tento odraz v zrcadle poskytuje svůdný pocit, jako bychom mohli postavy obkroužit pohledem, jako by se naše nohy mohly pohybovat s našima očima a přenést nás za postavy. Košík s květinami, umístěný v pozadí na okraji fotografie, dotváří celou kompozici.

Výjev, jenž je nám zde nabízen, představuje výuku potomků rodiny náležející k vyšší střední třídě, rodiny, která od svých dětí očekává, že budou číst jak ve francouzštině, tak v angličtině, že budou vizuálně gramotné a že budou

rozumět okolnímu světu – světu, který byl v té době stále více ovládán politickými a ekonomickými zájmy Británie. Zároveň však vidíme také potvrzení pozitivistického a imperialistického pojetí vědění, tedy pojetí, které je založeno na takovém pochopení zjevného světa přírody, v němž jsou vidění, vědění a ovládání úzce propojeny.⁹⁶ Kanadský badatel Joan Schwartz popsal Claudetovo vyobrazení takového chápání jako jeho příspěvek ke konstrukci „imaginativních geografii“.

„Glóbus poskytoval vědecký model; kniha předkládala literární obrazy; rytiny přispívaly vizuálním zpodobením [...] *The Geography Lesson* spojila kartografii, literaturu a umění a zasadila fotografii do procesu získávání, uspořádávání a rozšiřování geografických informací [...] Jsou v ní vtištěny představy o povaze světa a o tom, jak viktoriánské myšlení svět poznávalo a reprezentovalo [...] Realita je v ní redukována na psané a vizuální reprezentace a skrze ně je svět uspořádán a předkládán modernímu pohledu jako objekt.“⁹⁷

Sám Claudet vyjádřil tuto ideu v eseji vydané v roce 1860:

„Stereoskop je souhrnným panoramatem světa. Přináší nám tím nejjevnějším a nepřenositelnějším způsobem nejen pouhý obraz, nýbrž model všeho, co existuje v různých zemích světa, a to v hmatatelné podobě; představuje nám místa, která jsou známá pouze z neúplných vyprávění cestovatelů; přivádí nás před ruiny antické architektury, ukazuje nám historické památky po dřívějších a dávno minulých civilizacích, génia, vkus a moc minulých věků, s nimiž se můžeme obeznámit tak, jako bychom je sami navštívili.“⁹⁸

96 Srov. James Ryan. „Images and Impressions: Printing, Reproduction and Photography“. In: John M. Mackenzie (ed.). *The Victorian Vision: Inventing New Britain*. London: V&A Publications, 2001, s. 227.

97 Joan M. Schwartz. „*The Geography Lesson*: photographs and the construction of imaginative geographies“. *Journal of Historical Geography*. 1996, roč. 22, č. 1, s. 17.

98 Antoine Claudet. „Photography in its Relation to the Fine Arts“. *The Photographic Journal*. 1860, roč. VI, s. 266.

Dvě dívky vskutku drží otevřenou kopii *Excursions Daguerriennes*, takže můžeme vidět, jak se dívají na *Plate XV: La Maison Carrée, Nîmes* (Vyobrazení 15: římský chrám Maison Carrée v Nîmes). Jinak řečeno, dívky se jako-by náhodou rozhodly, že si prohlédnou obrázek dochovaného římského chrámu, který se nachází ve Francii, Claudetově rodné zemi. Předvádí tak kulturní bohatství jeho vlasti, přičemž zároveň dávají tomuto snímku zřetelně autobiografický nádech. Díky tomu může tento výjev posloužit jako ukázka teleskopického prolínání minulosti a přítomnosti, zde a nyní; což jsou, jak již víme, jedny ze specifických vlastností fotografického média.

Claudetovo mistrovské provedení tohoto iluzivního obrazu – patrné v dokonalém nasvícení komplexního výjevu, naturalistickém podání výrazů dětských tváří, v působivých gestech jejich rukou a v kompozici provedené s téměř sochařskou citlivostí k třetímu rozměru – nás nabádá k tomu, abychom se do snímku vnořili, abychom se stali spoluúčastníky jeho ideologického sdělení. Jednou z částí tohoto sdělení je důležitost vzdělávání mladých žen, což byla v 50. letech 19. století relativně nová myšlenka. Další poukazuje na stěžejní význam vzdělávání jako takového, tedy na získávání znalostí z druhé a třetí ruky, prostřednictvím knih, obrazů, glóbusů a na výuce postupů abstrakce, dedukce a postupné kumulace poznatků. Claudetův obraz je, vedle všech jeho dalších možných důsledků, glorifikací duševního života. Zároveň je však také výmluvnou ukázkou splynutí fotografií a jejich kopií do jediného všezahrnujícího optického média. Zdá se, že pro Claudeta je fotografický obraz virtuálním obrazem vykouzleným na pozadí oční sítnice pozorovatele, tedy žádná neměnná entita vyrobená z kovu nebo papíru.

The Geography Lesson, skládající vizuální zážitek z různých částí, je vskutku zvláštní. Vždyť je tvořena stereoskopickým zjevením, obrazem, který je vidět jen v našich představách, vyvolaných dvojicí daguerrotypů zobrazujících osoby

dívající se na rytinu zhotovenou podle jiné daguerrotypie, daguerrotypie pořízené někým jiným o několik let dříve, na níž je zachycena budova postavená ve starověku a v jiné zemi. Jinak řečeno, je to fotografie, která vyjadřuje vše o úžasné podivnosti fotografie jakožto reprodukčního média. Avšak je také fotografií, která opět poukazuje na dynamickou a prchavou podstatu fotografie jakožto média, které je stejně tak obrazem, jako materiálním objektem, které je simultánně materiální a imateriální.

V tomto smyslu Claudetovo dílo stvrzuje postřeh amerického kulturního komentátora Olivera Wendella Holmese, který v eseji vydané v roce 1859 popsal fotografii jako „oddělení formy a substance“. Fotografii vdčíme za to, tvrdil Holmes, že:

„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. [...] Důsledkem bude brzy tak ohromná sbírka forem, že je bude třeba klasifikovat a uspořádat v ohromných knihovnách, jako dnes knihy.“⁹⁹

Holmes si uvědomuje, že fotografie způsobuje oddělení obrazu od jeho referentu, čímž činí „formu“, mimo jiného, levnější než „hmotu“, a díky tomu snadněji proměnitelnou ve zboží. Tento postřeh můžeme lehce posunout o kousek

99 Oliver Wendell Holmes. „The Stereoscope and the Stereograph“. [1859]. In: Beaumont Newhall. *Photography: Essays and Images*. New York: Museum of Modern Art, 1980, s. 59, 60. Citováno podle českého překladu in Tomáš Dvořák. *Sběrné suroviny. Texty, obrazy a zvuky nedávné minulosti*. Praha: Filosofie, 2009, s. 63.

dále, a to když se na fotografii podíváme jako na kontinuální proces takovýchto odloučení, nejprve formy od hmoty a poté formy od formy. Tento druhý případ odloučení – fotografického obrazu od samotné fotografie – je poháněný především požadavky konzumního kapitalismu. Ačkoli je toto dvojí přemístění velmi často spojováno s příchodem digitálních technologií, ukazuje se, že vždy bylo ústřední součástí každodenní zkušenosti s fotografií. Toto platí dnes, stejně jako to platilo na počátku.

A co na to samotní fotografové, co na to praktici, jako byli Beard a Claudet? Co pro ně osobně znamenala diseminace fotografie? Richard Beard se hned od začátku rozhodl provozovat daguerrotypickou praxi prostřednictvím systému franšízových dohod. Díky tomu, ačkoli sám nepořídil téměř žádnou fotografii, se jeho jméno objevuje na tisícovkách exemplářů. Claudet provozoval tradičnější formu obchodu s uměním, přičemž ve svém ateliéru sám působil jako hlavní operátor. Oba tito muži však zaměstnávali mnoho asistentů, takže za jejich jmény je ve skutečnosti spousta fotografických dělníků. Jinak řečeno, v rámci jejich odhodlaného úsilí poskytnout fotografii kapitalismu, ocitli se Beard a Claudet v situaci, kdy zároveň rozmnožovali a šířili nejen identitu fotografie, ale rovněž svou vlastní identitu. Díky tomu je nejlepší považovat jména „Beard“ a „Claudet“ za obchodní značky spíše než za označení konkrétních jedinců. Claudet zareagoval na tuto komodifikaci identity tím, že obsedantně pořizoval autoportréty, které v průběhu své kariéry zhotovil snad na každé médium, které měl k dispozici; Beardova reakce spočívala v jeho téměř dokonalé nepřítomnosti před kamerou (na daguerrotypiích jej tak najdeme zastoupeného jen v zástupné podobě skrze nezbytné vepsání jeho jména na velké množství daguerrotypií, které však v jeho licenci zhotovili jiní). V tomto smyslu lze tvrdit, že Beard, ačkoli byl méně významným fotografem, byl ve skutečnosti prozíravějším přispěvatelem k budoucnosti fotografie – plně přijal

všechny důsledky modernity, a to až do bodu rozpuštění sebe sama ve prospěch čistě korporátní existence.

Oddělení obrazu od fotografie, jemuž jsem se doposud věnoval, získalo nakonec v srpnu roku 1862, kdy britský parlament schválil zákony poskytující fotografům autorskoprávní ochranu, formálně právní postavení. Zákon snažící se zajistit tuto ochranu byl poprvé předložen britskému parlamentu v roce 1858, avšak jeho projednávání bylo obnoveno až v roce 1861 v souvislosti s polemikou ohledně postavení fotografie na nadcházející Světové výstavě. Zákony vydané v srpnu 1862 poskytly tvůrcům nebo autorům „každého originálního obrazu, kresby a fotografie [...] výhradní právo kopírovat, zhotovovat rytiny, reprodukovat a rozmnožovat tuto malbu nebo kresbu, jakož i jejich náčrt, nebo tuto fotografii, jakož i její negativ, jakýmikoli prostředky a v jakékoli velikosti po dobu přirozeného života jejich autora a sedm let po jeho smrti“.¹⁰⁰

Ateliéry, které profitovaly z prodeje portrétních vizitek (carte-de-visite) známých osobností, jako ty provozované Caldesim, Mayallem a Silvym, začaly registrovat své obrazy v témže roce. Julia Margaret Cameronová rozsáhle využívala této právní ochrany a v průběhu téměř dvanácti let, počínaje květnem 1864, zaregistrovala 508 fotografií.¹⁰¹ Vezmeme-li v potaz jejich výrazné zapojení do obchodu s fotografiemi,

100 Podrobněji o těchto zákonech srov. Anne McCauley. „Merely Mechanical: On the Origins of Photographic Copyright in France and England“. *Art History*. 2008, roč. 31, č. 1 (February), s. 57–78; Roger Taylor. *Impressed by Light: British Photographs from Paper Negatives, 1840–1860*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2007, s. 139, 412; „Copyright in Photographic Portraits“. *Photographic News*. 1862, č. 8, s. 554. Jedním ze zajímavých důsledků přijetí těchto autorských zákonů byly žaloby, které podali vydavatelé na prodejce neautorizovaných fotografií a ryteckých kopií uměleckých děl. Srov. např. právní kroky, které podnikl vydavatel Ernest Gambart, popsán v J. Maas. *Gambart*, 159–162.

101 Julian Cox – Colin Ford. „Appendix A: Copyright Registers“. *Julia Margaret Cameron: The Complete Photographs*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2003, s. 496–497.

a zejména pak s reprodukcemi jejich díla v obrazových časopisech, je zarážející, že ani Beard, ani Claudet se podle všeho nevyjadřovali k autorskoprávním zákonům. Ponecháme-li stranou právní důsledky a komerční potenciál těchto zákonů, pak jejich schválení v roce 1862 bez pochyb pouze potvrdilo, co Beard a Claudet považovali ve své každodenní praxi již dávno za samozřejmé: a sice že to, co vytvářeli a prodávali, byly obrazy („formy“, jak je nazval Holmes), nikoli pouze „fotografie“.

Není bez zajímavosti, že ve stejném roce, kdy byly přijaty zákony o autorském právu, se Claudet podílel na experimentech, které měly zcela proměnit způsob šíření fotografie. Někdy kolem roku 1845 přestal William Henry Fox Talbot zhotovovat fotografie a místo toho soustředil své síly na vyřešení problému vybledávání jeho fotografií, jemuž chtěl zabránit reprodukcí jejich obrazu prostřednictvím fotomechanického procesu. Jak již víme, podobné snahy – poháněné touhou po automatizaci, jež byla základem průmyslové revoluce – se objevily společně s vynálezem samotné fotografie. Tato touha rovněž proměnila průmysl spojený s výrobou dřevorytů. Systém montážní linky zavedený při výrobě rytiny Claudetova panoramatu Londýna v roce 1842 se brzy stal obvyklým postupem. K nelibosti Johna Ruskina a dalších umělců začaly faksimilové rytiny zhotovené podle fotografických obrazů postupně nahrazovat kvalifikovanější interpretativní rytecké postupy. Do poloviny 50. let 19. století dospěla řada experimentátorů k postupu, pomocí něhož se dalo nanést kolodium na dřevo a fotografii následně exponovat přímo na něj. Dřevoryty pak mohly být zhotoveny přesně podle fotografie, což z procesu vyloučilo kresbu jakožto mezičlánek při jejich výrobě. Během deseti let zavedla tento postup většina obrazových časopisů včetně *Illustrated London News* a jeho konkurentů. Ovšem i tento postup byl znám již od roku 1839; ilustrace na titulní straně *The Magazine of Science and School of Arts* z 27. dubna 1839

byla otiskem rytiny zhotovené podle fotogenické kresby vyvolané přímo na kousku zimostrázového dřeva.¹⁰²

Talbot rozvíjel své pozdější snahy právě na pozadí těchto zkušeností. Znepokojen vybledáváním fotografií na slavném papíře, které vydal ve své knize *The Pencil of Nature* (1844–1846) a v časopise *The Art-Union* (který v roce 1846 distribuoval sedm tisíc Talbotových fotografií), zaměřil své úsilí na možnost přenesení fotografického obrazu na kovové desky, ze kterých by následně byly zhotoveny trvalé inkoustové tisky na papír. V říjnu 1852 byl schopen podat předběžnou specifikaci patentu na takovýto rytecký postup. V dubnu 1858, po objevení způsobu, jak zavést do postupu techniku akvatinty, podal další patent na zdokonalený způsob heliogravury, který nazval fotoglyfická rytina.¹⁰³ V únoru 1862 zaslal Claudet Talbotovi několik pozitivů na skleněných deskách, a to včetně jednoho zhotoveného podle vizitkového portréту skotského fyzika a vynálezce Davida Brewstera, s tím, aby z nich tímto postupem zhotovil rytiny. (Obrázek č. 32) Již rok předtím Claudet v dopise adresovaném Talbotovi poukázal na komerční potenciál jeho techniky: „Nemohu se dočkat, až uvidím rytiny zhotovené Vaší technikou z portrétů, které jsem Vám zaslal, neboť pokud

102 Pro podrobnější pojednání o vývoji techniky dřevorytu srov. Vincent Beechey. „Photography Applied to Engraving on Wood“. *Humphrey's Journal*. 1854, roč. 7, č. 10, s. 151–152; John De Witt Brinckerhoff. „Photographic Engraving on Wood“. *The Photographic and Fine Art Journal*. 1855, roč. 8, č. 2, s. 48; „Photographing on Wood“. *The Philadelphia Photographer*. 1867, odkazováno podle Roger Pring. *Pring's Photographer's Miscellany: Stories, Techniques & Trivia*. Lewes: Ilex, 2011, s. 66; dále také srov. G. Beegan. *The Mass Image*; J. Buchanan-Brown. *Early Victorian Illustrated Books*; R. Taft. *Photography and the American Scene*.

103 Podrobněji o této stránce Talbotovy kariéry srov. např. Larry Schaaf. *Sun Pictures: Catalogue Twelve: Talbot and Photogravure*. New York: Hans P. Kraus, Jr., 2003. Dále citováno jako L. Schaaf. *Sun Pictures*. Dále srov. Larry Schaaf. „The Caxton of Light: Talbot's Etchings of Light“. In: Mirjam Brusius – Katrina Dean – Chitra Ramalingam (eds.). *William Henry Fox Talbot: Beyond Photography*. New Haven: Yale University Press, 2013, s. 161–189.



by existoval způsob, jak z nich jen s drobnou retuší učinit dokonalé rytiny, mělo by to obrovský význam pro prodej fotografických vizitek.“¹⁰⁴

104 Antoine Claudet. *Antoine Claudet to William Henry Fox Talbot*, 14. 1. 1861 [transkripce dopisu, online]. Document number: 8286. Collection number: 1937–5405 [cit. 19. 8. 2016]. Dostupné z: <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptDocnum.php?docnum=8286>.



Talbot fotoglyfickou rytinu Brewsterova portrétu skutečně zhotovil. Skotský vědec je zachycen z odstupu, s rukou položenou na židli, stojící v Claudetově ateliéru vedle sloupu obdélníkového tvaru a před pitoreskní malbou krajiny zavěšené na zdi za ním.¹⁰⁵ (Obrázek č. 33) Talbot vynalezl proces

105 Srov. L. Schaaf. *Sun Pictures*, s. 46. Jako první odhalil Claudetovo autorství této fotografie Arthur Gill. „Fox Talbot's Photoglyphic Engraving Process“. *History of Photography*. 1978, roč. 2, č. 2 (April), s. 134.

negativ-pozitiv, tedy systém reprezentace, který ovládl 19. století. Nyní, kromě jiných obrazů s využitím toho, který mu zaslal Claudet, zavedl proces fotomechanické reprodukce, který v podobném smyslu ovládl století dvacáté. Umožnil tak vznik kultury založené na masové reprodukci a distribuci fotografických obrazů, tedy té samé kultury, která s potěšením v roce 2013 reprodukovala první „papežovu selfie“, kultury, ve které dnes všichni žijeme.

Fotografie a její historie

Jaké jsou tedy důsledky posunu v analytické pozornosti od fotografií k fotografickým obrazům a od okamžiku produkce k procesům diseminace fotografií? Kromě jiného nám nově nabízí způsob, jak si spojit fotografii s takovou historií, která trvá na své politické způsobilosti. V historii své reprodukovatelnosti se fotografie nachází pevně – či přesněji neoddělitelně – zakotvena v politické ekonomice. Příběh fotografie je tudíž od jejího zrodu příběhem její sluzebnosti, či naopak jejího vzdoru, specifické logice a hodnotovým systémům kapitalismu. Tento příběh nám vypráví, že cenou za výnosné místo, které v těchto systémech zaujímá, je odsunutí fotografie samotné a zvýhodnění procesů její reprodukce, díky čemuž bude fotografie modernitu znepokojovat jakožto entita, která je simultánně přítomná i nepřítomná. Jinak řečeno, jednou provždy zapřažené do soukolí reprodukovatelnosti, nezbývá fotografii nic jiného než se ustavičně vyrovnávat s přízračnou přítomností svého vlastního „druhého“. Fotografie se stala entitou, která je navěky odcizená sobě samé. A totéž můžeme prohlásit i o subjektech, kteří sebe samé fotografii vystavili, tedy o nás všech. Kromě řady jejích dalších důsledků, fotografie komodifikovala náš vztah k sobě samým tím, že zavedla takový módus reprezentace, který zároveň ujišťuje i odcizuje, upevňuje

i odděluje všechny, kteří se mu vystaví. Stručně řečeno, fotografická zkušenost ztělesňuje procesy a účinky kapitalismu v jejich plném rozsahu.

Dějiny reprodukovatelnosti fotografie tudíž potvrzují nejen Benjaminův komplexní komentář k reprodukci a zbožímu fetišismu, ale rovněž Derridovo rozpoznání diseminace jako aktu, který do stejné míry ohraničuje a roztrácí. Stejně tak přijetí fotografie jakožto obrazu zároveň exponenciálně rozšiřuje záběr historie fotografie a problematizuje naši představu o tom, co vše by měla zahrnovat. Proto je potřeba navrhnout takový přístup k fotografii, který ji bude chápat jako znepokojující entitu neustále oscilující mezi materiálními a nemateriálními podobami, mezi fyzickými objekty usazenými v určitých časoprostorových konfiguracích a přízračnými obrazy, jež se zbaveny vázanosti na jakýkoli podklad volně vznášejí a jsou připravené k nekonečné reprodukci v rozmanitých médiích a formátech.

Fotografie, zdá se, je všude i nikde, znehybní před námi jen na chvíli a hned vzápětí se přemístí na něco jiného a někam jinam. Takováto nová historie fotografie nás tudíž nutí zasadit uvažování o specifičnosti fotografické praxe do širších úvah o všech reprodukčních postupech a nahradit naši obvyklou posedlost okamžiky původu komplexnějším způsobem historické analýzy. Řečeno parafrází Rolanda Barthesa, historie fotografie se stala diskurzem, jenž „vyznačuje prostor bez původu – nebo alespoň prostor, který nemá jiný původ než řeč samu, řeč, která zpochybňuje veškerý původ“.¹⁰⁶

Otázkou je, zda se toto vyznačování prostoru bez původu odvážíme provést. Dokážeme nyní vytvořit historii fotografie, která bude postavena na logice pohybu a transformace, migrace a diseminace spíše než na logice původu a jedinečnosti? Dokážeme konečně opustit útulné bezpečí historie

zaostřené na fotografii a připustit, aby struktura našich vyprávění následovala někdy nezvyklé přesuny tam a zpět přes hranice a identity, přesuny, jež vždy charakterizovaly jak fotografický obraz, tak moderní život a kulturu? Psát příběh hodný této dynamiky – psát historii *pro fotografii* spíše než historii *fotografií* – je, jak věřím, výzvou, před níž historici, jako jsem já, dnes stojí. Tato kniha je počátkem snah tuto výzvu přijmout.

Alexander, Harriet. „Pope Francis and the first ‚Papal selfie‘“. *The Telegraph* (London). 31. 8. 2013.

Autor neznámý. „Arthur Wellesley, Duke of Wellington, with a portrait“. *The Eclectic Magazine of Foreign Literature*. 1852, roč. 27, č. 3 (November), s. 362.

— „Australia Felix“ [rytina]. *Illustrated London News*. 1850, roč. 16, č. 410, s. 53.

— „Departure of the Arctic Searching Expedition“ [rytina]. *Illustrated London News*. 1852, roč. 20, č. 556, s. 336.

— „Claudet’s Portrait of the Duke of Wellington“. *The Times*. 22. 5. 1845.

— „Copyright in Photographic Portraits“. *Photographic News*. 1862, č. 8, s. 554.

— „Daguerreotypes – The Story of the making of the images“ [online]. *University Library (Newcastle University)*. 2013 [cit. 19. 8. 2016]. Dostupné z: <http://www.ncl.ac.uk/library/specialcollections/collections/daguerreotypes/making.php>.

— „Distinguished Jurors and Celebrities of the Great Exhibition“ [rytina]. *Illustrated London News*. 1851, roč. 19, č. 526 (Great Exhibition, Supplement), s. 536.

— „Drawn by Light and Engraved by Electricity“. *New Zealand Gazette and Wellington Spectator*. 1842, roč. III, č. 158, s. 2.

— „Electrotype and Daguerreotype“. *The Westminster Review*. 1840, roč. 34, č. 2 (September), s. 434–460.

— „Fast-Day Sermons: The Day of Humility and Prayer“. *Illustrated London News*. 1854, roč. 24, č. 680, s. 398–402.

— „Fine Arts: The Duke of Wellington“. *London Evening Standard*. 6. 6. 1845.

— „Julien’s Concerts“. *Illustrated London News*. 1844, roč. 4, č. 89, s. 29.

— „Kosuth“. *International Magazine of Literature, Art and Science*. 1852, roč. 5, č. 1, s. 1–3.

— „Ojibeway and Potawatamie Indians“ [rytina]. *Frank Leslie’s Illustrated Newspaper*. 1857, roč. 3, č. 58, s. 104.

— „Ojibeway and Potawatamie Indians“ [rytina]. *Illustrated London News*. 1856, roč. 29, č. 810, s. 41.

— „Our Weekly Gossip“. *The Athenaeum*. 1840, č. 669.

— „Photography“. *The Literary Gazette*. 1846, č. 1537, s. 601c.

— „Portrait of Faraday“. *Art-Journal*. 1. 5. 1849, s. 163a.

— „Statues, Portraits and Memorials of Wellington“. *Illustrated London News*. 13. 11. 1852, s. 416.

— „Stuffed Cats.—From Wirtemberg.—From a Daguerreotype by Claudet“ [rytina]. *Illustrated London News*. 1851, roč. 19, č. 504, s. 133.

— „The Arctic Searching Expedition“. *Illustrated London News*. 1852, roč. 20, č. 555, s. 322.

— „The Chinese Family“ [rytina]. *Illustrated London News*. 24. 5. 1851, s. 450.

— „The Daguerrotype, or Solar Engraving“. *Christian Register* (Boston). 1839, roč. 18, č. 982, s. neuvedena.

— „The Duke of Wellington“. *The Eclectic Magazine of Foreign Literature*. 1860, roč. 49, č. 2 (February), s. 286.

— „The Indian marriage at St. Martin’s Church“. *Pictorial Times*. 13. 4. 1844, s. 233.

— „The New Art – Photography“. *The Mirror of Literature, Amusement and Instruction*. 27. 4. 1839.

— „The Photographic or Daguerreotype Miniatures“. *The Times*. 24. 3. 1841.

— „We This Week Present Our Readers with a Fac-simile of an Interesting Group, Taken, a Few Days Since, at the Polytechnic Institution, by Mr. Beard's Patent Photographic Process“. *Illustrated London News*. 12. 6. 1847, s. 372.

Baker, Kriselle – Rankin, Elizabeth (eds.). *Fiona Pardington: The Pressure of Sunlight Falling*. Dunedin: Otago University Press, 2011.

Bann, Stephen. „Against Photographic Exceptionalism“. In: Tanya Sheehan – Andrés Mario Zervigón (eds.). *Photography and its Origins*. London: Routledge, 2015, s. 94–103.

— *Distinguished Images: Prints and the Visual Economy in Nineteenth-Century France*. New Haven: Yale University Press, 2013.

— „Ingres in Reproduction“. *Art History*. 2000, roč. 23, č. 5 (December), s. 706–725.

— *Parallel Lines: Printmakers, Painters, and Photographers in Nineteenth-Century France*. New Haven: Yale University Press, 2001.

— „Photography, Printmaking, and the Visual Economy in Nineteenth-Century France“. *History of Photography*. 2002, roč. 26, č. 1 (Spring), s. 16–25.

— *The Clothing of Clío: A Study of the Representation of History in Nineteenth-century Britain and France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Barringer, Timothy. *Representations of Labour in British Visual Culture, 1850–1875*. Disertační práce. University of Sussex, 1994.

Barthes, Roland. „Smrt autora“. *Aluze*. 2006, roč. 10, č. 3, s. 75–77.

— *Světla komora. Poznámka k fotografii*. Překlad Miroslav Petříček. 2. vyd. Praha: Agite/Fra, 2005 [1. vyd. 1994].

Batchen, Geoffrey. „A Philosophical Window“. *History of Photography*. 2002, roč. 26, č. 2 (Summer), s. 100–112.

— „*Camera Lucida*: Another Little History of Photography“. In: Týž (ed.). *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. Cambridge (MA): The MIT Press, 2009, s. 259–273.

— „Palinode: An Introduction to *Photography Degree Zero*“. In: Týž (ed.). *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. Cambridge (MA): The MIT Press, 2009, s. 6–30.

— *What of Shoes? Van Gogh and Art History*. Cologne: Seemann Henschel, 2009.

Beechey, Vincent. „Photography Applied to Engraving on Wood“. *Humphrey's Journal*. 1854, roč. 7, č. 10, s. 151–152.

Beege, Gerry. *The Mass Image: A Social History of Photomechanical Reproduction in Victorian England*. New York: Palgrave MacMillan, 2008.

— „The Mechanization of the Image: Facsimile, Photography, and Fragmentation in Nineteenth-Century Wood Engraving“. *Journal of Design History*. 1995, roč. 8, č. 4, s. 257–274.

Benjamin, Walter. „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“. In: Martin Ritter (ed.). *Walter Benjamin. Výbor z díla I. Literárněvědné studie*. Přeložil Martin Ritter. Praha: Oikoymenth, 2009, s. 299–326.

Bernard V. – Heathcote, F. Pauline. „Richard Beard: an Ingenious and

Enterprising Patentee". *History of Photography*. 1979, roč. 3, č. 4 (October), s. 313–329.

Bogue, David. *The Comical Creatures from Wurtemberg: Including the Story of Reynard the Fox; with Twenty Illustrations, Drawn from the Stuffed Animals Contributed by Herrmann Ploucquet of Stuttgart to the Great Exhibition*. London: David Bogue, 1851.

Brinckerhoff, John De Witt. „Photographic Engraving on Wood“. *The Photographic and Fine Art Journal*. 1855, roč. 8, č. 2, s. 48.

Brougham, Lord Henry. *Discours de Lord Brougham sur le droit de visite, par Lord Brougham, traduit par A. Claudet*. Paris: Comptor des imprimeurs-reunis, 1843.

Buerger, Janet. *French Daguerreotypes*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Buchanan-Brown, John. *Early Victorian Illustrated Books: Britain, France and Germany 1820–1860*. London: The British Library and Oak Knoll Press, 2005.

Carville, Justin. *Photography and Ireland*. London: Reaktion Books, 2011.

Catlin, George. *A Short History and Description of the Ojibbeway Indians Now on a Visit to England with Correct Likenesses, Engraved from Daguerreotype Plates, Taken by M. Claudet*. London: Vizetelly Bros. and Co., 1844.

Claudet, Antoine. *Antoine Claudet to William Henry Fox Talbot*, 14. 1. 1861 [transkripce dopisu, online]. Document number: 8286. Collection number: 1937–5405 [cit. 19. 8. 2016]. Dostupné z: <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptDocnum.php?docnum=8286>.

— *Claudet to Hastings*, 3. 4. 1847 a 9. 6. 1849 [transkripce dopisu, online]. Special Collections (#840174), Getty Research Institute, Los Angeles [cit. 19. 8. 2016].

Dostupné z: <http://hdl.handle.net/10020/cat76838>.

— *Claudet to Talbot*, 20. 8. 1844 [transkripce dopisu, online]. National Media Museum, Bradford. Document number: 5037. Collection number: 1937–4936 [cit. 19. 8. 2016]. Dostupné z: <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptDocnum.php?docnum=5037>.

— *Claudet to Talbot*, 28. 8. 1844 [transkripce dopisu, online]. National Media Museum, Bradford. Document number: 5046. Collection Number: 1937–4939 [cit. 19. 8. 2016]. Dostupné z: <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptDocnum.php?docnum=5046>.

— „Daguerreotype and Electrotype“. *The Literary Gazette*. 1841, č. 1301, s. 838.

— „Photographic Miniature: to the Editor of The Spectator“. *The Spectator*. 1841, č. 689, s. 877–878.

— „Photography in its Relation to the Fine Arts“. *The Photographic Journal*. 1860, roč. VI, s. 259–267.

Cox, Julian – Ford, Colin. „Appendix A: Copyright Registers“. *Julia Margaret Cameron: The Complete Photographs*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2003, s. 496–497.

Crombie, Isobel. „Australia Felix: Douglas T. Kilburn's Daguerreotype Portraits of Australian Koories, 1847“. In: *The Daguerreian Annual*. Pittsburgh: The Daguerreian Society, 2004, s. 34–46.

Daniel, Malcolm. „The Beginnings of Photogravure in Nineteenth-Century France“ [online]. *Art of the Photogravure. A Comprehensive Resource Dedicated to the Photogravure*. 1995 [cit. 19. 8. 2016]. Dostupné z: <http://www.photogravure.com/resources/texts.html>.

Daniel, Malcolm – Bajac, Quentin – Planchon-de Font-Réaulx, Dominique. *Le Daguerreotype Français: Un Objet*

Photographique. Paris: Musée d'Orsay, 2003.

Davies, Alan – Stanbury, Peter. *The Mechanical Eye in Australia: Photography 1841–1900*. Oxford University Press: Melbourne, 1985.

Derrida, Jacques. *Dissemination*. Transl. Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

— „Implications: Interview with Henri Ronse“. In: Jacques Derrida. *Positions*. Transl. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

— *Of Grammatology*. Transl. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.

Edwards, Steve. „Photography, Allegory, and Labor“. *Art Journal*. 1996, roč. 55, č. 2 (Summer), s. 38–44.

Falconer, John – Hyde, Louise. *Points of View: Capturing the 19th Century in Photographs*. London: The British Library, 2009.

Fawcett, Trevor. „Graphic versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction“. *Art History*. 1986, roč. 9, č. 2 (June), s. 185–212.

Font-Réaulx, Dominique de. *Painting and Photography 1839–1914*. Paris: Flammarion, 2012.

Foster, J. Sheila – Heiting, Manfred – Stuhlman, Rachel. *Imagining Paradise: The Richard and Ronay Menschel Library at George Eastman House, Rochester*. Rochester: George Eastman House, 2007.

Garrett, Graham. „Canada's First Daguerreian Image“. *History of Photography*. 1996, roč. 20, č. 2 (léto), s. 101–103.

Gartlan, Luke. *A Career of Japan: Baron Raimund von Stillfried and Early*

Yokohama Photography. Leiden – Boston: Brill, 2016.

Gernsheim, Helmut – Gernsheim, Alison. *L. J. M. Daguerre (1787–1851), The World's First Photographer*. Cleveland and New York: The World Publishing Company, 1956.

Gervais, Thierry. „D'après photographie: Premiers usages de la photographie dans le journal *L'Illustration* (1843–1859)“. *Etudes Photographiques*. 2003, č. 13 (Juillet), s. 56–85.

Gill, Arthur. „Fox Talbot's Photoglyphic Engraving Process“. *History of Photography*. 1978, roč. 2, č. 2 (April), s. 134.

— „Wolcott's Camera in England and the Bromine-Iodine Process“. *History of Photography*. 1977, roč. 1, č. 3 (July), s. 215–220.

Grove, William. „Important Combination of the Electrotpe with the Daguerreotype Process“. *The Mechanic's Magazine, Museum, Register, Journal and Gazette*. 1841, roč. XXXV, s. 223.

Heathcote, V. Bernad – Heathcote, F. Pauline. *A Faithful Likeness: The First Photographic Portrait Studios in the British Isles 1841–1855*. Lowdham: Bernard and Pauline Heathcote, 2002.

— „Richard Beard“. *History of Photography*. 1981, roč. 5, č. 3, s. 268.

Holmes, Oliver Wendell. „The Stereoscope and the Stereograph“. (1859). In: Beaumont Newhall. *Photography: Essays and Images*. New York: Museum of Modern Art, 1980, s. 59–60.

Howe, Kathleen Stewart. „Hippolyte Louis Fizeau“. In: Peter Walch (ed.). *University of New Mexico Art Museum: Highlights of the Collection*. Albuquerque: University of New Mexico Art Museum, 2001.

- Hunt, Robert. *Researches on Light*. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844.
- Hyde, Ralph. *Gilded Scenes and Shining Prospects: Panoramic Views of British Towns 1575–1900*. New Haven: Yale Center for British Art, 1985.
- Ingram, Herbert. „Our Address“. *Illustrated London News*. 1842, roč. 1, č. 1, s. 1a.
- Lacoste, Anne. *Felice Beato: A Photographer on the Eastern Road*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2010.
- Leja, Michael. „Fortified Images for the Masses“. *Art Journal*. 2011, roč. 70, č. 4 (Winter), s. 61–83.
- Lerebours, Noël. *A Treatise on Photography: Containing the Latest Discoveries and Improvements Appertaining to the Daguerreotype*. Transl. J. Egerton. London: Longman, Brown, Green & Longmans, 1843.
- *Excursions Daguerrienne: vues et monuments les plus remarquables du globe*. Paris: Chez Rittner et Goupil, 1840–42.
- Lord, Russell. „Canada’s First Photograph?“ [nepublikovaný příspěvek]. *About Photographic Collections: Definitions, Descriptions, Access*. Ryerson Image Centre, Ryerson University. Toronto 20. 1 2012.
- Malone, A. Thomas. *Thomas Malone to Talbot*, 27. 4. 1850 [transkripce dopisu, online]. National Media Museum, Bradford. Document number: 6316. Collection number: LA50–20 [cit. 19. 8. 2016]. Dostupné z: <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptFreetext.php?keystring=-extravagant+&keystring2=&keystring3=&year1=1850&year2=1877&pageNumber=0&pageTotal=3&referringPage=>.
- Martin, Paul. *Victorian Snapshots*. London: Country Life, 1939.
- Marx, Karel. *Kapitál. Kritika politické ekonomie*. Svazek 1. 2. vyd. Praha: Svoboda, 1978 [1. vyd. 1953].
- Mass, Jeremy. *Gambart: Prince of the Victorian Art World*. London: Barrie & Jenkins, 1975.
- Mayhew, Henry. *London labour and the London poor; a cyclopedia of the condition and earnings of those that will work, those that cannot work, and those that will not work: The London street-folk; comprising, street sellers. Street buyers. Street finders. Street performers. Street artisans. Street labourers. With numerous illustrations from photographs*. Volume One. London: Griffin, Bohn, and Company, Stationers’ Hall Court, 1851.
- McCauley, Anne. *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris 1848–1871*. New Haven: Yale University Press, 1994.
- „Merely Mechanical’: On the Origins of Photographic Copyright in France and England“. *Art History*. 2008, roč. 31, č. 1 (February), s. 57–78.
- Minton, Herbert et al. „Majolica Vases, Patent Wall Tiles, and Mosaics“ [rytina]. *Illustrated London News*. 21. 6. 1851, s. 599.
- Morning Post*. 12. 1. 1842.
- Newton, Gael. *Shades of Light: Photography and Australia 1839–1988*. Sydney: Australian National Gallery, Canberra & Collins, Sydney, 1988.
- Pinson, C. Stephen. *Speculating Daguerre: Art & Enterprise in the Work of L. J. M. Daguerre*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.
- Photographic Images and Related Material* [aukční katalog]. London, 14. 4 1989.
- Poliquin, Rachel. „Hermann Ploucquet & The Great Exhibition“ [online]. *Ravishing beasts, taxidermy*. 26. 12. 2007 [cit. 19. 8. 2016]. Dostupné z: <http://www>.

- ravishingbeasts.com/life-as-normal-or-not/2007/12/26/hermann-ploucquet-the-great-exhibition.html.
- Pring, Roger. *Pring's Photographer's Miscellany: Stories, Techniques & Trivia*. Lewes: Ilex, 2011.
- Pritchard, George. *The Aggressions of the French at Tahiti*. Paul de Deckker (ed.). Auckland: Auckland University Press, 1983.
- Qureshi, Sadiya. *Peoples on Parade: Exhibitions, Empire, and Anthropology in Nineteenth-Century Britain*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- Reaves, Wendy Wick – Pierce, Sally. „Translations from the Plate: The Marketplace of Public Portraiture“. In: Grant Romer – Brian Wallis (eds.). *Young America: The Daguerreotypes of Southworth and Hawes*. New York: International Center of Photography, 2005, s. 89–103.
- Richards, Thomas. *The Commodity Culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851–1914*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1991.
- Rinhart, Floyd – Rinhart, Marion. „Wolcott and Johnson: Their Camera and Their Photography“. *History of Photography*. 1977, roč. 1, č. 2 (April), s. 129–134.
- Ryan, James. „Images and Impressions: Printing, Reproduction and Photography“. In: John M. Mackenzie (ed.). *The Victorian Vision: Inventing New Britain*. London: V&A Publications, 2001, s. 215–239.
- Saul, Heather. „Pope Francis takes Twitter by storm in the first Papal selfie“. *The Independent*. 31. 8. 2013.
- Saunders, Beth. „The Bertoloni Album: rethinking photography's national identity“. In: T. Sheehan – A. M. Zervigón (eds.). *Photography and its Origin*. London: Routledge, 2015, s. 145–156.
- Schaaf, Larry. „Aztecs, Ice Skating, & Miss Mitford's Dog“ [online]. *William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonné*. 29. 4. 2016 [cit. 19. 8. 2016]. Dostupné z: <http://foxtalbot.bodleian.ox.ac.uk/aztecs-ice-skating-miss-mitfords-dog/>.
- „Daguerre's Waterloo: Niépce and the British response to photography, 1827–1839“. *The Photo-Historian: Niépce in England*. 2012–2013, č. 165 (Winter), s. 13–15.
- „Revelations & Representations“ [online]. *William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonné*. 27. 5. 2016 [cit. 19. 8. 2016]. Dostupné z: <http://foxtalbot.bodleian.ox.ac.uk/revelations-representations/>.
- „Splendid Calotypes' and 'Hideous Men': Photography in the Diaries of Lady Pauline Trevelyan“. *History of Photography*. 2010, roč. 34, č. 4 (listopad), s. 326–341.
- *Sun Pictures: Catalogue Twelve: Talbot and Photogravure*. New York: Hans P. Kraus, Jr., 2003.
- „The Caxton of Light: Talbot's Etchings of Light“. In: Mirjam Brusius – Katrina Dean – Chitra Ramalingam (eds.). *William Henry Fox Talbot: Beyond Photography*. New Haven: Yale University Press, 2013, s. 161–189.
- Schaaf, Larry – Lord, Russell. *Sun Pictures: Catalogue Nineteen*. New York: Hans Kraus Jr., 2009.
- Schwartz, M. Joan. „The Geography Lesson: photographs and the construction of imaginative geographies“. *Journal of Historical Geography*. 1996, roč. 22, č. 1, s. 16–45.
- Schulz, J. William. „Images of Colonial Empire: British Military Daguerreotypes, Part I: The British Sea Services“. *The Daguerreian Annual*. Pittsburgh: The Daguerreian Society, 2005, s. 161–168.

- Scott, Walter (ed.). *England Under Victoria*. London: Eld & Blackham, ca 1885.
- Sotheby's Photographs* [aukční katalog]. London, 9. 5. 2002.
- Steidl, Katherina. „Leaf Prints: Early Cameraless Photography and Botany“. *PhotoResearcher*. 2012, č. 17, s. 26–35.
- Strange, William (ed.). „Etching Daguerreotype by a Voltaic Process“. *Bradshaw's Manchester Journal*. 1841, roč. 1, č. 1, s. 194–295.
- Suchomel, Filip – Suchomelová, Marcela. ... a z mlhy zjevily se útesy čínské: Obraz Číny v prvních fotografiích. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová – Arbor Vitae, 2011.
- *Námořní deník Erwina Dubského: sbírka albuminových fotografií ze 70. let 19. století z Japonska*. Brno: Moravská galerie, 2006.
- Sydney Morning Herald*. 13. února 1849.
- Talbot, H. F. William. *Letter to the Editor*, 4. 11. 1851 nebo pozdější [transkripce dopisu, online]. National Media Museum, Bradford. Document number: 6497. Collection number: 1937–5449 [cit. 19. 8. 2016]. Dostupné z: <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptFreetext.php?keystring=Hungarian+refugees&keystring2=&keystring3=&year1=1851&year2=1877&pageNumber=1&pageTotal=3&referringPage=0>.
- Taft, Robert. „Photography and the Pictorial Press“. *Photography and the American Scene: A Social History, 1839–1889*. New York: Dover, 1938, 1964, s. 419–450.
- Taylor, Roger. *Impressed by Light: British Photographs from Paper Negatives, 1840–1860*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2007.
- The Aberdeen Journal*. 28. července 1847.
- The Illustrated London News*. 30. 7. 1842.
- The Magazine of Science*. 27. 4. 1839, roč. 1, č. 4.
- The Mirror of Literature, Amusement, and Instruction*. 20. 4. 1839, č. 945.
- Thomas, D. B. *The First Negatives: An account of the discovery and early use of the negative-positive photographic proces*. London: Science Museum, 1964.
- d'Urville, Dumont – Cesar, Jules Sebastien. *Voyage au Pole Sud et dans l'Océanie ... 1838–1842. Atlas anthropologique*. Paris: A. Gide, 1846.
- Vizetelly, Henry. *Glances Back Through Seventy Years: Autobiographical and Other Reminiscences*. Volume 1. London: Keegan Paul and Co., 1893.
- Walsh, Peter. „Dublin's First Look into the Camera: Some daguerreotype portrait studios of the 1840s“. *Dublin Historical Record*. 2009, roč. 62, č. 1 (Spring), s. 36–61.
- Wilson, Sara (ed.). *Photogenic Painting: Gérard Fromanger*. London: Black Dog Publishing, 1999.
- Wolcott, Alexander. „Photography in its infancy“. *The American Journal of Photography*. 15. září 1860, roč. 3, č. 8, s. 142–143.
- Wolcott, Alexander – Johnson, John. *Royal Letters Patent*. No. 9672.
- Wood, Paul. „Commodity“. In: Robert Nelson – Richard Shiff (eds.). *Critical Terms for Art History*. 2nd ed. Chicago: Chicago University Press, 2003 [1st ed. 1996], s. 382–406.

Obrázek č. 1

Story about Fabio M. Ragona's Twitter page with Pope selfie (Příběh o twitterovské stránce Fabia M. Ragona a jeho selfie s papežem) [tištěné noviny]. *Telegraph*. 29. 8. 2013.

Obrázek č. 2

Faksimile fotografické kresby [tisk na papíře, dřevoryt zhotovený podle kontaktní fotografické kresby pořízené Golding Birdem]. *The Mirror of Literature, Amusement, and Instruction*. 1839, roč. 33, č. 945, obálka.

Obrázek č. 3

Faksimile fotografické kresby [tisk na papíře, dřevoryt zhotovený podle kontaktní fotografické kresby pořízené Georgem Williamem Francisem]. *The Magazine of Science*. 1839, roč. 1, č. 4, obálka.

Obrázek č. 4

Portrait of a man (Portrét muže) [devíťinová daguerrotypie pořízená zrcadlovou kamerou značky Wolcott, novinový ústřížek vložený do pouzdra]. ca 1841, ateliér Richarda Bearda (Londýn). Canberra: Sbírka Australian National Gallery.

Obrázek č. 5

Nöel Marie Paymal Lerebours (majitel práv k fotografii) – fotograf neznámý. *Plate XV: Maison Carrée, Nîmes* (Vyobrazení 15: římský chrám Maison Carrée v Nîmes) [tisk na papíře, oceloryt zhotovený podle daguerrotypie]. 1841, Wellington: Sbírka G. Batchena. Převzato z *Excursions Daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe* (Daguerrotypické výpravy: nejpozoruhodnější výhledy a památky světa). Díl I. Paříž: Lerebours, 1841. (černobílá reprodukce)

Obrázek č. 6

Nöel Marie Paymal Lerebours – Frédéric Salathé (rytec). *Plate 3: Cataracte de Niagara: View of Horse-Shoe Falls, Niagara, 1841* (Vyobrazení 3: Niagarské vodopády, pohled na vodopád Podkova).

Převzato z *Excursions Daguerrienne: vues et monuments les plus remarquables du globe*. Díl I. Paříž: Lerebours, 1841. (černobílá reprodukce)

Obrázek č. 7

Ebenezer Landells et al. (rytec). *London in 1842, Taken from the Summit of the Duke of York's Column, north view, 1842* (Londýn v roce 1842, obraz pořízený z vrcholu Sloupu vědovy z Yorku, pohled na sever, 1842) [dřevoryt zhotovený podle daguerrotypie pořízené ateliérem Antoina Claudeta]. *Illustrated London News*. 26. 7. 1851. (černobílá reprodukce)

Obrázek č. 8

Harrison Weir (rytec). *Stuffed cats – From Wirtemberg – from a Daguerrotype by Claudet* (Vycpané kočky – Z Württemberska – podle daguerrotypie pořízené Claudetem) [dřevoryt zhotovený podle daguerrotypie pořízené ateliérem Antoina Claudeta]. *Illustrated London News*. 26. 7. 1851. (černobílá reprodukce)

Obrázek č. 9

Harrison Weir (rytec). *Stuffed frogs – From Wirtemberg – from a Daguerrotype by Claudet* (Vycpané žáby – Z Württemberska – podle daguerrotypie pořízené Claudetem) [dřevoryt zhotovený podle daguerrotypie pořízené ateliérem Antoina Claudeta]. *Illustrated London News*. 26. 7. 1851. (černobílá reprodukce)

Obrázek č. 10

Autor rytiny neznámý. „Anglická výzkumná expedice do severních moří“ [dřevoryt zhotovený podle daguerrotypií pořízených ateliérem Richarda Bearda]. *Gleason's Pictorial Drawing Room Companion*. 18. 10. 1851, obálka. S laskavým svolením Ryerson Image Centre, Toronto. (černobílá reprodukce)

Obrázek č. 11

Autor rytiny neznámý (Anglie). *His Imperial Highness the Grand Duke Constantine of Russia, Admiral Lutke, M. Haurowitz, and Baron Friedericks* (Jeho výsost velkokníže Konstantin Nikolajevič Ruský, admirál Lütke,

doktor Haurowitch a baron Friedericks)
[dřevoryt zhotovený podle daguerrotypie
pořízené ateliérem Richarda Bearda].
Illustrated London News. 12. 6. 1847.
S laskavým svolením Ryerson Image
Centre, Toronto. (černobílá reprodukce)

Obrázek č. 12

Autor rytiny neznámý (Anglie). *The Right Hon. Lord Brougham – from a photograph by Claudet* (The Right Honourable Lord Brougham – podle fotografie pořízené Claudetem) [tisk na papíře, dřevoryt zhotovený podle daguerrotypie pořízené ateliérem Antoina Claudeta (Londýn)].
Illustrated London News. 30. 10. 1858.
Sbírka G. Batchena, Wellington.
(černobílá reprodukce)

Obrázek č. 13

W. Bosley (litograf). *Henry Brougham, 1st Baron Grouham and Vaux* (Henry Brougham, 1. Baron Brouham a Vaux)
[litografie zhotovená podle daguerrotypie pořízené ateliérem Antoina Claudeta].
1849. Sbírka National Portrait Gallery, Londýn. (černobílá reprodukce)

Obrázek č. 14

Autor rytiny neznámý. *The Walpole Islanders at the Panopticon – from a Photograph by Claudet* (Obyvatelé ostrova Walpole v Královské výstavní síti věd a umění – zhotoveno podle fotografie pořízené Claudetem) [dřevoryt zhotovený podle daguerrotypie pořízené ateliérem Antoina Claudeta]. *Illustrated London News*. 12. 7. 1856. S laskavým svolením Ryerson Image Centre, Toronto.
(černobílá reprodukce)

Obrázek č. 15

Autor rytiny neznámý. *Portrait of Henry Mayhew* (Portrét Henryho Mayhewa), 1851. [dřevoryt zhotovený podle daguerrotypie pořízené ateliérem Richarda Bearda, z knihy Henry Mayhewa *London Labour and London Poor*]. Sbírka G. Batchena, Wellington. (černobílá reprodukce)

Obrázek č. 16

Archibald Henning (rytec). *The Mudlark* (Uličník) [dřevoryt zhotovený podle daguerrotypie pořízené ateliérem Richarda Bearda, z knihy Henry Mayhewa *London Labour and London Poor*]. 1851. (černobílá reprodukce)

Obrázek č. 17

Alonzo Chappel (rytec). *Thomas Chalmers: Likeness from a daguerreotype by Claudet* (Thomas Chalmers: podobizna zhotovená podle daguerrotypie pořízené Claudetem) [tisk na papíře, oceloryt zhotovený podle daguerrotypie pořízené ateliérem Antoina Claudeta]. 1847. Sbírka G. Batchena, Wellington. (černobílá reprodukce)

Obrázek č. 18

Poštovní služby Spojených států. *First Day of Issue Envelope: Honoring Lajos Kossuth* (Dopisnice prvního dne: Na počest Lájose Kossutha) [tisk na papíře, dopisnice s poštovní známkou, s vyobrazením Kossutha zhotoveným podle daguerrotypie pořízené ateliérem Antoina Claudeta (Londýn) v roce 1851]. 1858. Sbírka G. Batchena, Wellington. (černobílá reprodukce)

Obrázek č. 19

Ateliér Antoina Claudeta (Londýn). *Portrait of George Pritchard* (Portrét Georga Pritcharda) [fotografie na sláném papíře zhotovená z kalotypického negativu]. Srpen 1844. S laskavým svolením Hanse Krause Jr., New York.

Obrázek č. 20

George Baxter (Anglie). *George Pritchard; Her Britannic Majesty's consul. The Scenery represent the Bay of Papeete, Queen Pomare's palace, the chapel & natives returning from a week-day service* (Britský konzul George Pritchard; výjev zobrazuje zátoku Papeete, sídlo královny Pomare, kapli a domorodce vracující se z bohoslužby) [barevná rytina zhotovená podle kalotypického portrétu pořízeného Antoinem Claudetem (Londýn) v srpnu 1844]. National Library of New Zealand: Wellington.

Obrázek č. 21

Autor rytiny neznámý (Anglie). *William Buckland „From a Daguerreotype by Claudet“* (William Buckland „zhotovené podle daguerrotypie pořízené Claudetem“) [tisk na papíře, oceloryt, zhotovené podle daguerrotypie pořízené ateliérem Antoina Claudeta (Londýn)]. 50. léta 19. století. Londýn: George Routledge & Co. Sběrka National Portrait Gallery, Londýn. (černobílá reprodukce)

Obrázek č. 22

Autor rytiny neznámý (Anglie). *Furs Exhibited by Messrs. George Smith and Son, Watling Street, from a daguerreotype by Claudet* (Kožešiny vystavované pány George Smithem a jeho synem, Watling Street, zhotovené podle daguerrotypie pořízené Claudetem) [tisk na papíře, dřevoryt, zhotovené podle daguerrotypie pořízené ateliérem Antoina Claudeta (Londýn)]. *Illustrated London News*. 21. 6. 1851. (černobílá reprodukce)

Obrázek č. 23

Harrison Weir (rytec). *The Kittens at Tea – Miss Paulina Singing* (Kofata na čajovém dýchánku – Slečna Paulina zpívá) [ručně kolorovaný dřevoryt zhotovený podle daguerrotypie pořízené ateliérem Antoina Claudeta (Londýn) na Světové výstavě v roce 1851, převzatá z knihy Davida Boguea *The Comical Creatures from Wurtemberg* (Komická stvoření z Württemberska)]. 1851.

Obrázek č. 24

Douglas Kilburn (Anglie/Austrálie). *Untitled [two koori women]* (Bez názvu [dvě aboriginské ženy]) [daguerrotypie]. 1847. National Gallery of Victoria, Melbourne.

Obrázek č. 25

Autor litografie neznámý (Francie). „Guenny“ and „Timmey“: inhabitants of Van Diemen's Land [Tasmania] („Guenny“ a „Timmey“: obyvatelé Van Diesmanovy země [Tasmánie]) [litografie zhotovené podle daguerrotopií sádrových odlitků bust zhotovených Louis-Augustem Bissonem v Paříži kolem roku 1842

pod vedením M. Dumoutiera. Převzato z knihy D'Urvillea *Voyage au Pôle Sud et dans l'Océanie. Part 2, Anthropologie et physiologie humaine* (Cesta na Jižní pól a do Oceánie. Díl 2, Antropologie a lidská fyziologie), Paříž, 1842–1847]. 1846. National Gallery of Australia, Canberra. (černobílá reprodukce)

Obrázek č. 26

Autor rytiny neznámý (Anglie). *Australia Felix* (Šťastná Austrálie) [tisk na papíře, dřevoryt zhotovený podle daguerrotypie pořízené v roce 1847 Douglassem Kilburnem (Melbourne)]. *Illustrated London News*. 26. 1. 1850. Sběrka G. Batchena, Wellington. (černobílá reprodukce)

Obrázek č. 27

Henry Thomas Rayll (rytec, Londýn). *Arthur Wellesley, 1st Duke of Wellington* (Arthur Wellesley, 1. vévoda z Wellingtonu) [tisk na papíře, tečkováná rytina (vydaná J. Watsonem) zhotovená podle daguerrotypie pořízené ateliérem Antoina Claudeta (Londýn), 1. 5. 1844]. 1845. Sběrka G. Batchena, Wellington. (černobílá reprodukce)

Obrázek č. 28

Ateliér Antoina Claudeta (Londýn). *Copy daguerreotype of May 1, 1844 daguerreotype portrait of the Duke of Wellington* (Daguerrotypická kopie daguerrotypického portrétu vévody z Wellingtonu pořízené 1. května 1844) [daguerrotypie]. ca 1852. J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Obrázek č. 29

John Sartain (rytec). *The Duke of Wellington* (Vévoda z Wellingtonu) [ručně kolorovaná mezzotinta, lept a akvatinta zhotovená podle daguerrotypie pořízené ateliérem Antoina Claudeta (Londýn) 1. 5. 1844]. 1852. Sběrka G. Batchena, Wellington.

Obrázek č. 30 a & b

Autoři fotografií neznámí (Anglie). *Cartes-de-visite of engraving of Duke of Wellington* (Fotografické vizitky rytiny

vévody z Wellintonu) [dvě fotografické vizitky, albuminová fotografie na kartonu]. 60. léta 19. století. Sbírka G. Batchena, Wellington.

Obrázek č. 31

Ateliér Antoina Claudeta (Londýn). *The Geography Lesson* (Hodina zeměpisu) [jedna část stereo-daguerrotypie]. ca 1851. Gernsheim Collection, Harry Ransom Center, University of Texas, Austin.

Obrázek č. 32

Ateliér Antoina Claudeta (Londýn). *Portrait of David Brewster* (Portrét Davida Brewstera) [vizitková fotografie, albuminová fotografie na kartonu]. ca 1862. National Library of New Zealand, Wellington.

Obrázek č. 33

William Henry Fox Talbot (rytec). *Sir David Brewster* (Sir David Brewster) [tisk na papíře, fotoglyfická rytina zhotovená podle vizitkové fotografie pořízené ateliérem Antoina Claudeta (Londýn) v roce 1862]. 1862. Soukromá sbírka, s laskavým svolením Museum of Fine Arts, Boston a Hanse Krause Jr., New York. (černobílá reprodukce)

Soustředěná historie rozptýlené fotografie

TOMÁŠ DVOŘÁK

Geoffrey Batchen je historik fotografie. Tímto prostým konstatováním jej nechci pouze oborově zařadit, nýbrž zdůraznit postoj, který Batchen uplatňuje ve svých jinak velmi různorodých pedagogických, kurátorských a publikačních počinech. Jejich společnou ambicí je přehodnotit a revidovat zavedené přístupy, postupy a konceptuální rámce historie fotografie spolu s jejich výtvorem, onou víceméně kanonizovanou sestavou fotografií, autorů, technik, žánrů a témat, s nimiž se setkáváme zejména v souhrnných historiích fotografie „od roku 1839 do dneška“. Batchen si velmi dobře uvědomuje, jaký význam takový kánon má nejen pro naše chápání historie, ale i pro aktuální a budoucí orientaci tvorby a myšlení. Slovo kánon původně v řečtině označovalo normu, pravidlo a měřítko, středověká církevní latina pak takto pojmenovala soubor závazných spisů a oficiální soupis svatých, zatímco kanonizací minila zařazení nějaké osoby k tomuto sboru. V moderním, sekulárním smyslu literárního či uměleckého kánonu, tedy souboru klasických děl, autorů a tvůrčích postupů, však onen moment ritualizované selekce zdánlivě mizí: učebnice, přehledy a encyklopedie se tváří neutrálně. Proto nás Batchen neustále upozorňuje na konkrétní praktiky utváření kánonu historie fotografie, opakovaně poukazuje na jeho exkluzivitu (jeden autor je

výlučný jen za cenu vyloučení druhého) a na epistemologické, estetické i politické důsledky jeho institucionalizovaných forem, ať už jsou jimi odborné publikace, muzejní sbírky či kurikula uměleckých akademií.

Revidovat kánon historie fotografie znamená zpochybňovat hranice vymezující, kdo a co do něj patří či nepatří (a proč), a tedy zároveň se tázat, co to vlastně fotografie je. Síla a význam Batchenových zkoumání tkví v tom, že si tuto otázku nekladou jako abstraktní filozofický problém, nýbrž vždy s ohledem na konkrétní historické, kulturní, politické a ekonomické praktiky a postoje, které v sobě vždy nějaké – přinejmenším implicitní – chápání povahy fotografie zahrnují. Samozřejmost takových předpokladů se Batchen snaží problematizovat alternativními scénáři, jež kladou do popředí to, co kánon vytěsňuje na okraj či přímo za své meze. Vezměme za příklad jeho dvě poslední knihy. V červnu 2016 vyšel výstavní katalog *Emanace: umění bez-kamerové fotografie*,¹ bezpochyby první systematické zpracování fenoménu, který míval v tradičně psaných dějinách místo pod hlavičkou fotogramu coby experimentální technika několika málo konstruktivistických a surrealistických fotografů. Batchen knihou a výstavou vzdoruje hned dvojí marginalizaci: jednak představuje šíři a rozmanitost možností vytváření fotografických obrazů bez aparátu a zviditelňuje tak dosud skrytou rovinu fotografické tradice, kterou napříště budeme muset brát v potaz, jednak se vydává mimo obvyklý okruh osobností z Paříže a New Yorku: v jeho kosmopolitních dějinách mají stejně legitimní místo i fotografové a fotografky z Nového Zélandu, Tchaj-wanu, Peru, Korejské či České republiky. Svým přístupem Batchen ne-usiluje pouze o doplnění a rozšíření stávajícího poznání, jeho

1 Geoffrey Batchen. *Emanations: The Art of the Cameraless Photograph*. Munich: Prestel, 2016. Stejnomená výstava proběhla od 29. dubna do 14. srpna v Govett-Brewster Art Gallery / Len Lye Centre, New Plymouth, Nový Zéland.

myšlení je bytostně politické. Tento sklon se projevuje i tam, kde bychom jej u akademického historika fotografie možná nečekali: podniká-li kupř. exkurz k počátkům fotografie v 19. století, potom vždy proto, aby nám pomohl lépe pochopit její současnou situaci a roli. Tento moment je zvlášť patrný na zatím poslední Batchenově práci, jež poprvé příznačně vychází v malém jazyce.

Tak jako ve svých starších projektech, vymezuje se Batchen i v *Obrazu a diseminaci* vůči jisté předsudečnosti zavedených zvyklostí fotografické historie. Jeho obvyklým postupem je vedení polemiky s ustálenou praxí psaní dějin. Tu sice mnohdy do určité míry zjednodušuje a schematizuje, konfrontační styl má však svou výhodu: nutí autora představit „protivníkov“ východiska a kritéria selekce materiálu a zároveň jasně formulovat svůj vlastní postoj. Tentokrát se Batchen staví proti redukci konkrétního fotografického obrazu na jediný materiální objekt, neboť jak zdůrazňuje, každá fotografie „téměř vždy sestává z mnoha odlišných verzí sebe samé“ (s. 10). Díky reprodukovatelnosti je každá fotografie bytostně znásobená a rozptýlená, především pak může takříkajíc procházet změnou skupenství – vyskytovat se v rozličných materiálních podobách, vizuálních stylech, formátech a velikostech. Když nahlédneme do nějaké publikace o dějinách fotografie či navštívíme výstavu, jen zcela výjimečně je v nich tato mnohočetnost zohledněna. Typicky je tomu právě naopak: fotografie je prezentována jako jedinečný tisk, ukotvený konkrétním jménem autora, datem vzniku, místem původu či výskytu, technikou a rozměry. Uvádět další verze téhož obrazu se zdá být redundantní. Batchenova historie se snaží tuto nadbytečnost naopak zohlednit, zdůraznit a těžít z ní.

Batchen navrhuje chápat fotografii jako jiný typ předmětu, než na který jsme zvyklí z knih a galerií. Fotografie je enigmatickým objektem, neboť jí nelze jednoznačně stanovit místo v klasifikaci věcí: není rukodělným, průmyslovým

ani postindustriálním artefaktem, nýbrž je věcí i informací zároveň, „spojovacím článkem mezi průmyslovými předměty a čistými informacemi“.² Hraniční postavení fotografického média se projevuje souběžnými procesy devalvace hmotné věci a zhodnocení informace: obraz se zmnožuje do bezpočtu laciných, provizorních exemplářů a vlastnictví reprodukčního práva se stává cennějším než vlastnictví konkrétního předmětu. Na fotografii v podobě roztroušeného, rozrůzněného a v posledku nezavršeného, neúplného, a tudíž neohraničitelného předmětu jsme přitom již poměrně dobře uvyklí, neboť pořídit fotografii znamená dát ji do oběhu.

Gestem inspirovaným Derridovou dekonstrukcí Batchen vnáší proteovskou povahu fotografie do její historie, a tak převrací tradiční priority (kunsthistoricky pojatých) dějin tohoto média: kde byl problém reprodukovatelnosti převážně analyzován jako problém fotografických reprodukcí uměleckých děl, tedy jako problém vztahu originálu a kopie, tam Batchen naopak zdůrazňuje reprodukce fotografií samotných, jejichž význam nelze ukotvit v nějakém původním praobrazu. Identita předmětu není provždy dána jeho původem, záměrem, s jakým byl vytvořen, nýbrž proměňuje se v průběhu jeho sociálního života v závislosti na způsobech užití, transakcích a cirkulacích, jimiž prochází. Knihu, jež nám má odhalit cosi podstatného o charakteru fotografie, přitom Batchen ilustruje obrazy téměř výlučně nefotografickými. Bere totiž v potaz důležitou okolnost: veřejnost se v 19. století seznamovala s fotografickým idiomem v převážně většině právě prostřednictvím jejich tištěných grafických reprodukcí. „Jakkoli je fotografie ve svých výsledcích dokonalá“, píše roku 1856 Ernest Lacan, vlivný kritik a redaktor dvou nejvýznamnějších francouzských fotografických časopisů své doby, „pro nás představuje pouze přechodný proces;

2 Vilém Flusser. *Za filosofii fotografie*. Přeložili Božena a Josef Kosekovi. Praha: Hynek, 1994, s. 46.

budoucnost tkví v heliografických rytinách či fotolitografii.³ Fotografie tedy neslouží jako technika pro vytvoření jedinečného hmotného objektu, nýbrž jako fotomechanický reprodukční proces, při kterém za použití fotografických postupů vzniká tisková matrice, z níž lze dále tisknout velké množství kopií inkoustem na papír. Dominantní forma vizuální komunikace moderní doby není tvořena jednotlivými stabilními předměty, její povaha je spíše procesuální: je multimediálním řetězcem provizorně ustálených jevů, neustálým svárem fotografie-věci, tíhnoucí ke svému zhmotnění v jedinečném artefaktu, a fotografie-informace, jež má naopak sklon uvolnit obraz z povrchu fotografického snímku, replikovat se ad infinitum a v rozličných manifestacích kolovat různorodými kulturními sférami.

Za kulminační bod Batchenovy knihy lze považovat kapitolu „Fotografie a obraz“, v níž autor shrnuje svou tezi o fotografii coby množině svých verzí a ilustruje ji jednak rozbořem stereoskopické daguerrotypie Antoina Claudeta *Hodina zeměpisu*, jednak rozvedením argumentu pozoruhodné eseje Olivera Wendella Holmese *Stereoskop a stereograf* z roku 1859. Ta si zaslouží zevrubnějšího výkladu. V úvodu svého eseje Holmes odkazuje na teorii vidění starověkých atomistů, již založil Démokritos, rozpracoval Epikúros a v nejrozšířenější podobě nám zachoval Lucretius v eposu *De rerum natura*. „Jsou též *obrysy věcí*“, píše Epikúros v *Listu Hérodotovi*, v němž shrnul hlavní body svého učení, „jež mají stejný tvar jako pevná tělesa, ale velmi se liší jemností složení od vnímaných předmětů. Není totiž nemožné, že ve vzduchu obklopujícím předměty vznikají takovéto sestavy atomů a vhodné podmínky k vytváření dutých a jemných útvarů a že tyto výrony zachovávají polohu a postup atomů v tom pořádku, který měly v pevných tělesech. Tyto

3 Citováno podle Sylvie Aubenas. „The Photograph in Print: Multiplication and Stability of the Image“. In: Michel Frizot (ed.). *A New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998, s. 225.

obrysy nazýváme *obrázky*.⁴ Podle atomistů každý předmět takto vydává ze svého povrchu jemné obrázky sebe sama, jež se bleskurychle šíří vzduchem a odrážejí se od hladkých povrchů nebo vnikají do našich očí. Na rozdíl od ostatních teorií vidění, ať už založených na *extramisi* (vysílání jakýchsi paprsků očima k předmětům) či *intromisi* (vysílají je naopak předměty či se od nich odrážejí), zůstává atomistické pojetí důsledně materialistické a zejména představuje vzácnou alternativu k jinak převážně perspektivisticky chápanému zraku. Vidění se tu vlastně svou podstatou blíží čichu, s tím rozdílem, že obrázky se odlupují z povrchu věcí, a nikoli z jejich nitra:

*„Předně od mnoha věcí, jež vidíme okem,
uvolňují se prvky: buď v rozptylu řídkém,
jako z polena kouř a z plamene teplo;
anebo v spleti a hustě, jako když v létě
cikády odkládají svou kulatou kuklu
či telátko, na svět se derouc, s povrchu těla
odvrhne mázdru a v trní si vyzuje sukni
hladký plaz; neb vídáme na vlastní oči,
jak jeho vlající zbrojí se honosí křoví.
To se přihází běžně, a proto se musí
s povrchu věcí i teninký obrázek loupat.“⁵*

Podle Holmese dokáže daguerrotypie tyto slupky, blány či obrázky, jež se neustále z věcí uvolňují (Démokritos je označoval řeckým výrazem *eidolon* a Lucretius latinským *simulakrum*), zachytit a uchovat. Odkaz na tuto svéráznou a sugestivní teorii je u Holmese spíše literární analogií než výkladem samotného principu vidění: základní Lucretiova

4 Diogenés Laertios. *Životy, názory a výroky proslulých filosofů*. Přeložil Antonín Kolář. Pelhřimov: Nová tiskárna, 1995, s. 398.

5 Titus Lucretius Carus. *O přírodě*. Přeložila Julie Nováková. Praha: Svoboda, 1971, zpěv IV, v. 54–64.

představa, totiž že simulakra jsou materiální entity, které nám umožňují vnímat vzdálené předměty, mu posloužila jako skvělá ilustrace expandujícího univerza technických obrazů. Jakkoli dnes víme, že předměty obrázky neroní, nýbrž odráží se od nich světlo, korpuskulární teorie starověkých atomistů se překvapivě důvěrně podobá fotonům kvantové fyziky.

Simulakra na nás neustále narážejí, mohou se shlukovat a rozptylovat, mísit se a kombinovat. Především však jsou jakýmsi pokračováním, extenzí či znásobením předmětu. Anebo, jinak řečeno, sám hmotný předmět není než koncentrovaným shlukem takových obrázků, vrstevnatou usazeninou, jež není nijak pevně ohraničená: „Podle Balzaca je každé těleso v přírodě složené ze série spekter naskládaných na sebe v nekonečných vrstvách, z nejjemnějších blaniých povrchů pronikajících do všech směrů, ze kterých toto těleso vnímáme zrakem,“ píše Nadar a připomíná Balzacovu údajnou obavu z pořízení vlastní fotografie: nemůže-li něco povstat z ničeho, jak praví základní princip atomistů, pak fotografický snímek nutně fotografovanou bytost obírá o jednu z jejích spektrálních vrstev, a tak o část její podstaty.⁶ Již v novele *Neznámé arcidílo* z roku 1831 Balzac zdůrazňuje,⁷ že v přírodě neexistují pevné obrysy věcí, nýbrž pouze nezřetelné přechody: objev malíře Frenhofera, s nímž se později ztotožnili Cézanne či Picasso, poukazuje na těsné souvislosti mezi fotografií a pozdějším vývojem výtvarného umění, jenž bývá naopak často chápán v protikladu k fotografickému „realismu“.

Simulakra sama o sobě nejsou vnímatelná – jsou na to až příliš jemná a rychlá. To, co podle Lucretia vidíme, je jakýsi

6 Félix Nadar. *When I Was a Photographer*. Transl. Eduardo Cadava a Liana Theodoratou. Cambridge (MA): The MIT Press, 2015, s. 4.

7 Honoré de Balzac. „Neznámé arcidílo“. In: *Spisy Honoré de Balzaca. Sv. XI*. Přeložil Miloslav Jirda. Praha: SNKLHU, 1960, s. 345–372.

náraz dostatečného počtu těchto preludů, díky jehož intenzitě zároveň vnímáme i vzdálenost předmětu:

*„Při těchto věcech se tomu nikterak nediv,
proč obrázky, které nám do očí bijí, se vidět
nedají samy a spatříme samotné věci.
Také vítr když člověka povlovně tepe
či ostrý ho protkne mráz, tu částěčku větru
necítí každou zvlášť, ani jehličku mrazu;
spíš celek a úhrn a po těle podobný pocit,
jako by nějaká věc na ně sázela rány
a svou hmotu mu dávala pocítit zevně.“⁸*

Simulakra se pohybují mnohem rychleji, než naše smysly dokážou vnímat, proto se nám také zdá, že je obraz stále jako-by v předmětu a jeho patřičné vzdálenosti. Citlivost našich očí je omezená – simulakra musí být zadržena a nahromaděna, aby teprve ve svém součtu vydala obraz hmotného tělesa. Každý obraz je tak již akumulací obrázků, jejich archivem či sedimentem. Zvlášť ilustrativní jsou v tomto ohledu rané fotografické techniky, vyžadující dlouhé expoziční časy. Fotografie se však své rozvrstvené plurality nezbaví ani s nástupem chronofotografie: zpomalení času v momentce, jež posouvá práh lidskými smysly vnímatelného času a otevírá prostor optickému nevědomí, znamená současně expanzi seriality. Možnosti technického zadržení minimálního vnímatelného času testují vedle fotografie od prvních desetiletí 19. století i nejrůznější optické hračky typu thaumatropu či fenakistiskopu, stejně tak jsou i některé dnešní podobně marginální technologie „zjevením“ obrazu spíše než reprezentací: kupříkladu funkce *Live Photos* pro fotoaparáty iPhonů šesté generace, která kombinuje fotografii s 3sekundovým videem scény. Kouzelný efekt těchto obrazů, které

přístroj samočinně zaznamenává již 1,5 sekundy před samotným zmáčknutím spouště a 1,5 sekundy po něm, je zvláště patrný při „fotografování“ sotva zřetelných pohybů a podivně připomíná vyjevování obrazu při vyvolávání pozitivu. Je-li fotografie souhrnem obrazů, je vždy také potenciálně mikro-animací, fotografií živou, vynořující se – stáváním se obrazem.

*„A ještě: žádný div, že se obrázky hýbou
a patřičně zvedají ruce i ostatní údy.
Tak si počíná vskutku ta vidina ve snu.
Kdykoli obrázek zajde a nastoupí druhý
v jiné poloze, zdá se, že první se pohnul;
to se však děje, jak zřejmo, rychlostí blesku;
tak velká je jejich hbitost a v každíčkém zlomku
času, ježž si lze myslit, i zásoba věcí
a zásoba částic, že na to na všechno stačí.“⁹*

Korpuskulární teorie vidění, jež přistupuje k obrazu jako k vrstevnatému shluku svých četných verzí a ústí do představy světa prosyceného letnými přízraky věcí, patřila k poměrně běžné výbavě fotografického diskurzu 19. století.¹⁰ Fotografie pro něj byla současně nejnovějším výsledkem moderní experimentální vědy i plodem přírodní magie: technikou i kouzlem, skutečností i zjevením. Stratifikovaná mnohočetnost jejích obrazů se prosazovala jak v estetických postojích (viz Nadarovo pojetí portréту: aby byl výstižný,

9 *Tamtéž*, v. 766–774.

10 Vedle Holmese ji oživil kupř. David Brewster v původně anonymně publikovaném článku „Photography“. *The North British Review*. 1847, roč. 7, č. 13, s. 248–269, čerpá z ní však i řada současnějších autorů: „Ten, kdo je fotografován, anebo to, co je fotografováno, je cíl, referent, jakési malé simulakrum, *eidolon* vysílané předmětem, což bych označil jako *Spectrum*, tedy pozorované, ale také přízračná vidina...“ – Roland Barthes. *Světlá komora: Vysvětlivka k fotografii*. Přeložil Miroslav Petříček. Bratislava: Archa, 1994, s. 13.

musel být jakousi sumou či úhrnem výrazů portrétované-ho), tak v technologických vizích (viz Nadarova posedlost elektrickou fotografií na dálku) i v magických a ezoterických interpretacích fotografie (obraz přetrvá svého původce a fotografie tak dokáže zachytit i ducha zemřelého: Balzacova spektrálního dvojníka). Ať je vzdálenost sebe-menší, fotografie je vždy obrazem vyhaslé hvězdy. Poučení atomisty víme, že neviditelné je třeba brát přinejmenším stejně vážně jako viditelné a že povaha našeho vidění se ukazuje mnohem přesněji ve snu než v bdění.

Optická média coby prostředky vyvolávání neviditelného vedou k rozptýlení referentu: předměty se nám jeví jako pevné, ohraničené entity pouze díky svým obrysům-obrázkům, přičemž jsou kumulativním efektem minimální množiny jejich vrstev. Pevné těleso je pouhou iluzí, neboť to, co vidíme, je ve skutečnosti proud obrazů v čase. Přesněji řečeno, sám tento proud obrazů je časem a předmět jeho sedlinou: význam fotografie není ukotven v jejím vzta-hu k fotografovanému předmětu, nýbrž v přesně definova-ném časovém intervalu – expoziční době. Slovy Rolanda Barthesa: fotografie „je nepravdivá na rovině percepce, prav-divá na rovině času“.¹¹

Evokace neintuitivního pojetí předmětného světa atomistů našla v 19. století své opodstatnění mimo jiné díky novému výrobnímu způsobu. Průmyslový výrobek existuje jako mnohost verzí sebe samého proudící kontinuálně z montáž-ních linek. Jen stěží jej lze ohraničit a přesně identifikovat, zvláště když neustále prochází drobnými variacemi a ino-vacemi: iluzorní obrys tak dodává sériovému výrobku až re-klama, nejčastěji v podobě tzv. modelu či modelové řady. Vyžaduje proto zcela jiné chápání předmětnosti, na které na-ráží Holmes ve své stati o stereoskopu. Není náhodou, že tak činí právě v souvislosti s touto binokulární technologií:

11 *Tamtéž*, s. 101.

stereoskopie využívá dvou fotografií téže scény nasnímané z různých úhlů, jež při zasazení do prohlížečního zařízení¹² vytváří iluzi plastického, trojrozměrného prostoru. Českým, minimálně užívaným výrazem pro stereoskop byl případně „tělesohled“. Dlužno podotknout, že stereoskop nevytváří dojem sjednoceného, homogenního prostoru, nýbrž spíše fragmentovaného pole s lokálními momenty trojrozměrnosti: tělesa z něj halucinatorně vystupují a hloubka obrazu je rozložena do pásem připomínajících odstupňované, plošné kulisy na divadelní scéně (k podobnému efektu vede pozorování krajiny binokulárními dalekohledy). Obraz stereoskopu není opticky sjednoceným pohledem, ale akumulací téměř hmatatelných předmětů ve vzduchoprázdnu; stejně tak samotný přístroj je sestavou heterogenních vizuálních prvků – fotografií pořízených za specifických podmínek, konstrukce jejich prohlížeče, lidských očí a částí mozku zodpovědných za zpracování zrakového podnětu.

Přízračná povaha předmětů viděných stereoskopem vede Holmese k úvaze o oddělení formy a substance prostřednictvím fotografie.¹³ Ve formě (stereoskopické) fotografie jsou předměty jednak disponibilnější a mobilnější, jednak je lze srovnávat a uvádět do vzájemných vztahů. Batchenem uvedená citace pokračuje:

„Přijde doba, kdy člověk, bude-li chtít vidět nějaký přírodní či kulturní předmět, půjde do Říšské, Národní či Městské stereografické knihovny a vyžádá si jeho slupku či formu, tak jako by si v běžné knihovně vyžádal knihu. [...]

12 První verze Charlese Wheatstona z roku 1838 využívala sestavy zrcadel, pozdější se pak podobají brýlím či kukátkům pro obě oči.

13 Terminologie, již Holmes užívá v Batchenem citované pasáži (viz s. 103), není zcela přesná: dichotomie formy a látky, formy a hmoty či formy a substance odkazuje spíše k aristotelské fyzice než k fyzice atomistů. Otázkou zde totiž není vztah látky a formy, nýbrž vztah tělesa a jeho obrazu; pro Lucretia je předmět i jeho obraz tvořen stejnou látkou, totiž atomy, což předmětu umožňuje působit na dálku.

Aby se usnadnilo vytváření veřejných a soukromých stereografických sbírek, musí být zřízen jednotný systém směny, aby tak mohla vzniknout jakási univerzální měna těchto bankovek [...], jež slunce vyrylo pro velkou Banku přírody.“¹⁴

Holmes navrhuje stereoskopickým aparátům stanovit mj. standardní ohniskovou vzdálenost či určit měřítko pro vzdálenost aparátu k fotografovanému předmětu, aby mohl zaručit přesné a rychlé srovnávání jejich zobrazení. Jeho radikální formalismus slibuje sběr heterogenního materiálu bez ohledu na jeho původ, význam či funkci a možnost vzájemné komparace standardizovaných obrazů věcí. Fotografie se tak stává univerzálním měřítkem, setkává se v ní nespojitě a různé činí ekvivalentním: „Obrazy spojují to, co je ve skutečnosti nespojitelné“.¹⁵ Holmes tak skrze halucinační efekt stereoskopických přízraků fotografii jednak uvádí do řádu kapitalistické produkce, jednak poukazuje na její příbuznost s moderním médiem *par excellence*, s penězi. Fotografie jsou jako kreditní bankovky, jejichž hodnota nespočívá ani v jejich substanci-materiálu, ani v tom, že by byly kryty cennými kovy, nýbrž je garantována centrální mocí: kolem poloviny 19. století jsou v Evropě i Spojených státech zakládány první centrální banky, jež získávají na vydávání bankovek monopol. Emitentem fotografických papírů je dle Holmesa podobně nadosobní bytost, totiž slunce.

Georg Simmel popsal ve svém monumentálním díle o společenské funkci peněz, jež mělo zásadní vliv na teoretiky moderní kultury typu Siegfrieda Kracauera či Waltera Benjamina, mimo jiné také historický vývoj peněz od substance k funkci, od platidel ve formě vzácných materiálů k abstraktním nosičům symbolické hodnoty. Substanční

14 Oliver Wendell Holmes. „The Stereoscope and the Stereograph“. In: Beaumont Newhall (ed.). *Photography: Essays and Images*. New York: The Museum of Modern Art, 1980, s. 60.

15 Susan Sontag. *O fotografii*. Přeložil Pavel Vančát. Praha: Paseka, 2002, s. 156.

hodnota peněz v moderní době postupně mizí: jejich hodnota nespočívá v předmětu samotném, nýbrž v tom, co vykonává, jaké jsou jeho účinky a jakým způsobem ze sebe vystupuje a vzájemně působí s dalšími objekty. Čím více se ona substanční hodnota peněz snižuje, tím více se stupňuje rychlost oběhu peněz: „Vyprchávání peněžní látky takřikajíc do atomů mimořádně pozvedá styk. Tím, že tempo peněžních obrátů se urychluje, zvětšuje se jejich počet; tedy určitý způsob, v němž fungují peníze, je schopen nahradit kvantitativní nárůst jejich substance.“¹⁶ Simmel také neopomněl poukázat na souvislost, „která zjevně existuje mezi peněžním hospodářstvím a nástupem mechanických reprodukcí“.¹⁷ Díky knihtisku může stát ta nejvznešenější báseň stejně jako bračkový román, fotografie vzácného uměleckého díla jako banální pohlednice. Výše výdělku závisí pouze na počtu exemplářů: proto dochází k jejich zmnožení v maximálně možné míře a ke zvětšení rychlosti oběhu „laciných“ a „lehkých“ kulturních forem. Je na místě dodat, že Simmelova analýza není moralizující kritikou peněžního hospodářství a masové kultury. Rozvoj peněz má u něj ambivalentní povahu: skutečnost, že mezi vlastníka a majetek vstoupily peníze a mezi autora a publikum množství technicky reprodukováných verzí díla umožňuje společenskou dělbu práce a vede jednak k vytváření silných, bezprecedentních vazeb mezi všemi členy moderní společnosti, jednak prohlubuje lidskou individualitu a pocit vnitřní nezávislosti:

„Proudy moderní kultury se rozlévají dvěma zdánlivě protichůdnými směry: na jedné straně směrem k nivelezaci, k vyrovnání, k vytváření stále rozsáhlejších sociálních okruhů tím, že se za stejných podmínek spojuje i to nejodlehlejší, a na druhé straně směrem k rozvinutí toho

16 Georg Simmel. *Filosofie peněz*. Přeložil Milan Váňa. Praha: Academia, 2011, s. 203.

17 *Tamtéž*, s. 391.

nejindividuálnějšího, k nezávislosti osoby, k jejímu autonomnímu utváření. A oba směry se zakládají na peněžním hospodářství, jež na jedné straně umožňuje zcela všeobecný, všude stejnoměrně působící zájem, poskytuje prostředek ke vzájemnému spojení a dorozumění, a na druhé straně dovoluje osobnosti maximálně vystupňovanou míru rezervovanosti, individualizace a svobody.¹⁸

Vedle příbuznosti s vývojem peněz poukazuje Holmes ještě na souvislost fotografie s (knih)tiskem. Podobně jako knihy mají i fotografické formy existovat v mnoha exemplářích a být uloženy a roztríděny v archivech po vzoru knihoven. „*Morfotyp* neboli tisk forem se musí zařadit po bok *logotypu* neboli tisku slov.“¹⁹ V tomto srovnání vyvstává pojetí předmětu, který ze sebe vystupuje ve formě replikovatelné vizuální informace, vůbec nejjasněji. Zasazuje tak fotografii do tradice, jež sahá až do 15. století k vynálezům tiskařského lisu a lineární perspektivy a jež sehrála zásadní roli mj. v rozvoji moderní evropské vědy. Ve snaze o postižení specifičnosti a především ohromujícího úspěchu a vlivu západního vědění nachází Bruno Latour klíčový a rozdílový moment (rozdílový vzhledem k vědění předmodernímu i nezápádnímu) v nové praxi vytváření zápisů a vizualizací. Říká jim souhrnně „mobilní konstanty“ (*immutable mobiles*) a ilustruje historkou z expedice námořního důstojníka a objevitele hraběte de La Pérouse:

„La Pérouse vyslaný Ludvíkem XVI. cestuje Tichým oceánem s jasným úkolem přivést *zpět* lepší mapu. Jednoho dne se po přistání u toho, čemu říká Sachalin, setkává s Číňany a pokouší se od nich dozvědět, zda-li je Sachalin ostrov nebo poloostrov. K jeho velkému překvapení Číňané geografii velmi dobře rozumějí. Postarší muž se zastaví

18 Georg Simmel. *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Přeložil Otakar Vochoč. Praha: Sociologické nakladatelství, 1997, s. 13.

19 Oliver Wendell Holmes. „The Stereoscope and the Stereograph“, s. 57.

a nakreslí mapu svého ostrova do písku v takovém měřítku a s takovými detaily, které La Pérouse potřeboval. Jiný, mladší, vidí, že stoupající příliv mapu brzy smyje a chopí se La Pérouseových zápisníků, aby mapu nakreslil znovu tužkou.“²⁰

Mezi západní a východní, takzvaně „civilizovanou“ a takzvaně „primitivní“ geografii není mnoho rozdílů co do šíře, hloubky, detailnosti a charakteru poznání či mentality. Tím skutečně rozdílovým faktorem je forma záznamu: La Pérouse usiluje o získání trvalých a přenosných obrazů, jaké může pořídit na různých místech své expedice, přiřadit je jeden k druhému a odvézt sebou zpět do Evropy, kde mohou být dále zkombinovány s podobnými obrazy dalších průzkumníků. (Viz Claudetova *Hodina zeměpisu* coby ilustrace průniku této techniky do středostavovského modelu výuky.) Mobilní konstanty jsou vlastně dosti prostou kulturní technikou psaní a zobrazování, díky níž se mohou lidé navzájem domlouvat o nepřítomných skutečnostech. Latour jim připisuje několik základních vlastností: jsou snadno přenosné a mobilní, neměnné a opticky konzistentní i při změně své velikosti či rozmnožení, čitelné a vzájemně kombinovatelné. Touha po poznání, mocenské ambice impérií i obchodní zájmy se vesměs realizují prostřednictvím papíru, písma, tabulek, diagramů – a technických obrazů.

Fotografie zcela jistě náleží do řádu těchto mobilních konstant. Zároveň je však jejich historicky specifickým případem: jak tvrdí Batchen, oddělení fotografického obrazu od samotné fotografie je poháněno především požadavky konzumního kapitalismu. Objevuje se v momentu, kdy se díky industrializaci a dělbě práce rozestupuje prostor mezi výrobcí a konzumenty i mezi umělci a jejich publikem. Tento prostor je definován soupeřícími ideály veřejného

20 Bruno Latour, „Poznání a vizualizace aneb jak myslet očima a rukama“. Přeložil Radim Hladík. In: Tomáš Dvořák (ed.). *Kapitoly z dějin a teorie médií*. Praha: AVU, 2010, s. 272–273.

a tržního a pozvolna zaplňován prostředníky různého druhu: boty si již člověk nepořídí přímo v ševcovské dílně, ale v obchodním domě vysílajícím reklamní simulakra, s uměleckým dílem se pak setká skrze nový systém kritiků, galeristů a obchodníků. Zatímco tradiční mobilní konstanty kolovaly v několika málo expertních a elitních doménách, s rozvojem střední třídy se z nich stává masové médium sloužící k organizaci, kontrole i potěšení této nové společnosti. Ta se prostřednictvím technických obrazů identifikuje a současně je jejich prostřednictvím identifikována.

Fotografie v 19. století vstoupila do ohromně bohaté a rozmanité kultury kopie. Malíři, grafici i sochaři vytvářeli sami kopie svých děl nebo na jejich produkci přinejmenším dohlíželi – vyráběli věrné repliky, redukované, zmenšené verze svých děl nebo variace na jejich motivy či kompozice. Vedle toho byla jejich díla reprodukována (většinou opět pod supervizí a z podnětu samotných umělců) různými grafickými technikami a ve větším počtu. Pro malíře nebylo neobvyklé připravit vedle samotného obrazu ještě menší, černobílou verzi téhož díla coby vodítka pro kreslíře tiskové matrice, rytec sám pak původní předlohu mnohdy vůbec neviděl. Mnohá muzea i soukromé sbírky začaly v 19. století systematicky vydávat grafické tisky svých exemplářů za účelem studia i prodeje. Znalci psali bez skrupulí o dílech starých mistrů, třebaže je tváří v tvář nikdy neviděli a znali pouze z replik, reprodukcí (leckdy stranově převrácených), či dokonce jen popisů. První kunsthistorická kniha ilustrovaná fotografiemi, *Annals of the Artists of Spain* Williama Stirlinga z roku 1848, obsahovala 66 talbotypů obrazů El Greca, Velázqueze, Goyi a dalších – jednalo se ovšem o fotografie rytin podle jejich obrazů. Tuto skutečnost ve své době nikdo nepovažoval za závažný prohřešek, chápání obrazu bylo totiž podstatně jiné než dnes. Promiskuitní směs kopií, replik, reprodukcí a variací – malby podle malby, malby podle rytiny, rytiny podle

kresby, fotografie rytiny podle malby – neodkazovala k chápání obrazu jako singulárního materiálního předmětu, nýbrž k éterické povaze zvláštního objektu, který se může a musí materializovat v rozličných provizorních podobách. Mohl-li tehdejší znalec či umělec hovořit o kopii obrazu jako o obrazu samotném, nesmíme jej dnešními měřítky odsuzovat za naivitu, neznalost či nedůslednost – jeho způsob ohraničení entity zvané obraz byl z historických důvodů legitimní. A dost možná je legitimní i dnes, jak se nás Batchen snaží svým čtením biografií několika takových obrázků přesvědčit.

Vstup fotografie do této záplavy reprodukcí sehrál – jak jsme si již u tohoto média navykli – ambivalentní roli. Fotografie na jedné straně dále povzbuzuje a přibližuje kulturu reprodukce, či spíše akceleruje rychlost diseminace a zvyšuje její objem v dosud nevídané míře. Na druhé straně je to právě fotografie, která do tohoto oběhu kulturních forem vnáší nový prvek – jedinečnost konkrétního materiálního artefaktu. Nikoli svých vlastních obrazů, nýbrž těch reprodukovaných: konfrontace grafických a fotografických technik mnohdy vyznívala ve prospěch tradičních metod, neboť fotografie zachycovala více než samotnou ideu obrazu. Odhalovala drobné i větší vady, kazy, škrábance či praskliny obrazu-předmětu, jež by grafik při přenesení námětu zcela jistě opominul, zkrátka aktuální fyzický stav artefaktu, jeho teď a tady. „Nerovnosti povrchu či praskliny v desce malby přitahují více pozornosti než vlastní námět díla,“ stěžoval si jeden z fotografů v roce 1868.²¹ Nežádoucí detaily bylo sice možné za pomoci retuše odstranit, jedinečnost zobrazených předmětů a jejich času však nikoli: fotografie tak vnesla do reprodukční praxe nové chápání vztahu originálu a kopie a do obecnějšího povědomí nové pojetí „díla“ vůbec, jež se promítlo mj. do snahy o konzervování jeho

21 Viz Trevor Fawcett. „Graphic Versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction“. *Art History*. 1986, roč. 9, č. 2, s. 202.

stavu či restaurování jeho „původní“ podoby. Fotografie nezpůsobuje rozpad aury díla, nýbrž vyjevuje ji – jako cosi, co mizí. Proto se také o fotografii dozvíme nejvíce při pohledu na její reprodukce.

Tak jako nachází většina epistemických ideálů svůj prvotní impulz v bazálních, materiálních úkonech a praktikách, má i tato metoda uchopení skutečnosti jakoby odzadu, od konce svůj předobraz v jedné z paradigmatických figur modernity: v hadrářovi bloumajícím po městských skládkách ve snaze vytěžit z nahromaděných odpadků poslední zbytky hodnoty a užitku.

„Představme si člověka, který má posbírat a roztrdit všechny odpadky, jež město za celý den vyvrhlo, ztratilo a rozbilo. Chodí po skládkách jako po archivech prostopášnosti a vybírá jako lakomec svůj poklad, jenž se přežvýkaný modlou průmyslu proměňuje v předměty užitku a rozkoše.“²²

Baudelaire viděl v hadrářovi básníka moderního věku, Benjamin pak prototyp historického materialisty, který odhaluje povahu skutečnosti na základě okrajového, druhořadého, všedního, nečistého a nemístného. Urbanizace, průmyslová výroba zboží a finanční ekonomika podnítily produkci odpadu v bezprecedentní míře – a co jiného je odpad než to, co odpadá z věcí? Blány, slupky, obrazy. Současně s nástupem fotografie dochází v hospodářství západního světa k posunu od prodeje volně loženého zboží k prodeji zboží baleného a tím ke vzniku firemních značek a přesunu reklamy z vývěsních štítů obchodů či novin na samotný produkt. V první polovině 19. století se objevují první konzervy (zprvu určené pro armádní účely), plechové a skleněné zásobníky určené k dlouhodobému skladování potravin. Jsou vyvíjeny metody fyzikálního či chemického prodloužení trvanlivosti pomíjivého, kupř. výroby kondenzovaného mléka.

22 Charles Baudelaire, *Umělé ráje*. Přeložil Petr Himmel. Praha: Garamond, 2001, s. 166.

Rok 1841 přinesl malířům barvy v tubě a tím standardizovanou paletu a usnadnění práce v plenéru: bez barev v tubě by nebylo impresionismu, tvrdil Renoir. Snaha zhustit a zadržet plynutí času generuje masovou výrobu provizorních polotovarů, od kterých vždy cosi odpadá. Fotografie je, stejně jako odpad, vždy zvláštní množinou, již nelze uchopit jednotným či množným číslem jednoduše proto, že se svou povahou přičítá kategorii podstatného jména. Většina jazyků má také pro odpad hromadná či látková singularia tantum, která jej charakterizují jednak jako mnohost heterogenních předmětů, jednak jako chaotickou směs složenou z prvků a částí, jež již nelze jednotlivě rozlišit.

Batchenův odklon od kunsthistoricky chápané fotografie coby produkce hodnotných originálních kusů nás nutně zavádí k nestabilní a proměnlivé masě obrazů, již historikovi nezbyvá než recyklovat a kompostovat. Současně také hlídá, kde z ní co vyraší. Od Baudelairova hadráře vyspěl do podoby Tournierova správce městských skládek Alexandra Surina, vyparáděného frajera sajrajtu, který se po svém hájemství prochází ve výstřední, na míru šité garderobě a povahu lidských společenství dokáže spolehlivě vyčíst z nákladů navezených řadou kamionů, vyvržených na okrajích měst a patřičně zahnilých a sedimentovaných do hmoty o jisté barvě, zápachu a textuře:

„Nesnažím se proces výroba-spotřeba-odpad zarazit, ale očekávám všechno právě od něho, protože nakonec se vy-
lévá k mým nohám. Sajrajt není nicota, která předmět pohltí, ale místo, jež ho poté, co zdárně prošel tisíci zkouškami, uchovává. Spotřeba je selektivní proces, který odděluje ne-
zničitelnou část výroby od části skutečně nové. Filtr spotřeby odstraní tekutinu z láhve, zubní pastu z tuby, dužinu z pomeranče, maso z kuřete. Zbudou tuhé a trvalé části výroby, prázdná láhev, zploštělá tuba, pomerančová slupka, kuřecí kosti, prvky dědictví, které naše civilizace odkáže budoucím archeologům. Můj úkol je zajistit těmto prvkům

metodou řízené skládky věčný život v suchém a sterilním prostředí. Než je znovu pohřbím, vždycky nadšeně užasnu nad jejich nekonečnou silou. Předměty hromadné výroby – kopie kopií kopií kopií kopií atd.“²³

23 Michel Tournier. *Meteory*. Přeložila Věra Dvořáková. Praha: Melantrich, 1998, s. 71.

Geoffrey Batchen: historik přehlížených, avšak příznačných příběhů fotografie

MICHAL ŠIMŮNEK

Geoffrey Batchen publikoval v roce 2012 sérii pěti příspěvků na blogu švýcarského Fotomuseum Winterthur.¹ Věnoval se v nich velmi podobným záležitostem a úvahám, kolem kterých je vystavěna argumentace knihy *Obraz a diseminace: Za novou historií pro fotografii*. Zajímavé přitom je, že tato série příspěvků vyšla v sekci, jejíž název „Still searching...“ vystihuje v jednom podstatném aspektu Batchenovo myšlení o fotografii. Batchen totiž přibližně od konce 80. let „stále hledá“. Toto je samozřejmě pro badatele v jakékoli oblasti lidského poznání obvyklá činnost. Důležité a zajímavější je tak to, co a jak Batchen hledá a jaké otázky si klade. Protože každé historické vyprávění je konstruktem, jehož podoba, jak podotkl například E. H. Carr, závisí právě na tom, jaké otázky si historik klade, jsou to právě otázky, které určují nejen povahu určitého historického vyprávění, nýbrž zároveň vypovídají o tom, kdo si je položil.² Odpověď na otázku „Co Batchen hledá a na co se ptá?“ nás tak přivádí k zásadním

1 Geoffrey Batchen. „Photography and Dissemination“ [online]. *Still Searching...* Winterthur: Fotomuseum Winterthur, 2012 [cit. 19. 8. 2016]. Dostupné z: http://www.fotomuseum.ch/en/explore/still-searching/series/27040_geoffrey_batchen.

2 Edward Hallett Carr. *What is History?*. Harmondsworth: Penguin, 1964.

rysům Batchenova myšlení o fotografii; přivádí nás k představení Batchena jakožto historika fotografie, který vyhledává *přehlížené* avšak stejně tak pro fotografii *příznačné* příběhy, v nichž se fotografie vyjevuje ve své sociokulturní, ekonomické, politické a technologické zakotvenosti a v nichž se ukazuje jako poněkud znepokojivá a jednoznačnému uchopení se vzpírající entita. Batchen však nejenom hledá a klade otázky, ale i nachází a přináší odpovědi.

Geoffrey Batchen je velmi plodný autor. Kromě desítek článků publikovaných v odborných časopisech (např. v *Art Journal*, *Photographies*, *History and Theory*, *Art History* nebo např. *Etude Photographique*) a studií otištěných v řadě antologií³ se autorsky či editorsky podílel na vydání více než desítky knižních publikací: mezi ty nejvýznamnější patří monografie *Burning with Desire: A Conception of Photography*;⁴ dále pak antologie jeho kratších studií vydaná pod názvem *Each Wild Idea*;⁵ knihy a zároveň výstavní katalogy doprovázející výstavy, které Batchen kurátorsky připravil;⁶ z editorských

3 Namátkově srov. např. Geoffrey Batchen. „Spectres of Cyberspace.“ In: Nicholas Mirzoeff (ed.). *The Visual Culture Reader*. London – New York: Routledge, 1998, s. 273–280; Geoffrey Batchen. „Ectoplasm: Photography in the Digital Age“. In: Carole Squiers (ed.). *Over Exposed. Essays on Contemporary Photography*. New York: The New Press, 1999, s. 9–23; Geoffrey Batchen. „Ere the Substance Fade. Photography and Hair Jewellery“. In: Elizabeth Edwards (ed.). *Photographs, Objects, Histories: On the Materiality of Images*. London: Routledge, 2004, s. 32–47; Geoffrey Batchen. „Origins without End“. In: Tanya Sheehan – Andrés M. Zervigón (eds.). *Photography and its Origins*. New York – London: Routledge, 2015, s. 67–81.

4 Geoffrey Batchen. *Burning with Desire. The Conception of Photography*. Cambridge (MA) – London: MIT Press, 1997. Dále citováno jako G. Batchen. *Burning with Desire*.

5 Geoffrey Batchen. *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Cambridge (MA) – London: The MIT Press, 2001. Dále citováno jako G. Batchen. *Each Wild Idea*.

6 Geoffrey Batchen. *Forget Me Not: Photography and Remembrance* [Exh. Cat.]. Amsterdam: Van Gogh Museum – Princeton Architectural Press, 2004. Dále citováno jako G. Batchen. *Forget Me Not*; Geoffrey Batchen – Yoshiaki Kai – Masashi Kohara. *Suspending*

počinů můžeme zejména zmínit důležitý sborník *Photography Degree Zero*,⁷ ve kterém Batchen shromáždil a dvěma vlastními studii doplnil texty věnované jednomu z jeho klíčových inspiračních zdrojů, tedy Rolandu Barthesovi a jeho *Světlé komoře*.⁸

Pro pochopení Batchenova přístupu k fotografii je zásadní hned jeho první autorská monografie, kniha *Burning with Desire: A Conception of Photography*.⁹ Batchen v ní totiž představil základní konceptuální rámec, jenž dodnes určuje jeho pojetí fotografie, vymezil svůj revizionistický postoj k historii fotografie a tematicky ohraničil oblast fotografické praxe, jíž se věnuje dodnes. Batchenův historiografický přístup k fotografii se opírá o Waltera Benjamina, na kterého se odvolává při úvahách o reprodukovatelnosti fotografie a jejích sociokulturních a politických souvislostech; o Rolanda Barthesa, z jehož *Světlé komory* často parafrázuje fenomenologický výklad indexické povahy fotografie; o Jacquesa Derridu, od něhož přebírá koncept diseminace a na základě jehož výkladu fungování binárně opozitních vztahů vysvětluje ambivalentní povahu fotografie; o Michela Foucaulta, na něž navazuje v archeologickém přístupu k historii fotografie, v úvahách o sociálních aspektech technologií, v zájmu o „periferní“ sociální jevy (fotografické praxe), tedy o analýzu diskurzu zejména prostřednictvím toho, co

Time: Life – Photography – Death. Nagaizumi: Izu Photo Museum – Nohara, 2010. Dále citováno jako G. Batchen et al. *Suspending Time*; Geoffrey Batchen. *Emanations: The Art of Cameraless Photograph*. Munich – London – New York – Plymouth (New Zealand): Prestel – Govett-Brewster Art Gallery, 2016. Dále citováno jako G. Batchen. *Emanations*.

7 Geoffrey Batchen (ed.). *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. Cambridge (MA): The MIT Press, 2009.

8 Roland Barthes. *Světlá komora. Poznámka k fotografii*. Překlad Miroslav Petříček. 2. vyd. Praha: Agite/Fra, 2005 [1. vyd. 1994].

9 G. Batchen. *Burning with Desire*.

je z dominantního diskurzu vylučováno; a nakonec o Johna Tagga, Allana Sekulu, Victora Burgina, Davida Greena a další postmoderní teoretiky a historiky fotografie, mezi něž lze zařadit i jeho samotného.

Z tohoto konceptuálního rámce – jehož dílčí části Batchen využívá a rozvíjí v jednotlivých textech s různou intenzitou – vychází tři klíčové charakteristiky jeho přístupu k fotografii. Zaprvé jde o jeho zájem o postižení způsobů, jakými fotografie zprostředkovává různé aspekty modernity, již je nedílnou a v určitých ohledech i konstitutivní součástí. Zadruhé můžeme zmínit Batchenovo záměrně a nutně rozporné pojetí fotografie jakožto média, které nemá vlastní identitu ani autonomní historii, avšak které je zároveň v mnoha ohledech technologicky a sémioticky specifické. V neposlední řadě je signifikantní i jeho revizionistický přístup k historii fotografie, který se snaží vymanit z mainstreamového zaměření na uměleckou fotografii, význačné fotografie a fotografie¹⁰ a rozšířit záběr historiografické pozornosti do oblasti tzv. vernakulárních fotografií, řady hybridních mediálních forem a reprodukčních technik, jejichž je fotografie součástí.

Jakkoli jsou všechny výše uvedené aspekty Batchenova myšlení zajímavé, vzájemně provázané a objevují se společně de facto v každém jeho textu, zaměřím se zde zejména

10 Batchen se vymezuje mimo jiné vůči přístupu manželů Gernsheimových (Helmut Gernsheim – Alison Gernsheim. *A Concise History of Photography*. London: Thames and Hudson, 1965) a Beaumonta Newhalla (Beaumont Newhall. *The History of Photography*. 5. vyd. New York: MOMA, 1982 [1. vydání 1937]), kteří ve 20. století reprezentují dominantní způsob psaní historie fotografie jako série příběhů význačných vynálezců, fotografů a fotografických technik, a to bez výraznější úvahy širšího sociálního a historického kontextu. Tento přístup – vycházející z praxe psaní a myšlení v dějinách umění ovlivněných modernismem – lpěl na rozlišování mezi vysokou a nízkou kulturou, uměleckou a neuměleckou fotografií, přičemž pozornost byla věnována výhradně tomu vysokému, uměleckému a kanonizovanému. Pro přehled přístupů k historii fotografie srov. např. Liz Wells (ed.). *Photography: A Critical Introduction*. 5. vyd. Abingdon – New York: Routledge, 2015 [1. vyd. 1996], s. 9–74.

na jeho revizionistický přístup k historii fotografie, který tak intenzivně zaznívá z knihy *Obraz a diseminace*. Jeho revizionismus je dán v první řadě zájmem o vše, co bylo v historiografii fotografie přehlížené nebo nepovšimnuté, a dále pak jeho soustavným upozorňováním na nutnost chápat fotografii v širších sociálních, kulturních a politických souvislostech. Jeho příběhy fotografií se tak zaměřují na to, jak se formy užívání fotografického média proměňovaly v závislosti na historicky specifických kontextech produkce, distribuce a recepce fotografie.

Například v knize *Burning with Desire* Batchen předkládá rozsáhlou analýzu sociálních a kulturních podmínek, které stály za zrodem historicky a diskurzivně specifické touhy fotografovat. Batchen nechápe vynález fotografie jako to, co přineslo nějakou sociální změnu, nýbrž spíše jako výsledek určitých sociálních změn, respektive touhy po naplnění sociálních potřeb, které se objevovaly na prahu modernity. Nezajímá ho příliš skutečnost, kdo fotografii vynalezl, jako spíše proč se najednou ve společnosti objevila široce sdílená touha fotografovat. Důležité přitom je, že Batchen zde předkládá svou první revizionistickou verzi dějin fotografie, když ve své analýze opomíjí rok 1839 nebo jakýkoli jiný přesný letopočet a ukazuje, že vynález fotografie má mnohem nejasnější kontury časové i prostorové a že jej rozhodně nelze spojovat s jedním či několika málo jmény. Dle Batchena totiž zrod fotografie koresponduje s jejím konceptuálním a metaforickým zrodem, který lze identifikovat nejpozději od 80. let 18. století, a to v myšlení řady vynálezců nacházejících se v různých částech západního světa. Diskurz, který se rozvíjel kolem prvních pokusů trvale zafixovat světelné paprsky odrážející se od vnějšího světa, tedy zejména texty a úvahy prvních fotografů, přitom nasvědčují, že fotografie byla vnímána jako ambivalentní médium od chvíle, kdy začala být myšlena. Vynálezci fotografie a první fotografové tak nebyli schopni fotografii popsat jinak než formou

ambivalentních vyjádření jako: „způsob reprezentace, která je simultánně aktivní a pasivní, která zobrazuje přírodu a současně ji nechává, aby zobrazila samu sebe, která současně zobrazuje i vytváří svůj objekt, která smazává rozdíly mezi kopií a originálem, která patří stejnou měrou do hájemství přírody i kultury“.¹¹ Pro vysvětlení této ambivalentní povahy fotografie je pak podle Batchena nutno pochopit kulturní a sociální podmínky, v nichž se formoval diskurz umožňující zrod ideje fotografie. Fotografie totiž přicházela na svět v době přechodu od tradičních k moderním společnostem, v době diskontinuitního zlomu mezi klasickou a moderní epistémou, tedy v době zmítanou řadou frustrací, jež doprovázela touha po jejich překonání. Fotografie, zrozená podle Batchena právě z této touhy, se stala i její manifestací.

Ve chvíli, kdy Batchen jinde hovoří o sémiotické mobilitě fotografií, volá po vytvoření adekvátně mobilního historického přístupu, který by studoval dějiny fotografické praxe, tak jak se projevovala v partikulárních kontextech, popsal by a vysvětlil všední způsoby užití a vnímání média.¹² V této souvislosti například nemá smysl zaměřit se na „originál“ určitého fotografického snímku, neboť každá jeho reprodukce prochází různými kontexty, a tudíž nese nutně mnoho významů, z nichž žádnému nelze přisoudit prioritu. Z tohoto přístupu k dějinám fotografie vychází Batchenovo další velké téma, kterým jsou *vernakulární fotografie*.¹³ Jedná se totiž právě o snímky vyloučené z mainstreamového diskurzu o fotografii. Podle Batchena jednak poukazují na mocenský mechanismus, podle kterého tento diskurz funguje, jednak odkrývají významné a doposud opomíjené povahové rysy samotného média.

11 G. Batchen. *Burning with Desire*, s. 98.

12 G. Batchen. *Each Wild Idea*, s. 106.

13 Srov. zejména G. Batchen. *Forget Me Not*; G. Batchen. *Each Wild Idea*, s. 56–80; G. Batchen et al. *Suspending Time*.

Jedním z těchto opomíjených rysů je nutnost vnímat fotografické obrazy nejen jako znaky, jako systémy reprezentace, nýbrž i jako materiální objekty. Na tuto skutečnost Batchen poukazuje zejména v knize *Forget Me Not*, kde na řadě hybridních fotografických forem demonstruje, že fotografické obrazy nevnímáme pouze zrakem, nýbrž i hmatem. Batchen zde výstižně hovoří o zdvojování indexicity,¹⁴ a to ve smyslu spojování fotografického indexu s dalšími indexy, jako jsou vlasy portrétovaného, suvenýry z dovolené, dětské botičky, fotografické portréty upevňované do náramků upletených z vlasů vyfotografovaného, fotografie zakomponované do šperků nošených na těle vzpomínajícího apod. Podle Batchena totiž měli sociální aktéři vždy tendenci zmnožovat fotografický index jeho spojováním s dalšími indexy stvrzujícími existenci vyfotografovaného objektu. Jsou to právě tyto fotografie-objekty, které unikají běžným kunsthistorickým kategoriím a klasifikacím (autorství, žánr, umělecká dráha, životní dílo apod.), protože je pro ně nutné vytvořit nové metody historické analýzy, jakousi vernakulární historii¹⁵ umožňující myšlení o fotografii v širokém individuálním, sociálním a kulturním kontextu.

Zájem o přehlížené příběhy a snaha o revizi historie fotografie nejsou v Batchenově podání samoučelné, nýbrž konzistentně navazují na jeho konceptuální pojetí fotografie a jsou jedním z hlavních rysů Batchenova přístupu. V tomto zájmu však není Batchen zdaleka osamocen, nýbrž je součástí širšího intelektuálního proudu, který se přibližně od 70. let 20. století rozvíjí v návaznosti na poststrukturalistické a postmoderní myšlení, které je v mnoha ohledech ze své podstaty revizionistické.¹⁶ Podobné výzvy za sociální

14 G. Batchen. *Forget Me Not*, s. 61.

15 G. Batchen. *Each Wild Idea*, s. 59.

16 Totéž samozřejmě platí i o dalších rysech Batchenova přístupu. Napadání monomediálního chápání fotografie jakožto pevně

dějiny fotografie tak najdeme explicitně formulované v textech např. Alana Thomase, Johna Tagga, Allana Sekuly, Abigail Solomon-Godeauové nebo Mary W. Marienové.¹⁷ Zájem kritiků fotografie o vernakulární fotografie (rodinné momentky, reklamní snímky apod.) spadá již do 70. let minulého století a od té doby jim byla, vedle pro Batchena klíčové *Světlé komory*, věnována rozsáhlá pozornost.¹⁸ Stručně řečeno, uměnovědná analýza fotografie od 70. let pozvolna ustupuje ve prospěch stále sílícího proudu protínajícího se s oblastmi kulturních studií, vizuálních studií, antropologie, sociologie, sociologie vědy, filmových studií a filozofie, tedy těch vědeckých oblastí, s nimiž do teorie fotografie

ochraničeného média najdeme u řady dalších autorů (namátkově srov. např. Elizabeth Edwards (ed.). *Photographs, Objects, Histories: On the Materiality of Images*. London – New York: Routledge, 2004; Christopher Wright. *The echo of things: The lives of photographs in the Solomon Islands*. Durham & London: Duke University Press, 2013; v širších souvislostech vizuálních médií William J. T. Mitchell. „There Are No Visual Media“. *Journal of Visual Culture*. 2005, roč. 4, č. 2, s. 257–266). Indexická povaha fotografie je pak jedno z nejfrekventovanějších témat v teorii fotografie (přehledově srov. např. Göran Sonesson. *Semiotics of Photography – On Tracing the Index*. Lund: Lund University, 1989).

17 Viz např. Alan Thomas. *The Expanding Eye: Photography and the Nineteenth-Century Mind*. London: Croom Helm, 1978; John Tagg. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. London: Macmillan, 1988; Allan Sekula. „O vynalezení fotografického významu“. In: Karel Císař (ed.). *Co je to fotografie?*. Praha: Hermann & synové, 2004, s. 67–90; Abigail Solomon-Godeau. *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practice*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1991; Mary Warner Marien. *Photography: A Cultural History, 1839–1999*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997; v podobě antologie viz např. Jessica Evans (ed.). *The Camerawork Essays*. London: Rivers Oram, 1997; Victor Burgin (ed.). *Thinking Photography*. London: Macmillan, 1982.

18 Velmi namátkově srov. např. Pierre Bourdieu. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Ed. de Minuit, 1965; Colin Ford – Karl Steinorth. *You Press the Button, We Do the Rest: The Birth of Snapshot Photography*. Berlin: Dirk Nishen, 1988; Jo Spence – Patricia Holland (eds.). *Family Snaps: The Meaning of Domestic Photography*. London: Virago, 1991; Marianne Hirsh (ed.). *The Familial Gaze*. Hanover: University of New England Press, 1999.

přichází poststrukturalismus, postmodernismus a celkově revizionistická nálada.

Ačkoli se Batchen soustředí zejména na fotografii 19. století, ve většině svých textů dbá na to, aby nám jeho historické analýzy pomáhaly pochopit současné postavení fotografie. V tomto smyslu najdeme téměř ve všech jeho textech¹⁹ reflexi důsledků digitalizace fotografie a fotografování. Nemám zde prostor zabíhat do detailů jeho argumentace, klíčové však je, že Batchen byl vždy v opozici vůči těm autorům, kteří viděli v digitalizaci zásadní zlom v dějinách fotografie, kteří hovořili a psali o postfotografii nebo smrti fotografie (zejména ve smyslu kolektivní ztráty víry ve fotografický verismus).²⁰ Např. v knize *Burning with Desire* se staví do opozice vůči těm názorům, které hovoří o dvou paralelních krizích, jimž je médium fotografie vystaveno: krizi technologické, související s příchodem digitalizace, a krizi epistemologické, související s transformací povahy fotografie a zároveň transformací sociálních a kulturních podmínek modernity. Batchen se tak v kontextu svých úvah o touze fotografovat a o povaze fotografie snaží polemizovat s názory, které hovoří o tom, že stojíme na prahu smrti fotografie a zhroutil se kultury, z níž vzešla a kterou pomohla vytvořit a udržet. Podle Batchena není digitalizace fotografie nijak zásadní technologickou proměnou média. Technologie, na nichž je založen počítač a fotografie, totiž sdílí společnou historii, stojí za nimi stejné sociální a kulturní podmínky a vlastně reprezentují obdobnou logiku binárního kódu (Batchen se odvolává zejména na anglického matematika, filozofa a současníka řady proto-fotografů Charlese Babbage).²¹

19 Srov. např. G. Batchen. *Burning with Desire*, s. 204–216; G. Batchen. *Each Wild Idea*, s. 108–191.

20 Přehledově o diskusi o digitální fotografii srov. např. Martin Lister. *The Photographic Image in Digital Culture*. London – New York: Routledge 2012.

21 G. Batchen. *Each Wild Idea*, s. 165.

Začleněním fotografie do digitálního světa nedochází podle Batchena k popření konceptů, na nichž fotografie stojí od konce 18. století, kdy byla poprvé myšlena. Batchen se naopak snaží ukazovat, jak všechny aspekty spojované s digitální fotografickou praxí určovaly v jisté podobě (byť mnohdy v odlišné míře) povahu, význam a sociální důsledky fotografie od samotného počátku jejích dějin. Historii fotografie tak vnímá jako kontinuální příběh, který tu a tam nabývá nových kontur a rozbíhá se novými směry, nikdy však nepřestává být spojen s tím, čím fotografie prošla od chvíle, kdy se v 18. a 19. století objevila v myšlenkách a metaforách vynálezců.

Geoffrey Batchen v současnosti vyučuje dějiny umění se zaměřením na historii fotografie na Victoria University of Wellington na Novém Zélandu. Jeho dosavadní akademickou a kurátorskou dráhu však lze, přinejmenším z hlediska jeho přemísťování v prostoru, připodobnit k fotografiím Aboriginců pořízeným Douglasem Kilburnem v polovině 19. století v australském Melbourne. Batchen – stejně jako tyto fotografie, jejichž příběh popisuje v knize *Obraz a diseminace* – opsal jakýsi prostorový oblouk začínající v Austrálii, táhnoucí se přes Ameriku, Evropu, Asii a prozatím končící na Novém Zélandu. Batchen započal svoji kariéru na University of Sydney, kde na začátku 90. let obhájil disertační práci.²² Poté působil ve Spojených státech na University of California San Diego, University of New Mexico a City University of New York. Batchen je kromě pedagogické činnosti a psaní rovněž aktivním kurátorem, na základě svého výzkumu připravil řadu výstav v Austrálii, Velké Británii, Brazílii, Holandsku, Německu, Japonsku, Spojených státech či na Islandu. Batchen není ani v českém prostředí neznámým autorem. Zhusta bývá odkazován v textech věnujících se

22 Geoffrey Batchen. *Photogrammatology: A Study in the History and Theory of Photograph* [disertační práce]. Sydney: University of Sydney, 1991.

nejen teorii a historii fotografie, ale v širším smyslu vizuálním médiím, tzv. novým médiím a sociokulturním, politickým či ekonomickým důsledkům technologií. V českém překladu prozatím vyšlo několik jeho kratších studií.²³

Drobné heterogenní potůčky postmoderního myšlení se v posledních letech slily do silného proudu, který se již zejména čtenáři zasvěcenému do teorie fotografie posledních přibližně třiceti let nemusí jevit jako provokativní a dost možná ani jako revizionistický. U Batchena je však zajímavé, jak dokáže propojit historickou analýzu fotografií z 19. století s koncepty a s fotografickou praxí, které se rozvíjely ve 20. století, a dokonce s těmi, které se objevují v dnešním světě digitálních technologií. Batchen přitom odmítá myšlenky o historickém zlomu, o jakémsi post-stavu, v němž bychom se měli nacházet po příchodu „nové“ digitální reprodukční technologie. Batchen je dále specifický tím, že se pokouší rozpouštět monomediální vizi fotografie v její bytostně multimediální ko-existenci a její význam a roli vždy podmiňuje kontextem, avšak zároveň nikdy nepřestal trvat na jistých jedinečných vlastnostech fotografie jakožto média. Fotografie je pro něj jednou z mnoha reprodukčních technik, která je však v této sdílené mnohosti přeci jenom jedinečná. Batchenovy texty se mnohdy věnují komplikovaným úvahám, přesto jsou vždy srozumitelné a přístupné. Podstatné však je, že jeho teoretizování není nikdy samoučelné, argumenty o ambivalentní povaze fotografie, o její kontextuální zakotvenosti nebo např. o její indexické specifičnosti dokáže vždy zřetelně doložit množstvím konkrétních

23 Česky doposud vyšla jeho studie „Ektoplasma“. In: Karel Císař (ed.). *Co je to fotografie?*. Praha: Hermann & synové, 2004, s. 341–354; „Záleží na velikosti?“. *Fotograf: časopis pro fotografii a vizuální kulturu*. 2004, roč. 4, č. 4, s. 3–5; „Recyklovat fotografie“. *Fotograf: časopis pro fotografii a vizuální kulturu*. 2005, roč. 5, č. 6, s. 3–5; „Zviditelnění elektřiny“. *Teorie vědy*. 2006, roč. 15, č. 2, s. 51–76, která vyšla rovněž v antologii Tomáš Dvořák (ed.). *Kapitoly z dějin a teorie médií*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2010, s. 215–232.

příkladů a podrobnými archeologickými sondami do dějin fotografie. Pojmy a koncepty se tak v Batchenových textech „zhmotňují“ v konkrétních příkladech, myšlenkové „formy“ nabývají v hmotě historiografického materiálu zřetelný tvar, Batchenovu argumentaci tak činí přesvědčivou a důvěryhodnou a alespoň na chvíli nám umožňují uchopit ambivalentní a nepolapitelnou povahu fotografie a nahlédnout její zakotvenost v sociální realitě rané i současné, řekněme pozdní, modernity.

Geoffrey Batchen, Image and Dissemination. Towards a New History for Photography

Driven by a market invested in singular prints and the enhanced value of rarity, the history of photography has tended to restrict itself to a discussion of photographs as individual physical objects, as if this—a collectivity of such objects—is all the word ‘photography’ encompasses. But what if we try and imagine another kind of history for photography, a history that might be able to speak to, even account for, the medium’s present? At the least, such a history will surely have to follow a logic quite different from the one that has prevailed up until now. For a start, it will have to be a history of photography freed from the tyranny of the photograph. It will have to trace not just the production of physical photographs, but the *dissemination* of multiple photographic images.

No longer confined to precious commodities or specific technologies, this would be a history able to address itself to the full implications of both photography’s *reproducibility* and its capacity for *transfiguration*—that is, to an accounting of dynamic relationships, not only of static things, and to a tracking of dispersals and transformations rather than a celebration of origins. Breaking with the self-imposed ghetto of medium purity, photography’s history would at last have to engage the *photographic image* in

all its various manifestations, wherever and in whatever form they have appeared.

This book focuses on the invention of this photographic image, tracing in particular the development of wood and steel engraved reproductions of photographs produced in the 1840s and '50s in England. This tracing reveals that the history of photography's reproducibility bears out not only Walter Benjamin's complex commentary on reproduction and commodity fetishism, but also Jacques Derrida's identification of dissemination as an activity that circumscribes and dissipates in equal measure. Accordingly, an acknowledgement of the photograph as image exponentially expands the purview of photography's history while simultaneously complicating our notion of what that history should encompass. It requires us to devise an understanding of photography as a haunted entity, eternally oscillating between material and immaterial manifestations, between physical objects grounded in specific configurations of space and time and apparitional images floating free of any particular substrate and capable of endless reproduction in a variety of media and formats. Photography, it seems, is always there but not there, resting only for a moment before us before passing on to something/somewhere else.

This new kind of history forces us to reflect on what is distinctive about the practice of photography even while we situate that medium within a broader account of reproductive procedures. And it displaces our usual obsession with moments of origin in favor of a more complex mode of historical analysis. To paraphrase Roland Barthes, the history of photography becomes a discourse that "traces a field without origin—or which, at least, has no other origin than language itself, language which ceaselessly calls into question all origins".

The question is, can we indeed dare to undertake that tracing? Can we now devise a history for photography built

around the logic of movement and transformation, immigration and dissemination, rather than that of origin and singularity? Can we at last abandon the familiar safety of a history focused on the photograph and allow the structure of our narratives to emulate the sometimes illicit flow back and forth across boundaries and identities that has always characterized both the photographic image and modern life and culture? Writing a story worthy of this dynamic—a history *for photography* rather than a history *of photographs*—is, I believe, the challenge historians like myself now face. This book is a fledgling attempt to take up that challenge.

- Ackermann, Rudolf 20
 Airy, G. B. 74
 Anelay, Henry 39
 Babbage, Charles 74, 156
 Balzac, Honoré de 133, 136
 Bann, Stephen 13–14, 25
 Barthes, Roland 11–12, 14, 112, 135–136, 149
 Baudelaire, Charles 144–145
 Baumann, F. 50
 Bayard, Hippolyte 68
 Beard, Richard 29, 31–32, 34, 48–51, 53,
 57–58, 62–63, 67–68, 72–73, 77–78,
 83, 93–94, 104, 106
 Beato, Felice 97
 Belcher, sir Edward 49
 Benjamin, Walter 11–12, 16, 112, 138,
 144, 149
 Bentinck, Lord George 53, 73
 Berres, Josef von 28
 Bird, Golding 19
 Bisson, Louis-August 84
 Bogue, David 80–82
 Brande, William 74
 Brewster, David 107, 109
 Bright, John 54–56
 Brougham, Lord Henry 52, 73
 Buckland, William 21, 75
 Burgin, Victor 150
 Caldesi, Leonida 105
 Cameronová, Julia Margaret 105
 Carr, Edward Hallett 147
 Catlin, George 53
 Cézanne, Paul 133
 Claudet, Antoine 29–31, 33, 35, 37–40,
 47, 48, 51–54, 60–65, 67–76, 78–81,
 88–89, 91–94, 96, 99, 101–104,
 106–110, 122–125, 131, 141
 Claudet, Francis George 91
 Clift, William 74
 Cook, Conrad 73, 76
 Cormack, William E. 67
 Daguerre, Luis 20–21, 25, 27, 37
 Démokritos 131–132
 Derrida, Jacques 17–18, 130, 149
 Domville, William Thomas 49
 Donné, Alfred François 28
 Duke, sir James 51
 Dumoutier, Pierre-Marie Alexandre 85,
 124
 d'Urville, Dumont 83
 El Greco 142
 Epikúros 131
 Faraday, Michael 73–74
 Fazzini, Gaetan 21
 Fizeau, Hippolyte 28, 30
 Foucault, Michel 98, 149
 Francis, George William 20, 122
 Franklin, sir John 21, 48–49
 Friedericks, baron 51, 122–123
 Friedel, A. 21
 Gernsheim, Alison 150
 Gernsheim, Helmut 150
 Gilbert, John 38
 Goya, Francisco 142
 Graham, Thomas 74
 Green, David 150
 Grove, William 30–31
 Guérard, Eugene von 86
 Haurowitch, M. 51, 122–123
 Henneman, Nicolaas 65–68
 Holmes, Oliver Wendell 103, 106,
 131–132, 135–138, 140
 Houghton, George 31, 35
 Hunt, Robert 27
 Chalmers, Thomas 60–62, 123
 Champeaux 63
 Charles, Jacques 40
 Cheyne, John P. 49
 Ibbetson, L. L. Boscawen 21
 Ingram, Herbert 37–38
 Jazet, Jean-Pierre-Marie 26
 Jones, Calvert Richard 68
 Jones, Robert 67
 Kilburn, Douglas 49, 83, 86–87, 124, 156
 Kossuth, Lajos 63–66, 123
 Kracauer, Siegfried 138
 La Pérouse, Jean-François de 140–141
 Lacan, Ernest 130
 Landells, Ebenezer 39, 122
 Landseer, Edwin Henry 25, 31
 Latour, Bruno 140–141
 Leja, Michael 98
 Lerebours, Noël 34–35, 99, 122
 Leslie, Frank 97
 Lewis, James 49

- Loney, John F. 49
 Lucretius, Titus Carus 131–134, 137
 Lütke, Friedrich Benjamin von 51, 122
 Lyal, David 49
- Maguire, Thomas Herbert 75
 Malone, Thomas A. 67–68
 Marienová, Mary W. 154
 Marx, Karel 11–12
 May, Walter W. 49
 Mayalle 66, 105
 Mayhew, Henry 57, 60, 123
 McCauleyová, Anne 11
 Melvil, Harden 45
 Meszlényiová, Tereza 63
 Mitfordová, Mary 66–67
 Mukařovský, Jan 4
- Nadar (Tournachon, Gaspard-
 -Félix) 133, 135–136
 Niépce, Claude 26
 Niépce, Isidor 27
 Niépce, Nicéphore 26–27
- O'Connell, Daniel 62–63
 Ørsted, Hans Christian 74
 Ouvrard, Gabriel Julien 51
- Pattinson, Hugh Lee 35, 37
 Peircová, Sally 98
 Phillibrown, Thomas 64
 Picasso, Pablo 133
 Pickering, Edward J. 89
 Pius VII. 26
 Playfair, Lyon 74, 76
 Ploucquert, Hermann 47, 79
 Pritchard, George 68, 70–72, 123
 Prout, John Skinner 86
- Reavesová, Wendy 98
 Renoir, Auguste 145
 Richards, George H. 49
 Richardson, Joseph 51
 Roff, William 95
 Romanov, Konstantin Nikolajevič 51, 122
 Rosse, William Parsons 74
 Ruskin, John 106
 Ryall, Henry Thomas 60, 89, 91, 95
- Sargeant, C. F. 39
 Sartain, John 94, 124
 Sekula, Allan 150, 154
 Schwartz, Joan 101
 Silvy, Camille-Léon-Louis 105
 Simmel, Georg 138–140
 Solomon, Abraham 89
 Solomon-Godeauová, Abigail 154
 Stirling, William 142
 Stoop, Dirk van der 26
- Tagg, John 150, 154
 Talbot, William Henry Fox 18–20, 25,
 65–70, 72, 106–109, 125
 Thibault, Eugène 21
 Thirlwall, William 50
 Thomas, Alan 154
 Tournier, Michel 145–146
 Trevelyanová, Pauline 21
- Velázquez, Diego 142
 Vernet, Horace 25–26
 Vinci, Leonardo da 12
 Vizetelly, Henry 38, 53–56
- Watkins 49
 Watson, James 89, 92–93, 124
 Wheatston, Charles 137
 Wilson, James 51
 Wolcott, Alexander 29, 32
 Wood, Paul 12

TIRÁŽ

Obraz a diseminace:
Za novou historii fotografie
Geoffrey Batchen

Vydala Akademie múzických umění v Praze
(Nakladatelství AMU)
Z nevydaného anglického originálu
„Image and Dissemination:
Towards a New History for Photography“
přeložil Michal Šimůnek
Autoři doprovodných studií:
Tomáš Dvořák, Michal Šimůnek
Odborná redakce: Markéta Magidová
Rejstřík: Diana Štelová
Grafická úprava: Parallel Practice a Nikola Wilde
Sazba: Nakladatelství AMU

Praha 2016, 2026

ISBN 978-80-7331-759-1 (iPDF)
www.namu.cz