

nefotografie  
neslova

robert silverio

namu



**NEFOTOGRAFIE, NESLOVA**

**Robert Silverio**

Tato publikace vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu „Fotografie na pozadí jiných médií“ podpořeného z prostředků Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace, kterou poskytlo MŠMT v letech 2014–2016.

Recenzoval: Jiří Pátek

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/>.

© Akademie múzických umění v Praze, 2026

© Robert Silverio, 2026

ISBN 978-80-7331-729-4 (iPDF)



## OBSAH

|                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------|-----|
| ÚVOD                                                      | 7   |
| KLÍČOVÁ SLOVA                                             | 9   |
| BALADA O VIZUÁLNÍ ŠIKANĚ – VELMI STRUČNÉ DĚJINY OBRAZU    | 11  |
| 1. FOTOGRAFIE A REPROFOTA                                 | 14  |
| 2. IKONY, INDEXY                                          | 17  |
| INDEXIKÁLNÍ A IKONICKÁ ESTETIKA                           | 26  |
| KONTEXTUALIZACE A INDEX                                   | 29  |
| FOTOGRAFIE JE VĚC                                         | 33  |
| 3. BIOPIKTORIALITA A BOJ O OKO                            | 37  |
| VŠECHNOST                                                 | 42  |
| INŽENÝRSKÉ DĚJINY UMĚNÍ                                   | 45  |
| VYMEZENÍ HŘIŠTĚ – POMĚR STRAN FOTOGRAFICKÉHO OBRAZU       | 47  |
| OBJEKTIV A ROZLIŠOVACÍ SCHOPNOST                          | 54  |
| OBJEKTIV A OHNISKOVÁ DÉLKA                                | 56  |
| OBJEKTIV – HLOUBKA OSTROSTI A PERSPEKTIVNÍ ÚČIN           | 58  |
| ZÁVĚRKA A DÉLKA EXPOZICE                                  | 64  |
| ČERNOBÍLÁ ŠKÁLA, ZRNITOST EMULZE A KONTRAST               | 69  |
| FOTOGRAFIE A BARVA                                        | 70  |
| THE MEDIUM WAS THE MESSAGE                                | 78  |
| TECHNICKÉ NEVIDĚNÍ A NEFOTOTECHNIKA                       | 79  |
| KOMPOZICE – CHAOS FOTOGRAFIE A ŘÁD OBRAZU                 | 86  |
| NARATIVITA                                                | 90  |
| SMYSL ANTIKOMPOZICE?                                      | 91  |
| KOČUJÍCÍ MATKA – PŘÍPADOVÁ STUDIE                         | 93  |
| JAK SE FOTOGRAFIE HÝBOU, ANIŽ BY SE STALY FILMEM          | 96  |
| MONT BLANC – PŘÍPADOVÁ STUDIE                             | 97  |
| POZNÁMKY K DĚJINÁM FOTOGRAFICKÉHO NEBE – PŘÍPADOVÁ STUDIE | 99  |
| 4. IKONY, INDEXY A BAUDRILLARDOVA SIMULAKRA               | 107 |

|                                                    |     |
|----------------------------------------------------|-----|
| <b>5. NESLOVA, NEGRAMATIKA</b>                     | 112 |
| DETERMINISMUS VS. NATIVISMUS                       | 112 |
| NESLOVA, NEFOTOGRAFIE, NEGRAMATIKA, NEFOTOTECHNIKA | 115 |
| POČET SLOV A NESLOV, FOTOGRAFIÍ A NEFOTOGRAFIÍ     | 116 |
| LEGITIMITA SLOV                                    | 118 |
| INSTITUCIONALIZACE JE LEGITIMITA                   | 120 |
| NULOVÁ LEGITIMITA                                  | 122 |
| VYTVÁŘENÍ NESLOV A NEFOTOGRAFIÍ                    | 124 |
| ČLENY                                              | 125 |
| URČENOST                                           | 126 |
| ČÁSTEČNOST                                         | 126 |
| NESLOVA FOTOGRAFIE                                 | 130 |
| POKUSY O NOVOU TERMINOLOGII                        | 132 |
| <b>ZÁVĚR</b>                                       | 135 |
| <b>P. S. BUDOUCNOST FOTOGRAFIE</b>                 | 137 |
| <b>LITERATURA</b>                                  | 140 |
| <b>DOPORUČENÁ LITERATURA</b>                       | 143 |
| <b>JMENNÝ REJSTŘÍK</b>                             | 145 |
| <b>SUMMARY</b>                                     | 148 |

## ÚVOD

Vedle Lásky a Smrti jsou jazyk a fotografie (pomineme-li základní biologické funkce) tím nejpodstatnějším v lidském životě. Přinejmenším v tom ohledu, že jsou nejvýznamnějšími zdroji zprostředkovaného poznání v nejširším smyslu toho slova. Nezprostředkované poznání, tedy empirická zkušenost – chuť jablka, pohled na tváře svých blízkých –, je sice zásadnějším, ale zároveň, pokud se týče množství informací, které takto o světě získáme, nesmírně omezeným zdrojem poznání. Obecnou reflexi světa v kulturním smyslu slova si vytváříme ze zprostředkovaných informací – především slov a nejrůznějších druhů technických obrazů. Naše mysl pak zevšeobecňuje jednotlivé obrazové a jazykové informace. Chceme-li se orientovat ve světě, nic jiného nám ani nezbyvá. A tak tam, kde zprostředkovaným zdrojům poznání, fotografií a slovu, chybí některé klíčové vlastnosti nebo jsou tyto vlastnosti popírány, jsou fotografie a slovo největšími zdroji nepoznání. Tato kniha se zabývá propastmi v komunikaci, mezemi fotografie a jazyka i jejich propojováním, protože jazyk a technický obraz jsou často komplementární. Nabízí pohled na některé kulturní mantinely těchto médií a původ těchto mantinelů, jejichž existenci si obvykle neuvědomujeme. Limity médií jsou přirozeně limity našeho kulturně budovaného světa. I když nás svět mediálně nezprostředkovaných zkušeností učí to nejpodstatnější, množství kulturních impulsů a nánosů slov a technických obrazů je neskonale početnější a s tím, jak se svět stává komplexnějším, i důležitější. A jsou-li jazyk a technické obrazy nejčastějšími nositeli naší kulturní zkušenosti, pak kniha o jejich mezích a úskalích je knihou o mezích nás samotných, o kulturním konstruování nás samotných.

Existují patrně triliony fotografií, ale většina skutečností ať v současnosti, či minulosti zachycena nebyla. Existují miliony výrazů, ale pro většinu skutečností, především abstraktních, pojmenování nemáme. Tato bílá místa, tyto mezery poznání, jsou hlavním předmětem našeho zájmu. Tato kniha je o neslovech a nefotografiích.

A lze jít dál. Existují myšlenkové kategorie, pro které nemáme odpovídající gramatické kategorie a které nejsme schopni jazykem vyjádřit. To jsou mezery aplikovatelnosti našich poznávacích strategií. Existují potenciální možnosti vidění, pro které nemáme či častěji nepoužíváme potřebnou fotografickou techniku. I to je stejné, naše kognitivní strategie selhávají. Tyto dvě kategorie jsou negramatika a nefototechnika. Existence nefototechniky je zapříčiněna závislostí fototechniky na předtechnických obrazech. Malba je do fotografie vpašována už v samotné koncepci fotoaparátu, o kterém se mylně domníváme, že je extenzí našeho oka. Tato malířská koncepce techniky fotografie

se projevuje v kódech, skrze které fotografii vnímáme. Tyto kódy – znaky – se však zejména u technických obrazů mění podle situace, ve které se vyskytují.

Svou knihu jsem koncipoval jako žánrově hybridní. Vycházel jsem z empirie, z historických a technických faktů a z nich jsem odvozoval, jak jsou média „vymyšlena“ a co to pro nás zcela konkrétně znamená. Tato kniha si nekladla za cíl být ucelenou teoretickou konstrukcí, ale vymkla se mi z rukou a nakonec se jí stala. Přesto je, jak doufám, možné, aby čtenář akceptoval jen některé myšlenky, aniž by se zhroutila celá stavba knihy.

Tato kniha není určena speciálně fotografům, historikům umění, mediálním teoretikům či sémiotikům, přestože se těmito oblastmi text zabývá. odborné znalosti nejsou nutné. Je nutný pouze zájem o fungování médií a velmi otevřený čtenář.

## KLÍČOVÁ SLOVA

Tato kniha je mimo jiné o *neslovech*. Abych zaplnil některá bílá místa tvořená *neslovy*, uchýlil jsem se k tvorbě řady neologismů (označené iniciálami RS). Další klíčová slova jsou převzata od jiných teoretiků (uvedeni za termínem v závorce). V textu jsou všechna níže uvedená klíčová slova/neologismy označené *kurzívou*.

### PRVOTNÍ KLÍČOVÁ SLOVA:

*Biopiktorialita/biopiktoriální fotografie* – dominantní tendence vývoje fotografie, v níž je fotografie inspirovaná vlastnostmi lidského oka a předtechnickými obrazy (RS). Výraz *biopictorial* používá W. J. T. Mitchell, ale v odlišném významu, moje definice pro účely této publikace je odlišná.

*Neslovo* – neexistující slovo označující osobu, zvíře, vlastnost, věc či děj (RS).

*Nefotografie* – neexistující fotografie zobrazující osobu, zvíře, věc či děj (RS).

Výraz nemá nic společného s *non-photographie* Françoise Laruella.

*Negramatika* – neexistující gramatická kategorie vyjadřující určitý reálný aspekt skutečnosti (RS).

*Nefototechnika* – neexistující nebo také okrajově užívaný druh fotografické techniky (RS).

*Reprofoto* – fotografie šířená tiskem nebo elektronickými médii (RS).

*Všechnost* – nejzákladnější autonomní vlastnost fotografie – nediskriminující zobrazení všeho, co bylo před objektivem (RS).

### DALŠÍ KLÍČOVÁ SLOVA:

*Fototext/reprofototext* – médium vzniklé propojením obrazu a textu (RS). Paralela k termínu *imagetext* W. J. T. Mitchella.

*Fotooral* – médium vzniklé propojením obrazu a mluveného slova (RS).

*Historiofoty* – představa dějin a myšlení o nich zprostředkovaná fotografií a filmem (Hayden White).

*Kulturofoty* – reprezentace kultury a myšlenek o kultuře skrze fotografické obrazy a filmový diskurz, pandán k *historiofotům* (RS).

*Semioriginál* – fotografie, která pozbyla originálních dat či negativu (RS).

*Lexikum* – přehodnocená definice: suma výrazů existujících v určitém jazyce na základě skutečných či domnělých priorit (RS).

*Fotografum* – suma fotografií získaných na základě skutečných či domnělých priorit – paralela k výrazu *lexikum* (RS).

*Reprofotografum* – suma reprofot získaných na základě skutečných či domnělých priorit – paralela k výrazu *lexikum* a *fotografum* (RS).

## BALADA O VIZUÁLNÍ ŠIKANĚ – VELMI STRUČNÉ DĚJINY OBRAZU

Je noc, svítí měsíc. Ze škvíry v podkroví předměstského domu vystrčil hlavu plch a opatrně se rozhlíží. Chce seběhnout přes pokoj do spíže, ale má pocit, že zaslechl lidské hlasy. Zarazí se a velikýma očima sleduje scénu pod sebou. Nikoho nevidí. Na stěnách pokoje pod ním visí řada reprodukcí slavných děl a také jeden originál místního, nepříliš známého malíře. Na stole leží dva časopisy, jeden módní, jedna novinářská příloha o architektuře tištěná na křídovém papíře, a jedna fotografie z rodinného alba. Kdyby byl plch obtížen lidskou kulturou, mohla by mu scéna připadat silně maloměstská, ale protože plch nemá takové předsudky, je objektivním pozorovatelem. Teď si se značným údivem uvědomil, že ten, kdo mluví, je obraz.

„*Ta je ale hnusná*,“ říká Velázquezův portrét Renoirově ranní zahradě. Renoira to překvapí, protože s ním Velázquez obvykle nemluví.

„*Prosím?*“ zeptá se.

„*Ta fotografie na stole.*“

Renoir, zasněně a nepřítomně: „*Ano, je hnusná.*“

„*To mluvíte o mně?*“ zeptá se velmi ostře *reprofoto* na titulní straně módního časopisu.

„*Ale ne*,“ řekne lhostejně prerafaelitský obraz, „*o té druhé.*“

Šokovaná rodinná fotografie, na které je syn paní domu zobrazený v den, kdy šel poprvé do školy, ztuhne. „*O mně?*“ špitne jen.

„*O kom jiném, ty cuchto?*“ řekne Velázquez.

„*Co proti mně máš?*“ zeptá se naivně rodinná fotografie.

Renoir: „*Ale nic proti tobě nemá. Jsi jen malá a hnusná, když už na to přišla řeč. Promiň, sám bych o tom nezačínal. A neber si to osobně.*“

Fotografii už napadlo, že je malá, ale nikdy sama sebe nepovažovala za hnusnou. Své starší příbuzné obdivovala a tohle zabořilo. Asi by měla asertivně a sarkasticky zaútočit, že obrazy nejsou samy sebou, ale pouhé projekce malířů, stvořené bez vlastní vůle, zatímco ona je autonomní a nezávislá, ale nedokáže to zformulovat, a tak se jen defetisticky zeptá: „*Proč jsem hnusná?*“ Zjevně to není správná strategie.

Rafaelova Athénská škola: „*Jsi zmatená, jsi špatně komponovaná, jsi tonálně nevyvážená, kulháš na jednu stranu, a to přestože je na tobě jediná statická postava. Děsivé.*“

„*Ani ostrá nejsi*,“ dodá Ukřižování od neznámého gotického mistra. Renoira tohle zaskočí, ale protože si nechce rozhněvat obraz, kterého si ostatní váží, raději vše přejde mlčením.

„*A ten kluk na tobě se dívá jako pitomeček, je strašně nedůstojný, takhle se zobrazování lidé tvářit nesmějí, nemá hrdost*,“ dodá Velázquez.

Obrazy jsou s ním zajedno. Z hlavní stěny nevyjádřil názor zatím jen Goya a Courbet, ale ty nikdo nebere vážně, protože Goya je depresivní a Courbet se oproti ostatním tradičně vymezuje. Další obrazy přihlížejí ze stran.

*„Víš, mají pravdu, ale ono by to tak nevadilo,“* řekne zdánlivě smířlivě Repin, *„kdybys nesla nějaké poselství, něco vzletného... jenže neneseš, ...jsi úplně blbá.“*

Fotografie zalapá po dechu. Je jediná svého druhu v místnosti a cítí propastnou osamělost. Ještě odpoledne na sebe byla pyšná. Paní domu si ji s dojetím a zalíbením prohlížela. Její syn se ženil, a když se vrátila ze svatby do prázdného domu, vytáhla album. A když byla fotografie vyndána, byla to velká chvíle. Patřila v albu k těm nejvýznamnějším. Patřila ke snímkům ukazujícím zásadní okamžiky a byla šťastná, tak šťastná, jak jen prohlížená fotografie může být. Teď je ponížená a neví, odkud by přišla pomoc. Obrátí se na časopisy na stole.

*„Vám tohle nevadí, že se větší a starší vytahují na mladšího a slabšího?“*

Časopisy jsou zavřené, a tak mohou reagovat jen *reprofota* z obalů. Jenže módní časopis pokrytecky mlčí. Ne, že by ho útok nechal úplně klidným, ale tajně obrazy na stěnách obdivuje. Sám navíc také považuje rodinnou fotografii, vedle které leží, za vážně nepovedenou. Nejenže je ještě černobílá, ale hlavně je tak nějak divně neostrá a mezi námi opravdu kulhá na jednu stranu, no zkrátka žádná krasavice to není. On sám je jiný, každá barva je přesně vyměřená, spočítaná, nastavená tak, aby lahodila oku, prostě je mu jasné, že je krásný, a ani mu nevadí, že je jen jeden ze sto tisíc stejných výtisků. Ví, že dívka na jeho obalu se barvou pleti podobá té ženě z Renoira a její štíhlost zas postavám od neznámého gotického mistra. Také architektonická příloha na stole s pečlivě konstruovanými postprodukovanými liniemi zdí, vyčištěná od jakéhokoli neladu či náznaku chaosu života a s barevností stěn dokonale upratvenou, mlčí.

*„Jsem přece pravdivá,“* pláče fotografie.

Tohle vlastně postprodukované *reprofoto* architektonického časopisu trochu vytočí, i když to nechce dát znát. Přidá se na stranu obrazů: *„Pravdivá nepravdivá, ta barabizna za tím klukem vážně padá na stranu, podívej se tamhle na Rafaela, ten má vertikály stěny pěkně souběžné.“*

Zjitřené emoce vybudí rodinnou fotografii k odpovědi. *„Jste jenom reprodukce, vy vedle mne i vy na stěně. Jsou vás natištěné sta tisíce, jste jen obyčejné plakáty.“*

Tohle obrazy (s výjimkou nepovedeného originálu) opravdu rozvášní. Fotografie, ta potenciálně nejmasovější věc, jim bude vyprávět o originalitě uměleckého díla ve věku technické reprodukovatelnosti.

*„Ty nám chceš kázat o unikátnosti,“* zasyčí Caspar David Friedrich, *„můžou tě být miliardy.“*

*„Jenže mě nejsou miliardy,“* říká fotografie a v jejím hlase zazní záchvěv hrdosti. *„Možná jsem nedokonalá, ale jsem stará čtvrtstoletí a papír, na kterém jsem nazvěšovaná, už nikdy nikdo nevyrobí, já už budu vždycky taková, jediná.“*



„Jsme věrné kopie originálu, máme jeho krásu, jeho dokonalost,“ křičí obrazy o to silněji, že vědí, že to tak úplně pravda není. „Jsem lepší než originál,“ zaječí hystericky prerafaelitský obraz v rohu místnosti, ale když zaznamená, že to zaskočilo i ostatní obrazy, rychle zmlkne.

„Nech je být,“ ozve se najednou odněkud. Plch zprvu neví odkud, pak pochopí, že hlas se ozývá z pootevřené zásuvky, kam si paní dává účtenky, pojištění, recepty od doktora. „Vykašli se na ně.“ Říká to rentgen pravé nohy, kterou měla paní před rokem zlomenou.

Fotografie se obrací plačtivě k rentgenu: „Tak proč mi to dělají?“

„Jsou nervózní, připadají si staří, a tak jsou nejistí. Vidím jim až do žaludku. A žárí, protože si tě večer naše paní tak dlouho prohlížela.“ Jeho interpretace je správná, je empatický a večer na fotografii žáril stejně jako obrazy, ale má věcnější povahu a dokázal se se svými pocity vyrovnat.

„Má pravdu,“ přidá se z druhé zásuvky statisticky orientovaná termofotografie tepelných úniků domu. „V galerii jim průměrný návštěvník věnuje asi 5 vteřin pozornosti – to jsou fakta – a tady jsou už jen dekorace, tapety. Nikdo je nevidí.“

Prerafaelitský obraz exploduje: „My jsme historie, to my jsme vytvořili dnešek, jsme tady v každém vašem pohledu, i když o tom už nevíte.“

Canaletto: „Je to tak, to my jsme stvořili svět, to my jsme stvořili vás, jsme všude. To skrze nás se vědělo, jak vypadají Benátky.“

„A velké bitvy,“ broukne po straně Uccello, „vy jste jen odvozeniny.“

Fotografie, ze své podstaty sentimentální, nostalgická, a tedy i snadno zranitelná, má stále vlhké oči, ale ta slova ji zaujala. „Odvozeniny? Chcete říct, že jste ve mně? Jak ale pak můžu být tak špatná?“

„Jsi bastard,“ řekne chladně Millet, „jsi obraz, ale jsi jako stroje, co přišly, aby nás vyhubily, napůl obraz, napůl technika. A lidé ti věří.“

Řekl něco, co sám nechtěl, a najednou cítí, jak hrozně jej zranila vlastní slova. Ano, lidé jí věří, lidé té cuchtě věří, a přitom je jenom náhoda, chybí jí pevný řád a vlastně ta hulvátská vetřelkyně nemá ani pokoru před světem, tak jako on.

Obrazy teď mlčí, jsou mezi nimi spojenci, ale i ta spojenectví jsou křehká... A jako celek je to ticho plné vzájemného nepřátelství, uražené ješitnosti, ale i nejistoty jako před bitvou.

Plch je zmatený. Neví, co si má myslet. Scéna ho zaujala a rozrušila, podél páteře má lehce zježenou srst. Otřepe se a najednou si vzpomene, že byl na cestě do spíže a že musí přinést ořechy mláďatům. S úlevou se rozběhne. Vlastně je rád, že není obklopen obrazy jakéhokoli druhu.

## 1. FOTOGRAFIE A REPROFOTA

Nelze si představit všeobecný úvod do dějin literatury, který by nezmínil vynález knihtisku jako zásadní přelom, jenž proměnil nejen výrobu knihy a skrze ni i jazyk, ale i pohled na svět, možnosti poznání. Vynález, který od základů nově stratifikoval společnost. Je to přirozené: jazyk se liší podle toho, je-li mluvený, psaný nebo tištěný. Každá z variant má odlišné vlastnosti, šíří se různými kanály, má jiné adresáty a je jinak čtená, pohybuje se v jiných úrovních a především má různý sociální dopad. Definuje a formuje sociální skupiny.

Říkáme „*četl jsem knihu, četl jsem email, četl jsem dopis*“, nikoli „*četl jsem slova*“. U fotografie je to kupodivu jiné. Řekneme „*viděl jsem fotografii*“. A přitom je to stejně bezobsažná formulace jako „*četl jsem slova*“ (tenhle obrat ostatně ironizoval již Shakespeare v *Hamletovi*). Odhlížíme od toho, zda jsme fotografii viděli v časopise, v rodinném albu, v novinách nebo na notebooku. Mluvíme o fotografii, jako by byla jednotné médium. Ale ona není.

Ke slovu knihtisk neexistuje paralelní běžně užívané slovo, například *knihofototisk*. Ke slovu kniha musíme připojit přídavné jméno, *fotografická kniha*, chceme-li vyjádřit, že jde o knihu založenou na fotografiích. Angličtina má výraz *photobook*, což ale je tříslabičné slovo, které ve srovnání s jednoslabičným slovem *book* vypovídá o zdánlivě nižší potřebě fyzickou fotografii od fotografie v knize odlišovat). Nejpoužívanější slova v jazyce jsou krátká a to, že nemáme krátké stručné slovo označující běžnou každodenní zkušenost, jakou je masově vytištěná fotografie, napovídá, jak nedůležitá nám distinkce mezi fotografií a vytištěnou fotografií připadá. Jenže rodinná fotografie v peněžence nebo v laptopu a tištěná fotografie v časopise jsou stejně odlišné jako rozhovor při kávě a četba knihy.

Dlouhodobá a neplodná diskuse, zda je fotografie umění, nebo ne, se vždy mýjela podstatou. Je to stejné, jako bychom se ptali: „Je jazyk umění?“ Pochopitelně nás taková otázka ani nenapadne, neboť i když nejsme lingvisté, intuitivně tušíme, že jazyk je množstvím různě fungujících diskurzivních strategií, zahrnujícím jak běžnou konverzaci, tak zákazy a příkazy i umělecká literární díla. U fotografie je to obdobné. Nesmyslná otázka „Je fotografie umění?“ se soustředila na silně emocionální, neuralgický bod mechaničnosti fotografie místo toho, abychom řešili fotografii v celé její šíři, její historii, záměry, styly a především způsoby šíření a techniku, všechny aspekty, které ji podmiňují. Fotografie je silně rozvrstvené médium a vlastně bychom měli mluvit přinejmenším o dvou různých médiích. Fotografie tištěná a šířená na internetu je něco jiného než fotografie jako soukromá entita. Teprve tištěná

fotografie znamenala v dějinách technických obrazů to, co knihtisk v oblasti jazyka. Paralelou vynálezu knihtisku z roku 1448 není rok 1839, který je oficiálními narozeninami fotografie. Touto paralelou by měl být vynález snadno reprodukovatelné fotografie v tisku. Jenže narozeniny tisku z pultónového štočku rozhodně nejsou tak efektním příběhem jako rok 1839. Ve skutečnosti je i tento příběh velkým zjednodušením. Není to velký příběh, protože přesný rok vynálezu tisku fotografie, tak aby bylo možné ji mechanicky reprodukovat v masových nákladech, neexistuje. Ve skutečnosti jde o sérii vynálezů, které začínají už u Henryho Foxe Talbota ve čtyřicátých letech devatenáctého století a pokračují postupnými kroky až ke Karlu Klíčoví do let devadesátých, někdy se také mluví o Talbotově a Klíčově technice, ale paralelně experimentovalo s různými podobami hlubotisku mnoho dalších vynálezců a grafiků. Cesta od prvních Talbotových pokusů k reálnému uplatnění trvala padesát let. Nicméně tisk z pultónového štočku, po několika dalších vylepšeních a zavedení rotogravúry, dovolil vznik obrazových časopisů šířených v tisícových a posléze v milionových nákladech od dvacátých let dvacátého století. Umožnil *jinou* fotografii.

Fotografický záznam mluvící k několika jedincům anebo k několika milionům jedinců se zákonitě chová zcela jinak. Je jinak koncepčně tvořen, jinými tvůrci, jinými prostředky – technickými i finančními –, s jinými cíly a předejším má zcela jiný dopad. Fototisk od základů proměnil historii, stejně jako Gutenbergova tištěná Bible z roku 1454 (*Die Gutenberg-Bibel*, 1454–1455).

Rok 1839 byl rokem vzniku *fotooralů*, kmenových vyprávění pomocí technických obrazů. Dvacátá léta dvacátého století pak byla zrozením *fototextů*, nadnárodních vyprávění pomocí tištěného technického obrazu a tištěného slova. Možná v některých jazycích existuje běžně užívaný výraz pro tištěnou fotografii, ale já jej neznám. Pokud jsem měl možnost zjistit, podobně jako čeština a slovenština ani angličtina, italština, francouzština, němčina, ruština nezareagovaly, nevytvořily běžně užívaný termín pro fotografii tištěnou v masových médiích. Máme zde tedy specifické médium, pro které vůbec neexistuje slovo. A je pochopitelné, že ho nevidíme a neodlišujeme od původní fotografie.

Slovo fotografie tedy směřuje dva odlišné mediální kanály a tím i podstatu toho, co se očekává, že bude do těchto kanálů vloženo.<sup>1</sup> Abych zabránil této nepřehlednosti, používám v této knize pro jakoukoli šířeji publikovanou, tištěnou či webově prezentovanou fotografii označení *reprofoto*. Tam, kde se jedná o jednotlivou, nešířenou fotografii anebo o statický, technický obraz obecně, zůstávám u zastřešujícího výrazu fotografie.

---

<sup>1</sup> Problém je zde i gramatický. Plurál „fotografie“ je již zadán pro dva či více obrázků, a je tedy nesnadné jej použít pro různé druhy technických obrazů (také anglické *photographies* je agramatické).

Je tedy jasné, že tu máme přinejmenším dva odlišné základní druhy fotografie – soukromou fotografii (alba fyzická i elektronická) a masově distribuovaná *reprofota* (tištěná či šířená přes web). Každá z nich výraznou měrou spoluvytváří naše poznání světa, ale každá se chová v tomto ohledu velmi odlišně. Mezi mediálními vlastnostmi soukromých fotografií a veřejných webových *reprofot* nemusí dokonce být žádný podstatný styčný bod (a to přesto, že mohou mít společné téma – fotografie z dovolené a reportáž ze stejného místa). Ale právě existence společného tématu nám zakrývá odlišnost fotografických světů. Interpretace těchto jednotlivých vizuálních entit pak formují naše uchopování světa.

## 2. IKONY, INDEXY

Proměny lidského uchopování světa skrze četbu fotografického obrazu jsou tím, co nás bude především zajímat. Způsob čtení fotografie je podmíněn jak jejími druhy a jejich vlastnostmi, tak, a to zcela zásadně, situací, ve které se nachází divák nikoli jenom ve vztahu k fotografii, ale zároveň i k zobrazované skutečnosti. Klíčové je, zda zobrazovanou skutečnost osobně, nezprostředkovaně zná, či nikoli. Tato znalost konkrétní reálie na snímku úzce souvisí se způsobem šíření dané fotografie.

První úspěšnou fotografickou technikou se stala daguerrotypie a prvním rozšířeným žánrem byl portrét. Daguerrotypie byly ale originály, které nebylo možné jakkoliv dále množit. Daguerrotypie tedy nebyla tehdy šířena, pouze *vlastněna*. Můžeme říct, že šlo o první fázi ve vývoji fotografie. Následovala fáze multiplikace fotografií, které už měly vlastní negativ. Třetím druhem ve vývoji fotografie byla fáze *reprofot* – fotografií šířených nefotografickými prostředky v masových objemech.

Čím širší počet diváků mohl technický obraz zhlédnout, tím vyšší byla pravděpodobnost, že divák danou zobrazovanou skutečnost osobně nezná. Daguerrotypie znamenala demokratizaci sociálního statusu, právo střední třídy na své mrtvé, na svůj rod, právo vyhrazené do té doby převážně šlechtě. Zaplácáno daguerrotypie byla soukromá a referent – nejčastěji příbuzný – byl divákovi znám, u *reprofot*, jakými byly třeba tištěné fotografie v časopisech ve dvacátém století, referent – prezident, známý herec, pyramidy – většinou diváků z reálného života z nezprostředkovaného styku znám nebyl. Pokud daguerrotypie znamenala demokratizaci sociálního statusu, pak *reprofota* znamenala demokratizaci poznání. Mluvit o fotografiích jako o principu poznání se snad může zdát jako troufalé tvrzení těm, kdo poukazují na omezenost poznání obrazem. Poznání obrazem bývá vnímáno ve srovnání se slovem jako *méněcenné*. Ale snižovat kognitivní přednosti fotografie je naivní, přestože v některých aspektech fotografické poznání skutečně méněcenné je. Především fotografie, na rozdíl od jazyka či matematiky, není schopna vyjádřit kauzalitu nebo alespoň děj – tedy, že z „A“ pramení „B“, které iniciuje „C“, atd. Ne, že by zcela postrádala narativitu, ale ta se opírá o to, co se ve fotografii děje, nikoli o to, čím to bylo způsobeno a jaké budou následky. Francouzský sémiotik Roland Barthes v eseji *Rétorika obrazu* (*Réthorique de l'image*, 1964) zmiňuje cosi podobného, když mluví o nedostatku fotografického syntagmatu. Fotograf Jeff Wall řekl, že fotografie, přestože je deskriptivní, není schopna nic vysvětlit. Walter Benjamin v *Malých dějinách fotografie* (*Kleine Geschichte der Photographie*, 1931) poukázal na skutečnost, že z fotografií

Kruppových závodů nelze poznat nic o jejich fungování. A konečně Vilém Flusser měl na mysli to samé, když ve své knize *Za filosofii fotografie* (Für eine Philosophie der Fotografie, 1983) tvrdí, že text je „historický“ (rozuměj posloupný), zatímco obraz je „magický“, nevysvětluje posloupnosti, a tedy kauzalitu, nemá explikační racionální hodnotu, je „prostorem věčného návratu“.

Jsou to opravdu vážné výtky, uvážíme-li, že schopnost vysledovat kauzalitu, „proč se děje, co se děje“, je středobodem lidského poznání. Kritizujeme-li fotografii pro neschopnost kauzalitu či alespoň posloupnost a souvislosti děje vyjádřit, je to oprávněná kritika. Nicméně *reprofoto* v novinách či na webu je téměř vždy doprovázeno textem, kontextualizováno, je *fototextem*. Poznání je zde komplementární. Technický obraz je doplňkem jazykové syntaxe. Ale otázka především zní, proč bychom si nemohli dovolit jedno médium neschopné vysvětlit kauzalitu? Proč bychom měli po fotografii chtít schopnosti jazyka a matematiky? Ne, problém nespočívá v tom, že fotografie nedokáže vysvětlovat děje. Problém spočívá v tom, že ji k tomuto vysvětlování často a nesprávně používáme.

Poststrukturalisté a filozofové dospěli ve dvacátém století ke zkoumání jazyka jako cesty lidského myšlení a všimli si, že jazyk „není nevinný“, ale že podmiňuje a formuje naše myšlení. Ve filozofii došlo v šedesátých letech dvacátého století k tomu, co Richard Rorty nazval obratem k jazyku, v originále *Linguistic Turn*. Do značné míry se cosi podobného událo i s fotografií. Je to nepojmenovaný obrat k fotografii, *Photographic Turn*. Obrat k fotografii sice není zavedeným souslovím a není třeba jej prosazovat jako nový termín, ale je nutné si všimnout, že se nepochybně udál.<sup>2</sup> Esejisté, filozofové a mediální vědci od Rolanda Barthesa, Viléma Flussera, Susan Sontag, Victora Burgína zkoumají fotografii ze stejného úhlu jako cosi, co není nevinné. Jako cosi, co nás stejně jako jazyk, byť jinými prostředky a s jiným dopadem, svými sděleními kulturně moduluje, a to jinak, než si uvědomujeme.

Spíše než neschopnost kauzálního myšlení je paradoxně mnohem méně akcentovaným a přitom mnohem závažnějším, a tudíž gnozeologicky nebezpečnějším nedostatkem fotografie naše neschopnost pracovat s fotografií ve správné míře zobecňování zkušenosti. Jak bylo řečeno již v úvodu, skrze jazyk, fotografie a zejména *reprofota* vnímáme a zakoušíme svět. Jazyk dokáže vyprávět o rozličných skutečnostech jak singulativně – myšleno je cosi konkrétního a jedinečného, tak genericky – myšlena je obecná třída/druh.

---

<sup>2</sup> Přestože nemáme definován žádný „Photographic Turn“, existuje obecnější „Pictorial Turn“, viz William John Thomas Mitchell. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995 [1st ed. 1994]. Dále citován jako W. J. T. Mitchell. *Picture Theory*.

Svět potřebujeme znát v podobě všeobecně platných skutečností, a z jedinečného se proto usilovně snažíme vytěžit co nejvíce obecně platné zkušenosti. A od fotografií chceme, aby nás, stejně jako další znaky, orientovaly ve světě obecným způsobem – tedy nikoli „takto to v dané chvíli vypadalo, takto se to stalo“, ale „takto to vypadá, takhle to chodí“.

Společné všem fotografiím je pouze to, že byly pořízeny fotoaparátem (zcela specifické kategorie, jako jsou fotogramy a další alternativní formy fotografie ponecháme stranou) a všechny tyto fotografie, dokonce i ty manipulované, mají společnou prvotní indexikalitu. Indexikalitu zde chápeme v tradičním sémiotickém smyslu slova. Podle klasického sémiotického modelu Charlese S. Peirce existují tři základní druhy znaků: symbol, ikon, index.<sup>3</sup>

Symbody jsou například slova, která vznikají na základě konvence a dohody mezi komunikujícími – ti se musí napřed dohodnout, že štěkajícímu čtyřnohému savci budou říkat *pes* (*dog*, *chien*). Ikony jsou například obrazy (ale také sochy, grafy a další), kterým rozumíme na základě podobnosti s realitou. Jsou realitě percepčně „podobné“. A indexy jsou znaky, které odkazují k něčemu, co není přítomno. Typickým příkladem indexu je šlápěj ve sněhu, která odkazuje k člověku, který místem prošel, nebo kouř, který odkazuje na oheň za kopcem. Oheň nevidíme, ale jeho index – kouř – nám o něm podává zprávu.

Fotografie bývá sémiotiky někdy označována za ikony, někdy za indexy, dnes snad nejčastěji za ikonicko-indexikální znak.<sup>4</sup> Ikoncita spočívá v tom, že fotografie je „obraz“. Indexikalita fotografie je stopa toho, co „před objektivem opravdu bylo“. Nalezneme nesmírné množství různých sémiotických modelů,<sup>5</sup> ale všechny mají jedno společné, uvažují o fotografii v obecné rovině, tedy jako o čemsi zcela jednotném. Ale považovat fotografii za jednotné médium jsme již odmítli. Proto nelze akceptovat ani žádný z tradičních sémiotických pohledů na fotografii. Fotografie není ani ikonická, ani indexikální, a dokonce ikonicko-indexikální, fotografie jsou ikonické a indexikální. Není to hra se slovy a vysvětlím proč.

---

<sup>3</sup> Peirce k tomu konceptu došel v letech 1867–1868. Svůj systém znaků nicméně celý život dotvářel a rozpracovával systém podkategorií a vztahů mezi nimi. V této knize jsou tyto termíny použity v nejobecnější možné rovině tak, jak se vžily v sémiotice ve dvacátém století.

<sup>4</sup> Například Rosalind Krauss. „Notes on the Index“. *October*. 1977, vol. 3, s. 68–81.

<sup>5</sup> Není smyslem této knihy jednotlivé teze rozvádět. Podrobný historický vývoj jednotlivých konceptů od Peirce až po současnost lze nalézt ve fundované monografii: Hilde van Gelder – Helen Westgeest. *Photography Theory in Historical Perspective: Case Studies from Contemporary Art* [e-book]. Malden: Wiley-Blackwell, 2011. Dále citováno jako *Photography Theory in Historical Perspective*.

Ve chvíli vzniku je fotografie odrazem něčeho konkrétního, něčeho, co se před objektivem událo. Jednotlivá fotografie odkazuje k jedinečnému a zcela konkrétnímu objektu či situaci. V tomto smyslu je jednotlivá fotografie maximem neobecnosti. Lingvisticky řečeno, fotografie je absolutním horizontem singulativní určitosti. Fotografie kočky není, pokud se způsobu záznamu týče, fotografií nějaké neurčité kočky/a cat, či dokonce fotografií všeobecné generické kategorie koček/cats, ale fotografií přesně té jedinečné konkrétní kočky/the cat, která byla před objektivem ve chvíli, kdy byla zmáčknuta spoušť. Nevyfotografovali jsme nějakého lva/a lion ani kategorii lvů/lions, ale vyfotografovali jsme jedinečného určitého lva/the lion, toho, který byl před objektivem ve chvíli, kdy byla zmáčknuta spoušť. Tak to prostě je, když fotografujeme. A tak to prostě není ve chvíli, kdy fotografii vidíme. Černý kocour Schrödinger je na fotografii kocourem Schrödingerem pouze tehdy, pokud ho osobně známe, a konkrétní lev je konkrétním lvem pouze tehdy, pokud toho lva známe. V euroamerické civilizaci osobně většinou známe víc konkrétních koček než konkrétních lvů. Ale i konkrétní kočky, které známe, budou z celkového kočičího univerza tvořit jen zanedbatelnou část. To podmiňuje naše generické, obecné chápání fotografického obrazu.

Lev na fotografii sice byl zaznamenán jako konkrétní index lev/the lion, ale neznalost onoho lva a celého prostředí nutně mění možnosti chápání a výklad fotografie. Teoreticky se sice může argumentovat, že stále alespoň formálně jde o index, ale taková polemika se bude zabývat pouze zcela formálními rysy znaku, a nikoli tím, co je na znacích opravdu podstatného, totiž sdělením znaku, tím, co je znak schopný komunikovat. Tradicionalistická polemika zkrátka nezmění nic na tom, že fotografii kocoura, kterého známe, vnímáme zcela jinak než fotografii či reprofoto nám neznámého lva v savaně. Ať už se snažíme jakkoli, není prostě možné vyhnout se odlišnému čtení takovýchto fotografií.

Vztah ohně za kopcem a kouře, který vidíme, je přímý, jedinečný a jednoduchý. U fotografie lva či kocoura, kterého neznáme, sice také kdesi hluboko existoval konkrétní jedinečný vztah, ale ten nikdy nebyl tak jednoduchý jako vztah ohně a kouře. Při prohlížení je vzhledem k neznalosti souvislostí a komplikovaným kulturním vazbám silně zpřetrhán. Pro pochopení fotografie jako jedinečné stopy je nutné znát co nejvíce jedinečného kontextu, místo, čas, povahu lva, celkové podmínky situace, které nám jedinečnost dokladují. Pokud nám tyto informace chybí, stává se z jedinečného obecné.

U reprofot je toto zpřetrhání vazeb obecným pravidlem. Kromě jedinečnosti zde chybí i jednoduchá linka. Do vztahu mezi neznámého lva a jeho reprofoto se dostalo nesmírné množství kulturních mezistupňů: profesionální vybavení fotografa, objektivy různých perspektivních účinnů, způsoby tisku



s odlišnou barevností a kontrastem, které jsou sofistikovanými referencemi k dějinám výtvarného umění.

Proto neznámého lva v savaně nutně čteme ikonicky, neurčitě/a *lion*, nebo ještě spíše na nejobecnější generické rovině jako kategorii lva/*lions*. Indexikalita, tedy jedinečnost stopy, která byla bezpochyby vždy přítomna ve chvíli expozice fotografie, se nám při jejím prohlížení rozpadá. Neznámý lev v savaně je z interpretačního hlediska podobný malbě. Malba krajiny odkaa zuje ke stejné abstraktnímu principu krajiny, stejně jako fotografie krajiny, kterou neznáme.<sup>6</sup>

Přitom ale ikonické fotografie/*reprofoto* obvykle toužíme za index považovat. Index je blíže realitě a my chceme cestovat v čase a prostoru či napříč sociálními skupinami. Vidíme-li tedy *reprofoto* šťastně se usmívající filmové hvězdy, nevidíme šťastně se usmívající filmovou hvězdu, vidíme někoho, koho se domníváme, že známe, protože technický obraz se zdá být přímou zkušeností. Z ikonu filmové hvězdy jsme vytvořili falešný index. Falešná indexikalizace je při čtení fotografických ikonů jednou z nejběžnějších chyb.

Paradoxně ale, přestože toužíme po indexu, jsme ochotni zároveň tento index zobecňovat. *The movie star* před objektivem v konkrétní situaci za specifických podmínek nevědomky potřebujeme generativně interpretovat jako *movie stars*. Pokud se tedy ona filmová hvězda usmívá, je jasné, že filmové hvězdy jsou šťastné.

Tady jsme se dopustili hned tří chyb čtení technického obrazu. Zaprvé jsme mylně ikon proměnili v index. Zadruhé jsme tento index zobecnili – z jedné hvězdy jsme udělali více hvězd. Zatřetí jsme technický obraz, který není schopen vyjádřit kauzalitu, právě kauzálně interpretovali. Příklad se může zdát extrémní, ale myslím, že takto naivní čtení fotografií a zejména *reprofot* je běžné.

---

<sup>6</sup> Řešení, které zde nabízím, je, pokud vím, původní. Nicméně bychom našli alespoň náznaky podobných konceptů. Například v monografii *Photography Theory in Historical Perspective* autorek van Gelder a Westgeest nalezneme sice okrajovou, ale užitečnou poznámku týkající se sporů o sémiotický výklad fotografie. Autorky poukazují na diskusní panel v Corku, kterého se účastnilo devět významných teoretiků fotografie a který řešil problematiku, zda fotografie je spíše index či ikon. Domnívají se, že: „neuspokojivý výsledek panelu byl dán tím, že fotografie byla diskutována v obecné rovině, nikoli na základě korpusu konkrétních fotografií. [...] ti, kdo považovali fotografii za index, nejenže měli na mysli jiné fotografie, ale zabývali se také jinými aspekty a viděli je z jiné perspektivy než ti, kdo zdůrazňovali ikonický charakter fotografie.“ *Photography Theory in Historical Perspective* [e-book]. Autorky tedy poukazují na rozdílný sémiotický charakter různých druhů fotografie a domnívají se zjevně, že různé druhy fotografie je nutné vnímat jinak. Náš text uvažuje obdobně, jenom vnímání ještě relativizuje vztahem diváka k dané skutečnosti.

Je ovšem podstatné, že opět – podobně jako u jazyka – může mít generičnost mnoho forem.

Fakt, že „lvi jsou masožravci“, podpořený patrně z více nezávislých jazykových a obrazových zdrojů, vyjadřuje generické poznání trvalé. Generický výrok „filmové hvězdy jsou šťastné“ může mít také hodnotu trvalého naivního přesvědčení, ale může být také generické krátkodobě, přičemž naše „poznání“ může záviset třeba jen na situaci a momentální náladě. Na jiném, bulvárním *reprofotu* můžeme o den později a za jiných okolností vidět plačící opilou filmovou hvězdu a vyvodit z toho závěr, že filmové hvězdy jsou nešťastné, což je dáno jejich nezřízeným způsobem života. To ovšem nebude logická korekce, ale jen další generické použití fotografie, stejně nesprávné jako první. Vytvořili jsme jen další generalizovaný falešný index s chybnou kauzalitou.

K rozdělení technických obrazů na indexy vs. ikony je možné mít velmi silné výhrady. Pokud by tato koncepce byla pro čtenáře zcela nestravitelná, lze nabídnout „měkčí“ variantu: *indeEx* znamená *Evidence*, *ikOn* zastupuje *Obecnost*.

Pokud alespoň v nějaké formě akceptujeme hypotézu, že fotografie a *reprofota* ve chvíli, kdy je čteme, nejsou ikonicko-indexikální, ale buď ikonické, nebo indexikální, existují základní situace:

čtení snímku: konkrétní realitu známe = INDEX

vznik fotografie či *reprofota*: = vždy INDEX

čtení snímku: konkrétní realitu neznáme = IKON

Kouř, typický výše zmíněný příklad indexu, by nemohl být indexem ohně, pokud bychom nevěděli, co je to oheň. Šlápěj ve sněhu pro nás nemůže být indexem člověka, pokud jsme mimozemšťané, kteří právě přistáli na dalekém severu, a ještě nevíme, jak vypadá člověk. Většina z nás oheň a lidi zná. Život filmových hvězd je pro nás něčím mnohem nepoznanějším, než si vůbec dokážeme představit. Jsme zde blízko mimozemšťanovi poprvé stojícímu před stopou ve sněhu. Bude-li mimozemšťan rozumný, počká na další empirické poznatky, aby mu pomohly sestavit si přesnější obraz o tom, co se událo. To ale divák zprostředkovaného poznání fotografie/*reprofota* často opomíjí.

Pokud fotografie bývají občas indexikální, pak *reprofota* zřídka. Ať už na webu, či v tisku zobrazovaný námět nejčastěji neznáme a *reprofota* tak nutně nabývají formu ikon. Proto je tak radostný a vzácný jev, když se na *reprofotu* objeví náš známý, třeba proto, že se ocitl v novinové anketě, kde jsou vedle otázek i snímky respondentů. „*Ale to je přece Karel*“, zvoláme překvapeně, protože se nám najednou očekávaný ikon z novin proměnil v index

a my jsme fascinováni touto změnou rolí, která nás, indexikálně žijící jednotlivce, vnáší do toho velikého světa ikonických obecnin.

Někdy můžeme narazit na snímky v tisku nesoucí označení „ilustrativní fotografie“. Podobně také některé televizní kanály pokládají za nutné podtrhnout slova komentátora obrazem a nabízejí potom vizuální složku s titulkem „ilustrativní záběry“. To je pozoruhodné přiznání, že technické obrazy v těchto případech zcela ztrácí svůj indexikální charakter. Je to sice přiznání čestné, ale zároveň je strategie ilustrativních *reprofot* (záběrů) natolik zavádějící, že by z důvodů kognitivní hygieny neměla být vůbec používána. Zbaven konn textu, stává se technický obraz skicou bez předlohy. Je prázdný a svůj smysl pouze předstírá. Původně předlohu měl, ale ta se stala zcela bezpředmět-nou. Z hlediska informace je zavádějící a v tom smyslu i nebezpečný.

Ale i tam, kde reálný kontext existuje, jej, jak bylo řečeno, známe vždy jen částečně. Pokud chceme pochopit svět kolem nás, jsou fotografie a *reprofota* dvojsečná zbraň. Jazyk si vypracoval poměrně sofistikovaný systém členů, ukazovacích zájmen i tvarů sloves, kterými bývá zpracována i obecnost komunikovaných informací. U technicky zobrazeného světa nemáme zkušenosti s vyjadřováním obecnosti. Obraz, vnímaný jako méněcenný, neboť je neschopný vyjádřit kauzalitu, má tedy i jiná úskalí. To, že nejsme schopni obrazem cosi vysvětlit, někdy přeci jen tušíme. To, že nevyvozujeme z obrazu přiměřenou míru zobecnění, si my diváci obvykle neuvědomujeme. Ale koneckonců i jazyk někdy selhává a stejně tak selhává i přímá zkušenost. Na základě malých střípků si konstruujeme „obraz“ například svých známých, který je tak nekomplexní, že je z velké většiny nutně chybný. Proto jsou lidé překvapeni, když ten milý chlapec odvedle vezme automatickou pušku a postřílí řadu lidských bytostí. Ty, kdo nestřílejí, však neznáme o nic lépe, jen nejsme postaveni před šok, který nás nutí rozpor mezi interpretací a realitou řešit. Plurály Němci, vesničané, kočky, Američané, Romové, počítače, intelektuálové mají v našich očích společné vlastnosti, často vyvozované na základě velmi limitovaných zkušeností. Fotografie a zejména *reprofota* fungují stejně. Zjevně nám nejsou vlastní adekvátní intelektuální procesy pro každodenní průzkum tendencí společnosti a světa. Ale i tak má skutečnost oproti fotografii přeci jen jisté výhody. Především je repetitivní. Pohybujeme se ve stále stejném světě, mnoho lidí a míst *poznáváme* opakovaně a z drobných zkušeností a diskrepancí singulativních vjemů sestavujeme o něco přesnější genericky platný obraz. Tuto repetitivnost fotografie v takové míře jako život nenabízí. Fotografie a *reprofota* se sice také opakují, ale právě protože celkově pokrývají daleko větší univerzum v prostoru i v čase a protože je jejich explikační hodnota nižší, je prostor pro možnosti vyvozování zkušenosti výrazně menší.

Vnímání fotografie funguje z kognitivního hlediska na několika úrovních. Můžeme vyvozovat, jak svět vypadá. Zde například singulativní snímek zebry funguje v ikonickém generativním čtení velmi dobře. Dejme tomu, že neznáme zebra a na fotografii poprvé v životě vidíme zvíře podobné pruhovanému koni. Generické čtení je relativně bezpečné. Pochopitelně ani zde bychom se neměli spokojit s jedním snímkem. Může na něm být zebra albín nebo zebra, která přišla o nohu, a my bychom mohli chybně vyvozovat, že zebry jsou bílé nebo že mají tři nohy. Pokud vám takový přírůbek připadá absurdní, je to jen proto, že je extrémní. V méně výjimečných případech ve trojnohé zebry věříme. Přesto je poznání „jak co vypadá“ ještě tím nejbezpečnějším poznáním, jaké fotografie nabízí.

Daleko větší nesnáze bude, říká-li nám fotografie „jak se co děje“. Na snímku voják armády X střílí chlapce. Z fotografie vyvozujeme, že vojáci armády X střílí děti, přestože se může jednat o jednotlivé zvěrstvo, zatímco nepřátelská armáda Y se mezitím provinila genocidou. To si ovšem nebudeme myslet, pokud fotografii této genocidy *ne*uvidíme. Tedy i *nefotografie* (neexistující fotografie zobrazující osobu, zvíře či událost) je zobecňující, a to ve stejné míře jako fotografie.

Většina našeho fotografického světa je tvořena *nefotografiemi* a právě existence *nefotografií* – jak ikonických, tak indexikálních – katalyzuje význam jednotlivých existujících fotografií, zvětšuje je do obřích rozměrů a posouvá je do oblasti generických pravd. Jde o nesmírně jednoduchý princip: známe určitou sumu obrazů a čím více různorodých snímků známe, tím víc je význam každého jednotlivého technického obrazu umenšen, neboť je konfrontován s dalšími technickými obrazy. Svět bude méně přehledný, ale náš pohled realističtější. Bude pro nás těžší dojít k zjednodušujícím obecným závěrům. A naopak. Budeme-li mít v paměti jen deset fotografií, zvýší se jejich význam a stanou se principy, na nichž bude stát naše poznání. Nekonečně omezené, ale o to pevnější. Vzhledem k tomu, že *nefotografií* musí být z principu vždy více než fotografií, je naše vizuální poznání tedy tvořeno především *nefotografiemi*. Míra tohoto nepoznání je ovšem pochopitelně individuální a závisí i na našich dalších intelektuálních dispozicích, ale jejich význam bychom neměli nějak přeceňovat. Pokud jsme neviděli vojáka armády Y, jak střílí chlapce, je nám nejen jasné, že vojáci armády Y děti nestřílejí, ale opačný snímek, totiž vražda chlapce vojákem armády X, je tím umocněn. „Máme jasno.“

Nekonečné univerzum singulativních *nefotografií* tedy způsobuje, že fragment fotografií, které známe, je genericky zvětšen. Existuje mnoho fotografií přepadení Československa vojsky Varšavské smlouvy v roce 1968. Tyto fotografie obletěly svět. Stala se z nich *reprofota*. Pro většinu diváků časopisů, kde byly snímky publikovány, to byly ikony znásilněného dobra. Během in-

vaze zahynulo přes sto lidí, byl spáchán těžko odpustitelný zločin. Z Biafry, kde ve stejném roce zahynulo podle odhadů nejméně půl milionu lidí, máme převážně *nefotografie*. Proto si Evropané pamatují z roku 1968 především Prahu, nikoli Biafru. Ale Biafra je extrémním případem v tom smyslu, že mít *nefotografie* může být za určitých podmínek výhodnější. *Nefotografií* je totiž i nezhlednutá existující fotografie. *Nefotografie* nemusejí být *nefotografiemi* jenom proto, že náhodou nevznikly fotografie, ale i proto, že byly cíleně tvořeny jako *nefotografie*. Není to konspirativní teorie manipulace světa. Pouze si potřebujeme udržet kontinuitu naší kultury (například střet východu a západu, komunismu a kapitalismu). Konflikty třetího světa jsou příliš nesrozumitelné a z hlediska každodenního života běžného Euroameričana i nepodstatné a *zatěžující* a z těchto konfliktů je výhodné mít své *nefotografie*. Velké procento fotografií vidíme v tištěných médiích a na webových stránkách, které si platíme, protože odpovídají našemu pohledu na svět a ony nám za odměnu ukazují svět takový, jaký ho chceme vidět. Brání nás před *nefotografiemi*. Nutno ale připustit, že alespoň v tomto jednom ohledu si vybíráme slova stejně selektivně.

Ve své populární knize o lidské neschopnosti předvídat popisuje Nassim Nicholas Taleb princip černé labutě, podle které svou knihu *Černá labuť: Následky vysoce nepravděpodobných událostí* (The Black Swan: The Impact of the Highly Improbable, 2007) také pojmenoval.

„Před objevením Austrálie věřili obyvatelé Starého světa, že naprosto všechny labutě jsou bílé. Přesvědčení to bylo vskutku nezlomné, neboť se opíralo o zdánlivě neprůstřelné empirické důkazy. Když byla spatřena první černá labuť [...] pro pár ornitologů to zřejmě znamenalo zajímavé překvapení, ale podstatná je tu jiná věc. Celý příběh především ukazuje, že učení se pozorováním nebo ze zkušenosti je výrazně limitováno a lidské poznání je velmi křehké. Jediný pozorovaný případ totiž znamená, že stará pravda neplatí, ač nás v ní miliony bílých labutí předtím utvrzovaly celá staletí.“<sup>7</sup>

Každá *nefotografie* je dosud neobjevenou černou labutí. Ale technické obrazy lze vnímat také pohledem, který bychom mohli nazvat principem zelené labutě. Každá fotografie jedné zelené labutě pro nás znamená potvrzení, že svět je plný zelených labutí. Fotografie bereme jako cosi, co potvrzuje svět, a pokud vyvozujeme obecné pravdy nikoli na základě osobní zkušenosti s miliony bílých labutí, ale na základě zkušenosti jednotlivých fotografií (častěji *reprofot*), se kterými zacházíme, jako by jich byly miliony.

Je to fascinující rozpor. Snad nejsingulativnější médium, jakým fotografie je vzhledem ke své zdánlivé přesvědčivosti důkazního materiálu, je jedno

---

<sup>7</sup> Nassim Nicholas Taleb. *Černá labuť: Následky vysoce nepravděpodobných událostí*. Přeložil Jan Hořínek. Praha: Paseka, 2011, s. 7.

z nejvíce zobecňovaných. Fotografie, indexikální při svém vzniku, se během čtení stává, zejména ve své ikonické podobě, obecným principem. Fotografie je důkazním materiálem, neboť trvá a je zapamatovatelná. Film sice také zobrazuje singulativitu, ale tato singulativita se vyvíjí – „děje se“. Jazyk dokáže také konkrétní jednotlivost zobecňovat, ale jeho přesvědčivost není tak *oči-vidná*. Navíc je jazyk alespoň částečně schopen bránit se proti lacinému zobecňování pomocí systému členů a dalších determinantů pracujících se singulativností a generativností.

Naše generické poznání, které z velké míry tvoří ikonické *kulturofoty* a *historiofoty*, tedy vzniká na základě velmi omezených singulativních dat, protože jsme jen nedokonalé stroje na vyvozování obecností.

## INDEXIKÁLNÍ A IKONICKÁ ESTETIKA

To, že vyfotografovaná kočka, kterou neznáme, je ikon – stejně jako kočka namalovaná – v podstatě zobrazený princip kočky, a každá vyfotografovaná kočka, kterou známe, je index, má svou paralelu ve formální rovině fotografie. Lze mluvit o ikonické estetice a indexikální estetice.

Indexikální estetiku důvěrně známe, máme s ní nezprostředkovanou zkušenost. Indexikální estetika fotografie odkazuje k estetice, kterou známe z každodenního života, to jest k neurovnanosti, chaotické barevnosti, nedokonalým formálním rysům našeho průběžného hledění, ale také k estetice nedokonalých rodinných fotografií.

Ikonická estetika je estetika, kterou z běžného života neznáme, ale máme s ní značné zkušenosti z profesionálních reprofot a především z historie netechnických obrazů. Ikonickou estetiku sice dešifrujeme, ale zároveň s ní v reálu nemáme žádné nezprostředkované zkušenosti z reálného života. Takovou estetikou můžeme být fascinováni, nebo k ní být skeptičtí (alespoň do té doby, než se stane baudrillardovským simulakrem). Vzhledem k tomu, že indexikální nebo ikonický může být i předmět na fotografii i estetika, může dojít ke čtyřem variantám.

Vyfotografovaný objekt – fotografická estetika

1. index – indexikální
2. ikon – ikonická
3. ikon – indexikální
4. index – ikonická

V konkrétních příkladech to může vypadat takto:

| Objekt                                                                                                                                                                   | Estetika                                                                                                                                                                                                                       |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Kamarád na výletě                                                                                                                                                        | Momentka (běžná, ne zcela dokonalá), hory v pozadí jsou částečně vidět, ale horizont mírně padá, nicméně jde o přehledný věcný snímek.                                                                                         |
| Playmate z Playboye                                                                                                                                                      | Playmate styl, mírně rozostřené kontury, pleť vyladěná do ideálního odstínu, pozadí precizně inscenované a postprodukované, kompozice stejně tak banální jako promyšlená.                                                      |
| Slavný herec                                                                                                                                                             | Nedokonalá, bezprostředně nasnímaná fotografie, kterou jsem udělal, když jsem jej zahlédl na filmovém festivalu a vyfotil jsem ho, přestože je v klubku lidí, takže není ani úplně zřetelně vidět, uprostřed kompoziční změti. |
| Sousedova Anička, kterou znám od dětství, která se nedávno stala modelkou. (Předpokladem je, že osobu poznáme, což při výrazně ikonické estetice není vůbec samozřejmé.) | Modelingové <i>reprofoto</i> , silně postprodukované. Podobné zpracování jako u playmate.                                                                                                                                      |

První dvojice kombinací – indexikální index a ikonický ikon – jsou poměrně běžné. Druhé dvě jsou vzácnější, ale ne nemožné. Znaky nám vyprávějí cosi o světě. Jsou to prostředky, skrze které svět zprostředkovaným způsobem zakoušíme nebo za nimiž nám svět mizí. Někdy se však znaky vymknou kontrole, a jak tvrdil francouzský filozof Jean Baudrillard, stávají se pouhými simulakry, to jest znaky, které realitu zatemňují, až nakonec vytvoří hyperrealitu, která už nemá s pravdou či lží a skutečným světem nic společného, k ničemu reálnému v podstatě neodkazuje.<sup>8</sup> Neskutečnou hyperrealitu, znak něčeho, co ve své podstatě neexistuje, tvoří nejlépe dvojice ikonický ikon, který se vyskytuje především v *reprofotech*. Indexikální indexy jsou k hyperrealitě nepřátelské. Ale hyperrealitu mohou podrývat i ty technické obrazy, ve kterých je rozpor. Pokud však předpokládáme, že se pohybuje ve městském prostředí, listujeme webovými stránkami, díváme se na běžný tisk, vík dáme obálky knih, pak jsou ikonické ikony s drtivou převahou to nejběžnější, s čím se setkáváme.

<sup>8</sup> Jean Baudrillard. *Simulacra and Simulation*. Translated by Sheila Faria. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.



Indexikální estetika – estetika každodenní neurovnanosti – nevzniká tak, že se o ni autor snímku cíleně snaží.<sup>9</sup> Vzniká na základě nedokonalostí, které ji vrací blíže ke skutečnosti, jakkoli v sobě mívá stopy ikonické estetiky, o kterou usilovala – třeba ve snaze o „klasickou“ kompozici. Naopak ikonická estetika v sobě fragmenty indexikální estetiky nemívá.

Přestože my, běžní amatérští uživatelé fotoaparátů, rádi fotografujeme indexikální témata, přátele, děti, místa z dovolené, chceme je mít vyfotografované ikonicky – v podstatě historicky kanonizovanými estetickými principy. Pro výrobce fototechniky toho ovšem není snadné dosáhnout. Dokáže, pokud mu adekvátně zaplatíte, vyrobit přístroj, který někam dobře zaostří, dobře exponuje a dobře prokreslí detaily, ale kompozici sám nezvládne, přestože i tady nám výrobce výrazně napomohl, když limitoval poměr stran, kterými je fotografie ohraničena do soustředěného a kompozičně zvládnutého tvaru. Jakou barevnost, jas, kontrast budete chtít, může přístroj odhadnout – oblíbené jsou syté barvy. Poté přichází postprodukce. Ta dnes není jen něčím, co se děje v reklamních kancelářích, jsou to i běžné úpravy barevnosti, jasu, kontrastu při sériovém zpracování amatérských fotografií v minilabech.

Fotografický index či fotografický ikon jsou silně provázány s protiklady ikonické a indexikální estetiky. Ikonická indexikalita nám naivním divákům emočně umocňuje fotografii, ale zároveň ji může činit méně pravděpodobnou ve smyslu stopy. Případem velmi silně ikonizovaných *reprofot* je například barevný kalendář s „krásnými“, profesně dokonale zvládnutými a líbivými fotografiemi přírody. Ikonická estetika takového kalendáře je velmi výrazným příkladem formální ikonizace fotografie, ale téměř každá fotografie se snaží třeba jen v embryonální podobě chovat jako takovýto kalendář. A tady vlastně dochází k největší kognitivní kolizi, čtenář neví, jak k takové fotografii přistupovat. Intuitivně ji chce vnímat jako stopu reality, koneckonců tak byla vytvořena, ale tato stopa je zatížena estetickou ikonicitou fotografie. Na nejnaivnější úrovni z tohoto rozporu mezi ikonickou a indexikální estetikou může pramenit třebas zklamání, že místo pobytu na dovolené, kam jsme přijeli, vypadá hůř než na reklamních letácích.

Divák, který zná technický obraz ani ne dvě stě let a *reprofoto* ještě o sto let méně, se sám pohybuje mezi vnímáním fotografie jako stopy a fotografie jako obrazu. Chce vnímat jednotlivou stopu – to je přece na fotografii to přitažlivé, ale kamera, která je, jak později uvidíme, navržena pod vlivem před-

---

<sup>9</sup> Příklady cílené „estetiky neurovnanosti“ bychom mohli najít v části tvorby fotografů, jako byli Robert Frank, Garry Winogrand, Daido Moriyama, a také u některých současných tvůrců, ale ve srovnání s triliony existujících fotografií jde skutečně o marginální tendence.



technických obrazů, se snaží vytvořit ikon – třeba rodinný snímek s estetikou „krásného“ kalendáře.

Divák se tedy na fotografii dívá jako na stopu reality, ne-li realitu samotnou, ale neuvědomuje si, že tato stopa/„realita“ je ikonizovaná nejen výtvarnými ambicemi fotografa, ale především fotoaparátem samotným. Divák neví, že při prohlížení fotografií je vystaven dějinám umění, ale intuitivně je vnímá. Protože ale dějiny umění se nekryjí s jeho každodenním zakoušením skutečnosti, může být vyfotografovaná stopa emočně oslabena. Nemusí být nutně oslabena věrohodnost fotografie jako komunikačního kanálu, ale události samé. Například neschopnost fotografie mrtvých či trpících vzbudit opravdovou bolest není jenom problém naší stále zvyšované otrlosti, je daná ikonickou povahou estetiky válečných *reprofot*. Tato ikonická *reprofota* se nekryjí s naší indexikální zkušeností světa, a tudíž ani prožitek krásného utrpení nemůže být opravdový. Nezpochybňujeme fotografii, která autorsky i technicky skutečnost estetizovala, zpochybněn je význam události, neboť galerijní asociace postrádají sociální naléhavost.

## KONTEXTUALIZACE A INDEX

Žádný jednotlivý snímek nevznikne mimo konkrétní rámec skutečnosti. Vždy z něj pevně vychází. Je však svou podstatou ohraničen z tohoto kontextu vždy vytržen, a proto je nutné si jej s pomocí našich znalostí a vědomostí zasazovat do určitého kontextu osobního, sociálního, historického. V jedné své přednášce to filozof Miroslav Petříček formuloval tak, že fotografie je „permanentním prostorem latentních kontextů“.<sup>10</sup> V praxi to znamená, že u snímku jsme velmi závislí na znalosti kontextu, která je ale bohužel často proměnlivá. Existuje někdy přímo v našich vzpomínkách, většinou je ale, pokud má být technický obraz alespoň částečně srozumitelný širšímu počtu diváků, přítomen i v dalších vyprávěných či psaných odkazech. Fotografie, a tím spíše *reprofoto*, se velmi zřídka objevuje bez nějaké formy ukotvení. Všimá si toho Roland Barthes ve své eseji *Rétorika obrazu* (*Réthorique de l'image*, 1964).<sup>11</sup> W. J. T. Mitchell ve své knize *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Teorie obrazu: Eseje o verbální a vizuální reprezentaci, 1994) vytvořil slovo *image-text*. Mitchell

---

<sup>10</sup> Autorovy zápisky z přednášky Miroslava Petříčka *Fotografie jako momentka* [nepublikovaný příspěvek]. FAMU, říjen 2012.

<sup>11</sup> Roland Barthes. „Rétorika obrazu“. In: Karel Císař (ed.). *Co je to fotografie?*. Přeložila Eva Klimentová et al. Praha: Herrmann & synové, 2004.

ho používá v souvislosti s obrazem obecně, ale je to vhodný termín i pro fotografii. Je to dobré slovo už tím, že jde o *jedno* slovo a fotografie s textem jsou také *jedním* celkem – jednotnou entitou s prostupujícími se kódy.<sup>12</sup> Kniha, kterou držíte v ruce, se však zabývá převážně fotografií, nikoli obecně obrazem, a proto jsem zvolil zcela konkrétní termín *phototext* (nebo *rephototext*). Ukotvením, kontextualizací může být článek a popis v tištěných periodikách, nebo jen název fotografie na výstavě. A pokud si prohlédneme album, buď situaci, a tedy i kontext známe, nebo je ukotvující informace vyřčena tím, kdo nám album ukazuje. Kontext pak v tomto případě zajišťuje *photooral*. I u alb je ale možné a obvyklé mít na zadní straně fotografie ručně psanou popisku, takže vznikne *photomanuscript*. Digitální fotoaparáty navíc nesou metadata, informace, kdy fotografie vznikla, běžné jsou i fotoaparáty s GPS. Jsou jenom pokračováním potřeby další kontextualizace fotografií a vytváření *phototextů*. V současné době se také objevují softwary, které digitálním fotografiím s informacemi o souřadnicích přiřazují název konkrétního místa na zemi.<sup>13</sup> U fotografie z dovolené, u které už nevíte, kde byla vyfotografována, se vám najednou objeví *Dolní Lhota*. Může vám to otevřít prostor pro konotace, city, vzpomínky.

Žádná kontextualizace ale není vyčerpávající. Jednak je limitovaná množstvím informací, které text nebo vyprávění poskytuje, jednak i text je závislý na dalším kontextu a se zvyšujícím se časovým či prostorovým či sociálním odstupem se stává nesrozumitelným, nepochopitelným či prostě jen nedostatečným.

Vytváření kontextu jazykem, stejně jako interpretace toho kontextu, je pochopitelně kulturně podmíněné. Kontext je tedy nutně nestálý. Má být pevnou půdou, ale stává se zároveň i řekou a bažinou. Podobně jako v literatuře, kde existuje buď konkrétní čtenář, čtenář dopisu, nebo obecný čtenář, čtenář románu či novin, existuje i konkrétní divák fotografie, který má před sebou rodinné snímky, nebo obecný divák, který má před sebou *rephotota* v časopisech. Například u tištěných periodik je konzument pravděpodobně členem sociální skupiny, na kterou periodikum cílí a podle jejíchž pravidel i hraje. Tištěné médium může mít jak relativně úzkou, tak velmi rozsáhlou cílovou sku-

---

<sup>12</sup> Mitchell to vysvětluje takto: „Ve slově ‚image/text‘ používám lomítko jako typografický úzus, chci-li označit problematickou trhlínu, zlom, rozštěpení nebo předěl reprezentace. Termín ‚imagetext‘ používám k označení syntetického díla nebo konceptu, které kombinuje obraz s textem.“ W. J. T. Mitchell. *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995, s. 89.

<sup>13</sup> Těmto softwarům se říká geotagging softwares a jsou dostupné nejširší vrstvě uživatelů fotoaparátů. Patří sem GeoFinder, HoudahGeo, LightRoom a další. Kromě toho, že software přiřadí fotografii místo, může také ukázat místo na mapě, kde byla pořízena, popřípadě dodat i další informace o místě.

pinu. Obrazové časopisy při svém největším boomu dosahovaly mnohamilionových nákladů. Byl to třeba německý *BIZ* v období mezi světovými válkami, *Look*, *Paris Match*, americký *Life* od 30. do 80. let. Také některá současná *reprofota* na webu mají miliony zhlédnutí. S rostoucím nákladem se ovšem diverzifikují i potenciální čtenáři. Čím větší náklad, tím obecnější konzument a tím více musejí velké časopisy apelovat na nejširší kulturní zkušenost (protože kontextualizace nesmí být neúnosně velká).

Rodinná fotografie je osobní konzervou, kde je doba trvanlivosti dána schopností vzpomenout si na kontext a kde hlavním nositelem informace je konkrétní obraz sám, zatímco časopis používá *reprofota* převážně jako ilustrace nebo v lepším případě jako rovnocenné, vzájemně provázané a významotvorné médium. Osobní fotografie je odkazem ke zkušenosti z první ruky, časopisecká *reprofota* bývají odkazem z druhé ruky. Tím se mění jejich čtení. Rodinná fotografie je vždy konkrétní, což fotografie časopisecká může být také (Říp apod.), ale mnohem častěji funguje jako obecná kategorie.

Na *reprofotu* *Kočující matka* (Migrant Mother, 1936) fotografky Dorothy Lange (viz *Kočující matka – Případová studie*, s. 93) není konkrétní lidská bytost, ale „všechny matky v těžké životní situaci“. Kontext každé fotografie je nezměrný a těžko prozkoumatelný, a pustíme-li se do jeho rozboru, ocitneme se v nesnázích. Hledáním hlubšího kontextu se proto u fotografie zabýváme zcela výjimečně. Obvykle to dělají pouze historici u některých významných fotografií. Identifikují osoby na snímku, čas vzniku snímku, místo apod. Ale identifikují také podmínky, za jakých fotografie vznikla. Existuje mnoho válečných či sociálně dokumentárních snímků, o jejichž pravost či nepravost se vedly spory. Tyto spory často přecházejí v dohady o osobní integritu autora snímku a nejednou se historici rozdělují na fanoušky a kritiky daného fotografa. Osobní integrita autora však není zajímavá v té míře jako okolnosti (kontext), kterými je snímek provázen. Při hledání důkazů o „vině či nevině“ toho kterého autora nacházejí historici zajímavé detaily. Tyto detaily jsou jakýmsi vedlejším produktem „důkazního materiálu“, ale jsou nesmírně podstatné z hlediska kontextuálního.

Daná *reprofota* skrz ně pochopíme daleko lépe, a to přestože taková kone textualizace bude pod sebou vždy obsahovat vrstvy dalšího kontextu ad infinitum. Ve skutečnosti však v sobě téměř každá fotografie obsahuje podobné bohatství nezamýšlených kontextů, které nevidíme. Velmi známé snímky nejsou ve smyslu množství kontextu ničím výjimečným. Jsou jenom natolik slavné, že u nich byla provedena hlubší rešerše. Problematické válečné dokumenty, dokumenty násilí či sociálně kritické snímky mají často stejnou míru vícevrstevnatosti jako snímky rodinné nebo fotografie krajiny. Jejich pochopení je stejně náročné jako pochopení rodinného alba. Rozdíl spočívá v tom, že obyčejné fotografie nepotřebujeme chápat, a proto se o to nesnažíme.

Dekontextualizované snímky mají ale přes svou případnou precizní obrazovou faktografičnost poměrně nízkou výpovědní hodnotu.

Existuje ovšem také nepřímý druh kontextualizace, a to mediální prostředí, ve kterém se fotografie a častěji *reprofoto* nachází. Ostatní *reprofota* na webových stránkách či v časopisu i sám charakter těchto stránek či periodik (seriózní tisk a servery, bulvární tisk a servery, sociální sítě) určují, jaký druh kontextu budeme u daných technických obrazů předpokládat. Je to jiný druh kontextu, který určuje, jakou míru fiktivnosti, retuše, realismu bude divák u daného *reprofota* očekávat. Pochopitelně za předpokladu, že je divák schopen kontext bezprostředního mediálního prostředí vnímat.

Kromě toho je kontextem také technická stránka původní výroby fotografie. Ta nebývá obvykle uváděna, s výjimkou například časopisů pro fanoušky fotografické techniky, přestože tvoří kontext, kterým je pohled vytvářen. Je pravda, že většina lidí s hlubší zkušeností s fotografií je schopna si tento technický kontext do jisté míry doplnit. Vidím, zda fotografie byla nasnímána na velký, malý či střední formát negativu, zda byla vyvolávána hrubozrnnou či jemnozrnnou vývojkou. Do jisté míry odhadnu ohniskovou délku objektivu, přibližnou délku expozice a u fotografií ve dvacátém století také odhadnu, že barvy byly v počítači výrazně satureovány či desatureovány atd. Tyto údaje musím znát, abych pochopil, jakým způsobem byl *snímek nastaven*. Technické podmínky zachycení totiž nejsou o technických řemeslných detailech, ale formují možnosti zachycení, a tedy i způsob interpretace světa fotoaparátem. Jejich význam je tedy zároveň ontologický i epistemologický. Tento zásadní aspekt bude na konkrétních příkladech rozveden v kapitole *Inženýrské dějiny umění*.

Kontextualizace funguje i opačně. Tak jako zanikající vědomí kontextu znehodnocuje snímek, tak také zánik fotografie způsobuje či urychluje často zánik kontextu. Posledních dvacet let se teoretici fotografie zabývají rozdíly mezi analogovou a digitální fotografií. Někdy jsou však rozdíly akcentované do té míry, že nám díky tomu mohou uniknout spojitosti. Jedním ze společných rysů je, že originály, jak negativy, tak data, se dají velmi lehce a nenávrtně ztratit. *Nefotografie* nemusejí nutně vznikat tím, že nejsou nasnímány, mohou vznikat i kvůli ztrátě dat či negativů a denně jsou takto zplozeny miliony *nefotografií*. Teoreticky je jistě možné digitální data fotografií donekonečna přenášet na co nejvíce pevných disků, jenže v praxi se tak děje jen s velmi malým počtem fotografií. Staré soubory nenalezneme nebo nám nejdou otevřít. Negativy se často ztrácejí, nejsou k nalezení a často se už opravdu *nenajdou*. Zkuste se zeptat majitele rodinného alba, kde má negativy od svých fotografií. Ale i profesionální fotografové na tom nejsou někdy lépe a jen část z nich má dokonalý archiv, kde bez problému najdou požado-

vaný snímek (pokud data snímků existují, vyhledávání je výrazně snazší díky tagování souborů). Existují dokonalé archivy a fotobanky, ale ty uchovávají jen nesmírně malý zlomek toho, co představuje *fotografum* – jen malý zlomek *kulturofotů* a *historiofotů*. Zrození *nefotografie* je kulturotvorné podobně jako zrození fotografie. Pokud ovšem zbude jeden snímek či velmi malý počet snímků, a je jedno, zda původní byla data digitální či analogová, stává se originálem ve stejné míře jako rukodělný obraz a za určitých okolností mu může být prokazována stejná pocta jako originálním dílům. Ta pak může význam kontextu dané fotografie umocňovat.

## FOTOGRAFIE JE VĚC

Fotografie v naprostém protikladu k tomu, jak o ní většinou uvažujeme, není jenom obraz. Fotografie je, anebo alespoň po téměř dvě století byla, věc. Existovala buď ve fyzické podobě jako negativ či pozitiv, nebo *reprofoto* a teprve dnes je doplňována fotografiemi v čistě algoritmické, tedy nemateriální podobě v počítači. Fotografický pozitiv, na rozdíl od běžně rozšířeného omylu, není dvojdimenzionální. Je trojdimenzionální, existuje na papíře, plastu či postříbřené kovové destičce (daguerrotypie) a dalších nosičích. Na třetí rozměr často zapomínáme, protože jej tvoří sotva zlomek milimetru silná vrstva podložky. Pozoruhodné je, že právě to, že na fotografii jako na věc/objekt zapomínáme, může být katalyzátorem našich emocí, a to hned dvěma způsoby.

Na ten první poukazuje Roland Barthes, když píše, že „fotografie je vždy neviditelná“.<sup>14</sup> Pokud přesně nerozumíte významu těchto slov, zkuste na chvíli přerušit četbu, dojděte si pro jakoukoli fotografii, kterou máte po ruce, prohlédněte si ji a pak zkuste formulovat, co vidíte. Možná jste vzali do ruky fotografii své matky nebo svého psa a řekli jste si „toto je má matka“ nebo „tohle je můj pes“. Důležité je, že jste nejspíš řekli „toto je má matka“, nikoli „toto je fotografie mé matky“. Ale ve skutečnosti držíte v ruce fotografii své matky, nikoli svou matku, fotografii svého psa, nikoli svého psa. Když Barthes říká, že fotografie jsou neviditelné, má na mysli, že jsou pro nás iluze, *halucinací*. Pro samý obraz nevidíme fotografii (věc), zapomínáme na třetí rozměr, vidíme referent, bytost, věc či děj na snímku.

Zadruhé ale paradoxně i to, že fotografie je věc, že má třetí rozměr, může působit emotivně či „halucinačně“. Vytištěnou či nazvětšovanou fotografii vnímáme jako věc, i když ji, v barthesovském smyslu slova, nevidíme. Přestože

---

<sup>14</sup> Roland Barthes. *Světlá komora: Poznámka k fotografii*. Přeložil Miroslav Petříček. 2., upr. vyd. Praha: Fra, 2005 [1. vyd. ve Fra], s. 11.

ji „nevidíme“, je něčím hmatatelným, není abstraktní představou, ale čímśi, co můžeme držet v ruce. Něco, co máme. Třetí rozměr může participovat na halucinaci cestování časem. Tato *neobrazová* část fotografie může překvapivě fungovat jako index. Kvalita a druh papíru jsou závislé na době a stará fotografie je stará i tím, jak je materializovaná. Dobový fotografický papír, jeho tonální škála, struktura papíru, to vše nás odkazuje k nějaké konkrétní éře, je to odkaz, stopa, index té doby. Struktura jemně sépiové fotografie je kouřem odkazujícím k neviděnému ohni, to jest k éře vzniku dané fotografie. Nemusíme být historiky fotografie a nemusíme nutně dobovost fotografického papíru „vidět“, a přesto často tyto distinkce intuitivně vnímáme. Fotografie může být velká nebo malá, na silném kvalitním papíru nebo vytištěná na černobílé kancelářské tiskárně, lesklá či křídlová a také stářím zažloutlá či sépiově hnědá. Můžeme ji vzít do ruky, přejet palcem její povrch, cítit její hrany, strukturu povrchu anebo její chatrnost. Tento neuvědomovaný rozměr *neviditelné* fotografie, tento index fotografie-věci, je součástí onoho stroje času a je hysbatelem nostalgických emocí. V tomto vztahu musíme opět odlišovat staré fotografie od starých *reprofot*. Oboje je sice věc, ale *reprofota* jsou masově vyráběnými starožitnostmi, zatímco fotografie jsou individualizovanými starožitnostmi. Oboje ovšem, i když v různé míře, může nabývat svým stárnutím na indexikalitě. Fyzičnost fotografie je tedy indexikální. To není myšleno jako metafora, materiál je index. Pochopitelně jde o jiný druh indexu než odkaz k obpazu někoho/něčeho, co známe. Ale tyto druhy indexu se dokážou vzájemně umocňovat. Index toho, co známe, např. syn před čtvrtstoletím v den, kdy poprvé šel do školy, pak společně se starým fotografickým papírem, na kterém je zobrazen a který je sám indexem doby, mohou vytvářet velmi silnou, nostalgickou, sentimentální a magickou halucinaci pohybu v časoprostoru.

Z toho pohledu lze vnímat i známé úvahy o fotografii jako věci. Susan Sontag ve své knize *O fotografii* (On Photography, 1977) vyslovuje názor, že „fotografie je svého druhu fetiš“.<sup>15</sup> Christian Metz věnoval vztahu fetišu, fotografie a filmu celou jednu stať. Ani jeden z nich ovšem nedefinuje fetiš jako index.<sup>16</sup> Ale fakt, že fetiš je indexem, bychom neměli zvláště u fotografie opomínat. Punčocha milované bytosti nahrazuje bytost samotnou a jednoznačné k ní také odkazuje. Třetí rozměr fotografie, fotografie jako věc, nejenom zobrazuje milovanou bytost, ale odkazuje k ní (popřípadě k věci, místu, situaci).

---

<sup>15</sup> Susan Sontag. *O fotografii*. Přeložil Pavel Vančát. Praha: Paseka, 2002.

<sup>16</sup> Christian Metz. „Photography and Fetish“. *October*. 1985, vol. 34 (Autumn), s. 81–90, a také 1988, vol. 27, no. 4 (Summer), s. 4–22.

Naopak sémiotik Thomas Sebeok fetiš jako metonymický index definuje. Thomas A. Sebeok. „Fetish“. *The American Journal of Semiotics*. 1989, Vol. 6, s. 51–65.

Porovnejme teď princip fetiše s ideou *aur*y Waltera Benjamina. Ve svých známých esejích *Umělecké dílo ve věku mechanické reprodukce* (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1935) a *Malé dějiny fotografie* (Kleine Geschichte der Photographie, 1931) Benjamin vytváří koncept „aury“, jakéhosi pocitu jedinečnosti. Říká: „Jedinečnost je v obrazu svázána s trváním stejně pevně jako v reprodukci prchavost s opakovatelností.“ A dále pokračuje: „Co je vlastně aura? Mimořádné předito prostoru a času: jedinečný zjev dálky, ať je jakkoli blízko.“<sup>17</sup> Ale není toto, stejně jako fetiš, druhem indexu?

Porovnejme tyto dva pohledy na fotografii. Sontag či Metz chápou fetiš v původním freudovském smyslu slova, fetiš jako zástupnou hmotnou věc, metonymii, kterou nahrazujeme nepřítomnost někoho/něčeho blízkeho. Zdá se, že to, co má Benjamin na mysli, je jistý druh nostalgie. U soudobé fotografie mu chybí dotek jedinečnosti. Paradoxně tak upírá fotografii přesně tu vlastnost, kterou Susan Sontag a Metz zdůrazňovali. Ale přitom bezpochyby všichni tři mluví o tomtéž, o zástupnosti jedinečného.

Jsou zde dva radikálně odlišné pohledy. Mýlí se někdo? Ne, spíše každý píše o jiném druhu fotografie. Sontag a Metz ve svých textech vztahovali fotografii k jednotlivci. Benjamin se v tomto textu, přestože velmi osobním, snaží mluvit o technických obrazech jako o sociálním fenoménu. Směšuje ovšem reprodukovatelnost za reprodukovatost. Benjamin psal svůj text v době rozkvětu obrazových časopisů s milionovými náklady, kdy se zdálo, že *reprofota*, kterým se mylně říkalo fotografii, jsou ve své multiplikaci nestvůrná. Jenže většina fotografií neskončí jako *reprofota*, a dokonce i *reprofota* v časopise stárnou „a mění se v jedinečný zjev dálky“ (třicátých let), „ať jsou jakkoli blízko“ (držíme je v ruce). Většina fotografií je reprodukovatelná, ale nikdy reprodukována.

Aura není nic, co by ve skutečnosti bylo definovatelné, je to Benjaminův (divákův) pocit a dílo se mění. Důležité je, že pokud budeme vnímat auru nikoli jako danou vlastnost díla, ale jako náš vjem daného díla nebo reprodukováné věci, pak se tento vjem musí vyvíjet a stejně tak se vyvíjí i tato „věc“. Dílo se vyvíjí ve dvojím smyslu, jednak stárne, mění se tonalita, černobílá fotografie žlutne, u barevné fotografie se vytrácí barevnost, mění se kvalita papíru atd. Z druhého se mění kontext, fotografie se stává originálem, protože jak stárne, ostatní kopie, pokud kdy existovaly, se ztratí nebo o nich nevíme. Opětovně se rodí *nefotografie* anebo *semioriginály* i originály. Aura není

---

<sup>17</sup> Termín aura se objevuje ve studii Walter Benjamin. „Umělecké dílo ve věku technické reprodukovatelnosti“. In: Týž. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. Ale konkrétnější definici lze nalézt v publikaci Walter Benjamin. „Malé dějiny fotografie“. In: Karel Císař (ed.). *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 15.



něco, co je, ale něco, co se stává. Vytváří se průběhem času. Je to postupně získávaná vlastnost. Pocit aury, přistoupíme-li na tento Benjaminův vágní termín, vzniká tím, jak jsou jednotlivé fotografie ztráceny a zbývá jich méně a jak se fotografie vzdaluje v čase. Nositelem aury je pak individualizovaná fotografie-věc, mající vlastní materii, vlastní stáří, viditelné na papíře, na kterém je nazvětšovaná či vytištěná. Originál zbude sám a získává auru jedinečnosti a vzdálenosti od svého referentu. Právě z toho pramení pocit aury, který Walter Benjamin přisuzoval jen prvním fotografiím. Ale pokud bychom jeho pojem aura, který je striktně vzato jen sentimentální metaforou, brali vážně, museli bychom dojít k závěru, že ke ztrátě aury nedošlo za Benjaminových časů, ale až nyní, když fotografie je nikoli věcí, nýbrž algoritmem dat. Ale i zde se aura ztrácí jen tehdy, když fotografie není materializovaná, když je pouhým algoritmem. Je to „ztráta aury fotografie ve věku *digitální nereprodukovanosti*“. Teprve v podobě algoritmu ztrácí fotografie svou druhou indexikalitu fyzického objektu odkazujícího k určité konkrétní době.



### 3. BIOPIKTORIALITA A BOJ O OKO

„...hlavní objekt ve fotografii musí být právě tak ostrý, jak ho vidí oko, ale ne ostřejší...“<sup>18</sup>

Peter Henry Emerson, 1889

„Kdyby si lidé uvědomovali [...] možnosti (fotografie), mohli by pomocí fotografického aparátu učinit viditelným to, co nemůže být vnímáno optickým ústrojím člověka – lidským okem. Fotografický aparát by [...] naše oko mohl zdokonalit či doplnit.“<sup>19</sup>

László Moholy-Nagy, 1927

V předchozí části byla zdůrazňována protikladnost indexikality vs. ikonicity ve chvíli, kdy je fotografie čtena. Také estetika snímku, jak bylo řečeno, může být buď indexikální, nebo ikonická. Na dalších několika desítkách stran se budeme zabývat konkrétními mechanismy, kterými do fotografie proniká ikonická estetika. Je třeba velmi důrazně upozornit: následující kapitoly, týkající se fototechniky, rozhodně nejsou stručnými dějinami fotografických vynálezů. Jsou analýzou zcela konkrétních prostředků, kterými je ikonická estetika ve fotografii vytvářena. Tyto vztahy určují nejen estetické principy, ale opět vytvářejí kognitivní modely, kterými uchopujeme svět.

Dva zcela protichůdné citáty v záhlaví této kapitoly poukazují na dvě zcela odlišné koncepce chápání technických obrazů. Jedna usiluje o napodobení lidského vidění a druhá o rozšíření lidského vidění. Fotografie se tedy z toho úhlu pohledu zdá být rozdvojená. Celá věc je však ještě mnohem méně přehledná. Fotografie totiž není takto dvojediná, ale, jak uvidíme, trojjediná. Kromě oka do ní konfuzním způsobem vstupuje i malířství. Na základní schéma této knihy bychom se v podstatě mohli podívat prizmatem jednoho ze zakladatelů mediálních studií Marshalla McLuhana. Z jeho základních tezí vybereme dvě.

Každé médium v sobě obsahuje i vlastnosti jiných, starších médií. McLuhan to zformuloval opravdu radikálně: „obsahem každého média je vždy

---

<sup>18</sup> „A picture should [...] be made just as sharp as the eye sees it and no sharper.“ Henry Peter Emerson. *Naturalistic Photography for Students of the Art*. London: Foughten Books, 2012, s. 119.

<sup>19</sup> „Das Bewußtwerden dieser Möglichkeiten hätte nämlich dahin geführt, Existenzen, die mit unserem optischen Instrument, dem Auge, nicht wahrnehmbar oder aufnehmbar sind, mit Hilfe des fotografischen Apparates sichtbar zu machen; d. h. der fotografische Apparat kann unser optisches Instrument, das Auge, vervollkommen bzw. ergänzen.“ Laszló Moholy-Nagy. *Malerei, Fotografie, Film*. Faksimile-Nachdr. nach der Ausg. 1927 Passau, 2. Aufl. Mainz: Kupferberg, 1978 [1. Aufl. 1925], s. 26.

jiné médium, obsahem písma je řeč, zatímco obsahem knihtisku je psané slovo [...]"<sup>20</sup>

Média jsou podle McLuhana extenze lidského těla, u fotografie se tedy nabízí extenze oka a širěji nervového systému.<sup>21</sup>

Analýzu vztahu techniky biologie a dějin umění můžeme začít úvahou o první tezi. Přistoupíme-li na domněnku, že média v sobě obsahují jiná starší média, je třeba najít odpověď na otázku, proč tomu tak je. Proč každé médium těžší tak mnoho ze starších médií. U McLuhanova příkladu psaného písma a řeči u knihtisku a psaného slova to téma k diskusi není, jiná možnost neexistuje. Ale tam, kde situace není tak jednoznačná?

Pokud budeme pracovat s McLuhanovou hypotézou, lze navrhnout, že jeden z důvodů, proč média obsahují jiná, starší média, je ten, že my, jejich uživatelé, si do nich starší média jednoduše vkládáme. Svá média si formujeme k obrazu starších médií. Děláme to ne proto, že by nová média nedokázala být samostatnější, ale protože stará média potřebujeme, abychom těm novým mohli snadněji a pohodlněji porozumět. Právě takto lze chápat i médium fotografie. Kromě srozumitelnosti je zde však ještě jeden prvek. Tím je legitimita seniorního média. Starší médium je legitimní prostě tím, že je starší. Že existuje a existovalo. Jde zde o to, čemu se v psychologii říká *mere-exposure-effect*, to jest *efekt pouhého vystavení*. To, s čím se často setkáváme, je obecně přijatelnější a vnímané pozitivněji než něco neznámé. Bylo provedeno množství experimentů, se slovy, s fotografiemi tváří atd. Pokusné osoby měly například uhodnout, zda význam slov v jazyce, který neznaly, (ve skutečnosti byl vymyšlený a slova neměla žádný význam) je spíše pozitivní či spíše negativní. Ta slova, se kterými se pokusné osoby během experimentu setkaly víckrát, odhadovaly častěji jako pozitivní. V jiném experimentu pokusné osoby viděly fotografie různých tváří, o nichž nic bližšího nevěděly. Ty tváře, které se během experimentu opakovaly, vnímali pak respondenti jako sympatičtější.<sup>22</sup> Lze tedy předpokládat, že média na tom budou podobně, nová média mohou být fascinující, ale ne nutně *sympatická*. Aby bylo legitimní, aby bylo *sympatické*, musí každé médium zpočátku odkazovat ke starším médiím, přebírat některé jejich vlastnosti. Referencí ke starším médiím si vy-

---

<sup>20</sup> Marshall McLuhan. *Jak rozumět médiím: Extenze člověka*. Přeložil Miloš Calda. Praha: Odeon, 1991, s. 19.

<sup>21</sup> *Tamtéž*.

<sup>22</sup> Efekt pouhého vystavení se také někdy nazývá *familiarity effect*, efekt známého. Tento efekt popsal a systematicky se jím zabýval americký psycholog Robert Zajonc, který také uskutečnil výše zmíněné experimenty. Podrobněji viz Robert B. Zajonc. *The selected works of R. B. Zajonc*. New York: John Wiley & Sons, 2004.

půjčuje jejich legitimitu a staví na ní i svou vlastní. Teprve když si vydobude svou legitimitu, může být samostatné a získat spektrum autonomních vlastností. Nové médium si právo na svou vlastní povahu „vybojuje“ tak, že se jí pasivně dožije.

Málokoho zaskočí tvrzení, že z předfotografických médií je ve fotografii nejpřítomnější malířství či obecněji rukodělné obrazy. Nicméně *míra* přítomnosti malířství v běžné nevýtvarné fotografii je mnohem vyšší, než se domníváme. A konkrétní mechanismy vztahů mezi rukodělným a technickým obrazem nejsou kupodivu (a v rozporu s převážným míněním teoretické obce) tak precizně analyzovány, jak by si zasloužily.<sup>23</sup> Pokud v McLuhanovské paralele vytvoříme pracovní hypotézu, že obsahem fotografie je malířství, pak je třeba si položit zásadní otázku: kudy malířství a rukodělné obrazy obecně do technických obrazů pronikají? Odpověď je snadná, dochází k tomu dvojím způsobem:

1. Ti, kdo konstruovali a konstruují fotoaparáty, filmy a čipy, od prvních vynálezců a techniků až po současné zaměstnance vývojářských oddělení velkých koncernů, nevědomky nastavují fototechniku dle schémat a vlastností rukodělných obrazů. 2. Fotografická média si interpretujeme a intuitivně vnímáme dle předfotografických obrazových médií.

Z těchto dvou bodů zákonitě vyplývá otázka: vkládáme si do fotografie předfotografická obrazová média při interpretaci či navrhování a konstruování fototechniky záměrně? V naprosté většině případů bezpochyby nikoli.<sup>24</sup>

Nicméně přestože si vlastnosti rukodělných obrazů do fotografie vkládáme, zároveň fotografickou kameru přirovnáváme k oku. Biologických metafor fotoaparátu coby mechanického oka najdeme v jazyce nesmírnou řadu, a to již od textů v první fotografické knize Henryho Foxe Talbota *The Pencil of Nature* (Tužka přírody, 1844) až po jeden z nejvýznamnějších katalogů avantgardní fotografie Franze Roha a Jana Tschicholda *Foto-Auge: 76 Fotos der Zeit* (Foto-oko: 76 fotografií času, 1929), a tohoto srovnání používal i Karel Teige. Srovnání s okem existuje i ve filmu (Kino-Glaz). V některých jazycích se dokonce slovo „oko“ promítlo i do fotografické terminologie, v češtině je

---

<sup>23</sup> Vztahy fotografie a malířství jsou dobře zpracovány, pokud se týká malířského piktorialismu. Fotografové tohoto směru vědomě a záměrně včleňovali řadu malířských odkazů a principů do svých fotografií. Činili tak pomocí témat, která se vyskytovala v malířství, stylizací kompozice či gestem i technickým zpracováním, například potlačením fotografické ostré kresby. Nás však bude zajímat malířskost fotografií, které si malbu jako předobraz vědomě nekladou. Náš pohled na tuto problematiku je mediální a technický, nikoli uměnovědný.

<sup>24</sup> Vědomé vnášení malířství do fotografie je, v porovnání s ostatním proudem fotografických médií, zcela okrajová záležitost a míjí se také s naším tématem – tedy s percepcí fotografie a s výrobou „strojů na fotografii“ – fotografické techniky.

to např. jednooká a dvouoká zrcadlovka. Také říkáme, že kamera „vidí“ atd. Skutečně se domníváme, že fotografie, které si prohlížíme, jsou okem, kterým „vidíme“ do minulosti a do vzdálených míst (a v tomto případě nezáleží příliš, zda jde o soukromé foto či *reprofoto* s milionovým nákladem). Fotografii chválíme pro její realističnost a v podstatě nevědomky předpokládáme, že vidí „lidsky“. Její technicistní pohled máme za „biologický“. Ve skutečnosti však fotografové a vynálezci, konstruktéři a vývojáři fototechniky neusilovali jen, aby kamera napodobovala lidské oko, ale od základu ji konstruovali k obrazu malířství. Rukodělné obrazy jsou přítomny v matematických formulích a chemických vzorcích, s jejichž pomocí vědci a technici fototechniku tvořili a tvoří. Tím je konstituována trojjedinnost fotografie jako prolnutí techniky, malířství a biologie.

Vznikaly a vznikají přístroje na vytváření technických obrazů, o kterých se domníváme, že substituují lidský pohled, že jsou protézou lidského oka. Částečně jím opravdu jsou, ale mnohem více jsou inspirovány zkušeností lidského oka přetvořeného kulturním dědictvím malířství. Domníváme se, že napodobujeme anatomii, ale napodobujeme dějiny předfotografického obrazu. Toto rozpolcené nastavování fotografie budeme nazývat *biopiktorialita*. *Bio-* zde zastupuje lidské oko, *piktorialita* dějiny předtechnického obrazu. *Bio-piktorialita* není to, co je biologické, ale to, jak si naše kultura přetváří naše vidění. Lze to říci ještě jednodušeji:

*Fotografie je to, co si kultura myslí o oku.*

I když je fotografie jako umění v této knize tématem okrajovým, vybral jsem jako modelové příklady Emersona a Moholy-Nagye, osobnosti z oblasti výtvarné fotografie. Jednak proto, že oba byli jak tvůrci, tak teoretiky, kteří přesně formulovali své názory, jednak proto, že jejich názory na to, čím má fotografie být, jsou diametrálně odlišné a z hlediska *biopiktoriality* protikladné.

Peter Henry Emerson ve své knize *Naturalistic Photography for the Students of Art* (Naturalistická fotografie pro studenty umění, 1889) bojoval za *přirozenou* fotografii. Domníval se, že fotografie, má-li být uměním či být obecně pravdivá, musí odmítnout svou dokonalou realističnost. Úhelným kamenem pro Emersona bylo lidské oko, přesněji jeho domněnky o tom, jak lidské oko vidí. Emersonovy úvahy i jeho fotografie jsou sofistikované a ovlivněné vědou, konkrétně oftalmologickými studiemi Hermanna von Helmholtze, na kterého se ve své knize místy zcela konkrétně odvolává. Jedním z hlavních témat je podle něj ostrost zobrazené reality. Emersonovy fotografie jsou ostré jen v klíčové, malé části fotografie, tedy podobně jako když se oko soustředí na výsek skutečnosti, což je v protikladu oproti tradiční fotografii, která se většinou snaží dosáhnout rovnoměrně ostrého obrazu. Odmítal objektiv,

jejichž ohnisková vzdálenost je „nepravdivá“, totiž neshoduje se s viděním lidského oka, ale také objektivy, které kreslí přesněji než lidské oko, zobrazují víc detailů a jsou tedy opět „nepravdivé“. Emersonova naturalistická fotografie se snaží vnutit fotografii biologické parametry a skrze ně jí dát autonomii samostatného média. Emerson byl jedinečným extrémem. Usiloval o vytvoření piktorální fotografie na přirozeném či přírodním, tedy vpravdě biologickém základu.

László Moholy-Nagy chce, zcela naopak, přesáhnout jak piktorialitu, tak biologii. Tento výjimečný výtvarník, činný v mnoha oborech, který experimentoval s kolážemi, fotogramy, u nichž ho fascinovalo odmítnutí perspektivy, se zabýval také přímou fotografií. Jako teoretik byl zcela radikální. V roce 1927, tedy necelých 40 let po Emersonovi, píše:

„Přestože se fotografie ohromně rozšířila, od dob, kdy byl proces vynalezen, se neobjevilo nic opravdu zásadního ani v přístupu, ani v technice fotografie. Každá inovace, která vznikla, byla – s výjimkou rentgenové fotografie – založená na konceptu umění reprodukce, jaká převládala v časech Daguerra v 30. letech devatenáctého století: reprodukce kopie skutečnosti podléhající pravidlům perspektivy.“<sup>25</sup>

To, že byl vůči danému stavu kritický, je z tónu citátu zřejmé.

Emerson i Moholy-Nagy bojovali oba za svébytné fotografické médium. Emerson chtěl samostatnost fotografie dosáhnout biologii – citací oka. Moholy-Nagy prosazoval autonomii fotografie tak, že odvrhl jak piktorialitu, tak biologii.

Dědictví malířství, pokud si ho všimneme, což se ovšem obvykle nestává, by se mohlo zdát přirozené, logické, a dokonce v jistém smyslu *oprávněné*. Ale přirozené by být *nemělo*, alespoň ne potud, pokud bychom od „nového“ média žádali něco skutečně „nového“. Novou zkušenost a zejména nová sdělení, či dokonce nové možnosti myšlení.<sup>26</sup> Potence nového (v případě fotografie ovšem již téměř dvousetletého) média je daleko širší než ta, se kterou běžně pracujeme. Vlastně můžeme říct, že médium fotografie dosud

---

<sup>25</sup> „Seit der Erfindung der Fotografie wurde in Prinzip und Technik des Verfahrens – trotz ungeheurer Verbreitung – nichts wesentlich Neues gefunden. Alle seither eingeführten Neuerungen – mit Ausnahme der Röntgenfotografie – basieren auf der in Daguerres Zeit (um 1830) herrschenden künstlerisch reproduktiven Auffassung: Wiedergabe (Kopie) der Natur im Sinne der perspektivischen Regeln. Jede malerisch ausgeprägte Periode hatte seitdem eine epigonenhafte – sich an die jeweilige malerische Richtung anlehrende fotografische Manier.“ László Moholy-Nagy. *Malerei, Fotografie, Film*, s. 25.

<sup>26</sup> Notoricky známá věta Marshalla McLuhana, že „the medium is the message“, z roku 1964 znamená, že charakter média zcela definuje to, co se říká. Z toho pohledu se fotografie se svou zděděnou estetikou jeví jako cosi, co nenaplnuje své možnosti. Totiž neříká to, co může.

nevyužilo svůj potenciál. Fotografie zůstala *biopiktoriální*, a tedy, v moholy-nagyovském smyslu, daleko za svými možnostmi. Zaostala za svými technologickými možnostmi, které by přinesly novou estetiku, ale také odlišné vnímání světa. Touto technologickou zaostalostí fotografie se budeme zabývat v další kapitole. Legitimitu stávajících fotografických technologií podrývala vědecká fotografie a technická fotografie, jejichž některé projevy se občas staly i populárními ikonami. Avantgardní umění se kupodivu na koncepci „jiné“ fotografie podílelo pouze okrajově.

„Masová“ zcela stejně jako „umělecká“ fotografie si půjčila z malířství kompoziční principy, rozličné ikonografické kánony, konvenci renesanční perspektivy, práci s detailem, barevné kánony (před příchodem barvy metaforickou černobílou škálu), obrazové postupy narativity. K tomu, aby je však mohla realizovat, potřebovala fototechniku, tedy obrazový formát, objektivy, filmy, senzory, softwary, nastavit tak, aby dokázala malířskost, ale i biologii formálně správně citovat. Abychom však mohli analyzovat malířskost ve fotografii, musíme si říct, s čím musí ono malířské nastavování bojovat. Musí bojovat s autonomními kvalitami fotografie.

## VŠECHNOST

Existuje hlavní antipiktoriální rys fotografie, překážka významnější než všechny ostatní. Je tím, co nás na fotografii nejvíce fascinuje, a současně tím, proti čemu se zvedá největší odpor všech, kdo se snaží zmocnit fotografického piktoriálního vidění. Tou kvalitou je nediskriminační prezentace všeho, co bylo před objektivem. Fotografie ukazuje mnohost podrobností ve fotografickém obraze, které tam nejsou záměrné, ale kterými lze nekonečně bloudit. Záhyby na košili, škvíry ve zdi, tvar listů v pozadí, detaily oblečení, spárovaná podlaha, náhodná postava v pozadí, odloupený kus barvy na zábradlí, okvětní plátek růže, díra na ponožce, chloupky v podpaží a další a další detaily. I když se touto problematikou zabývalo už více teoretiků – a v nejrozumnějších více či méně explicitních podobách ji můžeme najít už v textech v 19. století<sup>27</sup> – pro tuto zcela základní vlastnost fotografie neexistuje žádný vžitý název.<sup>28</sup> V této knize jí budeme říkat *všechnost*.

---

<sup>27</sup> Například: Robert Lassam. *Fox Talbot, photographer*. Tisbury [Eng.]: Compton Press, 1979, s. 18. Je ovšem nutné dodat, že v 19. století tento rys akcentovali zejména ti, kdo tuto vlastnost fotografie vnímali jako pozitivní a neproblematizovali ji.

<sup>28</sup> Některá pojmenování se nicméně objevila. Filozof Miroslav Petříček pro tuto vlastnost použil termín *overpresence*. Je to výstižné označení v tom smyslu, že implikuje,

Tuto vlastnost zobrazovat nadbytečné, ale v konečném důsledku pozoruhodné a „čtivé“ detaily neměl žádný zobrazovací systém, žádné médium před fotografií, ale ani po ní. Film je také, co se detailů týče, relativně precizní, ale pohybuje se a detaily v něm se kontinuálně stávají „ne-reprezentovanými“, nejsou přítomny. Fotografická *všechnost* je stejně fascinující jako problematická pro ty, kdo chtějí, aby obrazy tvořili oni, a nikoli fotoaparát. Značná část fotografie s uměleckými ambicemi, dále fotografie reklamní a módní, ale nakonec i dokumentární a rodinná se ve snaze být dokonalá, v podstatě „namalovaná“ či esteticky ikonická, snaží *všechnost* potlačit. I člověk, kterému fotoaparát slouží jen k fotografování rodiny na dovolené, pootočí fotoaparát, aby nebyl vidět pytel s odpadky vedle chodníku. Malíř figurativního obrazu by jej prostě nenamaloval, pokud by nechtěl. Takový přírůbek je jistě primitivní, ale ilustruje samotný princip všudypřítomné *všechnosti*. Malíř nenamaluje strom rostoucí někomu z hlavy, fotoaparát ano. Srostlice, postrach amatérských fotografů, jsou ale kvalitou fotografie. *Všechnost*, zobrazení všech prvků reality, má za důsledek i nutnou nahodilost vztahů některých prvků reality na fotografii, protože fotograf není schopen při stisknutí spouště všechny tyto vztahy kontrolovat. Výjimkou mohou být jen kompletně inscenované snímky v ateliéru. Jedním ze zásadních bojišť podmanění si reality je proto kompozice. Skladba obrazu má řadu funkcí. Je svého druhu narací. Narace potřebuje všechno nadbytečné vytěsnit. Vztahy mezi objekty v malbě bývají narativní vždy a rozložení jednotlivostí má přispět k výrazu díla, dynamičnosti, statickosti, klidu, agresi. Jsou to dohodnuté obrazové syntaxe, a jakmile necháte fotoaparát fotografovat, malířství vám zmizí z obrazu a vy stanete před ikoanem či indexem, který je pro vás čitelný, ale jehož vnitřní vztahy vás v lepším případě ruší, v horším jim nerozumíte.

*Všechnost* je esenciální složkou fotografie, kterou se snaží potlačit i autoři dokumentární fotografie. Dokument, který se snaží nedokumentovat, protože se domnívá, že nezkontrolovatelné prvky vytvářejí chaos. Skutečně tomu tak je. *Všechnost* ničí řád a vytváří chaos. Můžeme se však ptát, zda to není správně, zda tento chaos nelze do fotografie vpustit.

Patrně neexistuje dokonalejší důkaz o piktorálních tendencích fotografie, než je právě tato snaha podmanit si co nejvíce *všechnost*. Koneckonců snaha o zmocnění se celku, odmítnutí ponechat cokoli náhodě, není jen malířským principem. Je to vztah člověka k tvorbě malířské, hudební, literární i k životu samotnému. Ale fotografie je jiné médium, je to strojové médium. Proč raději nenechat pracovat fotoaparát? To, že fotografové si chtějí *všechnost* podrobit,

---

že fotografie zobrazuje více „over“, než autor chtěl. Pokud jsem tedy vytvořil vlastní termín *všechnost*, bylo to proto, že je etymologicky „banálnější“, což koresponduje s „banalitou“ jevu samotného.



aby jejich fotografie byly dostatečně zvládnuté, umělecké, dokonalé, čisté, je možná škoda. Jak silné a odlišné médium bychom mohli mít, kdybychom tuto náhodnost do média fotografie zcela vědomě vpustili.

Všechnost ovšem za určitých podmínek ocenit dokážeme. Její primitivita může být v některých ohledech vnímána jako autenticita. Všechnost je spojencem indexikální estetiky. Existují oblasti, které s *všechností* pracují záměrně. Asi nejvýraznější příklady záměrně předstírané *všechnosti* bychom našli v oblasti reklamní fotografie. Jde o snímky, které jsou vytvářeny profesionálními fotografy, ale které se zdají být mírně nezvládnuté, bezprostřední, což podporuje princip autenticity. Také reklama, kde je *všechnost* limitována *vždy*, se zdánlivou, ale pečlivě naplánovanou *všechností* v některých svých kampaních pracuje. Reklamní strategie se stávají čím dál promyšlenějšími a práce s nedokonalostí je už jednou ze zcela tradičních reklamních konvencí. Mírný nepořádek v bytě, ve kterém bezprostředně vyhlížející mladý muž/žena hovoří o výhodách čehosi, je často efektivnější než dokonalý řád, protože jsme ochotni se s ním více ztotožnit. Zkrocená, naznačená, promyšleně vykalkulovaná *všechnost* totiž apeluje na náš každodenní způsob vidění. Všechnost je také ceněna jako fotografická složka naivních fotografických primitivů a také rodinných alb a archivů (jejichž význam je dnes přehodnocován) obsahujících neprofesionální fotografii. Všechnost také může fungovat v bulvárních periodikách a webových stránkách, neboť opět dodává punc autentického indexu.

Bylo by ale chybné *všechnost* interpretovat jenom jako nedokonalost. Je spíše neovládanou částí zobrazení. Jak bylo naznačeno, *všechnost* se často projevuje v detailech. Všechnost je podmínkou toho, pro co Roland Barthes v knize *Světlá komora: Poznámka k fotografii* (La chambre claire: Note sur la photographie, 1980) vytvořil neologismus *punktum*.<sup>29</sup> *Punktum* je dílčí skutečnost či prvek, který určitého diváka u určité fotografie fascinuje a který přitom není záměrným poselstvím autora ani nenese klíčový (kulturní) význam snímku. Ale právě tato *punkta* jsou pro Barthesa ve fotografii tím nejpodstatnějším. Něčím, co nám umožňuje být fotografiemi okouzlen. Opakem jsou pak fotografie bez *punkt*, v Barthesově terminologii jsou to *unární fotografie*. Ty tvoří většinu fotografického univerza a nenabízející nic než *studium*, kulturně podmíněný vlašný zájem. A je to právě *všechnost*, která nám někdy umožňuje si svoje *punktum* či *punkta* na fotografiích najít. *Punktum* není intencionální ze strany autora fotografie, a tak čím více intencionality, autorské kontroly, do fotografie vneseme, tím je obvykle menší prostor pro náhodnost fascinujících detailů.

---

<sup>29</sup> R. Barthes. *Světlá komora: Poznámka k fotografii*, s. 31.



„Technické obrazy jsou vyráběny aparáty čili přístroji. Přitom lze předpokládat, že vlastnosti charakteristické pro přístroje, jsou obsaženy – v jednoduché, embryonální formě – také ve fotoaparátu a dají se z něho vyvodit.“<sup>30</sup>

Vilém Flusser

„Kodachrome,  
přinášíš krásné a jasné barvy  
přinášíš letní odstíny zelené  
svět nám měníš ve slunečný den.“<sup>31</sup>

Paul Simon, z písničky *Kodachrome*

Oba citáty v záhlaví této kapitoly – jeden je filozofický esej, druhý text potulární písničky –, přestože se odlišují žánry, říkají to samé. Vidění je přítomno v nastavení fototechniky, fotoaparátu, respektive filmu. Vilém Flusser s Paulem Simonem unisono říkají, že nikoli krása světa a nikoli zruční fotografové, ale fotoaparát, resp. film jsou ti, kdo vytvářejí vizuální skutečnost. A ony také vytvářejí ikonickou estetiku.

Pokud tomu tak je, pokud jsou to fotoaparát/film/čip a další technika, co určuje, jak budeme vidět, pokud tato fototechnika kontroluje naše vidění, pak je třeba se ptát, kdo kontroluje tuto techniku. Kdo kontroluje kontrolora. Vilém Flusser poukazuje na skutečnost, že fotoaparát je výsledkem vědeckých textů, říká, že fotoaparát je black box, aparát stejně neprůhledný jako například byrokratický aparát. Z hlediska koncového uživatele to je často pravda. Pro nás jsou nicméně důležité konkrétní aplikace těchto vědeckých textů, skrze které fotoaparát nabývá různých kulturních modalit. Ti, kdo kontrolovali kontrolora, v našem případě dominující druhy fototechniky, byli nejdříve vynálezci a vědci. V další fázi se pak kontrolorem stal fotografický průmysl.

Jak fotografický průmysl fototechniku nastavuje? Tak, jak se domnívá, že nám bude vyhovovat. A pohlédneme-li do výkladních skříní foto-prodejen a popřemýšlíme-li si o vlastnostech nabízených produktů, zdá se, že předpokládá, že nám bude vyhovovat jako meziprostor mezi biologií a malbou, odrážející konstrukty sociální a kulturní, dané tisíciletým vývojem rukodělného obrazu. Fotografický průmysl „ví“, že existují různě orientovaní zákazníci, různé cílové skupiny a různě majetní klienti a že musí dělat různé druhy

---

<sup>30</sup> Vilém Flusser. *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994, s. 19.

<sup>31</sup> „You give us those nice bright colors / You give us the greens of summers / Makes you think all the world's a sunny day, oh yeah!“ Paul Simon. „Kodachrome“. In: *There Goes Rhymin' Simon* [LP]. New York: Columbia Records, 1973.

*biopiktoriální* fototechniky, ale vypadá to, že neví, že je zde prostor i pro technický trh s *nebiopiktorialitou* a *nefototechnikou*.

Představa, že první vynálezci v oboru fotografie a pak inženýři, vývojáři velkých společností vyrábějících fotoaparáty, objektivy, filmy a softwary jsou schopni pracovat na jejich „vyladění“, aniž by přitom kdesi hluboko v sobě neměli mimo jiné Monu Lisu, Myšáka Mickeyho, Batmana, Rembrandta, japonské komiksy, obrazy z lokálních kostelíků a chrámů a barvotiskových malovaných pohlednic a dětských knižních ilustrací, učebnic a dnes i dějin fotografie, je nepravděpodobná. Toto kulturní nastavení je jenom jednou stránkou *biopiktoriality*. Tou *piktoriální*. Jsou zde ještě hlubší vrstvy, než jsou dějiny umění. Tím je ona předpona *bio*. Percepce barev, perceptual grouping atd. jsou rozhodně starší než kultura a patrně o to silnější.<sup>32</sup>

Roland Barthes ve slavném eseji *Smrt autora* (The Death of the Author, 1967), uveřejněném ve francouzštině v roce 1968, píše, že „text není [...] zprávou Autora Boha [...] ale prostorem, kde se snoubí a popírají různá psaní, z nichž žádné není originálem. Text je tkanivem citací pocházejících z tisíce kulturních zdrojů.“<sup>33</sup> *Smrt autora* se týkala literatury, ovšem s jistou troufalostí lze text převést i na technický obraz.<sup>34</sup> Fotoaparát není magické místo, kde se božským zásahem Autor-Příroda vytváří obraz, ale jen technickým prostorem, kde se mísí a střetávají dějiny malířství s biologií a vědeckými poznatky člověka. Je tkanivem vizuálních citací.

Jestliže jsou fotoaparáty, objektivy, filmy a později senzory a softwary konstruovány s nějakým záměrem, pak je nutno ptát se s jakým. Odpověď opět není složitá. Výrobce je musí konstruovat tak, abychom je chtěli vlastnit. A abychom je chtěli vlastnit, musí jim naše kulturní nastavení zaprvé rozumět, abychom poznali věci na fotografii, pochopili souvislosti a narativní možnosti fotografie, a zadruhé nám musí vyhovovat, být „pěkné“. Z perspektivy této „srozumitelnosti“ a „pěknosti“ bychom mohli popsat dějiny fotografického média jako dějiny *technomalebности* a *technolibosti*. Proto tedy inženýrské dějiny umění. Dějiny technických obrazů bychom pak rozčlenili do tří fází. Tyto fáze nejsou ani tolik vývojové fáze fototechniky, jako spíše toho, co od fotoaparátu chceme:

---

<sup>32</sup> Desmond Morris. *The Biology of Art: A Study of the Picture-Making Behaviour of the Great Apes and Its Relationship to Human Art*. London: Methuen, 1966.

<sup>33</sup> Roland Barthes. „Smrt autora“. *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. Přeložil Tomáš Jirsa. Olomouc: Univerzita Palackého, 2006, roč. 10, č. 3.

<sup>34</sup> Barthes sám by se takovému pojetí patrně bránil, pokud bychom jeho postoje odvozovali od jeho dalšího významného eseje *Rétorika obrazu*. Tam píše, že fotografie je obraz o třech sděleních, z nichž dvě jsou kódovaná (popisky a kulturní konotace) a třetí nikoli (čitelnost fotografického obrazu). Náš text ale zdůrazňuje technickou kódovanost i tohoto třetího sdělení.

1. Prostá „srozumitelná“ éra: Požadavkem a cílem vědců a vynálezců je získat jakýkoli trvalý, lidským okem dešifrovatelný technický obrazový záznam reality. Do této fáze spadají první existující technické obrazy, heliografie Nicéphora Niépce, daguerrotypie Luise Daguerra, kalotypie Williama Foxe Talbota atd.

2. Éra *biopiktoriálního* technického obrazu. Požadavkem trhu a cílem vědců a techniků je konstrukce fotografického záznamu, zdánlivě podobného pohledu lidského oka, ve skutečnosti podmíněného viděním malby. Sem patří například veškerá snaha dosáhnout zobrazení určitého světelného spektra, určitých perspektivních účínů objektivů a ohniskové vzdálenosti objektivů obecně apod.

3. „Pěkná éra“, ve třetí fázi je fotografický průmysl trhem stále žádán o *biopiktoriální* záznam, ale takový, který by byl *příjemnější* než zkušenosti lidského oka a malířství. Třetí fáze destruuje pozůstatky fáze první a do jisté míry i druhé.

Tyto tři fáze pochopitelně nelze oddělit zcela striktně, jejich vývoj byl intuitivní a chaotický. Orientačně však naprosto poslouží. Ale stranou a bez většího zájmu širší veřejnosti probíhal a probíhá také výzkum a vývoj technického obrazu, který stojí mimo zkušenost lidského oka i malířství. Je to vývoj *nefototechniky*, neexistující či okrajově užívané fotografické techniky: infračervená fotografie, ultrafialová fotografie, termofotografie, rentgenová fotografie, makrofotografie, endoskopická fotografie a hybridní vidění technických obrazů budoucnosti. Jde o *nefototechniku*, o přesah lidského oka, po kterém volal Moholy-Nagy.

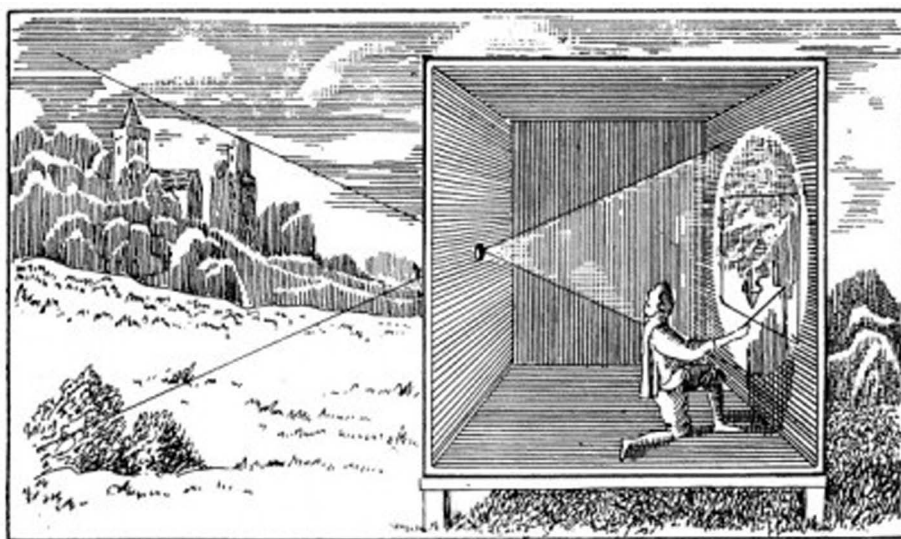
První fáze dějin fotografie, tedy ona prostá éra, nemá tak mnohočetné technické možnosti. Čím se fotografie stává technicky rozkošatější, tím víc má prostoru *biopiktorialitu* eskalovat. *Biopiktorialita* je nejviditelnější ve třetí fázi. Je to paradoxní, že s postupem času se piktorialita, tedy odkazy k malířství, zvyšuje. Ale jak se fotografie rozrůžňuje a nabírá čím dále více poloh, probíhá jak proces piktorializace (jehož současným králem je Photoshop), tak i proces emancipace autonomní fotografie (zoom, kratší časy závěrek, citlivější, dokonalejší čipy). Vývoj se tedy pohybuje na dvou frontách.

## VYMEZENÍ HŘIŠTĚ – POMĚR STRAN FOTOGRAFICKÉHO OBRAZU

Boj mezi fotografií a malířstvím byl vždy komplikovaný. Inherentní vlastnosti fotografie či naopak malby se střetávaly, ale i prolínaly nejrozličnějšími způsoby. Prvním místem, kde došlo nejen k propojení, ale i ke střetu fotografie

a malířství, byla už camera obscura. Camera obscura a zvládnutí fixace světlo-citlivých látek byly první dvě podmínky, aby fotografie mohla vzniknout. Kořeny camery obscury se táhnou do dávné historie. Znal ji Aristoteles, používal ji mezi jinými i Leonardo da Vinci a populární se stala na konci sedmnáctého století a především pak v osmnáctém století.<sup>35</sup>

Camera obscura, doslova temná komora, je v podstatě místo, kam vchází úzkým otvorem světlo a promítá se na protější stěnu. Pokud je zadní stěna větší než projekce, je obraz kruhový. Pokud je zadní stěna menší než celá projekce, je jejím obvodem, obdélníkem či čtvercem, promítaný obraz ohraničen. Pokud by tedy fotografie respektovala optické zákony, pracovala by s kruhem, pokud by chtěla napodobovat oko, mohla z promítané projekce vydělit podlouhlý ovál. Pokud by chtěla napodobit předchozí vizuální média, tj. rukodělné obrazy, vybrala by si obdélník, který sice není jediným malířským formátem, zato ale formátem nejběžnějším. Vyhrál jasně obdélník a s ním i dějiny rukodělného obrazu. Přinejmenším v tomto ohledu McLuhana teze, že obsahem média je vždy jiné médium, platí.



Existuje nespočet historických zobrazení camery obscury. Tento dřevoryt je pro naše účely vhodný tím, jak demonstruje střet optického principu – kruhové výseče – s principem rukodělného obrazu – obdélníkovým formátem.

Prvním vítězstvím rukodělného obrazu nad obrazem technickým byl rám. Přitom obdélníkový či čtvercový rám, který je výřezem kruhové projekce, je sám o sobě pro fotografii nelogický. Jestliže z kruhové projekce vytvořené ob-

<sup>35</sup> Naomi Rosenblum. *A World History of Photography*. New York: Abbeville Press, 1997, s. 192–193.

ektivem (nebo úzkým průzorem) vydělíme část čtvercovým rámem, ztrácí fotografie zhruba jednu třetinu obrazových informací, které objektiv nabízí. To není malé číslo. A toto procento ztracených informací bude dále vzrůstat u obdélníkových rámu, a to tím víc, čím víc budeme zvyšovat nepoměr mezi stranami. Již tedy volba rámu či vymezení obrazu je nelogické či alespoň neautonomní.<sup>36</sup> U jiných přístrojů na dívání se, jako jsou lupa, dalekohled či mikroskop, jsme se k něčemu takovému neuchýlili. Přitom pokusy o prosazení kruhového obrazu jako autonomního prvku fotografie v dějinách proběhly. A nešlo jen o okrajové experimenty. Významným pokusem byla kamera Kodak z roku 1888, určená pro nejširší okruh fotografů amatérů.<sup>37</sup> Fotoaparát byl přelomový ve třech ohledech. Zaprvé fungoval na svitkový film (nikoli už na jednotlivé desky). Zadruhé vyvolání zajišťovalo odborné pracoviště. Zatřetí výsledný pozitiv byl kruhový. A právě tvar snímku byl to jediné, co se z přelomového konceptu neujalo. Film na cívce vládl následujících 100 let a rychlé zpracování odbornou firmou se stalo standardem na stejně dlouhou dobu. Kruhový pozitiv zanikl po několika málo letech. Jako důvod experimentu s kruhovým formátem se udává klesající ostrost a úbytek světla v rozích čtvercového formátu a také to, že značná část amatérských fotografů nedržela aparát vodorovně (tento Kodak neměl hledáček), a tudíž horizont na fotografiích nebyl rovný. Při zpracování stačilo v laboratoři jen pootočit kruhový pozitiv a nalepit jej na podložku horizontálně. První důvod se nezdá pravděpodobný. Klesající kresba a úbytek světla po stranách by bylo možné vyřešit i tak, že by se kraje negativu nepřiblížily krajům projekce. Druhý důvod, tedy možnost pootočit kruhový pozitiv kvůli vyrovnaní *horizontu*, je pravděpodobnější. A tak jakmile byly vyřešeny otázky hledáčku, které pomohly držet kameru vodorovně a vyrovnat tak horizont, nebylo už nutné uchylovat se k výstřednímu kruhovému řešení a rodinná fotografie byla navracena do dějin umění.

---

<sup>36</sup> Lze protiargumentovat mnoha způsoby. Například tím, že do krajů kruhu ubývá světlo (tzv. vinětace) a klesá ostrost. Ale rohy obdélníkové fotografie se stejně blíží okrajům projekce a vinětaci a ostrost v krajích museli a musejí řešit konstruktéři objektivů tedy i u obdélníkového formátu. Ale tento argument stejně jako úvahy o vhodnosti vlepování obdélníkových fotografií do rodinných alb a převádění do tisku nebere dostatečně v potaz něco podstatnějšího – časovou posloupnost. Obdélníkový formát zvítězil dávno předtím, než se vinětace, ostrost v okrajích a tím méně alba a tištěná fotografie staly agendou. Obdélník zvítězil už na první existující fotografii Nicephora Niépce z roku 1827, stejně jako na většině prvních Daguerrových fotografií z třicátých let a na Talbotových fotografiích ze stejné doby, tedy na technických obrazech ve své prvotní fázi, u kterých šlo o jakékoli zachycení reality.

<sup>37</sup> Edward Holmes. *An Age of Cameras*. Kings Langley: Fountain Press, 1974, s. 34–35.





Frederick F. Church, *George Eastman s Kodakem No. 2*, kolem roku 1890.

Jedinými oblastmi, kde se kruhový obraz dlouhodobě udržel, byla část vědecké fotografie a detektivní kamery. Jejich technickou pragmatičnost a hlad po informaci nezatížilo břemeno dějin umění. Ale na druhé straně neměla by se fotografie obecně chovat jako médium hladové po informacích? Tím spíš, když jí celé devatenácté století přisuzovalo pouze doslovný mechanický přepis reality.

Posledních dvě stě let má fotografie nejčastěji formu podélného obdélníku (u portrétu pak formu obdélníku na výšku). Poměrem stran se podobá formátům obvyklým u malby, totiž nepříliš podlouhlému obdélníku s pomě-

rem stran 3 : 2, 4 : 3, 5 : 4. Dominantní formát negativu ve dvacátém století je kinofilmové políčko rozměru 36 x 24 mm s poměrem stran 3 : 2 tedy 1,5, úspěšný byl i svitkový film formátu 6 x 6<sup>38</sup> a také v USA populární polaroid byl většinou čtvercový. Čtverec lze vysvětlit jako rovnoměrné využití v rámci kruhového obrazu, ze kterého je pak možné vytvořit obraz na výšku i na šířku dle potřeby. Jde ostatně o nejmenší úbytek z možné projekce objektivu.

Nicméně pokud bychom brali kameru jako metaforu oka vážně, museli bychom se ptát, proč zrovna takovýto nepřírozený poměr stran. Poměr stran obdélníku 3 : 2, či podobně sevřeného, neodpovídá horizontálnímu a vertikálnímu poměru zorných úhlů lidského oka. Zorný úhel lidského pohledu (obou očí) je zhruba 200° horizontálně<sup>39</sup> a asi 130° vertikálně. To je poměr přibližně 1,54. Je to sice viditelný rozdíl oproti 1,5 poměru stran kinofilmového políčka, ale přesto by se rozdíl nezdál zásadní. Jenomže takového poměrování je pouhá matematická metafora. Oko je z hlediska pozornosti daleko víc zatíženo horizontálně než vertikálně, což vidíme už na samotném tvaru očních štěrbin. Horizontálně sleduji přátele u stolu, stejně jako pohyb protivníka na bitevním poli nebo na tenisovém kurtu a auta na ulici. I když tedy poměr stran není markantní nějak výrazně, významový poměr stran je zásadní. *Zájem* očí je zorným úhlem širokoúhlého filmu, tedy nejméně 2 : 1. Když si fotografie vybrala kinofilmové políčko, pak se ve své *biopiktoriální* historii rozhodla odmítnout biologii a jednoznačně přistoupit na piktorální zkušenosti malby.

Pokud označíme vžitý poměr stran za nelogický, objeví se patrně námitky. První nejspíše bude technická. Formát s větším nepoměrem stran by byl konstrukčně náročný, a tedy i drahý. To je pravda. Ovšem tam, kde byla opravdu silná poptávka, byl fotoprůmysl urputný. Černobílá škála, která byla zprvu příliš citlivá na modré a nedostatečně citlivá na červené světlo, hnala techniky a vědce po celé devatenácté století k vývoji černobílé emulze citlivé rovnoměrně na všechny části okem viditelného spektra. Anebo frustrace z toho, že fotografie není barevná, vedla k náročnému kolorování daguerrožtypií, nejrůznějším experimentům během devatenáctého století, úspěšným, i když drahým a ne zrovna uživatelsky přátelským autochromům bratří Lumièreů na přelomu století až po filmy od Agfy a Kodaku ve třicátých letech následované záplavou nejrůznějších druhů barevných materiálů za přijatelné ceny. Ale o zvládnutí biologické širokoúhlé fotografie se fotoprůmysl nijak zjevně nesnažil. Na rozdíl od barvy zjevně nebyla něčím vyžadovaným. První panoramatickou kameru zkonstruoval rakouský fotograf a vynálezce Joseph

<sup>38</sup> Ze stejného filmu byly pak i derivovány formáty 6 x 4,5 cm, 6 x 7 cm a 6 x 9 cm.

<sup>39</sup> U fotografie se za panoramatické kamery obvykle považují ty, které mají zorný úhel alespoň 110°.

Puchberger<sup>40</sup> už roku 1843, velmi kvalitní panoramatický fotoaparát sestrojil už v roce 1859 Thomas Sutton<sup>41</sup> a nejrůznější panoramatické aparáty se vyráběly po celou dobu existence fotografie. Nikdy však nebyly příliš úspěšné, dokonce ani tehdy, když se objevovaly za přijatelné ceny (jako kdysi sovětský *Horizont* na československém trhu).

Další, už mnohem relevantnější námitka může znít takto: poměr stran obrazu vždy závisel na prostoru, pro který byl určen. Autor či autoři maleb na stěnách v jeskyni Lascaux měli k dispozici dlouhý prostor. Autor fresky renesančního domu měl k dispozici dané poměry stran, autor oltáře pracoval s vysokou a úzkou apsidou a dodržoval její geometrii. Později se rukodělný i technický obraz dostal do knih a časopisů, ale ty měly už po staletí zhruba ustálený formát obdélníku na výšku. Časopisy i knihy sice mohou dát fotografii dvoustranu, jenže dát fotografii tolik prostoru je editorsky odvážný počín a tisk přes stranu je i technicky náročnější a ve spoji nedokonalý. „Dlouhé“ fotografie a především *reprofota* byly prostě vytlačovány i zcela praktickými důvody. Je tomu tak, přestože tvar rodinných alb (některá ostatně podlouhlá jsou), rámečků fotografií vystavených v domácnosti na kredenci, nemluvě o galerijním prostoru, mohl být přizpůsoben snadno. Potenciální prostor pro každodenní „dlouhou“ biologickou fotografii nebyl využit.

Zde bychom se mohli spokojit s konstatováním, že fotografická technika kopírovala malířství i svým formátem. Je ale podstatné ptát se po důvodech a důsledcích. Rudolf Arnheim se ve své knize *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts* (Síla středu: Studie kompozice ve vizuálním umění, 1982) zabývá dynamikou formálních prvků v obraze a nabízí tezi, že obdélník s poměry stran 4 : 3 či 5 : 3 nejlépe drží soustředěnou pozornost na hlavní téma obrazu (mluvil o malbě či kresbě).<sup>42</sup> Tento svůj názor podpořil i odkazy na studie Gustava Fechnera z devatenáctého století.<sup>43</sup> Ve Fechnerových experimentech měly pokusné osoby určit, jaký poměr stran obdélníku preferují. Pozoruhodné bylo, že poměry stran prázdného obdélníku, který pokusné osoby preferovaly, se lišil od poměrů stran obdélníku, které tytéž pokusné osoby preferovaly v galerii. U obrazů v galerii preferovaly těsnější poměr stran, a tedy obdélník bližší čtverci. Jinými slovy u obrazů preferovaly

---

<sup>40</sup> John Hannavy. *Encyclopedia of Nineteenth-century Photograph*. New York: Taylor & Francis Group, 2008, s. 255.

<sup>41</sup> Michael Pritchard. *The History of Photography in 50 Cameras*. London: Bloomsbury, 2014, s. 30.

<sup>42</sup> Rudolf Arnheim. *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2009.

<sup>43</sup> Gustav Theodor Fechner. *Vorschule der Aesthetik* [online]. Leipzig: Breitkopf, 1876 [cit. 7. 4. 2016]. Dostupné z: [https://openlibrary.org/books/OL14047817M/Vorschule\\_der\\_Aesthetik](https://openlibrary.org/books/OL14047817M/Vorschule_der_Aesthetik)



sevrěnější tvar. To lze vysvětlit potřebou narativity či kontextuálnosti obrazu, tedy zhuštění děje nebo prvků potřebných k pochopení obrazu do fyzické blízkosti. Obdélník podobného poměru skutečně nerozptyluje dalšími ději (na rozdíl od například panoramatického formátu). Většina obrazů, přinejmenším v evropských dějinách umění, předpokládala jistý sevrěný příběh či soustřeďenost, sevrěnost děje či situace. Jenže rukodělný obraz – ikon – bývá fikce, a to obvykle námětem a vždy prací s prostorem a vztahy objektů v obraze, a fotografie vznikající jako index takovýto sevrěný příběh obvykle nemívá. Pokud chtěla fotografie napodobit malířství, bylo třeba jej předstírat. Fotografie tak šla proti své podstatě, to jest proti *všechnosti* a také proti deskriptivnosti. Bála se chaosu, který by do obrazu nutně pronikal z neuzavřených stran. Sevrěnost je jistě akceptovatelná u portrétu, který chce vyprávět jen o tváři. Jenže fotografie je v rodinném albu i v novinách situační a narativní médium. Dokumentární fotografie vyprávěly skutečnost jako uzavřené příběhy způsobem, kterým jsou vyprávěny legendy svatých. Fotografie nám vypráví, až mytizuje dvacáté století v poměru 3 : 2 jako *historiofoty* a *kulturofoty* jasných vztahů. Rodinné fotografie se stávají soukromými dekontextualizovanými minimyty hezkých chvil. To však není klíčové a dekontextualizace rodinné fotografie stojí víc na selekci vhodných momentů než na redukci kompozice. Podstatně závažnější je, že dokumentární a žurnalistické fotografie tak nabízejí dějiny jako sérii srozumitelných událostí bez chaosu a bez prostoru pro náhodnost. Dějiny fotografie 3 : 2 jsou úhlednou aseptickou formulací dějinného a kulturního smyslu, ve kterém není místo pro okolí, nebo dokonce chaos či náznak (ne)souvislostí nebo efekt motýlího křídla. Jsou tedy zavádějící.

Přesto všechno se situace mírně mění. Současné fotoaparáty nabízejí větší variabilitu a s ní přicházejí i možnosti nastavení poměrů stran. Standardem profesionálních zrcadlovek sice zůstává full frame, který vychází z kinofilmu a základní poměr stran je 3 : 2. Ale ten je přenastavitelný (stejně jako u mobilních telefonů) do různých dalších poměrů stran. Běžný u digitálních fotoaparátů všech cenových kategorií je například poměr stran 16 : 9 (1,777 oproti 1,5 u kinofilmu). Podobný podlouhlejší formát je nastavitelný na nových televizích. Není to estetická změna, je to změna vidění světa, což není míněno metaforicky.

Kromě obrazu lze fotografii ve dvacátém století poměřovat s filmem. A ani tady se širokoúhlému obrazu zvlášť nedařilo, ale přeci jen byl uživanější než u fotografie. Především se během druhé poloviny dvacátého století objevovaly různé druhy širokoúhlého filmu, z nichž část překračovala hranice 2 : 1. Širokoúhlý film se stal synonymem pro náročné velkoprodukce. Film ovšem pracuje jinak než fotografie, jeho halucinativnost je vyšší. Širokoúhlý film je totiž schopen vtáhnout i část periferního vidění diváka do obrazu. Je ale také důležité, že širokoúhlé filmy jsou precizně inscenované v celém prostoru

svého pole, to je něco, co každodenní fotografie nedokáže. Do širokoúhlého filmu, drahého, a tedy pečlivě promyšleného do nejmenších detailů, akompoziční chaos nevniká. Přesto širokoúhlý film (jistě i z ekonomických důvodů) nepředstavoval většinovou produkci filmového průmyslu.<sup>44</sup> Také televize, úspěšné masmédiu, zůstala během celého dvacátého století věrná galerijnímu formátu 4 : 3.

Bylo by možné uvést další možnosti. Stojí za připomenutí, že fotografie pracovala také s elipsou. Ta vyděluje část obrazových informací, stejně jako obdélník. S elipsou na výšku pracovala často raná daguerrotypie, ale to bylo především u portrétů, kde elipsa rámu vydělovala portrétovaného, stejně jako tomu bylo u portrétních malovaných medailonků. Ostatně byli to často právě malíři portrétů, kteří přešli na dráhu daguerrotypistů.

Významným pokusem, který odkazoval k biologickému vnímání, byla stereo-fotografie. Ta byla pozoruhodným, svého druhu populárním, ale z hlediska množství vždy okrajovým jevem. V tomto případě je to však možné přičíst technické náročnosti fotografií i výjimečnému a nepraktickému způsobu prohlížení. Všechna tato další technická nastavení jsou však ve srovnání s volbou mezi kruhem, panoramatem a obdélníkem méně zásadní.

## OBJEKTIV A ROZLIŠOVACÍ SCHOPNOST

Když se velkým postavám dějin fotografie Niépcevi, Daguerrovi a Talbotovi podařilo fixovat světlo na světlocitlivé emulzi, bylo třeba úzký otvor camery obscury, kterým světlo prochází a promítá se na protilehlou stěnu, vybavit kvalitními objektivy. Ovlivňovaly a ovlivňují skutečně mnohé. Jsou zásadními nástroji proměny viděného. Sférou jejich vlivu jsou:

1. přesnost zobrazení – rozlišovací schopnost,
2. zorný úhel, velikost výseku reality dle ohniskové délky a s tím spojený perspektivní účín,
3. světelnost, ovlivňující rychlost expozice a tím i to, jaký druh reality bylo možno zachytit,
4. zkreslení, rovnost či nerovnost linií,
5. barevnost.

---

<sup>44</sup> Viz například: Kristin Thompson – David Bordwell. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Přeložila Helena Bendová et al. Praha: Akademie múzických umění, 2011, s. 338–340.

Raná historie je, pokud se hledání vhodného objektivu týče, celkem uměřená. Šlo o první etapu inženýrských dějin umění. Ještě před vynálezem daguerrotypie zkonstruoval Charles Chevalier achromatický objektiv pro kameru obscuru, se kterým Daguerre vytvořil své první snímky. Ale už roku 1841 se na trhu objevil nový přelomový „portrétní“ objektiv Josefa Maxmiliána Petzvala, jehož světelnost zkrátila expozici z mnoha minut na desítky sekund.<sup>45</sup>

Lidské oko je schopné zaostřit vždy jen úzce omezenou oblast, na což v polovině devatenáctého století poukázal německý fyziolog Hermann von Helmholtz. Pohled na něco je lokálně zaostřený na toto něco, zbytek je neostrý a v periferním vidění se dále rozostřuje. Sledujeme-li svět kolem nás, musíme pootáčet oční bulvy a také přestřovat. Jde o cosi tak automatického, že si to neuvědomujeme.

Rukodělný obraz je v přímém kontrastu k lidskému vidění. Malované a kreslené obrazy napříč kulturami většinou pracují s obrazem rovnoměrně „zaostřeným“ po celé ploše. Realismus malovaného obrazu je fiktivní, je to boží oko. Oko, které může vidět všechno, na co se rozhodne pohlédnout. Není to ale oko člověka. Rukodělný obraz či kresba je užitečná abstrakce skutečnosti, fungující na principu mapy. Na rozdíl od lidského zraku a „přirozených“, „nedokonalých“ objektivů celoplošná ostrost obrazu nepředstavuje jeden okamžik, přestože se tak tváří, nenapodobuje okamžitý lidský pohled, ale zato napodobuje možnosti trvajících lidského dívání se, postupného bloudění očima po realitě a následného hledání souvislostí mezi jednotlivými předměty svého zájmu.

Fotografie imitovala dokonalou kresbou kvalitních objektivů jak malbu, tak možnosti zdravého nebo protézou brýlí vybaveného lidského dívání se.<sup>46</sup> Konstrukteři objektivů se potýkali a dodnes potýkají s řadou problémů. Je možné postavit objektiv s kvalitní kresbou ve středu obrazu, který ale trpí nedostatky, jakými jsou tzv. vinětace a sférická vada. Slovo *vada* si ovšem zasluhuje vysvětlení. Nejde o vadu v tom smyslu, že by objektiv byl vyroben špatně. Spíše než o vadu jde o vlastnost optické soustavy, danou tím, pod jakým úhlem a na jakou čočku světlo dopadá a jak se pak láme v dalších členech optické soustavy. K okrajům objektivu jednak ubývá světlo, okraje jsou tmavší, jednak směrem k okrajům klesá kresba (ostrost) a dochází

---

<sup>45</sup> Pro účely této knihy není důležité rozvádět technické principy stavby a historie objektivů, nicméně pro detailní seznámení s touto problematikou viz Rudolf Kingslake. *A History of the Photographic Lens*. Boston: Academic Press, 1989.

<sup>46</sup> Byly nicméně vyráběny i měkce kreslící objektivy pro ty, kterým byla realističnost fotografie příliš mechanická. Takovéto postupy však byly používány především piktorialisty, autory umělecké fotografie z přelomu devatenáctého a dvacátého století. Jako dominantní tendence nejsou důležité. Jsou nicméně podstatné v tom ohledu, že ukazují, že realističnost fotografie vzbuzovala i odpor.

k distorzi rovných linií. Viněující distorzní objektiv v tomto ohledu tedy funguje velmi podobně jako lidské oko. Jeho zorné pole také směrem do stran ztrácí ostrost a světlocitlivost se snižuje. Původní objektivy viděly biologicky. Kdyby fotografie bývala chtěla imitovat lidské oko nebo být autonomní, mohla si ponechat vlastnosti typické pro „primitivní“ či „nedokonalé“ objektivy. Bylo třeba značného úsilí a komplikovaných výrobních postupů, abychom dosáhli malířských účinků fotografie proostřené a prosvětlené rovnoměrně. Objektivy tedy dnes v zásadě vidí podobně jako rukodělné obrazy. Přitom ale není nutné být radikální a fotograficky neautonomní malířskou deskriptivnost odmítat. I když fotografie s podrobnostmi jsou dědictvím malířství, podporují jednu inherentně fotografickou vlastnost: zvyšují mnohost detailů, zvyšují fotografickou *všechnost*. Je to sice spíše teoretická úvaha, protože neostrost v lehce potměných krajích obvykle není něco, co by *všechnost* mohlo opravdu vážně narušit, možné to však je. Můžeme tedy hypoteticky tvrdit, že čím preciznější je zobrazení celé fotografie včetně zmiňovaných okrajů, tím více je podpořen neselektivní charakter fotografie, tedy charakter pro ni tak typický a z hlediska ostatních médií výjimečný. Jde o paradoxní situaci, kdy citace malby je pro technický obraz potencionálním přínosem.

Dokonalost zobrazení fotografie však staví autoritativní autory před řadu paradoxních problémů. Jeden z nich je samotnou podstatou fotografické tvorby: „Jak to udělat, aby na fotografii bylo sice úplně všechno, ale zároveň jenom to, co chci já.“ Alespoň částečná řešení tu překvapivě jsou.

## OBJEKTIV A OHNISKOVÁ DÉLKA

Rozrůznění ohniskové délky objektivů bylo jednou z nejrevolučnějších proměn, které fotografie vnesla do dějin vidění. Zoomy, tedy objektivy s proměnlivou ohniskovou délkou, vyráběné od šedesátých let dvacátého století, pak byly dokonalým završením této revoluce. Současné superzoomové fotoaparáty s objektivy s extrémně velkými rozdíly mezi svými ohniskovými maximy jsou už jen pokračováním.<sup>47</sup> Z *biopiktoriálního* dědictví odmítly různé objektivy s různými ohniskovými délkami jak biologii, tak piktorialitu.

Různé ohniskové délky neplnily ani na samém počátku jenom svou základní roli – totiž že širokoúhlé objektivy mohou vyfotografovat „hodně“ v malé místnosti a dlouhé zase vyfotografovat „zblízka“ vzdálené objekty. Takto objektivy s různě dlouhou ohniskovou délkou fungují jistě také, ale

---

<sup>47</sup> Cena, kterou se platí, je nižší obrazová kvalita, tedy relativně větší optické „vady“ objektivů.

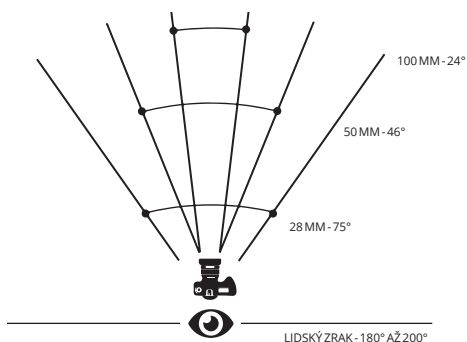
stejně podstatné jsou jejich vedlejší vlastnosti. Různé ohniskové vzdálenosti mají různou hloubku ostroty a především od základu mění perspektivní účín, to jest naši zkušenost prostoru, naše vnímání prostoru.

Zaprvé, delší ohniska vytvářejí dojem zhuštěného prostoru, širokoúhlé objektivy (objektivy s krátkou ohniskovou délkou) naopak vytvářejí pocit rychle se vzdalujícího prostoru. Dnes nám tyto pohledy připadají tak běžné, že si neuvědomíme, že jsou odlišné od naší vlastní percepce skutečnosti i od malby (snad bychom byli schopni najít jednotlivé výjimky, ale byly by opravdu vzácné). Jde o autonomii fotoaparátů, které jsme tak přivykli, že ji už *nevidíme*.<sup>48</sup>

Zadruhé, podstatným prvkem je skutečnost, že u objektivů s dlouhou ohniskovou délkou se snižuje hloubka ostroty. U objektivů s kratší ohniskovou vzdáleností k tomu dochází v daleko menší míře.

Zatřetí, širokoúhlé objektivy mají vyšší tendenci deformovat přímky, zejména po stranách obrazu (reálné rovnoběžky ve skutečnosti nejsou rovnoběžné na výsledné fotografii a přímky se zakřívují), zatímco objektivy s dlouhým ohniskem tak činí minimálně.

Standardem po většinu dvacátého století byl tzv. základní objektiv (zhruba úhlopříčka používaného negativu), u kinofilmu tedy objektiv o ohniskové délce 50 mm, o kterém se trochu sporně tradovalo, že odpovídá perspektivnímu vnímání lidského oka. Boom objektivů s velmi dlouhým ohniskem nastal až ve dvacátém století. Jejich vývoj, údajně urychlený potřebou špiónážní fotografie během první světové války, tedy rozhodně neestetickými kritérii, proměnil estetické kvality obrazu. Širokoúhlé objektivy se začaly na trhu objevovat především po druhé světové válce a v podobě zoomů během let šedesátých.



Uvedený diagram představuje zorný úhel objektivů. Je propočítán pro kinofilmové políčko (a současný digitální fullframe). Čísla v milimetrech představují ohniskovou délku objektivu, stupně pak zorný úhel. 50mm objektiv, který byl obvykle v základním setu fotoaparátu, má zorný úhel menší než 50°. Ve srovnání s lidským viděním, které má zorný úhel 180°–200°, tedy čtyřikrát méně. Vymezení zorného úhlu kamery je tedy piktorální, nikoli biologické.

<sup>48</sup> Přestože proměnit perspektivní účín dnes umí každý mobilní telefon s fotoaparátem se zoomem, nejnázornější příklad proměny perspektivního účínu nepochází z oblasti fotografie, ale filmu. Jde o to, čemu se říká Vertigo efekt, podle stejnojmenného Hitchcockova filmu, kde byla ona technika patrně poprvé použita. Kamera fyzicky po kolejích odjíždí od postavy, ale zoom kamery se k ní zároveň opticky přibližuje. Postava je tedy v celém záběru na plátně stále stejně velká, ale vnímání prostoru se průběžně mění.

To, že ohnisková délka objektivu má vliv na hloubku ostrosti (proostření pozadí i popředí), znamená, že ovlivňuje *všechnost*. Nižší hloubka ostrosti dlouhých ohnisek způsobuje, že zaostříme-li „dlouhým“ objektivem na tvář, rozostří se popředí i pozadí. Jeden plán (tvář) je ostrý, další se se zvětšující vzdáleností stávají nedešifrovatelnými. Výsledkem je izolovanost fotografické dominanty. Této vlastnosti využívala často už raná portrétní fotografie. Jako portrétní objektiv s nižší hloubkou ostrosti byl konstruován již zmíněný, mezi tehdejšími fotografy velmi populární Petzvalův objektiv z roku 1841.<sup>49</sup> Jednou z jeho vlastností byla vysoká kvalita kresby, ale nízká hloubka ostrosti, vhodná pro konvenční portrét. U portrétu šlo o akcent tváře a současně omezení všeho rušivého kolem po vzoru malířských portrétů, např. medailonků, které raná fotografie napodobovala ve snaze snadno vytlačit malířské medailonky z trhu. Ale v jiných oblastech malby, než jsou portréty, je neurčitá prázdnota pozadí spíše výjimečná. Malba používala neostrost vepředu i vzadu, před začátkem dvacátého století jen vzácně. Vydělení hlavního tématu je principem spíše kresby či později karikatury. Nelze sem počítat šerosvit v dílech třeba Caravaggia či Rembrandta, protože u nich nejde o práci s hloubkou ostrosti, ale s množstvím světla. Nelze argumentovat ani impresionismem, který rozostření používá rovnoměrně, po celé šíři obrazu. Zároveň ale vydělení dominanty fotografie popírá *všechnost*. Snížení hloubky ostrosti je ve skutečnosti jednou z odpovědí na otázku „Jak to udělat, aby na fotografii bylo sice úplně všechno, ale zároveň jenom to, co chci já.“ Každý zlomek *všechnosti* je ale zároveň vazbou na indexikalitu obrazu. Pokud snížením hloubky ostrosti ochuzují skutečnost o detaily, deindexikalizují fotografii a ikonizují ji. Dochází zde paradoxně k dvojímu účinku. Zprvův obraz skutečnosti činí fotografii piktorálnější, protože tak jako obrazy i ona skutečnost kontroluje a popírá *všechnost*. Zadruhé ale dochází i k efektu biologického vidění, protože ostrost je zaměřena na jednu věc či osobu a zbytek je rozostřen, což odpovídá tomu, jak skutečnost vnímá oko.

Dlouhé objektivy působí jako dalekohled a jsou přitažlivé snad i díky tomu, že tíhneme k tomu, abychom viděli vzdálený svět. Jestliže si křesťanství stvořilo Boha, který je nejen vševědoucí, ale také vševidoucí, pak patrně proto, že jsme si do něj projektovali svá vlastní přání. Dalekohledy a rozhledny jsou v tomto smyslu silně teologickou záležitostí a Bůh zase predátorem, který sleduje dění z vhodného bodu (z nebe či v řecké mytologii například z hory). Objektivy s dlouhým ohniskem používají nejen přírodovědci, papa

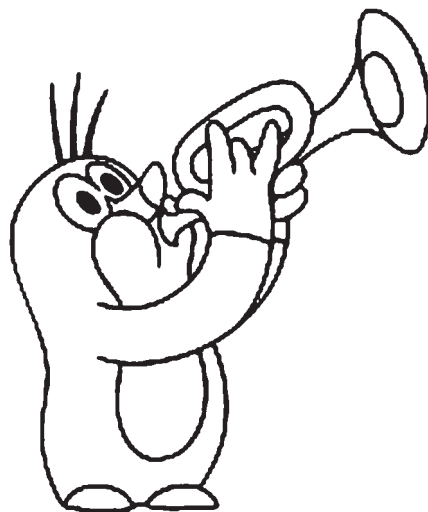
<sup>49</sup> Naomi Rosenblum. *A World History of Photography*, s. 40–41, 44. Podrobněji opět: Rudolf Kingslake. *A History of the Photographic Lens*.



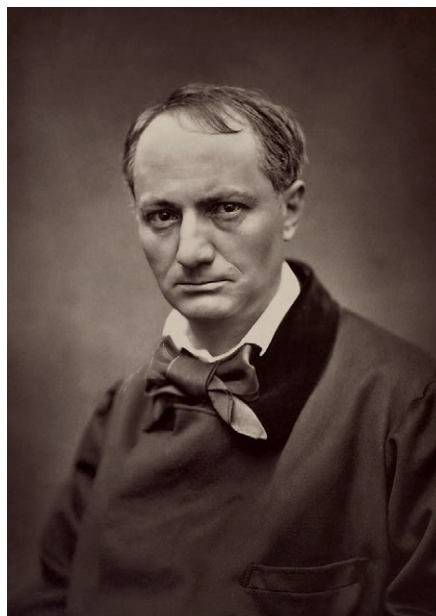
razziové, policisté, ale velmi často fotografové sportovních událostí. Kromě toho, že nás přiblíží vzdáleným autům na závodní dráze či fotbalistům uprostřed hřiště, vytvoří také dojem zhuštění objektů v obraze a tím i dynamickou akci (auta těsně za sebou, jeden obránce dotírající těsně na útočníka). Akce je zároveň díky nízké hloubce ostrosti „dlouhých“ objektivů více vydělena



Portrét Josepha Nicéphora Niépce, heliogravura podle malby z roku 1845.



Zdeněk Miler, Krteček, kresba po roce 1970.



Étienne Carjat, *Charles Baudelaire*, woodburytypie, 1862.



Sportsblog.com, Zinedine Zidane, 2005.



Sandro Boticelli, *Jaro*, olej na plátně, mezi roky 1477–1482.



Garry Winogrand, fotografie ze série *The Man in the Crowd*, černobílá fotografie, 1970.

z prostoru. Objektivy s delší ohniskovou vzdáleností byly ale také vždy používány jako objektivy portrétní.

Co mají společného miniatura Nicéphora Niépce, Zidane vedoucí míč, Charles Baudelaire na snímku Étienna Carjata a Krteček? Jsou to příklady izolovaného zobrazení. Pozadí neexistuje. Buď je monochromatické (grafika zobrazující Nicéphora Niépce), nebo je vynecháno (Millerova kresba Krteček), popř. je rozostřeno portrétním, snad Petzvalovým objektivem (portrét



Baudelaira od Carjata) či opět rozostřeno objektivem s velmi dlouhým ohniskem, jaký používají sportovní fotografové (Zinédine Zidane vedoucí míč).

Co nemají společného? Zatímco kresba nebo malba se pozadí vzdá, fotografie ho pouze transformuje. Širokoúhlé objektivy jsou opakem objektivů s dlouhou ohniskovou vzdáleností v tom smyslu, že staví prostor (perspektivní účín) jinak, jednotlivosti se zdají být vzdálenější, ale také neklesá tak výrazně hloubka ostrosti. Širokoúhlé objektivy tak akcentují *všechnost*.

Co mají společného malba *Jaro* (Primavera, c. 1482) od Botticelliho a snímek Garryho Winogranda z newyorské ulice? To, že jednotlivé plány obrazu jsou stejně prokreslené. Hloubka ostrosti je absolutní, jako je tomu u Botticelliho, nebo se alespoň maximální hloubce ostrosti blíží jako na Winogradově snímku. První je malováno s maximálně propracovanými, až nemalířsky „kreslenými“ detaily, druhé je fotografováno širokoúhlým objektivem, který má větší hloubkou ostrosti a značnou míru nekonstruované *všechnosti*. Oboje jsou ale podrobné mapy. Botticelliho *Jaro* pochopitelně nemůže být ze sémiotického hlediska ničím jiným než ikonem. Ulici a postavy od Winogranda sice také neznáme a v tomto smyslu jsou ikonické, ale typ lidí a chaos ulice vnáší do snímku jistou míru naší zkušenosti toho, co na obecné rovině známe, a v tomto smyslu i jistou míru indexikální estetiky.

Jak u rukodělných, tak u technických obrazů máme tedy zároveň absolutní vydělení objektu z reality, stejně jako detailní popis celé reality. Ale zatímco absolutní hloubku či vydělenost najdeme u rukodělného obrazu obvykle jen v těchto extrémech, u fotografie je škála možných meziprostorů mezi těmito extrémy nekonečná. Perspektivní účín je už na rukodělných obrazech nezávislý zcela.

S fotografickým objektivem a jeho ohniskovou délkou kromě subjektivního perspektivního účínu souvisí také objektivní perspektiva. Ta se u fotoaparátu zdá být čímsi daným, matematicky, logicky, bez příměsi lidského chtění. Pokud ale fotografie pracuje s onou zdánlivě samozřejmou „renesanční“ perspektivou, činí tak jen díky pokročilým optickým technologiím a sofistikovaným softwarům.

Perspektiva, kterou do evropského malířství vnesla renesance, je, jak obecně známo, konvencí. Je to ideová konstrukce. Je to druh deskriptivní geometrie, jaká v logice optiky neexistuje. Poukazoval na to Erwin Panofsky již v roce 1927 ve své knize *Perspektiva jako symbolická forma* (Die Perspektive als symbolische Form).<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Srovnání perspektivního vidění porenesančního umění, oka a fotoaparátu se věnuje také Nelson Goodman ve své knize *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Přeložil Tomáš Kulka et al. Praha: Academia, 2007, s. 26–32.

Přestože v umění lze nalézt různé druhy perspektiv,<sup>51</sup> některé prvky jsou téměř univerzální. Především v porenasančním světě musí být na obraze všechny vertikální linie stěn domů a zdí rovnoběžkami. Z hlediska reálného pozorovatele tomu tak ale není. Pokud jako diváci sledujeme skutečnost z jednoho bodu, pak se sbíhají všechny linie. Tedy stojíme-li na ulici, pak nejen, že se obrubníky silnice sbíhají v nekonečno, ale měly by se sbíhat i vertikální zdi, neboť i vertikály zdí se od nás vzdalují, horní části domů jsou výše než zdi na úrovni oka. Renesance však přinesla konvenci rovných vertikál kulturního, geometricky vybudovaného světa.

Lidské oko nebo jednoduchý fotoaparát tuto renesanční konvenci nenaebízí.<sup>52</sup> Ovšem s technickým zdokonalováním možností objektivů a fotoaparátů se zvětšil prostor pro anachronické renesanční citace. Jeden z výrazných příkladů piktorální transformace fotografického obrazu je fotografie architektury. V praxi fotografů architektury či městské krajiny, jakési „haut photographie“, existuje renesanční averze k „padajícím“ stěnám domů či bytů. Fotoaparát však funguje opticky „pravdivě“ a zobrazuje vzdalující se linie do všech stran. V důsledku to pak znamená, že se stěny po stranách fotografie „kácejí“. V odborných monografiích o architektuře, stejně jako v lifestyleových časopisech s luxusními interiéry jsou kácející se zdi narovnávány tak, aby byly rovnoběžné a kolmé vůči horizontu. Upravování padajících linií může dobře řemeslně vyškolený fotograf dosáhnout už při samotném snímání. Při práci s velkoformátovými technickými kamerami umožňujícími pohyb jednotlivých částí fotoaparátu je možné snímání tzv. kipováním, tzn. nakláněním roviny filmu vůči objektivu, čímž dochází k narovnání sbíhajících se linií. Vyrovnávání zdí lze také dosáhnout speciálními shift objektivy nebo během postprodukce v počítači. To, že upravování vertikálních linií odporuje perspektivě oka i matematické logice, je zřejmé, když stojíme pod mrakodrapy. Pokud budeme stát na běžné pražské ulici nebo v bytě, nebude to tak zjevné, jakkoli je to očividné. Fotografický průmysl musel prokázat značnou technickou invenci a vytvořit rozsáhlou paletu nástrojů, aby potlačil realitu, tak jak ji vykreslí objektiv a lidské oko, a připodobnil ji konvenci renesančního obrazu.

Ale je to všechno složitější a paradoxně tato „nesprávná“ piktorální renesanční perspektiva v jistém smyslu biologická je. Dostává se zde do konfliktu biologického vidění oka a biologie zrakového centra v mozku. Naše zrakové centrum totiž vidí sloupy tak jako renesanční malířství. Narovnává si je podle toho, co ví. Ví, nebo přesněji řečeno předpokládá, že jsou rovné, někdy může předpokládat špatně, odtud mají svůj původ zrakové klamy. Naše zrakové cen-

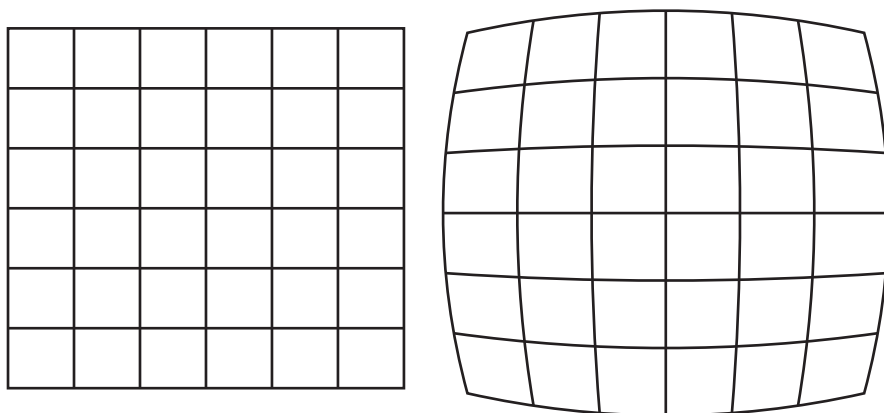
---

<sup>51</sup> V češtině podrobněji viz Petr Ingerle. *Příběh perspektivy: Dějiny jedné ideje: Od renesance k modernímu umění a myšlení*. Brno: Barrister & Principal, 2010.

<sup>52</sup> Nelson Goodman. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*, s. 28–30.

trum věří ve svět s rovnými zdmi a sloupy, takže je rovně „vidí“. Dostáváme se zde do pozoruhodného kruhu, kde fotografie sice cituje malířství, to ale zase cituje biologii, nikoli ovšem oko, nýbrž zrakové centrum. Ze dvou možností oftalmologie a neurobiologie si fotografie vybrala piktorální neurobiologii.

Ještě jeden renesanční cvik musí ale mozek nebo fototechnika provést. Kromě narovnání přímků sbíhajících se vertikál musí z linií zdí nejprve přímky vytvořit. Narovnat si jejich zakřivení. Oko vidí přímky zejména v periferním vidění zakřivené. Stejně tak i objektivy mají „vadu“, přesněji řečeno vlastnost, které se říká distorze, zhroucení kresby nebo soudkovatění. Přímky se nezobrazují jako přímky, ale jako křivky, jak můžeme vidět na ilustraci. Vlevo je pravidelná mřížka, vpravo pak její zobrazení při zhroucení kresby.



Vlevo je pravidelná mřížka, vpravo pak její zobrazení při zhroucení kresby. Tak ji vidí objektiv, který „soudkovatí“, nebo také lidské oko.

Distorzi se konstruktéři objektivů snaží odstraňovat mnoha komplikovanými způsoby. Nejtěžší práci mají se zoomy a velmi širokoúhlými objektivy. Extrémním příkladem širokoúhlého objektivu je takzvané rybí oko, objektiv se zorným úhlem až  $180^\circ$ , které již deformaci linií zcela otevřeně přiznává. Každý objektiv však má tendenci chovat se, byť v menší míře, jako rybí oko. A stejně tak lidské oko. Na sítnici se přes čočku lidského oka promítají přímky jako zakřivené. Oko tedy „soudkovatí“ a zrakové centrum si tyto křivky, stejně jako malíři, narovnává.

Obecně lze říct, že objektivy jsou svými diverzifikovanými ohniskovými délkami silně autonomní. Diverzita subjektivního vnímání prostoru objektivů byla jedním z nejautonomnějších výtvarných objevů fotografie. Z biopiktorálního dědictví odmítly jak biologii, tak piktorialitu. Jsou esteticky nezávislé.

Fotografická perspektiva, která však s objektivy souvisí, naopak rozhodně autonomní není. Bitva o rovné linie a jejich vztahy, tedy bitva mezi okem, myslí, dějinami malířství a technickým obrazem, není nijak urputná. V současné

době snadno vítězí dějiny malířství a spolu s rozvojem techniky ještě posilují, především díky jednoduchým uživatelsky přátelským softwarovým aplikacím. Ostatně ne vždy jednotlivé strany bojují za sebe. Části techniky vytváří silnou pátou kolonu, bojující na straně mysli a dějin malířství. A uvnitř biologického dědictví pak z nesouladu mezi okem/hardwarem a mozkem/softwarem vychází jako vítěz mozek. To, že zrakové centrum je na straně malířství, a nikoli oka a optiky, není překvapivé, vždyť malířství bylo konstruováno myslí, která zpracovává vizuální vjemy, a nikoli fyzikálními zákony optiky.

Je ovšem možné být na straně optiky a postesknout si, že je to škoda. Pro neurobiologické vidění máme neurobiologii, pro malířské vidění malířství, proč nemít pro technické vidění, jako jednu z možných alternativ každodenní fotografie, vedle *biopiktoriální* fotografie i kulturní technické obrazy „optické“. Lze namítat, že ve skutečnosti takové obrazy máme, protože širokoúhlé zoomy se nedokážou soudkovatění vyhnout a běžný uživatel fotoaparátu je neupravuje, ale to je jen nedokonalost, nikoli záměrná estetická alternativa.<sup>53</sup>

## ZÁVĚRKA A DÉLKA EXPOZICE

Závěrka, mechanismus odměřující čas expozice, byla jedním z klíčových vý-  
nálezů v dějinách autonomní *nebiopiktoriální* fotografie:

1. překonala piktorialitu rychlostí,
2. překonala biologii také rychlostí.

Rychlost expozice je svébytným druhem *všechnosti*, která je zde časová. Zachytí transformaci mimiky, kterou neznáme, pohyby kopyt koně, které neznáme, či cokoli jiného, příliš rychlého pro biologické schopnosti lidské vizuální percepce, a tedy i na jejím základě postavenou piktorialitu rukodělných obrazů.

V roce 1827, když vytvořil Nicéphore Niépce první dochovanou fotografii, trvala expozice 8 a půl hodiny. V letech 1886 a 1888 už Ernst Mach a Peter Salcher dokázali vyfotografovat náboj letící nadzvukovou rychlostí, expozicí zhruba jedné půlmiliontiny vteřiny. Takový pokrok byl bezesporu úctyhodný.

---

<sup>53</sup> Zhroucení kresby, vinětace a podobně se někdy používá jako tvůrčí prostředek. Znáмым příkladem je celosvětové lomografické hnutí (nazvané podle původně sovětského jednoduchého fotoaparátu Lomo proslulého právě hroucením kresby, vinětací i nepravděpodobnými barvami). Zde jde však spíš o estetiku bizarnosti než samostatnou ideovou konvenci.

Nicméně Machovy pokusy byly fotografické studie, které vznikaly za speciálních podmínek.<sup>54</sup> Momentní fotografie s dostatečně krátkou expozicí, která by zachytila běžné zlomky každodenního života, tedy fotografie s kratší expoziční dobou, než je 1/30 sekundy, se začala objevovat až na samém konci devatenáctého století a především na začátku století dvacátého.

Na počátku dějin fotografie, ve čtyřicátých letech devatenáctého století, kdy expozice trvala už ne mnoho minut, ale stále ještě mnoho sekund, stačilo zakrýt objektiv fotoaparátu na stativu krytkou či třeba jen kloboukem. Když se expozice díky světlejším objektivům a citlivější emulzi stávala rychlejší, bylo nutné vytvořit závěrku tak, aby byla schopna odměřit správný expoziční čas: desetiny a později setiny a nakonec tisíce sekundy. Zkonstruovat relativně rychlou mechanickou závěrku nebyl již během devatenáctého století neřešitelný problém. Neexistovaly ale dost citlivé emulze a dost světelné objektivy, aby rychlá závěrka měla smysl. Jak se ale situace měnila, a fotografické desky a filmy se stávaly citlivější, začalo se objevovat mnoho druhů závěrek, nejrůznějších rychlostí, staveb i způsobů ovládání.

Možnost krátké expozice znamenala jeden ze základních kroků nikoli k samozřejmě autonomii fotografie, ale k otevírání prostoru pro autonomii. Ve čtyřicátých a padesátých letech devatenáctého století byl nejčastějším žánrem portrét a bylo nutné portrétovaného „namalovat“ nejen lícidly, ale především metaforicky, nechat jej zaujmout výraz a pózu a setrvat v ní. V podstatě bylo nutné z portrétovaného udělat strnulý model v malířské akademii. Příprava portréту zčásti přetrvává i ve dvacátém století například u oficiálních portrétů, jakkoli je na ústupu se zvyšující permissivitou a tolerantností společnosti. Ale vyšší citlivost emulze a světelné objektivy umožňující kratší expozici iniciovaly nemalířský půvab rychlosti nestřeženého okamžiku.

Někdy se nám ze starých fotografií zdá, že lidé devatenáctého století jsou důstojní, uvážliví, možná trochu těžkopádní, ale v zásadě snad i moudří, že doba není zběsilá, ale že má své rozvážené tempo. Zdá se, že to, co je lidem vzdáleno, je bezprostřednost a ta že se snad objevila až ve dvacátém století. Tyto *historiofoty* jsou kulturními mýty pomalých závěrek. I kdyby tehdejší společnost taková byla, byl by náš správný pocit vytvořený na základě náhody, nikoli věrohodných informací. Miliony bezprostředních *nefotografií* nenasnímaných v každodenních situacích devatenáctého století by nám daly přesnější úhel pohledu.

---

<sup>54</sup> Nešlo ovšem o fotografii, která by používala závěrku. Náboj byl vystřelen ve tmě a exponován elektrickou jiskrou za ním, přičemž délka jejího záblesku byla i celkovou délkou expozice. Paul Gerhard. „Peter Salcher und Ernst Mach Schlieren fotografie von berschall-Projektilen“. *PLUS LUCIS*, 2002, č. 2 – 2003, č. 1, s. 22–26.

Když se podařilo zvládnout technicky rychlou expozici, zřítla se celá část *biopiktoriální* stavby fotografie. Část piktoriální padla – protože padla možnost obrazu precizně kontrolovat. Část biologické fotografické estetiky padla, protože kamera zachytila cosi, co lidské oko nedešifrovalo. Notoricky známé jsou fotografie Eadwearda Muybridge, záběry cválajícího koně s kopyty ve vzduchu, nasnímané zhruba 1/1000 sekundy, později i 1/2000 sekundy.<sup>55</sup> Bylo to jedno z vítězství, kdy fotografie předstihla malířství a získala legitimitu, neboť poukázala na něco, co malířství nevědělo/nevidělo a zachycovalo nutně špatně. V kapitole o *biopiktorialitě* jsem uvedl, že fotografie je to, co si kultura myslí o oku. U malby koní po Muybridgeovi došlo k obrácení situace. Kultura byla to, co oko zjistilo od fotografie.

Fotografie měla problém stát se legitimním výtvarným prostředkem nebo také většinově autonomním prostředkem. Pro svůj mechanický a „objektivní“ charakter jí však byla zřídka upírána legitimita pomocného prostředku vědy, ať už šlo o antropologii, astronomii, kriminalistiku, či fotografie lidského plodu v těle matky v šedesátých letech dvacátého století. Mechanická a „objektivní“ fotografie získaná setinami či tisícinami sekundy měla výhodu před lidským zrakem a dějinami obrazu. Nezbylo jí nic jiného než být první. Citovat malířství a oko prostě nešlo.

Lidské oko je relativně pomalé, co se týče schopnosti zachytit děj. Uvádí se, že dokážeme rozeznat méně než 20 jednotlivých obrázků za vteřinu, zaznamenat přerušovaný světelný tok dokážeme, jsou-li intervaly delší než 1/60 sekundy.<sup>56</sup> Rychlý záblesk intenzivního světla ve tmě je sice naše oko schopno dešifrovat v řádech setin sekund, ale záznam před námi se odehrává vající skutečnosti nikoli. Film ve dvacátém století vyřešil problém plynulosti tak, že nasnímá 24 políček za sekundu, ale pak každé políčko pustí třikrát

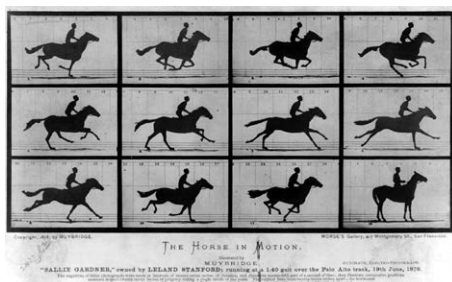
---

<sup>55</sup> Jde o vlastní Muybridgeovo tvrzení, které bývá někdy zpochybňováno. Na zachycení kopyt v běhu stačí zhruba 1/750 sekundy. I tak by ale šlo o zcela přelomovou expoziční délku. Podrobněji viz Kevin Macdonnell. *Eadweard Muybridge: The Man Who Invented the Moving Picture*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1972.

<sup>56</sup> Existuje tzv. FFF (flicker fusion frequency) – tedy počet dešifrovatelných vjemů za sekundu. Zde bývá udávána hodnota lidského oka pod jednou dvacetinou sekundy, při vyšší frekvenci vjemy splývají – například políčka filmu splynou v ucelený pohyb. Dále pak existuje CFF (critical fusion frequency), tedy hraniční hodnota schopnosti oka zachytit přerušování světelného toku, ta je u člověka pod jednou šedesátinou sekundy. Tento údaj je ovšem orientační a data se v různé odborné literatuře do jisté míry různí. FFF a ještě výrazněji CFF závisí na mnoha podmínkách: na celkovém množství světla, na kontrastu a vlnové délce světla. Michael Kalloniatis – Charles Luu. „Temporal Resolution“. *Webvision: The Organization of the Retina and Visual System* [online]. 5 June 2007 [cit. 11. 4. 2016]. Dostupné z: <http://webvision.med.utah.edu/book/part-viii-gabac-receptors/temporal-resolution/>.



Pro srovnání, rekordmany z živočišné říše jsou ptáci – holubi, draví ptáci, také lejsci a další.<sup>57</sup> Ti mají maximální hranici, na které zaznamenávají, až 150 světelných impulzů za vteřinu – tedy dvaapůlkrát tolik, než je kritická frekvence vjemů lidského oka. Film by se jim promítal jako powerpointová prezentace v rychlém tempu (s opakovanými slidy). Pokud exponujete fotografii 1/150 sekundy, je to daleko za našimi rozlišovacími schopnostmi a blíží se to hranici možností těchto ptáků.



Rychlým zmrazením krátkého zlomku času lze zachytit prchavý výraz tváře. Kolikrát jste již viděli rodinnou fotografii, která se nepovedla, protože na

<sup>57</sup> Thomas J. Lisney et al. „Behavioural assessment of flicker fusion frequency in chicken *Gallus gallus domesticus*“. *Vision Research*. 21 June 2011, vol. 51, no. 12, s. 1324–1332.



ní někdo mrknul. V bdělém stavu mrkáme zhruba 10- až 20krát za minutu, a i když mrknutí trvá jen o málo déle než desetinu sekundy,<sup>58</sup> je velká šance, že se do té chvíle fotograficky trefíte. Čistě technicky vzato jsme sice schopni mrknutí zaznamenat, ale prakticky by to znamenalo detailní, soustředěné sledování oka svého bližního. Krátkou expozicí lze nejen zmrazit portrétovaného s polopropadlými víčky, které v „dlouhém“ reálu nemá, neboť není například opilý, ale jde pouze o záznam fragmentu plynulého pohybu mrknutí. Krátkou expozicí lze také zachytit portrétovaného s otevřenými ústy, byť v reálu „nenosí“ hloupě rozevřené čelisti, ale v daný čas mluvil nebo zívnu. Z fotografovaného lze *neviděnou* náhodou udělat fotografickou karikaturu. Takto fotografie někdy užívají profesionální fotografové, chtějí-li portrétovaného karikovat. Takové lacině karikaturistické využití rychlosti závěrky, byť nám může být hluboce nesympatické, je rovněž naprosto autonomní oblastí fotografie.

Co mají společného Géricaultovi koně s Muybridgeovými koni a se dvěma snímky Baracka Obamy? Vlevo jsou pohledy oka, vpravo pohledy kamery. Ilustrace v levém sloupci ukazují, jak co podle lidského oka vypadá (statický portrét Obamy), popřípadě jak si naše oko myslí, že něco vypadá (Géricaultovi koně). Ilustrace v pravém sloupci ukazují také, jak co vypadá, ale za předpokladu, že to vyfotografujete časem o hodně kratším, než je časová rozlišovací schopnost (CFF) lidského zraku, tedy časem určitě kratším než jednou dvacetinou vteřiny. Pravý sloupec je tedy o tom, co člověk nevidí. Géricault pochopitelně nikdy *neviděl* nohy koně ve cvalu a špatně si je domyslel. Muybridge, stejně Géricault a stejně jako kdokoli z nás, také nikdy *neviděl* a *neuvídí* nohy koně ve cvalu, ale důmyslně umožnil fotoaparátu, aby je zachytil a zobrazil. Proměnil *nefototechniku* ve fototechniku. Z *nefotografie* vytvořil fotografie něčeho doslova nevidaného. Podobné je to s portrétem amerického prezidenta. Kdosi, kdo chtěl ironizovat Baracka Obamu, použil jeho tvář v pohybu, který naše oko nemůže „vidět“. Mimika naší tváře, to není jen úsměv či zamračení, výraz přemýšlení. Jsou to také ústa nastavená k určitým hláskám, neuvědomované pohyby obličejového svalstva a všechny přechody od jednoho výrazu mimiky k jinému, které jsme stejně jako nohy koně ve cvalu nikdy neviděli a nikdy ani neuvídíme. Úsměv či vytažené obočí v údivu můžeme v reálu nechat právě tak dlouho, aby je náš partner v diskusi zpracoval. Kamera však zachytí náhodně i mezifáze. Přechod mezi úsměvem a otevřením úst k retozubné samohlásce nebo k mrknutí oka. Jak dlouho trvá tako-

---

<sup>58</sup> „BioNumber Details Page“. In: Harvey Richard Schiffman. *Sensation and Perception. An Integrated Approach*. New York: John Wiley and Sons, 2001 [online]. 25 April 2008, 10:48 AM [cit. 9. 4. 2016]. Dostupné z: <http://bionumbers.hms.harvard.edu/bionumber.aspx?s=y&id=100706&ver=0>

vý pohyb? Snad jednu setinu sekundy? Možná. Tedy to, co vidí oko holuba, sokola nebo orla? Snad. Kdyby obživil orel bělohavý z amerického znaku, možná by nepochopil, proč je Obamova fotografie vpravo fotografická karikatura. Věděl by přece, že takto Obama *opravdu* vypadá. Stejně jako my všichni ostatní. V jeho očích by tento pohled byl tím, čím je, běžným, realistickým neselektivním výsekem skutečnosti. Běžným, náhodně nasnímaným orlím portrétem. Mohl by se jen divit, proč si lidé vybírají pouze statické portréty. Kdyby to byl mimořádně chytrý orel, možná by došel k logickému závěru, že moc dobře nevidíme. Ale proč, když dobře nevidíme a používáme místo toho fotoaparáty, se pak smějeme realistickým výsledkům jejich precizního zobrazení, by asi zůstalo mimo jeho chápání.

## ČERNOBÍLÁ ŠKÁLA, ZRNITOST EMULZE A KONTRAST

Autonomní nemusí být jen fotoaparáty samotné. Druh filmu a vývojka nikdy nebyly pouhými „technikáliemi“. Byly tvůrčími prvky.<sup>59</sup> Skrze ně se nastavoval kontrast a hrubost zrna, které měly sociálně-interpretační rozměr.

Litr vody s 50 g paraaminofenolhydrochloridu se 150 g dvojsířičitanu draselného, 150 g hydroxidu sodného a 5 g bromidu draselného dokáže být pěkně drsný, tvrdý, někdy sarkastický, chce-li, pak i sociálně kritický, zkrátka umí způsobit hodně zlé krve.

Naproti tomu třeba litr vody s 10 g pyrokatechinu, 4 g hydrochinonu, 100 g sířičitanu sodného, 25 g uhličitanu sodného a špetkou bromidu draselného a hexametrafosforečnanu sodného se dokáže tvářit velmi přívětivě a mile, a to přestože je to sloučenina tak jedovatá, že už je v mnoha zemích zakázaná.

Tyto chemické sloučeniny mají svá obchodní jména a chemické varianty. První z nich, ten ironický, se jmenuje *Rodinal* a je mu zhruba sto pětadvacet let, ten druhý, mladší a přívětivější se jmenuje *Atomal*, ale oba mají i spoustu přezdívek (*R09*, *A49* a podobně). Pochopitelně že to, jak se „chovají“, závisí na spoustě dalších podmínek, například na počasí. V teple jsou méně přívětivé, nejradši mají teplotu tak kolem dvaceti stupňů. Jsou to vývojky a jejich povahy se nejvíc projeví podle toho, s kým mají tu čest. V zásadě lze říci, že čím je film citlivější, tím jsou pospolu nerudnější.

---

<sup>59</sup> U digitální fotografie je to obdobné, použité tiskárny, barvy a druh papíru jsou nositeli významu.

Podobně jako nastavení barev je i nastavení škály šedé, její rozsah, dynamický kontrast, expoziční pružnost věcí fotografického průmyslu a toho, co fotoprůmysl předpokládal, že očekává zákazník.

Ale i pokud ví, co zákazník očekává, není snadné jeho očekávání naplnit. Například chceme dělat citlivější a citlivější filmy, abychom mohli fotografovat i ve zhoršených světelných podmínkách, ale se zvyšováním citlivosti filmu stoupá velikost zrna na fotografii a také kontrast. Zároveň chtěli mít lidé malé, lehké fotoaparáty, ideálně kinofilm. Citlivost se zvyšovala a zároveň se zmenšovala velikost políčka. Každý z těchto požadavků zhoršuje kvalitu obrazu a společně dokážou vytvořit velmi drsnou kombinaci. Fotografovi to může buď vadit, nebo může těchto vlastností využít. Pokud svůj estetický záměr opřený o chemii spojíte s vhodným námětem, dokážete vytvořit velmi temné a smutné snímky. Jedním z nejvýraznějších příkladů je Robert Frank. Jeho fotografická kniha *The Americans* vzbudila v padesátých letech silnou nevoli. Amerika v jeho podání vypadá vskutku jako potemnělé depresivní místo. Tento pocit smutku a prázdnoty je vytvářen třemi prostředky: výběrem témat, kompozicí a chemicky. Tyto prostředky jsou příkladem estetické deikonizace. Půvabem fotografií Roberta Franka není ikonicky estetizovaný svět, ač nemusíme znát jednotlivá místa, jsou jeho fotografie silně indexikální. Vývojka, kterou používal, byla esteticky indexikální.

Obecně lze říci, že vývojky jsou autonomním prvkem. Sice částečně těží ze zažitých estetických principů malířství, kresby a grafiky, propracování především kontrastu, ale používají tyto zažité principy specificky fotografickým způsobem.

## FOTOGRAFIE A BARVA

Barevnost začíná u černobílého filmu. První etapou vědců a techniků bylo vytvořit film, který by přibližně odpovídal naší běžné zkušenosti. Ve chvíli, kdy barevná fotografie nebyla k dispozici, šlo o zkušenosti z grafik či kreseb. Především bylo nutné zachytit určitou škálou šedi tam, kde lidské oko nevidí dělo bílou nebo černou. To bylo problematické. První filmy byly příliš citlivé vůči modrému spektru, které bylo přeexponováno, a obloha byla vždy bílá či světle šedá. Také šaty, pokud byly modré, se zdály na fotografii světlé, téměř bílé. Červená naopak téměř zčernala. Černobílý film tedy nebyl pro oko jenom nebarevný, ale „barevně“ nesprávně černobílý. Černobílou barevnost na přelomu devatenáctého století definitivně vyřešil panchromatický film (panchromatický, tedy vše-barevný, to jest citlivý relativně rovnoměrně vůči všem barvám viditelného záření).

První opravdu barevné fotografie se objevují už hluboko v devatenáctém století. Jsou to práce Jamese Clerka Maxwella ze šedesátých let devatenáctého století, Louise Ducose du Haurona ze sedmdesátých let a Gabriela Lippsmanna z let devadesátých, ale první barevné materiály na trhu byly až autochromy bratří Lumièrů vyráběné od roku 1907. Ty byly v polovině třicátých let nahrazeny diapozitivy od Kodaku a Agfy. Ve čtyřicátých letech už Kodak mohl nabídnout zákazníkům první barevné zvětšeniny. Následoval diverzifikovaný a rychlý rozvoj. Barevný film se stal *piktoriálním* stejně jako veškeré ostatní techniky právě v té chvíli, kdy se jeho možnosti rozrůznily. Najednou existovaly materiály, které měly různý kontrast, schopnost citlivosti vůči barvám, zachycení různé škály barevnosti, saturace barev, barevné teploty atd. A *piktoriální* možnosti se ještě víc diverzifikovaly ve chvíli, kdy se fotografie a zejména barevná fotografie běžně dostala do *reprofot*.<sup>60</sup>

Přesto digitální fotografii, která umožnila měnit barevnost, kontrast, jas, saturaci, a to dokonce různým způsobem v různých částech obrazu, musíme vnímat jako přelomovou záležitost. Ne filozoficky ve smyslu způsobu záznamu, ale čistě pragmaticky, jako zcela otevřený prostor tvorby. Jistou část její *piktoriální postprodukce* využívala už černobílá fotografie. Druh filmu, způsob a podmínky vyvolání negativu a pozitivu, ale především analogová postprodukce, tzv. nadržování či naopak vykrývání míst na fotografii při expozici pozitivu v temné komoře, využívání měkkých, tvrdých či středních papírů a další techniky měnily kontrast, tón jednotlivých částí pozitivu mnohem dříve než digitální fotografie. Barevná analogová fotografie byla v tomto ohledu oproti černobílému filmu na čas jistým krokem zpět. Aspoň v tom smyslu, že nebylo tak snadné ji měnit v průběhu zpracování jako černobílou fotografii. Digitální fotografie pak byla obřím skokem vpřed pro autora fotografie. Autonomnost technického vidění ovšem obdržela tvrdý úder. Tato autonomnost se netýká aktu fotografování samého, ale dokonalého přednastavení fotoaparátu výrobcem i uživatelem tak, aby fotografie vyhovovala požadavkům „lidské intence“ (stejně jako u malby), a následně pak postprodukce snímku, barev, kontrastu, jejíž možnosti jsou bezbřehé. Digitální fotografický obraz je méně zachycován, ale více preprodukován a postprodukován podle vůle člověka. V tomto smyslu se fotografický obraz stává méně autonomním. Digitální fotografie je kulturně korumpovatelnější.

Podobně jako například neexistuje správná expozice, ale požadovaná expozice (scéna lehce tmavší či světlejší podle záměru autora), ani u barevnosti nelze mluvit o správné barevnosti, ale pouze o požadované barevnosti. Barevnost je zcela neobjektivní, nelze měřit její pravdivost. I když fotometrie

<sup>60</sup> Stručný, ale přehledný vývoj barevné fotografie viz Michel Frizot (ed.). *A New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998, s. 410–429.

dokáže měřit mnoho jednotlivých aspektů světla a také barev ať už normativně (vlnovou délkou záření, teplotu chromatičnosti), či v relaci k nejrůznějším provázaným hodnotám, nelze určit „reálné hodnoty“ barevné pravdivosti fotografie. Lze kalibrovat tiskařská zařízení, kalibrovat monitory, při reprodukcích je možné používat standardizovanou barevnou a černobílou tabulku. Správnou barevnost ve vztahu k realitě lze jenom subjektivně vnímat. Pochopitelně, že když na fotografii uvidíme zářivě červenou travu jarní louky, shodneme se, že je cosi špatně, ale celkový výraz fotografie stojí na subtilních nuancích barev a podobně jemných vztahů mezi nimi. Nepatrné změny těchto rozdílů dávají snímku velmi patrný významový rozdíl. A odkazují k různým kulturním zkušenostem.

Při *biopiktoriálním* nastavování fototechniky stála v začátcích barevnost na straně biologie, prostě jsme chtěli vidět barvy, ale později část jejich šiků přeběhla na stranu „pěkné“ *piktoriality*. Barevných materiálů se ve dvacátém století objevila široká škála. Lišily se tím, k jakým barvám byly vyladěné, a lišily se saturací barev. Základní rozlišení barevných filmů bylo na film pro denní a umělé světlo. Dnešní analogií je vyvážení na bílou (buď automatické, nebo manuální na denní světlo, umělé světlo, umělé zářivkové světlo, deně ní světlo je-li pod mrakem, fotografování pod vodou atd.) Vezmu-li do ruky obyčejný middle-endový Canon a nastavím-li barevnost pod vodou, objeví se mi na displeji nápis: „Underwater – for more accurate colors underwater“. Takové tvrzení je problematické. Co jsou přesnější barvy pod vodou? To, jak je vidí moje oko? Nebo oko někoho jiného? To, jak je známe ze stránek *National Geographic*, to, jak je vidíme v televizi, na obrazovce laptopu. Jenže v jakém a jak nastaveném laptopu? Především to znamená přepočítávání barevnosti, protože kratší vlnové délky barevného spektra, především zelená a modrá se šíří pod vodou snadněji, což je i důvod, proč má vše zelenomodrý nádech, a to tím víc, čím hlouběji se ponoříme. Barevnost pod vodou je ne-reálná, změněná tak, jako by podvodní svět byl vyfotografován nad hladinou.

Snímky, které by nebyly správně vyvážené na bílou, při světle žárovky „půjdou“ do žluta. Při prohlížení výsledné fotografie patrně budeme nespokojeni, že nevypadá reálně. Ve skutečnosti však právě taková barevnost je reálná a stejně také vnímá barvy pod žárovkou i lidské oko. Fotografie zobrazí adekvátní teplotu chromatičnosti. Denní světlo se liší od umělého zdroje a i mezi umělými zdroji mohou být rozdíly. Pouze náš mozek, který potřebuje mít referenční barvy, aby mohl rozpoznávat věci, o kterých se mylně domnívá, že mají „stálou barvu“, si překládá světlo žárovky do jiné barevné škály, do jiné teploty chromatičnosti.

Tonalita světelné škály vytváří však určitý druh světa. Můžeme zajít tak daleko, že řekneme, že barevnost a tonalita jsou ideologické. Barevná estetizace světa je ideologickou problematikou, či přesněji řečeno ideologickou proble-

matičností. Kdysi jsme zpoza železné opony vzhlíželi k „západu“, který byl plný barevných časopisů, aut, reklam a oblečení, zatímco východní blok byl šedý. Zářivý, na rozdíl od socialisticky ne-barevného filmu ORWO, byl také americký film Kodak. Byl to ideologický střet kypícího života s šedou nudou. Těžko říci, zda nízká saturace barev ORWA byla způsobena nedostatečnými schopnostmi vývojářů východoněmecké továrny, anebo jestli zafungovaly Dawkinsovy memy a východoněmečtí inženýři jen kopírovali každodenní barevnost šedých panelů sídlišť a stejně nebarevné barvy trabantů.

Konstrukce senzoru kamer, stejně jako výroba filmu, je kulturní záležitost, je to technická práce, která je však podmíněna tržně a trh se orientuje dle kulturních vzorců cílové skupiny konzumentů. Snad bychom mohli říct i kulturně-biologických vzorců cílové skupiny, protože emocionální percepce barev není podmíněna jen kulturně. Vilém Flusser ve své knize *Za filosofii fotografie* kritizoval neprůhlednost fotografických aparátů. Srovnával ji s neprůhledností byrokratických aparátů. Tato neprůhlednost ale nespočívá ani tak v opozici člověk vs. aparát, jako spíš člověk vs. fotografický průmysl nastavující aparát. Flusser byl extrémní mcluhanista a metaforou foto-aparátu a byrokratického aparátu poukazoval na to, jak technické obrazy modulují zprávy nebo je samy vytvářejí. *The medium is the message* znamená *medium formuje zprávu*. Ale fotoaparáty a další fotografická technika se nerodí, je vytvářena s nějakým cílem. Průzkum trhu a následný aplikovaný výzkum a vývoj například předurčí, jaká barevnost je ideální a jak barevný svět bude. Přesněji řečeno, tak to doposud bylo. Vyvíjely se barevné filmy a barevné papíry. Šlo o to, jaký bude Kodachrome, aby se líbil Paulu Simonovi. Dnes, v pěkné *piktoriální* éře celých softwarů připravených na zpracování obrazu, se situace změnila. Fotoaparát sice může snímat fotografie tak, aby se nám hned líbily (například lacinější digitální přístroje, u nichž se nepočítá s přílišnou postprodukcí, mají nastaveny obecně oblíbené sytější barvy), ale stále více se předpokládá, že s fotografií bude nadále pracováno tak, abyste si ji mohli „namalovat“ podle vlastních představ.

*Biopiktorialita* softwarů vám umožní nastavit si svou, patrně kulturně a patrně i geneticky, podmíněnou oblíbenou barevnost. Když se softwary fotoaparátů naučily rozeznávat obličej, bylo možné vytvořit program „Krásný portrét“. Místo, které si fotoaparát propočítá jako pleť obličeje, je upraveno do ideální chromatičnosti (ideál lze prostými empirickými pokusy do jisté míry zjistit). Lze postupovat ještě dál, pleť lze rozostřit, aby zmizely její drobné nedokonalosti. V krajním případě lze rozšířit i zornice atd. Důvody, proč se nám takové obličej budou líbit, budou patrně částečně biologické, hladká pleť dětí a mladých lidí, chromatičnost bude mít svůj původ patrně také tam, bude souviset s ideálním prokrvením apod., a zornice se nám rozšiřují, vidíme-li něco fascinujícího, vzrušivého. Současně však tato víceméně očividná

fakta z oblasti biologie nejsou jen biologická, protože jsou podmíněna i kulturně-historickým vývojem, zvláště malířství je během posledních tisíciletí výše profilovalo k dokonalosti.

To, že digitální fotoaparáty, stejně jako televize nebo dataprojektory umožňují přepínání barevné škály, si většina běžných uživatelů ani neuvědomuje. Ale právě tyto možnosti jsou z čistě praktického hlediska jedním z nejzákladnějších rozdílů oproti analogové fotografii. Ne, že by neexistovaly „pozoruhodnější“ schopnosti fotografie, jako je rozpoznání obličeje, umělé retušování červených očí, automatické zeštíhlení či zvětšení očí. Možnost vybrat si tonální škálu před jednotlivým snímkem je výrazný pokrok v rámci širší *piktoriality*.

Lze argumentovat, že barevnost jsme téměř nikdy nevolili pouze při procesu fotografování (výjimkou byly jen první autochromy nebo polaroidy), barevnost byla měněna i při zvětšování, případně u *reprofot* při tisku. Jistě, existovaly různé kvality tisku *reprofot*, ale i to v celé své šíři představovalo stále jen omezenou škálu *piktorialit*. Intuitivně si překládat barvy z fotografie do reality bylo ještě alespoň částečně zvládnutelným úkolem.

Nyní výrobce nejprve nastavuje obrazový senzor (to není zásadní rozdíl, je to analogie s laděním filmu), ten pak ale snímky interpoluje, v nastavení aparátu určíme obrazovému procesoru, jaké barvy chceme, a potom dále ladíme v rámci postprodukce. Odstíny, jejich saturaci, kontrast, jas lze následně při zpracování nastavit *jakýmkoli* způsobem, v jakýchkoli kombinacích, čili existuje nekonečná pluralita možností. Tato pluralita není nic pozitivního, je svévolná a obvykle pěkná. Nejde o to, že by před příchodem digitální fotografie existoval objektivní způsob barevného technického vidění. Jde o to, že dříve byl vznik snímku jistým způsobem pro jeho autora neuchopitelný. Snímek bylo možné *přednastavit*, ale *ponastavit*, resp. *donastavit* jen v omezené míře. Fotografie nebyla kulturně tolik korumpovatelná.

Současná digitální fotografie umožňuje autorovi do obrazu vstup větší, než kdy měli malíři. Digitální manipulace typu kompozit – fotografie složené z více různých snímků – a zcela změněné reality není paradoxně tak výše znamná, protože ji všichni za manipulaci považujeme. Pokud zmanipulujeme obsah fotografie, dodáme či ubereme další postavy, budeme takový postup hodnotit u analogové i digitální fotografie jako falšování původního záznamu – původního indexu. Změní se postup, ale hodnocení výsledku jako lživého bude vždy stejné. V praxi jsme do jisté míry schopni pomoci forenzních softwarů původní data, tedy obsah ověřit,<sup>61</sup> ale práce s barvou je problém, protože nevnímáme, jakou má „moc“. Barva je ideologická i biologická a zároveň

---

<sup>61</sup> Takových softwarů dnes existuje celá řada. Předpokladem je, že u analyzované fotografie máme k dispozici nekomprimovaná RAW data, která jsou vnímána jako analogie k někdejšímu negativům.



je v současnosti nekonečně ovlivnitelná, aniž bychom tento vliv vnímali jako manipulaci. Ale co je nejpodstatnější, toto nastavování se děje ex-post.

Nekonečný barevný prostor se stal člověkem ovládaným impériem. Autonomnost fotoaparátu jako částečně nezávislého stroje na vidění zde byla zcela rozdrčena. Nekonečná pluralita a nastavitelnost barevných znaků už v podstatě znamená, že nevíme, která barva znamená jakou zkušenost. Fotoaparáty, jak známo, nikdy nebyly objektivní, ale přece jen to byly stroje, které měly pevně danou mechaničnost. Právě ta byla zdrojem odsudků fotografie už od časů Baudelaira téměř do současnosti. Zároveň ale byla tato částečná neovladatelnost technického obrazu zárukou naší víry v objektivitu fotografie, jistě přehnané, ale přece zčásti oprávněné. Barvy, odstíny, jas, kontrast, saturaci už neovládají stroje, ale jsou prostorem lidského snění, které umožnily softwaru digitálních technologií.

Snad nejzajímavější oblastí barevné postprodukce je tisk fotografie pro masové účely: periodika, tištěná reklama, ale i internetová fotografie, přinejmenším ta její část, která systematicky cílí na určitou sociální skupinu. Přes všechnu individualitu možných použití lze říci, že v celkové produkci fotografií a *reprofot* jsou velmi úspěšné syté barvy. Barvy *reprofot* válečné smrti jsou často podobné barevnému spektru reklamy na auto nebo dívek v *Hustleru*.<sup>62</sup>

Nesmírně mnoho bylo řečeno o podvodech při fotografování válečných konfliktů, aranžování, dodávání dalších postav do obrazu atd. Ovšem fotografie z válečných konfliktů samy o sobě informace o těchto konfliktech nepřinášejí. Tato *reprofota* nejsou informacemi, jsou citovou záležitostí. Mohou nás v lepším případě donutit zjistit si něco víc o konfliktu anebo nás prostě jen pobavit a rozptýlit, i když makabrozním způsobem. „Pěkné“ fotografie vážných témat jsou tou nejhorší stranou infotainmentu.<sup>63</sup>

Jedna z mnoha kontroverzí vzešla z vítězného snímku na World Press Photo v roce 2013 (jde o soutěž „pěkných“ snímků z míst, kde se toho hodně děje), na které byl zachycen pohřeb dvou dětí zabitých během izraelského útoku na pásmo Gazy. Autor použil Photoshop legitimně, ve smyslu pravidel soutěže. Nezmizelo tedy „nic podstatného“, nebyli dodáni žádní vojáci nebo hořící domy na obzoru. Po kritice, že snímky mají účinek filmového plakátu, se údajně bránil mimo jiné i slovy *Photoshop is art*. Takový výrok je oprávněný. Photoshop může být druhem modernistického umění, což je přesně to, co nám v daném případě zcela zakrývá realitu. Snímek zde neotiskují, protože

---

<sup>62</sup> Barevnost, sytost, kontrast apod. také podléhají módním vlnám. Zdá se nicméně, že některé jsou trvalejší a životaschopnější.

<sup>63</sup> Výraz kombinující information a entertainment. Obvykle je užíváno v negativním smyslu slova.

by bylo nutné platit za autorská práva za *reprofoto*, s jehož poselstvím nesouhlasím, ale podobných příkladů najdete stovky, pokud sáhnete po nejbližším časopisu, který se týká mezinárodní politické situace. Kritika krásných snímků bolesti není nová, je a byla tématem dávno před Photoshopem. I když je poměrně intenzivní, reálný dopad nemá. Hezké a užitečné slovní spojení *aura of credibility*, aura věrohodnosti, vytvořil David Levi Strauss ve své knize *Between the Eyes: Essays on Photography and Politics*, ale možná by mu lépe slušel překlad aura uvěřitelnosti, neboť uvěřitelnost je mnohem podstatnější, než by se zdálo, a její dopad je politický. Dala by se ovšem převést na sémiotický model s konkrétními pravidly. Čím je snímek hezčí, zvládnutější a dokonalejší, tím víc odkazuje k jiným médiím, zejména k malbě a hranému filmu, reklamní počítačově animaci. Čím více je *piktoriální*, tím nižší je naše možnost číst jej alespoň jako estetickou indexikalitu, která odkazuje k realitě, bez toho fotografie ztrácí svůj kdysi dávno deklarovaný smysl poukazovat na to, co se skutečně děje. Dostáváme se do zajímavé situace. Jak již bylo řečeno, obraz je indexikální ve smyslu prvotního záznamu, ale tato indexikalita do značné míry mizí při čtení. Naše čtení fotografie, pokud neznáme osobu/zvíře/věc či jakoukoliv skutečnost, která byla před objektivem, je generická, tj. vztahuje se k celé třídě objektů. Zabití dětí v pásnu Gazy jsou pro nás všemi dětmi zabitými během válečných konfliktů. I obecné snímky, ikony osob, které neznáme, a jejich bolesti, jakou jsme nikdy nezakusili, mohou mít indexikální – piktoriálně nekultivovanou – estetiku. Indexikální estetika je jistou sémiotickou paralelou k auře uvěřitelnosti. Stejně jako jsme schopni vnímat fotografii jako index, pokud je na ní kočka, kterou známe, jsem také schopni vnímat estetiku situace, tedy *nekompozici* a barvy reálné saturace jako cosi, co známe. I když je naše vnímání fotografií podmíněno kulturně, včetně dlouhodobých kulturních nánosů našeho života, a vnímání fotografií se tak mění, jsme patrně indexům na rozdíl od ikonů ochotni věřit. Radikálně řečeno, fotograf dokumentující pohřeb dětí v pásnu Gazy nám svým piktoriálním, deindexikalizujícím estetickým uměním dokazuje, že žadní konkrétní děti zabity ve skutečnosti nebyly. Jeho snímky vnímáme stejně lehkovážně jako malby legend světců, které sice obdivujeme kulturně, ale které bereme s intuitivním předpokladem, že takto to nebylo, protože takto bolest přeci nevypadá, index naší zkušenosti je jiný.

Ale zdá se, že indexikalita estetické zkušenosti je ve sdělovacích prostředcích autory *reprofot*, grafiky, obrazovými editory, šéfredaktory obvykle vnímána jako kontraproduktivní. Daleko více vidíme v mainstreamových periodikách i na webových stránkách „pěkné“ ikonické fotografie (*situations*) než indexikální fotografie (*the situation*).

Barevnost a její proměny existují ve všech druzích barevné fotografie, ale fotožurnalistické příklady jsou přitažlivé, protože se na nich problematika dá

přesně demonstrovat. Mají také zajímavé konsekvence. Autor zmiňovaných snímků pohřbu chlapců z pásma Gazy byl očištěn, protože nepoužil kompozita (nedodal například vysmívajícího se izraelského vojáka), ale pouze používal retuš v rámci pravidel World Press Photo a lehce pozměnil barevnost.

Takový postup je skutečně méně závažný, než kdyby použil kompozitum, protože neproměňuje původní indexikalitu objektu, původní skutečnost. Bohužel ale proměňuje estetickou indexikalitu a ikonizovaný snímek působí, přestože zachycoval reálné hoře, zcela indiferentně.

World Press Photo na svých oficiálních stránkách zveřejnilo článek Davida Campbella *Integrita obrazu, současná praxe a akceptované standardy týkající se úprav žurnalistické a dokumentaristické fotografie pomocí grafických softwarů*. V něm autor píše: „Úpravy pomocí postprodukčního softwaru (například omezený ořez, zesvětlování, ztmavování, změny tonality, úpravy barev, převod do černobílé škály) jsou přijatelné, pokud je lze považovat za ‚drobné/běžné/jemné/uměřené‘, zatímco ‚nadměrné použití‘ je nepřijatelné. Ony ‚drobné/běžné/jemné/uměřené‘ změny jsou pravidelně ospravedlňovány odkazy na ‚příbuznosti s postupy v temné komoře‘ nebo na zachování ‚emocionální pravdivosti‘ fotografie a jsou také považovány za nutné kvůli jasné a přesné reprodukci.“<sup>64</sup>

I když článek Davida Campbella potvrzuje postoj World Press Photo, je relativně vyvážený. Campbell klade důraz na fakt, že dnešní data zachycená fotoaparátem jsou prakticky vždy nějakým způsobem procesována, jenom je sem daleko více včleněna role fotografa, pokud je to on, kdo snímky post-produkuje.

---

<sup>64</sup> „The Integrity of the Image, Current practices and accepted standards relating to the manipulation of still images in photojournalism and documentary photography. Adjustments made by image-processing software (e.g. limited cropping, dodging and burning, toning, color adjustment, conversion to grayscale) are acceptable so long as they are deemed ‚minor/normal subtle/moderate‘, while ‚excessive use‘ is not acceptable. Those ‚minor/normal/subtle/moderate‘ adjustments are regularly justified by reference to ‚traditional darkroom practices‘, or to not violating the ‚emotional truthfulness‘ of an image, and are considered necessary in order to make clear and accurate reproduction possible.“

The computational nature of contemporary photography means that almost all images are produced by processing data that is captured by the camera. With regard to processing, our review of standards and practices demonstrated widespread acceptance of ‚minor‘ adjustments (such as limited cropping, dodging and burning, toning, color adjustment, conversion to grayscale) as opposed to ‚excessive‘ changes.“ David Campbell. *The Integrity of the Image: Current Practices and Accepted Standards Relating to the Manipulation of Still Images of Photojournalisms and Documentary Photography*. World Press Photo Academy: Amsterdam [online]. 2014 [cit. 18. 6. 2015]. Dostupné z: [http://www.worldpressphoto.org/sites/default/files/docs/Integrity%20of%20the%20Image\\_2014%20Campbell%20report.pdf](http://www.worldpressphoto.org/sites/default/files/docs/Integrity%20of%20the%20Image_2014%20Campbell%20report.pdf).

Princip je v tom, že se rozhodujeme mezi drobnými nebo nepřiměřenými úpravami. Pokud si technika dělala s člověkem to, co chtěla, bylo relativně málo prostoru pro malbu, ve chvíli, kdy máme možnost techniku ovlivňovat mnohými prostředky v mnoha fázích reprodukce, vracíme ji k malířství. *Piktorialita* současného válečného dokumentu je velmi vysoká. Ve chvíli, kdy odebereme fotografii její strojovost, odebíráme částečně také její smysl.

David Levi Strauss píše: „Nejprve je třeba se ptát, kdo tuto fotografii užívá a k jakému účelu.“ V každém případě v sázce je nejenom pravda, objektivita nebo reálnost určitého snímku, i když o ně se obvykle také jedná, ale užitečnost fotografie samotné.<sup>65</sup> Jenže většina odpovědí na otázky, kdo a za jakým účelem fotografie používá, je smutná a někdy cynická.

Saturovanými barvami můžete esteticky deindexikalizovat i nedokonalou fotografii z rodinného alba. Jenže tam pořád ještě zbude to hlavní – index: Ioni jsme byli na prázdninách na Krétě. Zde je přehnaná barevnost jenom formálním odkazem k tomu, že se nám tam líbilo. A možná, že ve skutečnosti ti nelíbilo, ale proč si nemodifikovat vzpomínky. Tady je odpověď na otázku Leviho Strausse celkem jasná: „Kdo? No přece my. Účel? Víra v hezkou minulost.“ Z takovýchto fotografií obvykle nevyvozujeme tolik obecných pravd o světě a estetická deindexikalizace zde není nebezpečná. Alespoň pokud nevěříme, že je nakažlivá, což ale možná je.

## THE MEDIUM WAS THE MESSAGE

Abychom pochopili revolučnost formálních aspektů digitální fotografie popsaných v minulé kapitole, je třeba formulovat jednoznačný závěr: současná míra možností proměny barevnosti, jasů, kontrastu atd. dostává fotografii a *reprofota* do kvalitativně odlišné situace. Fotografie byla dříve fyzicko-chemikálním experimentem vidění, v němž platilo, že za těch a těch technických podmínek bude výsledek takový a takový. Pokud výsledek experimentu nevyhovoval našim požadavkům, mohli jsme zadat nové vstupní podmínky – to znamená udělat fotografii znovu a jinak. Nyní jsme se ale dostali do situace neseriózního vědce, který ve chvíli, kdy není spokojen s výsledky experimentu

---

<sup>65</sup> „The first question must always be: Who is using this photograph, and to what end? In any instance what is at stake is not just the truth or objectivity or actuality of some particular image, even if these indeed often are at stake as well, but the very usefulness of photography itself.“ David Levi Strauss – John Berger. *Between the Eyes: Essays on Photography and Politics*. Introduction by John Berger. New York: Aperture Foundation, 2005, s. 69.

tů, výsledky prostě změní. Podobně my s fotografickým sdělením nakládáme podle vlastní libosti. Namísto McLuhanovského *the medium is the message* nastupuje *the medium was the message*.

Skutečnost, že každé médium vzhledem ke svým specifickým kvalitám není jen pasivním pošťákem, ale také spoluautorem, se svého času ve fotografii zdála omezující. Mohli bychom se tedy radovat, že u digitální fotografie část tohoto omezení padla. Potíž je v tom, že omezení média jsme do jisté míry intuitivně vnímali a bylo pro nás pojistkou srozumitelnosti sdělení. Nyní nevíme, jakým způsobem jsou mantinely nastaveny, a sdělení se stává stále neurčitějším.

## TECHNICKÉ NEVIDĚNÍ A NEFOTOTECHNIKA

„Když se teoretik mého ražení zaměří na fotografii, zajímají ho víc charakteristické rysy média jako takového než konkrétní díla jednotlivých umělců. Přeje si pochopit, které lidské potřeby tento druh obrazu uspokojuje a které vlastnosti média tak činí. Proto ho zajímají situace, ve kterých je médium nejdokonalejší. Příslib možností média ho zaujme víc než jeho současné schopnosti, dodá mu optimismus a toleranci, stejnou, jako člověk chová vůči dítěti, které od vás právem žádá důvěru ve svou budoucnost.“<sup>66</sup>

Rudolf Arnheim

„Navrhovat výrobky podle průzkumu trhu je vážně těžká věc. Lidi často nevědí, co chtějí, dokud jim to neukážete.“<sup>67</sup>

Steve Jobs

*Nefototechnika* je neexistující nebo nepříliš užívaná fototechnika. Před vynálezem fotografie byla *nefototechnika* absolutní. Zdálo by se, že nyní, téměř

---

<sup>66</sup> „When a theorist of my persuasion looks at photography he is more concerned with the character traits of the medium as such than with the particular work of particular artists. He wishes to know what human needs are fulfilled by this kind of imagery, and what properties enable the medium to fulfill them. For his purpose, the theorist takes the medium at its best behavior. The promise of its potentialities captures him more thoroughly than the record of its actual achievements, and this makes him optimistic and tolerant, as one is with a child, who has a right to demand credit for his future.“ Rudolf Arnheim. „On the Nature of Photography“. *Critical Inquiry*. 1974, č. 1, s. 149.

<sup>67</sup> „It's really hard to design products by focus groups. A lot of times, people don't know what they want until you show it to them.“ [Steve Jobs], Peter Burrows. „Back To The Future At Apple: Can Steve Jobs do it again with a stylish and cheap new Mac?“[online]. *BusinessWeek*. 25 May 1998 [cit. 20. 4. 2015]. Dostupné z: <http://www.bloomberg.com/news/articles/1998-05-24/back-to-the-future-at-apple>.

dvě stě let po vynálezu fotografie, ve chvíli, kdy téměř každý má fotoaparát ve svém mobilním telefonu či tabletu, je *fototechnika* absolutní. Ale není tomu tak, *nefototechnika* stále dominuje. Mluvili jsme o třech etapách fotografie, rozdělených podle toho, co od fotografie očekáváme. Zprvč to byl jakkoli srozumitelný technický obraz, pak fotografie napodobující lidské oko přetvořené dějinami rukodělného obrazu a zatřetí i fáze „pěkných“ fotografií zpřijemňujících vidění lidského oka. Existuje však i jakási samostatná čtvrtá kategorie, která se snaží překonat jak malbu a lidské oko, tak i dosavadní fototechniku, aniž by přitom cítila nutnost být „pěkná“.

Vidění totiž není jen „kdy a kde vidět“, ale také „jak vidět“. To se týká fototechniky i *nefototechniky*. Právě v oblasti onoho „jak vidět“ se nachází ohromující počet *nefotografií*. Udělat z těchto *nefotografií* fotografie lze jenom tehdy, když se současná *nefototechnika* změní ve fototechniku. *Nefototechniku* mění ve fototechniku téměř výlučně vědecká fotografie.

Připomeňme myšlenku László Moholy-Nagye z roku 1927 citovanou v kapitole o *biopiktorialitě*, vyjadřující názor, že od časů Daguerra se fotografie příliš nezměnila. Moholy-Nagy tím myslel naši závislost na tradičních módech vidění. Mezi jiným také píše: „Kdybychom si uvědomovali možnosti (fotografie), mohli bychom pomocí fotografického aparátu učinit viditelným to, co nemůže být vnímáno optickým ústrojím člověka – lidským okem. Fotografický aparát by [...] naše oko mohl zdokonalit či doplnit.“<sup>68</sup> I když zde Moholy-Nagy není úplně přesný, protože už v jeho časech bylo lidské oko doplněno o některé možnosti (to se týká zejména rychlé expozice a objektivů s různou ohniskovou délkou), je jeho postoj jasný. Jednoduše říká, že fotografie mohla jít mnohem dál a nabýt jiných forem než těch, ve kterých ji známe. Když Rudolf Arnheim psal svá slova o víře v budoucnost média, určitě neměl na mysli to, co László Moholy-Nagy. Proč ale Arnheima nevzít za slovo a jeho ideu takto nerozvést? Analogicky lze stavět i na základních tezích Marshalla McLuhana. Ten vnímal média v nejširším slova smyslu jako extenze lidského těla. Ale proč nebrat fotoaparát jako extenzi oka nejen v tom smyslu, že přináší do jednoho místa vidění z různých míst (svět se stává globální vesnicí), ale i tak, že zvětší svůj potenciál, například rozšíří zobrazování i na člověku neviditelnou část světelného spektra. Změnilo se něco od časů László Moholy-Nagye, anebo platí i dnes? Myslím, že platí.

---

<sup>68</sup> „Das Bewußtwerden dieser Möglichkeiten hätte nämlich dahin geführt, Existenzen, die mit unserem optischen Instrument, dem Auge, nicht wahrnehmbar oder aufnehmbar sind, mit Hilfe des fotografischen Apparates sichtbar zu machen; d. h. der fotografische Apparat kann unser optisches Instrument, das Auge, vervollkommen bzw. ergänzen.“ Laszló Moholy-Nagy. *Malerei, Fotografie, Film*, s. 26.

Samozřejmě, že *nefototechnika*, infračervená fotografie, ultrafialová fotografie, rentgen, termokamery, endoskopické kamery, přístroje na noční vidění jsou v současnosti každodenně užívány fyziky, lékaři, astronomy, archeology, ekology, kriminalisty, historiky umění. Ale zatímco pro vědce a specialisty nejružnějších oblastí jsou tyto druhy technických obrazů *fototechnikou*, pro většinu z nás se jedná o *nefototechniku*. Takové tvrzení asi nikdo nebude rozporovat, ale to, co implikuje, se může zdát absurdní. Implikuje totiž, že bychom my, běžní uživatelé fotoaparátů, *nefototechniku* užívat mohli, či dokonce měli. Tak podivný nápad bude jistě vzbuzovat otázky a námitky. Proč bychom něco takového měli dělat? Jaký by to mělo smysl? Ale v této na první pohled racionální otázce se skrývají dvě záludnosti: jednak předpojatost, jednak jeden chybný předpoklad. Je v ní skryté předsudečné přesvědčení, že něco takového bychom dělat neměli, a chybný předpoklad, že děláme pouze věci, které mají nějaký konkrétní smysl.

Abychom dokázali odpovědět na tázání se po smyslu, musíme nejprve převzít roli *advocata diaboli* a opravdu poctivě se snažit najít důvody, proč něco takového opravdu nepotřebujeme, proč by něco takového běžný uživatel fotopřístroje opravdu dělat neměl. Nabízejí se čtyři hlavní důvody. *Nefototechnické* obrazy jsou zaprvé komplikované, zadruhé nepřírozené, zatřetí nesrozumitelné a začtvrté drahé.

První námitka může znít takto. Není v technických silách běžného uživatele kamery, aby se začal zabývat *nefototechnikou*, protože je to příliš odborně náročné. Takový názor lze jednoznačně odmítnout. Infračervená fotografie nebo fotografování přístroji na noční vidění nejsou technicky nijak náročné. Pokud by byl o podobné fotografování zájem, fotografický průmysl by je bezpochyby dokázal nabídnout jako možnost volby v menu běžných fotoaparátů, a to s velkou uživatelskou přátelstostí.

Nabízí se námitka druhá, že *nefototechnika* je nepřírozená. Taková námitka pochopitelně patří k těm nejnaivnějším. Média, která společnost používá, se chaoticky a neustále vyvíjejí. Neexistuje nic přírodního. Mimo jiné používáme zoomy na fotoaparátech, které jsou silně nepřírodným druhem vidění. Ostatně biologicky nepřírozená byla fotografie v mnoha směrech po většinu své existence. Co je přírodního na černobílé škále pro člověka vidícího barevně? První šířeji použitelná barevná technika (autochromy bratří Lumièrů) se sice objevila už v roce 1907, ovšem ještě nyní lze v některých periodikách, které vycházejí v masových nákladech, běžně vidět *reprofota* v černobílé škále, aniž bychom se nad jejich nepřírozeností jakkoli pozastavovali. Přírozenost neobstojí. A navíc ani neřeší zásadní problém: i kdyby něco takového bylo nepřírozené, neznamená to ještě, že to nemáme dělat.

Lze argumentovat sofistikovaněji. Tvrdit například, že takový obraz by byl nesrozumitelný. Tento argument už částečně oprávněný je, ale i v něm je



stále ukrytý chybný předpoklad, že používáme pouze média s prvky, kterým zcela rozumíme. Tak tomu pochopitelně není. Ano, řadu souvislostí bychom přinejmenším zpočátku nechápali, respektive by pro nás byly estetickou hrou. Nabízí se tu souvislost s jazykem. Uvědomujeme si snad jeho složitost, když jej používáme? Jsme schopni proniknout hlouběji pod povrch toho, co říkáme? Vnímáme svůj idiolekt, který nás charakterizuje a který si vybíráme jen z malé míry? Vnímáme genderové či sociální předsudky v jazyce obsažené? Pokud nejsme sociolingvisté, pak s největší pravděpodobností nikoli. Ano, jazyk, na rozdíl od *nefototechniky*, používat musíme, není vyhnutí. Ale na faktu, že nechápeme jeho souvislosti, to nic nemění. *Nefototechnika* je obdobná, a i kdybychom takovým novým fotografiím, bývalým *nefotografiím* vzniklým proměnou *nefototechniky* ve fototechniku, nerozuměli, převážná část obrazu (rozeznání základní tvarů, identifikace objektů na fotografii, vztahy těchto objektů apod.) by srozumitelná byla. Lze se vrátit k analogii s černobílou fotografií. Je pro nás nesrozumitelné, když se díváme na snímek, na kterém ještě barevnou škálu nahrazovala škála černobílá? Sice nedokážeme přecházet, který odstín šedé představuje kterou barvu (i pokud známe materiál, na jaký byla fotografie nasnímána, je to spekulace vyžadující odbornou expertizu), což znamená, že černobílému filmu jsme rozuměli pouze částečně. Ale co je důležitější, u řady současných *nefototechnických nefotografií* bychom se ve chvíli, kdy by se staly fotografiemi, pár oněch návyků potřebných k minimálnímu čtení snadno naučili. Existuje například důvod, proč nepořizovat rodinné fotografie z dovolené zčásti termokamerou? Míra rozdílů teplot ve stínu a slunci by byla zjevná a asociovala by nám i jiné, v podstatě taktilní vjemy. Čtení teplotní škály z termofotografie je osvojitelná dovednost. Anebo je termofotografie nasnímaná před naším domem méně informativní nebo poskytuje méně relevantních informací než obyčejná fotografie? Spíše je jinak informativní – jinak denotativní i jinak konotativní. Ano, chybělo by prokreslení detailů, přesné rysy tváří, ale lze si představit i nejrůznější hybridní *nefototechniky*, kde je kresba detailů kombinována s termofotografií. Takové dovolenkové termofotografie by nemusely být ani méně konotativní. Mohli bychom v nich nalézt, naučíme-li se termofotografie číst, stejné návraty do minulosti, jenže doplněné o to, že dům je teplý, zatímco den chladný atd. Teplo jednotlivých postav, chladnou krajinu, příjemně rozehřátý dům, zimní dovolenou nebo naopak letní dovolenou. Vzpomněli bychom si na příjemný chlad ložnice v apartmánu ve srovnání s horkým pobřežím za oknem, na to, jak vychlazená či nepříjemně teplá byla sklenice v ruce. Snímek by se tak stal stejným prostorem pro vzpomínky, který máme tak rádi u současné fotografie. Vzpomínky jsou pro nás uchopitelné tam, kde jsou zobrazovány tak, jak se domníváme, že vypadaly. Fiktivní realismus černobílé fotografie je pro nás přijatelnější než například

estetika noktovizoru (přístroje na noční vidění), přestože oboje jsou pouhé vizuální konvence.

Častá je i ekonomická námitka. *Nefototechniky* jsou drahé. Ano, ale i to je pravda jen částečná, ceny těchto přístrojů se snižují. Například rentgen patrně zůstane drahý a technicky neuvěřitelný v běžných podmínkách, ale třeba právě termokamery byly extrémně drahé, protože nebyl hlad po odbytí. Ve chvíli, kdy se trh změnil, například kvůli častějšímu snímání tepelných úniků, domů, konkurence a vývoj ceny stlačily radikálně dolů. Současné ceny termokamer začínají na stejných cenách jako laciné zrcadlovky.

Ostatně některé druhy *nefototechniky* jsou dnes jen o málo dražší než fotografie klasická. Už ve třicátých letech snímal Weegee, jeden z prvních paparazziovských fotografů New Yorku, páry líbající se potmě v kině pomocí „neviditelného“ infračerveného blesku. Infračervené fotografie lze drobnými úpravami vytvářet běžnými analogovými i digitálními přístroji včetně kompakťů. Na YouTube najdeme návody, jak si téměř zadarmo vyrobit z laciného kompaktu jednoduchý fotoaparát na infračervenou fotografii – senzory fotoaparátů jsou na infračervené spektrum citlivé. Přístroje na noční vidění lze v některých zemích sehnat i v hračkářství.

Možnou a tentokrát již zcela věcnou námitkou je, že pokud by se tyto možnosti objevily jako možnost programu průměrných kompakťů, lidé by je nevyužívali. Platili by tedy za něco zbytečného. Ano, je to tak. Většina lidí by skutečně použití možnosti nastavení různých vlnových délek ignorovala, stejně jako ignoruje v nastavení fotoaparátu vyvážení na bílou, druhy ostření, preferenci clony či času a nechává vše na základním automatu. Menší část fotografujících, i když je řeč stále jen o amatérech, by ale tyto možnosti vyzkoušela.

A tak se dostáváme k otázce nejzásadnější. Proč vůbec proti *nefototechnice* něco namítat? Proč hledáme námitky? Patrně proto, že *nefototechniky* neexistují, a co neexistuje, je nelegitimní. Ale i legitimita se mění, byť často nesnadno. V tomto případě nesnadno, protože milujeme současnou fotografii takovou, jaká je. Slovo milovat je silně expresivní, ale tady je třeba jej použít. Milujeme fotografii nostalgickou, sentimentální, informativní jen v té míře, ve které se pohybuje naše zkušenost. Fotografie, to jsou pro nás cesty do minulosti a do jiných míst. Jsme to my, kteří se ocitáme v jiném, srozumitelně *biopiktoriálním* čase a prostoru. Dáváme přednost knihovně s historickými knihami před knihovnou vědeckou, nostalgii před magií, sentimentu před *Prosperovými knihami*. Můžeme jít ještě dál. Čím více je fotografie konvenční ve smyslu naší zkušenosti, tím víc nám nabízí iluzi minulosti, což, přiznejme si, není vůbec málo.

Potřebujeme se pohybovat v zavedených a částečně a zdánlivě srozumitelných kódech, a to i za cenu, že jsou omezující. Čekáme od fotografie ani

ne tolik, že chceme vidět víc ve smyslu vnímání reality, chceme více změnu časoprostoru, cestování časem (indexikální snímky z dětství, z „dávných dob“), cestování prostorem (ikonická *reprofota* z tibetských klášterů a Skalistých hor). I když nejde o racionální volbu, je takový postoj do jisté míry *rozumný*. Historické fotografie jsou pro nás jak zdrojem emocí, tak zdrojem informací sociologických, architektonických, uměnovědných, etnografických, tedy prostě obecně kulturologických. Máme *historiofoty* a *kulturofoty*.

Roland Barthes ve své knize *Světlá komora* píše, že fotografie představuje gramatický čas *bylo a je*. Jako příklad nabízí snímek od Alexandra Gardnera, na kterém je jeden z atentátníků Abrahama Lincolna, který čeká v cele na popravu. Barthes poukazuje na skutečnost, že víme, že tento muž bude popraven a že tento muž už byl popraven. Stejně to funguje na rodinné fotografii, na které je syn, když šel první den do školy. Tento syn vystudoval a tento syn teprve poprvé zasedne do školní lavice. Je to přesně ten druh zkušenosti, kterého si u fotografie považujeme. Abychom *nefototechniku* užívali, je nutno v ní získat důvěru. A snad se nám zdá, že jakékoli technické inovace měnící *nefototechniku* ve fototechniku by podvracely pocit iluze cestování v čase a rušily by nás v našem vnoření se jinam, do jiných časoprostorů, rušily by nás v hypnotických stavech těchto poutí. Anebo je to jen zdání a ve skutečnosti by *nefototechniky* nemusely kvůli ne-lidskému vidění ztratit lidskou dimenzi paměti, pokud bychom si na ně zvykli? Možná by nám dalo další možnost této iluzivnosti. Ale kultura – a fotografický průmysl je součástí kultury – má svou stabilitu, a stabilita musí být ze své podstaty konzervativní a její vývoj a proměny jsou často pomalé, někdy i z důvodů, který uvádí Steve Jobs v citátu ze záhlaví této kapitoly. Obvykle nicméně systematicky poznáváme nikoli to, co poznat můžeme, ale to, co víme, že nevíme. Snažíme se vidět nikoli to, co je možné vidět, ale to, co vidíme, že nevidíme. Víme, že nevidíme jiná místa, nevidíme minulost. To je základ *technického nevidění*. Kdybychom ovšem *technické nevidění* přeměnili v technické vidění, zjistili bychom možná, že paměť se z takových obrazů neztrácí. Jenom bychom se museli naučit číst fotografickou skutečnost mnoha odlišnými způsoby.

Ale především nástup *nefototechniky* by nebyl koncem současné fototechniky, byl by to jen jeden z běžných modů dívání se.

*Nefototechniky* ale přeci jen na mírném ústupu jsou a pomalu se stávají *fototechnikami*. Těhotná žena si může nechat udělat sonograf plodu, což je druh technického obrazu, ač nejde o fotografii. Na některých klinikách naobídnou nastávajícím rodičům takový obraz nenarozeného dítěte a ten se dá umístit do rodinného alba, ať už tištěného, či na hard disku, a po čase se může objevit vedle prvního dne na cestě do školy nebo desátých narozenin. Je to příklad, kdy je nostalgický sentiment rodinného alba kombinován s nemalířským i nebiologickým viděním.

Jinde se *nefototechnika* dostává do našeho povědomí formou hry. Jedna z aplikací na Androidu umožňovala s telefonem pořizovat „termofotografie“. Šlo o pouhou hru na termofotografii, na estetiku termofotografií. Dnes ale existují dokonce i zařízení pro smartphony, se kterými je možné pořizovat primitivní termofotografie.<sup>69</sup>

*Nefototechnika*, jak bylo řečeno, je doménou vědy, ale věda má svou působivou estetiku. Je to hra, zábava, která nás vede k *nefototechnice* nejinenzivněji. Jedním z katalyzátorů destrukce *nefototechniky* může být část infotainmentu. Infotainment sice nemá dobrý zvuk, ale spadají do něj i různé druhy třeba pokleslých naučných pořadů. Ty využívají různé druhy technického nevidění a proměňují je ať už v podstatné, či laciné viditelné kouzelnické triky. Pro generaci vyrostlou na televizních kanálech typu Discovery nebo na kvalitních přírodovědných dokumentech jsou alternativní přístroje pro noční vidění či termofotografii, endoskopie, něčím samozřejmým, i když o jejich fungování reálně nic neví. Vědecká fotografie či popularizovaná fotografie je iniciátorem proměny *nefototechniky* ve *fototechniku* a nestojí mimo zájem veřejnosti. Je-li dostatečně fascinující, může se stát *reprofotem* a zaujmout masy. První snímek 18týdenního plodu (údajně živého, pořízený v těle matky), vyfotografovaný v roce 1965 Lenartem Nilssonem, byl otištěn na titulní straně časopisu *LIFE* s osmimilionovým nákladem. Stal se součástí populárně-vědecké ikonografie, jejíž škála sahá od kognitivního uchopení světa až po infotainment. Všechny Nilssonovy fotografie, stejně jako simulace fotografie pohledu hada na jeho oběť, nejsou pro diváka významné jako informace. Neříkají nám mnoho podstatného, co bychom mohli využít. Jsou stejně podstatné jako fotografie z historického centra města, které jsme na dovolené navštívili, aniž bychom se namáhali pochopit další souvislosti. *Nefototechnika* může vzniknout na základě estetické hry. Podobně patrně mohou fungovat i některé počítačové hry.

Při konkurenci firem vyrábějících fototechniku je třeba přicházet stále s něčím novým a ohromujícím, bez ohledu na to, zda je to nutné, či nikoli. Jak známo z funkcí každého fotoaparátu použije většina uživatelů jen velmi omezené množství. Důležité ale není, kolik funkcí použijeme, ale účinek impozantního výčtu, který výrobce uvádí ve specifikaci výrobku a který nás přiměje, abychom si daný produkt koupili. Ostatně nemusí to být jen počet funkcí. Výrobci digitálních fotoaparátů i fotografujících mobilů se předhánějí v počtu megapixelů, které jejich produkty umí zobrazit, a řada zákazníků se skutečně rozhodne ke koupi dle této informace, přestože takové množství

---

<sup>69</sup> Jde o Seek Compact Thermal Imager, který funguje pro operační systém Android a jehož pořizovací cena v současné době odpovídá dražšímu amatérskému kompaktu.

obrazových informací nikdy nevyužije. Aby se využily, bylo by třeba udělat opravdu velké zvětšeniny, jenže ty by pravděpodobně byly nekvalitní, protože miliony pixelů přesahují schopnosti běžných objektivů kompaktních a výsledná velká zvětšenina by byla neostrá a také by byl daleko víc vidět barevný šum.

Ve chvíli, kdy se trh nasytí, je nutno hledat nové cesty. Fotoaparát s možností snímat infračervené a ultrafialové spektrum, termofotografii s nočním viděním nebo příslušenství s endoskopickým objektivem? Šlo by o nový produkt a je možné, že tímto směrem se firmy již brzy vydají. Brání jim v tom různé překážky, jednou z nich je cena, ale lze předpokládat, že tu se různými inovacemi podaří snížit. První mobilní telefony či laptopy byly zpočátku také velký luxus. Ostatně komplexnější a technicky dokonalejší fotografické přístroje už byly vyvinuty. Fujifilm vyrobil ve své sérii UVIR (ultraviolet, infrared) několik kamer, které pracovaly s širokým, pro člověka neviditelným světelným spektrem. Tyto fotoaparáty sice byly určeny pro speciální oblasti vědecké a kriminalistické fotografie, pro archeology a další úzce zaměřené odborné skupiny, ale byly distribuovány i na běžném trhu. Klíčové bude, jak se v nejbližší době zachovají výrobci fototechniky. Právě o tom je myšlenka Steva Jobse ze záhlaví této kapitoly. Poněkud cynická idea, za kterou se skrývá potenciální manipulace jedince trhem, je zcela realistická. Ano, dělat věci podle průzkumu trhu opravdu není snadné, protože lidi skutečně nevědí, co chtějí, dokud to nedostanou. Vzhledem k velmi silné konkurenci na trhu s fototechnikou je ovšem to, že některý z výrobců zkusí zaplnit chybějící tržní segment komplexnějším strojem na vidění pro nejširší veřejnost, docela dobře možné.

## KOMPOZICE – CHAOS FOTOGRAFIE A ŘÁD OBRAZU

„Kompozice (lat. componere – sestavit) ve struktuře výtvarného díla vzhledem k jeho celku, historicky podmíněné uspořádání jeho vizuálních částí podle významového, obsahového a funkčního záměru.“<sup>70</sup>

Jan Baleka, *Výtvarné umění, výkladový slovník*

„Když pozorovaný objekt pozbude integritu, například když jej vidíme jako shluk objektů, detaily ztratí svůj význam a celek nebude rozpoznatelný. To je častý případ fotografických momentek, postrádajících smysluplné tvary, které by zpřehlednily množství neurčitých a složitých podrobností.“<sup>71</sup>

Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*

---

<sup>70</sup> Jan Baleka. *Výtvarné umění, výkladový slovník*. Praha: Academia, 1997.

<sup>71</sup> „When a piece observed lacks [...] integrity, i.e. when it is seen as agglomeration of pieces, the details lose their meaning and the whole becomes unrecognizable. This

„Abychom ‚dali světu smysl‘, je třeba být spoluúčastníkem toho, co zaměříte *hledáčkem*. Vyžaduje to soustředění, ukázněnou mysl, citlivost a smysl pro geometrii.“<sup>72</sup>

Henri Cartier-Bresson, *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers*

Jak je zřejmé ze slovníkové definice, kompozice, její smysl a význam je chápán jako univerzální a tudíž platný jak pro netechnické obrazy, tak pro fotografii. Kompozice fotografie skutečně přebrala principy a strategie kompozic rukodělných obrazů, malby. Přitom jsou mezi těmito médii velké rozdíly v esy, jak se k „dokonalé“ kompozici přiblížit. Malíř obraz nejen komponuje, ale také konstruuje. Možnost náhody chybí, autor malby či kresby by nemohl nic ponechat náhodě, i kdyby chtěl. Každý krok malíře, kreslíře, grafika je promyšlený.<sup>73</sup> Povaha fotografie je zcela protichůdná. Médium fotografie či *repro-fot* vlastnost řádu nemá. Fotograf stojí před světem, který je daný a vizuálně neuspořádaný. Fotograf musí komponovat nikoli v obraze, ale v předobraze. Má dvě možnosti. Může obraz komponovat buď inscenováním, ale ani tehdy nemá kontrolu plně ve svých rukou, řada věcí je dána okolnostmi a vlastnostmi objektů, které má k dispozici, jako jsou fyziognomie lidí, tvar a velikost dostupných rekvizit. Druhou možností, jak komponovat, je snaha „uspořádat“ svět před objektivem, výběrem výseku skutečnosti, čekáním, pohybem kolem objektů, přičemž se mění jejich vztahy v prostoru atd. Jak vidíme, kompozice je druh řádu či systému, na který aspirují jak technické obrazy, tak netechnické obrazy, druh řádu, na který divák klade stejné požadavky, ale který je vytvářen zcela jinými prostředky, protože obraz je ze své podstaty řád, fotografie je ze své podstaty chaos.

To, že podstatou fotografie je chaos, nemusí být vždy zřejmé na první pohled. Zprv, fotografové se snaží různými manévry do fotografie řád infiltrovat a více či méně jsou úspěšní. Zadrhé se řád často do fotografie dostává samovolně, kulturně formovaným světem zvenčí. Fotografujeme-li například v bytě, pak zde existují, bez ohledu na fotografii, předem dané

---

is often true of snapshots in which no pattern of salient shapes organizes the mass of vague and complex nuances.“ Rudolf Arnheim. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Expanded and rev. ed. Berkeley: University of California Press, 2005, s. 44.

<sup>72</sup> „In order to ‚give a meaning‘ to the world, one has to feel oneself involved in what one frames through the viewfinder. This attitude requires concentration, a discipline of the mind, sensitivity, and a sense of geometry.“ Henri Cartier-Bresson – Michael L. Sand. *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers*. New York: Aperture, 1999, s. 15.

<sup>73</sup> Automatická kresba, abstraktní expresionismus, dripping jsou okrajové příklady, které pro médium pochopitelně nejsou typické.

funkční a estetické vztahy rozestavení nábytku, obrazů na stěnách atd., které kompozici do jisté míry substituují. Fotografujeme-li ve městě, pak zde existují předem dané funkční, estetické a urbanistické vztahy, harmonicky koncipované zahrady a parky atd. Ale vše živé, pohyblivé nebo snadno přemístitelné, lidé, zvířata, auta, věci každodenní potřeby se pohybují v dynamickém procesu bez zjevného řádu, a dokonce se navzájem překrývají a vizuálně směšují a významově matou. Hledat tu souvislosti a estetickou rovnováhu tak, jak se to děje v rukodělném obraze, a tak, jak to vyžaduje divák, není vůbec snadné. Čím víc ovšem fotograf přistupuje na ultimáta *piktoriálně* formovaného diváka (a *piktoriálního* sebe), čím úspěšněji ovládne realitu samotnou, tím víc ztrácí fotografie svou nejpůsobivější vlastnost, *všechnost*. Nezachycuje už realitu, ale předem hotovou fotografovu vnitřní krajinu, cosi jako divadelní inscenaci. Harmonizace náhodných skutečností, harmonizace *všechnosti* destrukuje reálné ne/příběhy uvnitř fotografie. Destruuje empirický chaos fotografie. Pro autonomii fotografie je štěstí, že fotograf nemůže manipulovat se skutečností, s její uskupeností, ladem a neladem úplně, přestože se o to usilovně snaží. Řada prvků, vztahů věcí, osob a dějů mu do obrazů neustále vtéká. Řada skutečností vztahů je víceméně daná, a to dokonce i na inscenované fotografii. Ano, fotograf může požádat, aby se na skupinové fotografii z narozenin větší postavili za menší, ale nemůže nikoho poslat pryč, protože mu počet postav připadá neúměrně vysoký, a dokonce nesmí ani postavit oslavence do druhé řady jenom proto, že se mu nelíbí jeho kalhoty. Patrně mu nebude dovoleno ani začít převěšovat obrazy v bytě a přestavovat nábytek dle své vlastní kompoziční invence. A v živé dokumentární fotografii na ulici je zase počet a rozmístění lidí zcela závislý na náhodě. Fotograf může jen čekat a manévrovat, až uskupení bude co nejméně rušivé.

Historie fotografie je plná běžné i válečné dokumentární fotografie, kde se domnělá realita ukázala být manipulovaná či inscenovaná. Mylně předpokládáme, že slavné válečné manipulované snímky byly manipulovány vždy jen kvůli události samé, obvykle automaticky předpokládáme, že jsou manipulována fakta. Ve skutečnosti jsou však fakta často ponechávána alespoň částečně reálná, zatímco syrovost skutečnosti (indexikální estetika) zmizí docela. Dokonce lze říci, že manipulace slavných válečných fotografií je častěji estetická (kompoziční, tonální atd.) než významová. Chaos reálných situací musí zůstat *nefotografiemi*. Snímky padlých ve válce Severu proti Jihu od Alexandra Gardnera<sup>74</sup> byly autentické v tom smyslu, že to *byli* padlí vojáci v občanské válce. Pokud Gardner těla přemísťoval, šlo mu o to, aby byla lad-

---

<sup>74</sup> Jde o snímky padlých v bitvě o Gettysburg z roku 1863.



ně mrtvá, aby jejich smrt byla hezká, *malebně* komponovaná a jejich těla měla vhodnou linku. Vztyčování vlajky na Iwo Jimě od Joea Rosenthala není manipulací s fakty. Oni Američané Iwo Jimu skutečně dobyli, jakkoli šlo o fotografii až druhého vztyčování vlajky na zpola dobytém ostrově. Dobyli ji ovšem esteticky jinak. Vztyčování sovětské vlajky nad Reichstagem ruskými vojáky na snímcích Jevgenije Chalděje je obdobný případ.<sup>75</sup>

Mírová fotografie je na tom často obdobně. Robert Doisneau vytvořil v roce 1950 snímek *Polibek před pařížskou radnicí* (Le Baiser de l'hôtel de ville), který byl dlouho považován za „dokumentární“. Pro autora by patrně nebyl problém nafotografovat líbající se dvojici před radnicí v Paříži. Dvojice se skutečně na ulici občas líbají. Ale tyto snímky by byly poněkud náhodné a kompozičně nezvládnuté (už jen problém přistoupit k líbající se dvojici tak blízko, aby se stala dominantou obrazu a přitom na fotografa nezareagovala), a tak tyto reálné líbající se dvojice před radnicí musely zůstat *nefotografiemi*. Fotografie byla inscenována. Harmonický snímek líbající se dvojice v dokonalé kompozici se stal mainstreamovým symbolem lásky v Paříži. Jeho popularitu dokládá, že se prodává na pohlednicích a plakátech a celkový náklad již údajně přesáhl milion výtisků. Polibek před radnicí je kompozičně dokonalý, ale... Ale má i cosi navíc. Mimo jiné, že přestože je dokonalý kompozičně i tonálně, pokud se týče dominant (líbající se dvojice), s nedokonalostí fotografie také pracuje. Realita každodenní Paříže se svou dynamikou a neurovnaností (indexikální estetikou) do ní v pozadí proniká. Tváře a těla kolemjdoucích, stejně tak auta v pozadí se překrývají, vidíme jen fragmenty. Myslím, že je to právě tento chaos kombinovaný s řádem, co umocňuje romanticko-sentimentální téma a činí tuto slavnou fotografii tak oblíbenou. Je dokonalá a je zároveň uvěřitelná. Její estetika je indexikální v tom smyslu, že tento pouliční chaos známe. Estetická indexikalita zde vytváří indexikální auru uvěřitelnosti. Není ikonickým obrazem, je skutečná. Kdyby Doisneau mohl a chtěl vyklidit ulici a snímek komponovat zcela, uvěřitelnost by se patrně vytratila.

Pokud je předchozí úvaha správná, potvrzuje jen tezi ze začátku knihy, že přinejmenším část diváků chce od fotografie dvojí roli, aby byla obrazem (ikonem) a abychom jí přesto mohli věřit (index). Chceme dokonalost proniknutou přiměřenou mírou *všechnosti* a indexikální estetiky. Asi bychom mohli mluvit o kompozici řízeného chaosu.

---

<sup>75</sup> Jde o podobnost ve smyslu historického faktu dobytí města, jsou zde ovšem ještě další detaily, které již manipulací jsou. Především dvojce „rekrutované“ hodinky na zápěstí rudoarmějce, z nichž jedny byly vyretušovány.

Kompozice figurativní malby má však kromě formální stránky také další význam, je kontextuální, vysvětlující, nezřídka narativní. I když, jak bylo poukázáno, není schopna vyjádřit kauzalitu ani na obecnější úrovni, jak a proč se co děje, jisté minipříběhy v sobě má. Nejen objekty malby, ale i kompozice, to jest vztahy jednotlivých prvků obrazu, vyprávěly příběhy o lovu na stěnách v Lascaux, vyprávěly utrpení Ježíše a legendy svatých v kostele, vyprávěly o bitvách. Nízkonarativní žánry jako akt, portrét, zátiší, krajina se v dějinách umění objevují později a i ty jsou kontextuální, mají vnitřní souvislosti mezi jednotlivými prvky obrazu. Vztahy i proporce prvků jsou uměřené tak, aby bylo vidět esenci významu obrazu. Výběr prvků, jejich počet a jejich rozmístění slouží malíři, aby vyjádřil svůj příběh, který je zkratkou, obrazovou fikcí v reálné vizualitě nenaleznutelnou.

Vztah kompozice a narativity reálné situace, kterou vnímáme jako diváci, je komplexnější a není dán jen dějinami předtechnického obrazu. Čočka lidského oka, jakkoli si to neuvědomujeme, je vždy zaostřena pouze na jedno místo před námi stojící reality. Zbytek je zcela rozostřený. Oko skenuje realitu a soustřeďuje se na některé její body. Lidské oko, přesněji zrakové centrum, které ho řídí, se tedy snaží dát obrazu smysl. Také komponuje a hledá význam, vztahy, kontext, narativitu skutečnosti. Fotografie se proto snaží chovat nejen malířsky, ale opět i biologicky, respektive *biopiktoriálně*.

Okolo i předtechnický obraz komponují smysl skutečnosti. Také fotografie se snaží být smyslu podřízena. Ale realita se svou *všechností* uchopitelně smysluplná nebývá. Fotografie zde musí jít na hranice svých možností, aby vytvořila iluzi racionálního světa, světa ve vizuální a významové kompoziční harmonii. Možnost ohýbání vizuálního světa do oblasti racionálního smyslu je závislé, mimo jiné, na technických nastaveních média. Čím více samostatných prvků nesoucích potenciální význam se v obraze objevuje, tím nesnadnější je jejich uspořádání. Jeden z neefektivnějších způsobů, jak dát fotografii smysl, je redukovat realitu. Komponovat ji tak, že omezíte počet prvků. I pokud vynecháme inscenovanou fotografii a postprodukci, existují cesty, jak toho dosáhnout. Buď sníženou hloubkou ostrosti, sem patří portréty, které akcentují pouze tvář a ostatní zanechají rozostřené, sportovní fotografie nasnímané dlouhým objektivem, takže se kupříkladu fotbalisté ocitnou na zcela izolovaném, neostrém (nedistinktivním) pozadí, anebo nejčastěji prostou eliminací skutečnosti z hledáčku či displeje fotoaparátu. Dostáváme se zde podruhé k tématu poměru stran fotografického obrazu. Kompozice v rámečku 3 : 2 (1,5), což byla ve dvacátém století nejúspěšnější obrazová forma fotografického příběhu, je prostě snazší než u panoramatického záběru. Představme si fotografii, která by napodobovala zorné pole lidského oka, tedy

asi 200 stupňů. Byl by to podstatně větší zorný úhel, než jaký nabízejí fotoaparáty. Týká se to problematiky objektivů, kterou se zabývala samostatná kapitola. Pro běžný kinofilmový přístroj dvacátého století jsou za základní objektivy považovány objektivy s ohniskovou délkou 50 mm. Jejich zorný úhel je zhruba 46°. Jejich zorný úhel realitu svírá. Ale i objektivy o ohniskové délce 28 mm, které jsou nejčastějším maximem běžných fotografických aparátů, mají zorný úhel zhruba 75°. To je stále mnohem méně než polovina zorného pole lidského oka. Sevřený horizont je tedy to, co dělá z fotografie kompozičně srozumitelnější médium. Pokud by byl ve fotografii etablován formát blížíící se zornému poli lidského oka, bylo by do snímku infiltrováno daleko víc reálné „přihlížející a náhodně kolemstojící“ reality. *Historiofoty* a *kulturofoty* by najednou vytvořily zcela odlišnou minulost. *Nefototechniky* by vnesly do světa chaos, proto musely zůstat *nefototechnikami*. Je „jasné“, že lidé devatenáctého století nebyli tak bezprostřední, jako jsme my. Takové jsou přece mýty vyprávěné málo citlivými emulzemi a příslušně pomalými závěrkami. Fotografie, která by na začátku své historie pracovala s panoramatickými přístroji a teprve později přešla na formát kinofilmu, by nám stejně „jasně dokázala“, jak byl kdysi svět chaotický.

Bylo by možné argumentovat slavnými autory, kteří pracovali s panoramatickými fotoaparáty. V českém kontextu například Josef Sudek či Josef Koudelka, ale jejich práce jsou fascinující mimo jiné právě tím, jak dokonale jsou přes svůj *nebezpečný* poměr stran. Je to Tartiniho *Ďáblův trylek* zahráný na fotoaparát.

## SMYSL ANTIKOMPOZICE?

V každé příručce pro amatéry typu „jak správně fotografovat“ nalezneme příklady chybných kompozic, jakými jsou srostlice, stromy či značky rostoucí z hlav lidí na fotografii, ruce nějaké jiné postavy, které se do fotografie dostávají odnikud, dále pak přeexponovaná místa ve fotografii, která způsobují, že část fotografie blízko okna je zcela přesvětlená a snímek je tedy prázdný a „překlápí“ se na stranu, horizont není rovnoměrný, i když má být atd. Jako nežádoucí vnímáme přetížení v jedné straně obrazu, skupina lidí není uprostřed, když tam má být, či naopak není dodrženo pravidlo dvou třetin, zlatého řezu atd. Amatérským radám, jak správně komponovat, bychom se neměli posmívat. Jsou zhuštěnou empirií dějin předtechnického obrazu a přes svou laickou naivitu jsou „intuitivně poučené“. A fotograf, a nejsou to jen amanitéři, jim musí podřídit své počínání. Jenže je to všechno tak jednoduché? Je kompozice fotografie závislá jenom na dějinách rukodělných obrazů za

posledních třicet tisíc let? Jsou nejzazším bodem malby na stěnách jeskyní v Lascaux či Altamiře? Je kompozice závislá jen na dědictví malířství, nebo bychom měli jít mnohem dál? Kompozice je odvozena od principů percepce. Proběhly pokusy, které přesvědčivě dokazují, že potřebu vnímat skutečnost v kompozici a přenášet ji do reality mají i primáti. Pokusy se šimpanzi a gorilami dost přesvědčivě dokázaly, že třeba vyvážení obrazu, tak aby se „nesvažoval“ na jednu stranu, je podstatné i pro naše zoologicky nejbližší příbuzné.<sup>76</sup> Pokud uvažujeme o smyslu antikompozice, je třeba uvážit, že bojujeme s rivalem o hodně starším než dějiny předtechnického obrazu, bojujeme s miliony let vývoje druhů. A to je značná výzva.

Zásadní otázka, která vychází z předchozích úvah, je tato: „Má, nebo nemá smysl vnucovat fotografii kompozici rukodělného obrazu?“ Nabízí se provokativně jednoznačná, ale přece jen příliš svůdně snadná odpověď, vnucovat technickému obrazu narativitu, kontextualitu a řád je protismyslné. Ale pokud takto odpovíme, přicházejí další otázky. Skutečně potřebujeme, aby fotografie byla autonomní a nabízela popis, či dokonce estetiku chaosu? A pokud ano, pak proč? A neztratíme něco zásadního, když zbavíme fotoskutečnost smyslu? Anebo je to vše nadnesené a neladné fotografie by nezabývaly svět smyslu? Je to snad ještě větší výzva, než je vpuštění autonomních *nefototechnik* do každodenní fotografie?

Prvotní otázku jde přeformulovat do méně radikální podoby. Potřebujeme, aby alespoň část fotografie pracovala s reálným chaosem? Smysl podřizování fotografie řádu je sice odkazem na netechnické obrazy, odkazem estetickým i lidským, tedy laciným apelem na city diváka, kterému fotografie říká „měj mě rád, jsme přece staří známí, máme společný úhel pohledu, *vidíme to stejně*“. Zároveň ale fotografie podává srozumitelný děj či kontext skutečnosti. Estetika chaosu by byla reálnější, protože by odpadlo hledání věcí na snímku, které by spolu ladily. Jakou cenu platíme za srozumitelnost? Cenu fikce uspořádaného světa. Cenu odmítnutí vidět nahodilost. A je to vysoká cena? Vzhledem k tomu, že většina z nás potřebuje ideu řádu a smyslu, je to dobrá cena, dobrý obchod. Pro ty, kteří chtějí svět v pluralitě autentických médií, protože takto podaný je plastičtější, jsou to víc než vyhozené peníze, je to kontraproduktivně vynaložená investice. Chceme číst knížky a jako bychom platili knihkupci za to, že nám je neprodává.

Ale i pokud bychom připustili fotografickou estetiku chaosu, některé styčné prvky k malířské kompozici budeme požadovat. Klíčový objekt není na samé periférii snímku, a jestliže fotografujeme hrad na kopci, čekáme, až jej nebudou stínit hlavy procházejících turistů. Ano, pokud má fotografie cokoli

---

<sup>76</sup> Desmond Morris. *The Biology of Art: A Study of the Picture-Making Behaviour of the Great Apes and Its Relationship to Human Art*. New York: Knopf, 1962.

sdělovat, potom musí být čitelná. Ale proč by fotografie nepřiznávala chaos za předpokladu, že to, co má zobrazovat, je precizně čitelné. Je pochopitelné, že fotografii nebudeme používat zcela náhodně, neboť má být deskriptivní. Snímky proti slunci, rozmazané snímky, snímky, kdy náhodný kolemjdoucí vstoupil před objektiv, když jsme fotografovali své blízké na pláži, to je chaos, který je pro účely fotografie skutečně nepřipustný (s marginální výjimkou té části výtvarných snímků, která s neladem záměrně pracuje). Tam, kde má být vlastností fotografie deskripce, což jsou v praxi téměř všechny fotografie, nemůže z jiných než z výtvarných účelů připustit deskriptivní chaos.

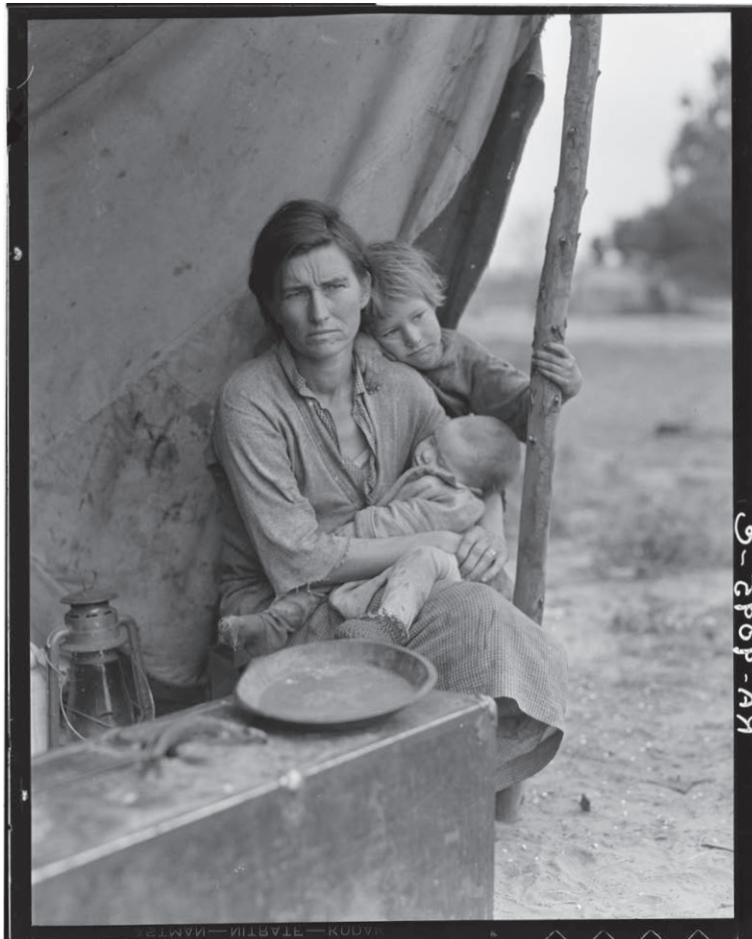
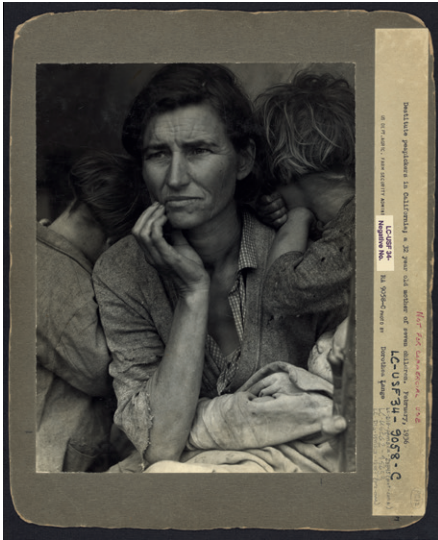
Předchozí úvaha neplédovala za nahodilou fotografii oproštěnou od jakékoliv intence. Je jen úvahou o intencionálních snímcích, do kterých by nahodilost byla vpuštěna. Nejde ani o ztrátu smyslu. Právě naopak, smysl se ztrácí tam, kde neexistuje a fikce smyslu je fotografii uměle vnucována. Šlo by o ztrátu předstíraného smyslu. Taková fotografie by ukazovala svět sice nepříjemnější, ale až bychom jí po čase přivykli, pravdivější. Nejde o to, že by fotografie neměla být používána intencionálně. Jde o to, že do intence by měla být vpuštěna náhodnost reality.

## KOČUJÍCÍ MATKA – PŘÍPADOVÁ STUDIE

*Reprofoto* kočující matky od Dorothee Lange z roku 1936 je notoricky známé. Je to snímek ženy, která stejně jako velké množství dalších farmářů v USA v době Velké hospodářské krize o vše přišla a nyní putuje a snaží se najít nádenickou práci.

Fotografie vznikla v rámci projektu *Farm Security Administration* (FSA), jehož cílem bylo dokumentovat situaci na zemědělském jihu. Snímek se stal symbolem Velké hospodářské krize a bylo o něm napsáno velké množství textu, byly o něm natočeny dokumenty. Samotná matka na snímku se zároveň stala i symbolem ženy, která sice žije v krajně tíživých sociálních podmínkách, ale je schopna statečně nést svůj osud. Z hlediska historie fotografie k tomuto *reprofotu* nelze nic dodat a ten, koho zajímají dějiny fotografie, jistě snímek zná. Ale i tento typ diváka možná nezná, či si alespoň nevybaví další snímky kočující matky, které stejný den Dorothea Lange pořídila. Jedno *reprofoto* se stalo symbolem, ostatní, stejně přístupné v archivu Farm Security Administration v Kongresové knihovně, byly zřídka publikovány, a byť existují, jsou na hranici zapomenutí. Jsou to téměř neexistující *reprofota*, *nereprofota*.

Jejich srovnání je zajímavé z kompozičního hlediska. Pro účely této knihy jsem varianty nazval *Kočující matka 1–7*. První je originál, druhé ono slavné *reprofoto*, ostatní jsou varianty. Jaký je mezi nimi rozdíl? Ona známá verze je čitelná. Matka v těžké životní situaci. Soustředěná pyramidální kompozice je zcela koncentrovaná. Vše „rušivé“ je eliminováno. Je to ikonický snímek a je snadno zapamatovatelný. Je







Dorothea Lange, *Kočující matka* 1–7, 1936.

dojemnější než ostatní? Ne nezbytně. Vypovídá víc o ženě na snímku? Docela určitě ne. Je to snímek, který skutečnost limituje. Je tedy jeho kouzlo v její kompozici? Ano, ale... kompozice je zde mechanismem smyslu, mechanismem narativity. Ve chvíli, kdy chaos zaútočí, je snímek pro autorku hůř zvládnutelný (formálně, což je vidět na snímku 5) a pro diváka těžší na soustředění. V rámci objektivit je třeba brát v potaz i další fakta, například snímky pořízené z většího odstupu (6, 7) potřebují při reprodukci větší prostor, pokud by měly být vidět i detaily. Slavná verze není jen uživatelsky, ale i obrazově editorsky přátelská. Ale je až příliš přátelská, pokud ve fotografii hledáte jistou míru skutečnosti, která do ní vstupuje nepodrobena, hledáte tu nejpodstatnější vlastnost fotografie, všechnost. Soustředěná kompozice madony je až příliš zkrocená.

Všimněme si, že podobně jako *reprofoto* samotné je redukován i text popisku *Kočující matka*. Celý původní popis zní *Destitute peapickers in California; a 32 year old mother of seven children. February 1936* (Nádeníci sklízějící hrách v Kalifornii, třicetidvouletá matka sedmi dětí, únor 1936). Kolikrát jste v dějinách fotografie viděli tento název, tento *phototext*? Patrně nikdy. A přece je to název, který dává tomuto snímku kontext, který jej činí indexikálním, to jest vrací jej od ikonu zpátky k indexu a dává mu smysl dokumentu, který tato fotografie původně měla mít.



Celý problém by totiž nebyl tak vyhocený, kdyby Dorothea Lange nepatřila v rámci FSA k Historical Unit. Smyslem práce této skupiny fotografů a filmařů bylo dokumentovat situaci lidí na americkém jihu, kteří během krize přišli často o všechnu majetek, lidí v extrémních situacích. Splňuje snímek *Kočující matka 1* požadavky takto zadaného úkolu z hlediska obecně sociálního či antropologického? Myslím, že ne.

A *punktum*? Je to prosté, Barthes deklaruje fascinaci jednotlivostmi, věcmi, které autor neměl v úmyslu zdůrazňovat. *Punktum* je pro každého diváka zcela individuální, lze je tedy najít v zásadě v jakémkoli snímku, ale u snímků formálně vypořádanějších obvykle „vtéká“ do obrazu méně „kolemstojící“ skutečnosti. Čím více je snímek kontrolovaný, tím menší je počet náhodných vizuálních kulturních informací a tím menší (čistě statisticky) je šance, že jako divák mám šanci, že budu zasažen *punktem*. Splňuje snímek *Kočující matka 1* osobní prostor pro *punktum*, tak jak ho formuloval Roland Barthes, tedy prostor pro to nejsoukromější, nejindividuálnější nalézání fascinujících a nosných detailů? Bezesporu ne.

Splňuje snímek *Kočující matka 1* citát Henriho Cartier-Bressona, který tvrdí, že „abychom dali ‚světu smysl‘, je třeba být spoluúčastníkem toho, co zaměříte hledáčkem. Vyžaduje to soustředění, ukázněnou mysl, citlivost a smysl pro geometrii.“<sup>77</sup> Bezesporu ano. Ale to v tomto případě rozhodně není správný přístup. Flaneurské fotografie Cartier-Bressona jsou něco zcela jiného než sociální dokument se svou informativní všehnoštností.

Další neikonické snímky, které Dorothea Lange nafotografovala, nesplňují požadavek Cartier-Bressona, ale naopak splňují jak svou funkci sociálního dokumentu, tak i prostoru pro soukromé barthesovské *punktum* mnohem lépe. Už samotný přístřešek, ve kterém žena bydlí, lampa, kterou svítí, kufry, ve kterých si převáží svých několik málo věcí, které jí zbyly, a pozoruhodný detail houpacího křesla. Jsou to snímky fotografkou méně „ovládnuté“. Jejich kompozice je nedokonalá, ale bezesporu jsou to snímky hlubší.

## JAK SE FOTOGRAFIE HÝBOU, ANIŽ BY SE STALY FILMEM

V pohádkách o Harrym Potterovi se *reprofota* v novinách a knížkách částečně hýbají, pomrkvávají, usmívají se. Vlastně to dnes už není nutně fikce, na obrazovce na webových stránkách lze objevit technické obrazy – reklamy, které jsou spíše statické, ale co chvíli na Vás zamávají, usmějí se. Na internetu nejsou vzácná reklamní *reprofota*, u kterých dochází k částečným pohybům, a existují aplikace umožňující vytvořit částečné pohyby uvnitř fotogra-

---

<sup>77</sup> Henri Cartier-Bresson – Michael L. Sand. *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers*, s. 15.

fíí vašich rodinných alb. Pokud fotografii rozhýbáme, pochopitelně částečně a repetitivně, tak aby se nestala rovnou filmem, může to být efektní. Ale jen potud, pokud neztratíme výhodu *všechnosti*. Příliš pohybu vnáší nesoustřeďení do atmosféry fotografie, která, pokud vás zaujme, nabízí potenciální prostor pro téměř meditaci.

Existuje ovšem pohyb ve fotografii, který tuto meditaci neruší. V protoformě je pohyb ve fotografii pohybem vašich očí, které fotografii nebo jakýkoli předfotografický obraz skenují. To není hra se slovy, jde skutečně o pohyb, neboť skrze něj se fotografie nějakým způsobem, někdy i narativně, vyvíjí. A tento pohyb je spojený ještě s jiným pohybem, s pohybem vaší hlavy, když se přibližujete k fotografii, protože vás zaujal nějaký detail. Pokud jste daný detail nedešifrovali a měli jste k dispozici negativ, mohli jste v minulosti udělat ještě jeden pohyb, pohyb hlavy zvětšovacího přístroje po pojízdné tyči, abyste získali větší pozitiv. Přesně takhle pohyby dělá fotograf Thomas ve filmu Michelangela Antonioniho *Zvětšenina* (Blow-up, 1966), když pátrá po mrtvém těle v parku. Rozlišení kinofilmového políčka, kresba objektivu, to všechno má své limity, takže v praxi by asi bylo obtížné najít na velmi zvětšené fotografii o hodně víc než na fotografii řekněme o velikosti 30 x 40 cm.

S nástupem digitální fotografie se situace změnila. Pohyb není už fyzický pohyb hlavy zvětšovacího přístroje či vaší hlavy, ale zoomujete na obrazovce. Na počátku se ovšem digitální fotografie musela vyrovnat s vážným problémem. Ve srovnání s filmem se do ní vešlo málo informací. To se časem změnilo, ale především byla fotografie změněna webem. Aplikace Google Maps, Google Earth, stejně jako Mapy.cz nabízejí vyfotografovaný svět. A především svět, ve kterém můžeme svobodně zoomovat. Nabízejí ho jako snímek, přestože jsou to „sešité“ snímky. Ale je to *technický obraz*, uvnitř něhož se můžeme pohybovat, který můžeme přibližovat a oddalovat ve vzdálenostech nesrovnatelných s pohybem tyče zvětšovacího přístroje pro analogovou fotografii.

## MONT BLANC – PŘÍPADOVÁ STUDIE

Vědecké organizace i self-promotéři se předhánějí v tom, kdo udělá fotografii ve větším rozlišení. V létě 2015 byla patrně jedním z největších „snímků“ fotografie panoramatu Mont Blancu (Blengini Filippo Blengini, Alessandra Bacchilega, Guido Béthaz, Matteo La Torre, Roland Clauss, *Mont Blanc*), která má úctyhodných 46 terabytů a 365 gigapixelů. Nevidíme ale všechny naráz, protože průměrný počítač má obrazovku s menším rozlišením než dva miliony pixelů, lze ji ale prohlížet po částech,

pokud zoomujeme a stahujeme další data. Fotografie tedy nevlastníme, ale po kouscích si ji půjčujeme.



Filippo Blengini,  
Alessandra Bacchilega,  
Guido Béthaz, Matteo  
La Torre, Roland Clauss,  
*Mont Blanc*, 2015. Celkový  
digitální kompozitní  
snímek a nejmenší  
zobrazitelný detail.

Půjčíme-li si dostatečně malý kousek, dostaneme takovýto technický obraz katinky lanovky. Je to nejmenší možný detail – zhruba 600 tisíc pixelů – a do celé fotografie se tedy vejde více než 600 000 takovýchto detailů. Vidíme, že kabinka je prázdná, ale kdyby v ní bylo mrtvé tělo, viděli bychom ho. Autoři uvádějí, že celá fotografie vytištěná v rozlišení 300 dpi by zakrývala fotbalový stadion. Antonioniho fotograf Thomas by mohl vidět vše dopodrobna, i mrtvé tělo zavražděného, ale musel by se procházet s lupou po stovkách metrů čtverečních. Situace se změnila, předtím byl bohem, který se ze svého místa dívá. Nyní by byl fyzickým poutníkem. Božská centralizovaná perspektiva fotografa byla rozptýlena a tím i desakralizována. Fotografie se vymkla možnosti kontroly a má v podstatě charakter big data, která stejně jako velké nadnárodní firmy máme k dispozici, ale jejichž využitelnost nemusí být nutně jednoduchá. Na tom, jak fascinující fragmenty můžeme objevit, to ale nic nemění.

Potíž se snímkem Mont Blancu spočívá v tom, že to není fotografie. Je to 70 000 fotografií pospojovaných dohromady a jejich pořízení trvalo autorům při použití speciální robotické hlavy 35 hodin. Máme zde tedy revoluci, ve fotografii se nyní můžete pohybovat, ale je odstraněna jedinečnost chvíle. Fotografovat takovýto obraz je možné různými způsoby, například nejdřív horní řadu, pak o řadu níž atd. Pokud by tedy

na jedné z mnoha skal byl horolezec a během snímkování se dostal do jiné části, může být na *fotografii* dvakrát či vícekrát. Také je ovšem možný opak, totiž že horolezec, který na Mont Blancu byl, na snímcích není vůbec. Fotografie zde ztrácí svůj indexikální charakter ve smyslu jedinečnosti okamžiku už ve chvíli vzniku. Stává se jakýmsi multiindexem. Stejně je to při fotografování ortofotografických map z letadla pro webové mapy.

A pak je tu ještě jedna neznámá, a to informace, jak moc byla fotografie upravená. Autoři uvádějí, že sešití fotografie a postprodukce oněch 46 terabytů trvalo 2 měsíce. Šlo pouze o spojování snímků? Nebo byla měněna i barevnost, kontrast?

Také to, že autoři patrně chtěli mít fotografii dokonalou a prokreslenou do detailů, je dílem předem dané koncepce a postupného výběru. Pokud snímkování trvalo 35 hodin, muselo být přerušeno v noci, musel být vyřešen pohyb mraků, to nebylo možné nechat na přístroji, bylo třeba volit a rozhodovat se. Význam této fotografie Mont Blancu může spočívat nejen v symbolické rovině – nejvyšší evropská hora, ale odkazuje také na mimořádně čistý vzduch, který za dobrých meteorologických podmínek umožňuje popsat každou podrobnost.

Cestovat uvnitř takového *reprofota* lze ještě jedním způsobem. Nejen zoomováním, ale i pootáčením se v panoramatech 360° širokých. Fotografie tady konečně naplnila své kdysi *piktoriální* ambice vytvořit abstrakci ve formě mapy. Mohu jí pohybovat, ale přestanu-li listovat, ať zoomem, či kurzorem, zůstane statická. Právě v Google Earh to platí doslova. Ale lze do ní „vejít“, putovat v ní. Není ale tohle, společně se svévolí barvy, jednou ze dvou největších změn, které digitální fotografie přinesla?

## POZNÁMKY K DĚJINÁM FOTOGRAFICKÉHO NEBE – PŘÍPADOVÁ STUDIE

Jeden z půvabných průsečíků dějin *biopiktoriality* a fotografické techniky je nebe v krajinomalbě a krajinářské fotografii. Obloha je tradičním prvkem malířské ikonografie a je prvkem velmi významným a pro krajinomalbu zásadním. V evropské malbě, přinejmenším počínaje renesancí, bylo nebe vždy důležitou částí obrazové konstrukce. V renesanci nalezneme sice obvykle jiné vyobrazení oblohy, kumuly, straty, než v baroku a jiné než v impresionismu a třeba u barbisonské školy, ale ve skutečnosti jde o významově ustálenou škálu, která má pro malbu zásadní význam. Temná obloha má své pandány v pozdní renesanci, severské renesanci, u dramatického Tiziana, v exaltovaném El Grecovi atd. Svěbytné mraky nalezneme i ve vrcholně uměle řazeném klasicismu, v impresionismu. Prázdné nebe, to jest nebe bílé, šedé, je jakýsi horror vacui.

Pokud byste si vzali k ruce dějiny umění a namátkou je prolistovali, většina krajinomaleb přinejmenším od renesance dál s oblačky pracuje. Bezmračných obloh je i ve

slunné a často „monochromaticky modré“ Itálii na obrazech poskrovnu. Stejně tak v severní Evropě, kde šedobílá obloha v reálu není vzácností, na obrazech vzácná je. Fotografie odkazuje nutně k tomuto dědictví.



Gustave Le Gray, *Briga za měsíčního svitu*, 1856-1857. Kompozit s mraky z jiného negativu.

Příběh fotografického nebe začíná velkou *biopiktoriální* frustrací trvající téměř celé devatenácté století. Na fotografické obloze chyběly mraky. První používané emulze byly příliš citlivé k modré barvě a obloha je na snímcích z devatenáctého století vždy přeexponována, a tudíž bílá či jednolitě světle šedá. Pro oko, které mraky vidí a zároveň je zná z malířství, jde o dvojnásobnou trýzeň, biologickou i *piktoriální*. Nešlo o to, že by mraky nebyly fotografovateľné, šlo o to, že délka expozice nebyla slučitelná s délkou expozice zbytku fotografie. Jinými slovy, buď bylo možné mít na obloze mraky a pak byla země jen spálenou černí, anebo jste měli správně exponovaný snímek země, ale nebe bylo bílé. Patrně prvním, kdo tento problém vyřešil už ve čtyřicátých letech devatenáctého století, byl francouzský fotograf Hippolyte Bayard. Řešení bylo prosté, byť řemeslně náročné. Jedenkrát byla vyfotografována krajina a jednou byla vyfotografována obloha (mohlo jít o „přítomnou“ oblohu nebo i jakoukoli jinou vhodnou oblohu). Systematicky s touto technikou pracoval Gustave Le Gray například na snímku *Brick au clair de lune, une marine* (Briga za měsíčního svitu, 1856–1857). Dělo se tak především z výtvarných důvodů, citace malířství je vědomá a situace tudíž přehledná.

Le Graye pak následovalo mnoho piktoralistů, fotografů záměrně vnášejících malířské citace do technického obrazu. Temnou oblohu šlo použít i jako dramatického až tragického gesta. Takto temných mraků kupříkladu využil Henry Peach Robinson na fotografii *Fading Away* (Odcházení) z roku 1858. Těžká mračna za oknem podtrhávají tragičnost umírání mladé ženy na lůžku. Snímek údajně vyvolal skandál, neboť fotografie byla důvěryhodné médium a domněnka, že někdo fotografuje cosi tak intimního, jako je blížící se smrt, vyvolala znechucení. Piktorialistická fotografie je nicméně inscenovaná, účinkující jsou herci a výsledný obraz je složen z několika částí. Nebe je pochopitelně jedno ze samostatných kompozit. Správně exponovat mraky za oknem a zároveň záhyby látky na oblečení v místnosti by nedokázaly ani nekvalitnější současné senzory.

Samotný název piktorialismus vznikl z knihy *Pictorial Effect in Photography*, jejímž autorem je právě Robinson. A v této knize také věnoval obloze samostatnou kapitolu. Zajímavý je přístup již zmiňovaného Petera Henry Emersona, otce naturalistické fotografie. Ten, přestože se staví za naturalistickou fotografii (vzpomeňme, že například objektiv neměl být ostřejší než lidské oko) postavenou na fyziologických objevech, montáž oblohy překvapivě připouštěl jako legitimní prostředek, pokud „ideově odpovídala“.

Výše uvedené příklady jsou z oblastí fotografie s jednoznačnými uměleckými ambicemi. Ale nebe bylo a je natolik důležitou agendou, že se přeneslo i do sféry dokumentární fotografie. Začněme nejméně průkazným a spekulativním příkladem. V roce 1865 vznikla série snímků z popravy vrahů Abrahama Lincolna (*Execution of the Lincoln Conspirators*). Autor Alexander Gardner nafotografoval jak portréty odsouzenců v celách, tak i následnou popravu. Tato série fotografií bývá uváděna jako příklad jedné z prvních reportáží. Snímky samotné popravy jsou nasnímány pochopitelně ze stativu z jednoho úhlu pohledu na vězeňský dvůr. Za okrajem zdi je vidět nebe. Pochopitelně monochromaticky světle šedé. Zadáte-li hesla Gardner, Lincoln, conspirators execution do webového vyhledávače, naleznete jak snímky s bílou či jednolitě šedou oblohou, tak i fotografie, na nichž jsou viditelné mraky. Ty prvé jsou skeny dobových fotografií, kterých bylo vyrobeno a rozšířeno značné množství. Ty s mraky jsou z pozdějších pozitivů nebo přímo z naskenovaných originálních negativů, uložených v Kongresové knihovně ve Washingtonu. Na nich totiž už je nanesena barva. Pokoušel se někdo na negativy domalovat oblohu? Jde o nedokonalý pokus o restaurování poničených negativů? Současní kurátoři si nejsou jisti, kdo snímky takto upravoval a proč to dělal, není známo ani chemické složení aplikované barvy. Výsledek není povedený a může mít mnoho důvodů, ale pokud vyloučíme zakrytí třeba poškrabaného negativu, které není příliš pravděpodobné, neboť toto nebe se objevuje na více snímcích, zdají se být důvody estetické. Horor popravy se neslučoval s *horrorem vacui* horní poloviny snímku a fotografie, poslušna dějin výtvarného umění a zkušenosti spektra viditelného lidským okem, musela být opravena a pop vyšena.



Během celého devatenáctého století probíhaly pokusy o rovnoměrné nastavební citlivosti černobílé emulze vůči všem vlnovým délkám světla viditelným lidským okem. Na základě studií a objevů Hermanna W. Vogela byl vyvinut a v roce 1906 uveden na trh panchromatický černobílý film. Šlo o fotografický film citlivý ke všem barvám viditelného spektra elektromagnetického záření, černobílý film, který zobrazoval světelné spektrum v šíři, které je schopno zachytit lidské oko. Panchromatický film byl zpočátku drahý a šířeji začal být využíván zhruba na konci dvacátých let, když se stal cenově dostupným.

V praxi panchromatický film (případně ještě kombinovaný se žlutým filtrem) poprvé v historii fotografie umožnil exponovat krajinu s kumuly a mít je také v obraze. Fotoграфové a nejen krajináři, ale i autoři živé, dokumentární a žurnalistické fotografie najednou komponovali snímky tak, aby se mohli pochlubit působivou oblohou. Impresionisticky nadýchané kumuly se začaly objevovat všude. Byly oslavou technické inovace, techniky, která konečně vědeckými prostředky zaplnila prázdnotu technického obrazu a vyrovnala se malířství. Krajinářská fotografie se chemicky emancipovala.

Emancipovala se i biologicky, když přistoupila na spektrum světla viditelného lidským okem. Přitom však mohla jít dál a slovy László Moholy-Nagye doplnit lidské oko. Kdyby například běžně pracovala s emulzí citlivou na infračervené světlo, krajina a také mraky na obloze by se zcela proměnily. Při použití infračervené fotografie vodní páry ve vzduchu částečně mizí a mění se pohled do dálky, lze vidět dál a ostřeji. „Nepřirozeně“ se mění ovšem také tonalita. Nejde o to, že by fotografie neměly vidět biologicky, vnucuje se zde pouze znovu otázka, proč vidět krajinu jen *biopiktoriálně*.

Ne že by se pokusy o krajinářskou infračervenou fotografii v minulosti i přítomnosti neobjevovaly. Experimentoval tak například klasik americké fotografie Minor White. Mnohým tyto snímky připadají jako laciné triky. Ale tento pocit je důsledkem, že na tento pohled nejsme zvyklí. Kdyby infračervené filmy byly jedním z běžných způsobů dívání se a staly by se jednou z možných konvencí, podobné pocity bychom neměli a hodnotili bychom fotografii informačně i esteticky stejně nepředpojatě jako navyklé techniky. Byl by to jeden z možných modů dívání se. Představme si, že by fotografie byla od svých počátků barevná. Nepřipadala by nám pak černobílá fotografie, kterou někdo vytvořil, jenom jako laciný trik?

Fascinace nebem vynálezem panchromatického filmu nekončí. Známe jsou série Alfreda Stieglitze, který fotografoval oblaka jako ekvivalenty svých pocitů. Ale více než takovéto projekty nás bude zajímat „běžná“ dokumentární fotografie. Jako příklad si můžeme vzít nejznámější snímek sovětského válečného zpravodaje Dmitrije Baltermance. Jmenuje se *Gore, Krym* (Hoře, Krym) a byl pořízen během druhé světové války na Krymu v roce 1942, zhruba osmdesát let po Gardnerově reportáži z poravy. Vidíme těla brutálně zavražděných civilistů či partyzánů a nad nimi bolestný výraz těch, kteří přežili. Snímek je tragický a působivý. Po temné obloze se ženou těžká černá mračna nesmírně nízko nad zemí, anebo je to snad kouř nějaké hořící



vesnice poblíž? Temné nebe dodává snímku expresivitu, jejíž hrozivost si nás podmaňuje. Existují však i další varianty téže scény, na kterých tuto temnou nevidíme. Ona temná mračna jsou totiž fotografickou montáží. Baltermanc tvrdil, že negativ byl propálený a bylo nutno ho nějakým způsobem upravit. To ale není pravděpodobné. Pokud by byl skutečně propálený, pak by bylo mnohem snazší vykrýt oblohu do bílé, aby byla stejná jako u ostatních snímků. Baltermanc ostatně upravoval i své další válečné fotografie. Temná obloha je výtvarné gesto. Baltermancův případ je velmi známý, ale podobné vkopírování těžkých mraků bychom našli u fotografie Jevgenije Chalděje *Murmansk po vybombardování* z roku 1942<sup>78</sup> a jistě i u dalších autorů. Nabízí se moralizování nad úlohou fotografa. Takové úvahy jsou ale nezajímavé. Jen odtazitě hodnotí válečného reportéra, jako by jeho výtvarný opus byl morálním selháním. Odvádějí pozornost od toho podstatnějšího, totiž že pokud lze mluvit o selhání, pak je to selhání diváka. Abychom pocítili tragickou váhu fotografie, musí nám autor-fotograf svou fotografii „namalovat“. Je tak nesoudné položit si otázku: neměli bychom cítit při zobrazení stejně hrůzné scény bolest bez ohledu na výtvarné zpracování scény? Položíte-li takovou otázku při rozhovoru o dějinách malířství, odpověď bude nejspíš znít, že výtvarné gesto je podstatné a správné. Fotograf využívá malířské kódy a schémata proto, že divák je potřebuje, aby bolest fotografie „pochopil“. *Odcházení* z roku 1858 a *Hoře* z roku 1942 jsou zkrátka z pohledu dějin fotografické *biopiktoriality* totožné. Devadesát let bylo skutečně příliš málo, aby překonalo dostředivou sílu dějin umění. Existují fotografie hrůz, které se *piktoriálnímu* chápání vymykají, ale to nic nemění na tom, že část fotografického hororu *piktoriální* zůstává.

Temná škála oblaků v černobílé fotografii je funkční u témat obecně *závažných*. Jeden z nejslavnějších fotožurnalistů dvacátého století, představitel takzvané humanistické fotografie padesátých let, Američan William Eugene Smith užíval estetiku temných škál celý svůj aktivní život. Jeho fotografie z druhé světové války, kdy pracoval jako válečný zpravodaj v Pacifiku pro časopis *Life*, stejně tak jako jeho fotoeseje z padesátých let či pozdní kritický dokument o znečišťování moře a následných zdravotních dopadech na skupinu místních obyvatel ze sedmdesátých let mají obdobné výtvarné kvality. Temné nebe nese tíhu osudu. Smithovy fotoeseje se často týkaly pomáhajících povolání: venkovský lékař, černá porodní sestra (v rasově stále segregované Americe padesátých let odvážné téma), doktor Albert Schweitzer a další. Ve všech těchto sériích pracoval Smith s estetikou kontrastů se zálibou v temných tónech. Kdosi prohlásil, že pracoval s biblickou tonalitou. Ve své sérii *Country Doctor, Photo-essay 1948* (Venkovský lékař, Fotoesej 1948) o lékaři putujícím za svými pacienty venkovskou krajinou pracuje Smith velmi intenzivně s oblohou. Ve fotokomoře ji nadržoval (tj. vystavoval ji delší expozici než zbytek pozitivu), aby byla

---

<sup>78</sup> Paul Gerhard. *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder – Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn u.a. – München: Ferdinand Schöningh – Wilhelm Fink, 2004, s. 305.



Henry Peach Robinson, *Umírající*, 1858. Inscenovaná kompozitní fotografie.



Alexander Gardner, reportáž z poprav atentáčníků Abrahama Lincolna, 1865.  
Sken z negativu s retušemi patrně imitujícími mraky.



Dmitrij Baltermanc, *Hoře*, 1942.



W. Eugene Smith, snímek z fotoeseje *Venkovský lékař*, 1948.

temnější a tím i působivější. Příběh venkovského lékaře tak nabývá větší závažnosti, jeho úděl se jeví těžší, jeho odpovědnost pod tíhou klenby nebes jen roste. Esej se zde stává morálním poselstvím a v podstatě mýtem. Tonalita, se kterou tu Smith pracuje, je stejně démonická jako jeho válečné snímky a je podobná Baltermancově snímku *Hoře*. Baltermanc, Smith, Chalděj se výtvarně blíží Henrymu Peachi Robinsovi, byť mezi fotoesejem *Venkovský lékař* a snímkem *Umírající* je téměř celé století. Henry Peach Robinson byl ovšem piktorialista, který vědomě napodoboval malířství. Baltermanc či Smith byli dokumentaristé, kteří museli přistoupit na piktorialní dědicitví obrazového vyjádření.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Mračna či kouř hořících domů nalezneme i v současné fotografické ikonografii. Mezi známé případy digitálně manipulované fotografie patří *reprofota* hořícího Bejrútu z roku 2006 s mračny kouře klonovanými ve Photoshopu. Jejich autorem byl foto-reportér agentury Reuters Adnan Hajj.

## 4. IKONY, INDEXY A BAUDRILLARDOVA SIMULAKRA

Jean Baudrillard se zabýval fotografií v mnoha svých statích a rozhovorech. Známa je jeho esej *Photography, or The Writing of Light* (Fotografie aneb psaní světla, 1999). Píše v ní: „Fotografie nám umožňuje technicky dokonalý pohled (skrze objektiv), který chrání objekt od estetické transfigurace. Pohled fotografie se samozřejmostí a nezprostředkovaně zachytí zjevování se reality [...] povrch věcí.“<sup>80</sup>

Celá kniha, kterou držíte v ruce, je o opaku, totiž že fotografie transfiguruje objekt skrze technická nastavení a to, jak je používá, ale taková polemika by byla jen reiterací obsahu předešlých kapitol. Relevantní bude fotografii zkoumat v kontextu nejslavnějších Baudrillardových tezí, totiž nereálného světa simulaker a hyperreality. Dotkli jsme se jich v minulých kapitolách, ale zde je místo, na kterém je nutné některé úvahy rozvést.

Podle Baudrillarda simulakra procházejí čtyřmi fázemi vývoje. Nejprve znaky odrážejí realitu, později ji maskují a zastíňují, ve třetí fázi pak maskují neexistenci reality, ve čtvrté nemají s realitou cokoli společného a stávají se čistými simulakry (je vytvořen umělý svět – hyperrealita). Svět je nám postupně zakrýván a konečná absence reality je nahrazena znaky. Zjednodušeně by šlo říci, že nejdříve máme obrazy, portréty, pak jsou tyto portréty „vylepšovány“, ve třetí fázi je už portrét pozměněn tak, že člověk za ním neexistuje a existuje pouze znak, a následně už znaky žijí svým životem, nesnaží se realitu maskovat, jsou samy sebou; hyperrealitou, která nemá vztah ke lži a pravdě.

I když jsme se již hyperrealitou zabývali, převážně jsme pracovali s hypotézou, že fotografie jsou znaky ještě vypovídající něco o světě. Můžeme ale také tvrdit, že fotografie jsou temná simulakra, dnes už zcela nevázaná na vnější svět a participující na vytváření umělého světa – tedy zmíněné hyperreality. Baudrillard nemluví o fotografii, ale o médiích obecně. Pokud aplikujeme tyto myšlenky na fotografie a *reprofota*, pak zajisté můžeme mít obavy, že realitu zastíňovat mohou. Pokud budeme souhlasit s Rolandem Barthesem, že fotografie jsou neviditelné, pak jsou ze své podstaty pro vytváření simulaker ideálně vybaveny. Řekl bych, že na Baudrillardově škále mají fotografie a *reprofota* v současnosti široký rozptyl. Pohybují se mezi první až třetí fází. Část fotografie svět ještě reflektuje (častěji tak činí fotografie

---

<sup>80</sup> Jean Baudrillard. *Photography, or The Writing of Light* [online]. Translated by Francois Debrix. 4. 12. 2000 [cit. 20. 4. 2016]. Dostupné z: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=126>



indexikální), mnohé fotografie a především ikonická *reprofota* svět zatemňují, popřípadě zastírají a pokrývují a v některých případech to, co je na fotografiích a především na *reprofotech*, ve skutečnosti neexistuje (módní časopis, reklamy apod.).

Je otázkou, zda se lze dostat do čtvrté fáze k hyperrealitě nezávislé na skutečnosti. Nabízí se jednoduchá odpověď: protože technické obrazy lze měnit v jakékoli míře a smazat rozdíly mezi nimi a počítačovými modely a vzhledem k tomu, že jsme ochotni těmto modelům věřit, čtvrtý stupeň možný je. Ale zároveň se objevují pochyby. Můžeme se totiž domnívat (anebo snad jen věřit?), že hyperrealita tvořená simulakry je křehká halucinace s náklonností k trhlinám. Je zde konkrétní důvod. Aby hyperrealita vytvořila umělý svět, musí nabýt konzistentní podoby. Je nesnadné představit si názorově pluralitní hyperrealitu. Masa silně ikonizovaných *reprofot* je mocná, ale je neustále obklopena vizuálním disentem. Například v podobě indexikálních fotografií. Záblesky každodenních stop zobrazených uvěřitelnou indexikální estetikou destrukují hyperrealitu. Ale také ikonické fotografie nejsou stejnorodé. Ikonických fotografií je mnoho a mohou spolu „vést války“. A ve chvíli, kdy se jednotlivá simulakra nedokážou shodnout na jednotě, pak rozdíly těchto simulaker (jejich netotalita) naznačují, že svět je různorodý a hyperrealita se bortí. Aby hyperrealita existovala a my v jejím světě žili, musejí být znaky, ikony a indexy, jednotné. Ve chvíli, kdy znaky jednotné nejsou, hyperrealita se bortí. Destruuje ji jednak indexikální část fotografie, jednak pluralita znaků, kterými fotografie i *reprofota* realitu odrážejí (dokonce i když tak činí v pokrivené, dejme tomu v *biopiktoriální*, podobě).

A právě zde je důležitá existence podvojnosti indexikálních a ikonických fotografií, ale ještě víc existence indexikální a ikonické estetiky. Právě pluralita těchto znaků je to, co je nutné zachovat. Pokud jsem akcentoval možnosti *nefotografie* a také *nebiopiktoriálního* pohledu, bylo to nikoli z estetických důvodů, ale proto, že takovéto civilizačně neloajální obrazy představují pluralitu znaků a nesnadnost generalizací. Tato kniha není pamflet žádající změnu fotografické estetiky. Bylo by to smutné i proto, že biopiktoriální fotografie ve svých vrcholných projevech je nádherný kulturní produkt. Ale zároveň je třeba cílených paralelních disidentských estetik, disidentských fotografií a *reprofot*.

Různorodost *nefototechniky* proměnné v disidentskou fototechniku a vtažené do zcela běžných soukromých fotografií i masových *reprofot*, neúcta k barevným kánonům, přiznané distorze, neobvyklé poměry stran fotografie, záměrné odmítnutí tradičních kompozičních schémat s jejich zjednodušující narativitou, to vše by podrývalo současný monopol oficiální biopiktoriální fotografie. Svět technických obrazů obohacený o takové disidentské estetiky by byl jistě komplikovanější, ale právě proto bychom snad byli schopni více chápat singulativitu úhlu pohledu a odmítat zjednodušené generické „poznání“.

Baudrillardovy teze o hyperrealitě jsou blízké Barthesově koncepci moderního mýtu. Roland Barthes vydal svou knihu *Mytologie* v roce 1957 a tato kniha je souhrnem esejů kritizujících nově automaticky přijímané postuláty soudobé společnosti. Jde o politickou kritiku, přičemž slovo politický je nutno chápat jako širokou strukturu obecných sociálních vztahů. Svou koncepci novodobého mýtu popsal Barthes takto: „Funkcí mýtu je vyprazdňovat skutečnost: mýtus je doslova nepřestajným odtékáním, krvácením či chceme-li vypařováním, je zkrátka vnímatelnou absencí [...]. Mýtus nepopírá věci, jeho funkcí je naopak o věcech mluvit: mýtus je jednoduše očišťuje, činí je nevinnými, zakořeňuje je v přirozenosti a věčnosti, dodává jim jasnost, která není jasností vysvětlení, nýbrž konstatování“.<sup>81</sup> Mýtus není vázán na realitu. Nejsou tedy Barthesovy mýty z roku 1957 podobné Baudrillardovým simulakrům z roku 1988? Barthesovy mýty vyprazdňují realitu, Baudrillardova simulakra nemají žádný vztah k realitě.

Barthesova kniha *Mytologie* je tematicky široce rozkročená a zahrnuje oblasti všemožných lidských aktivit, ale mezi jiným uvádí Barthes také dva fotografické mýty. Jedním je mýtus *Lidské rodiny*, nejslavnější fotografické výstavy všech dob. Druhým příkladem je fotografie, kterou Barthes používá pro samotnou sémiotickou definici mýtu. Jde o *reprofoto* černošského vojenského kadeta z obálky časopisu *Paris Match* z roku 1955: „Na obálce vidím mladého černocho, který je oblečen do francouzské uniformy a se zdviženýma očima, jež jsou bezpochyby upřeny na trojbarevný prapor, vzdává vojenský pozdrav. Takový je smysl obrázku. Ať už jsem však jakkoli naivní, dobře rozumím tomu, co mi naznačuje: že Francie je velká říše, že všichni její synové bez ohledu na barvu pleti věrně slouží pod její vlajkou a že pomlouvačům, ohánějícím se údajným kolonialismem, se nemůže dostat lepší odpovědi než nadšení, s jakým tento černocho slouží svým takzvaným utlačovatelům.“<sup>82</sup>

Mohl by takovýto smysl vzniknout na základě indexu? Ne, jistěže nemohl. Ikony jsou schopné vytvářet simulakra a mýty velmi snadno. Indexy zcela okrajově, snad jen jakési rodinné mýty. Kdybychom daného černošského vojáka znali, znali bychom i jeho názory, ambice, poklesky a podle jeho názorů bychom ho vnímali jako osobu (strýce Karla), nikoli jako obecného černošského vojáka. Voják by se stal indexem, tím by padla možnost ztotožňovat jej s vojáky obecně (les soldats), a tedy i s všeobecným principem patriotismu synů Francie bez ohledu na barvu pleti. To, co zde zajišťuje Barthesovu mýtu možnost existence, je skutečnost, že tato fotografie je ikonickým *reprofotem*, oproštěným od znalostí kontextu a dalších vztahů.

<sup>81</sup> Roland Barthes. *Mytologie*. Přeložil Josef Fulka. 2. vyd. v českém jazyce. Praha: Dokořán, 2011 [1. vyd. 2004], s. 141.

<sup>82</sup> *Tamtéž*, s. 114





Paris Match, Salutující černošský voják ve franouzské uniformě, 1956.

Ale vytvořit fotografický hyperreálný mýtus není snadné. Není třeba nafotografovat jen divákovi neznámý objekt, je třeba také dozrát ikonické estetiky. Tam, kde jsou do ikonů fotografie vnášeny indexy či indexikální realita, mýty se bortí. Tento mýtus je ikonem par excellence, není v něm stopy po indexikálních prvcích, ale hlavně v něm není ani stopa po indexikální estetice. Snímek je dokonale *piktoriálně* kontrolovaný. Důležitá je kompozice, opět vidíme, jak ikonicky užitečný je sevržený obraz. Čím méně prvků, tím lépe se bojuje s indexikální estetikou. Voják z obálky *Paris Match* je stejný jako *Kočující matka* od Dorothee Lange. Je tu pouze ten roz-

díl, že s prací Dorothee Lange budeme patrně sympatizovat, protože byla na straně humanismu, zatímco se snímkem podporujícím kolonialismus patrně nikoli, ale ideologickou stavbou jsou identické.

Rozdíl nalezneme spíše v dalším vizuálním kontextu. Ke snímku kočující matky lze dohledat další fotografie, které situaci deikonizují. Pokud se černošského vojáka týče, máme jen nekonečný počet *nefotografií* (buď proto, že nebyly pořízeny, nebo proto, že je nelze dohledat), které poskytují konkrétnější podrobnosti situace, nekonečný počet *nefotografií* s indexikální estetikou, které boří mýty i simulakra.

Klíčový snímek je naopak maximálně kontrolovaný, je *piktoriální*. Lze to formulovat i takto: Co je *piktoriální*, je *ikonické*. A není to jen etymologická shoda. Ale čím víc jsou fotografie *ikonické*, tím víc jim věříme jako míře obecného poznání. Ikony toužíme generalizovat, zobecňovat.

Z předchozích úvah by se mohlo zdát, že silně *piktoriální* ikony ve fotografii jsou koncentrované sociální a mediální zlo. Jdou proti podstatě fotografie, trpí obvykle silnou závislostí na obrazech, vytvářejí mýty a simulakra. Ale ikony ze své podstaty nejsou nebezpečné. Nejen že představují nádhernou kulturní minulost, kterou můžeme obdivovat ve fotografických monografiích a na výstavách. Ani v médiích nejsou *ikonické* snímky nebezpečné, takovými se stávají teprve ve chvíli, kdy přistoupíme na jejich generické čtení, a to ještě pouze v situaci, kdy má tato záměna politické a sociální dopady – což

je ovšem velmi často. Problém vyvstává, když *reprofotografické* ikony zaměňujeme za indexy. Ale *reprofota* nebývají indexy, jejich vazba k realitě a kontextualizaci třeba novinového či webového článku je do té míry nezávislá, že jsou jen obecnými metaforami skutečnosti. Stačí být vůči ikonům nedůvěřivý, ale nikoli v tom nejnaivnějším smyslu „je to stejně podfuk“, ale brát je jako jakousi koncepci ilustrace. Jako pouhý výběr redakce či autora webových stránek, tak jako jsou dobové verneovky doplněné typickými rytinami.

## 5. NESLOVA, NEGRAMATIKA

Jazyk spolu s fotografií participují na tvorbě mezer v poznání. Zabývat se jazykem není úplně snadné, protože lingvistika má, na rozdíl od fotografie, zpracovaný teoretický systém na mnoha úrovních, dlouhou historii a mnoho vyhraněných a někdy i silně znesvářených teoretických směrů. Přesto všechno musím k jazyku přistupovat podobně jako k fotografii, se kterou koneckonců bude v následujících kapitolách srovnáván, a to přestože je takovéto srovnání problematické. Jazyk je médium „konstruované“ poněkud jinak než fotografie. Jelikož to není médium technické, vzniká samovolně a samovolně se ustavuje a dynamicky strukturuje bez ohledu na to, co si jeho uživatelé přejí nebo nepřejí.

Leccos společného ale mají. Především, jak bylo řečeno v úvodu, jsou nejvýznamnějšími zdroji nezprostředkovaného poznání. Jsou to nástroje poznání, které jsou však zároveň jeho modulátorem. Z tohoto úhlu pohledu je také zkoumala řada filozofů, lingvistů a mediálních vědců. Titul Rortyho knihy *The Linguistic Turn* jen podtrhl skutečnost, že zájem filozofů se obrátil ještě více k médiu, kterým je svět zkoumán. W. J. T. Mitchell odkazoval na Rortyho, když vytvořil termín *Pictorial Turn*. Podstatou těchto obrátů bylo poznání, že jazyk a obraz nejsou nevinné. Je to paralela k extrémně formulovanému McLuhanovu výroku „the medium is the message“. Není možné zkoumat svět, aniž bychom nezkoumali prostředky, kterými jej zkoumáme.

Jazyk a fotografie jsou ostatně provázány tím, že se vyskytují v podobách *fototextů* a *fotooralů*. Obraz bývá zřídka kdy osamocený bez textu (byť naopak text obraz nutně nepotřebuje).

Ale to nejpodstatnější jsou mezery mezi jazykem a technickým obrazem (*nefotografie, neslova, negramatika, nefototechniky*), neboť redukuje komplexnost našich kognitivních možností.

### DETERMINISMUS VS. NATIVISMUS

Zájem filozofů o jazyk trvá samozřejmě již tisíce let, ale během posledních sto let se výrazně etablovala celá řada různých lingvistických škol a směrů. Tyto školy ovšem sváděly nejen intelektuální, ale i silně emocionální bitvy. Podmíněnost kultury jazykem byla jedním z velkých bojišť a je dodnes místem střetů velkých jazykových bitev. Těm se dokonce dostalo ustáleného označení *Linguistic Wars*.

Od Wilhelma von Humboldta přes Heideggera, Wittgensteina až po Edwarda Sapira a jeho studenta a následovníka Benjamin Lee Whorfa se táhla myšlenka, že jazyk podmiňuje to, jak vnímáme svět. Takovýto směr je označován jako lingvistický determinismus nebo relativismus. Kyvadlo módní vědy se později zhouplo na druhou stranu, proti deterministům a behavioristům tvrdícím, že nic není vrozené, ale všechno naučené. Nastoupil trend generativní gramatiky Noama Chomského, který v podstatě tvrdil, že jazykový instinkt je geneticky vrozený a že není kulturně podmíněný a zpětně kulturu žádným způsobem také nepodmiňuje.

Možná, že Sapir a Whorf z myšlenky, že svět chápeme zcela skrz jazyk, vyvozovali až příliš dalekosáhlé závěry. Následovatelé Noama Chomského a jeho generativní gramatiky, obecně platných gramatických pravidel v lidské mysli uživatelů každého (sic) jazyka, se zdají být střízlivější. Ve skutečnosti je jejich teorie neuvěřitelně radikální. Představa, že konkrétní jazyk nepodmiňuje naše chápání světa, popírá téměř všechny teorie médií dvacátého století. Teoretiky médií spojuje konsenzus, že média svými vlastnostmi (spolu)formují to, co je jimi sdělováno. Médium není jen potrubím, kterým je poselství „X“ zaneseno z bodu „A“ do bodu „B“, ale je nástrojem, který formu „X“ podmiňuje. Jazyku bychom podle generativní gramatiky museli udělit výjimku ze všech ostatních druhů komunikace. Takový požadavek je tak výstřední, že vzbuzuje pochybnosti. Není důvod ho odmítnout a priori, ale pokud bychom jej měli akceptovat, potřebovali bychom opravdové důkazy, které generativní gramatika nabízí. Jednou z tezí představitelů generativní gramatiky je existence jakési „mentalese“, univerzální mentální řeči, která existuje a priori jako systém syntaktických schémat obsažených v lidské mysli, u které jsou různé jazyky jen různými projevy identických vzorců. Chomskinián Steven Pinker ve své knize *The Language Instinct* obhajuje pozici nativistů. „Běžná řeč je stejně jako barevné vidění nebo chuť paradigma technické dokonalosti – technologie fungující tak skvěle, že uživatel bere její výsledek jako samozřejmý, aniž by si byl vědom komplikovaných mechanismů kdesi uvnitř.“<sup>83</sup> Tato myšlenka je svým způsobem správná, byť jinak, než autor zae myšlel. Ano, nejsme si vědomi komplexnosti pochodů běžné řeči, stejně jako si nejsme vědomi složitosti procesu barevného vidění. Ale naše barevné vidění je omezené rozsahem vlnových délek a velkou část světelného spektra nevidíme, barvocit i světlocitlivost je různá, zorný úhel oka i rozlišení jsou

---

<sup>83</sup> „Ordinary speech, like color vision or walking, is a paradigm of engineering excellence – a technology that works so well that the user takes it outcome for granted unaware of the complicated machinery hidden behind the panels.“ Steven Pinker. *The Language Instinct: How the Mind Creates Language*. New York: Harper Perennial, 2007, s. 28.

omezené. A neuvědomujeme si to právě proto, že tuto technickou dokonalost bereme jako samozřejmou a tím i jako jediné možné maximum. Jazyk je také jen velmi nedokonalý nástroj plný *neslov* a *negramatiky*, které kvůli jeho každodenní samozřejmosti obvykle nevnímáme. Někdy sice cítíme, že nejsme s to něco vyjádřit, ale spíše předpokládáme, že je to naše neschopnost najít správná slova. Jazyk se ale na rozdíl od barvocitu zjevně vyvíjí mnohem rychleji.<sup>84</sup> Pokud bychom odmítli kulturní podmíněnost a dopad jazyka, museli bychom předpokládat, že jazyk podléhá změnám patrně rychleji než jakákoli jiná část naší biologické výbavy. Přitom nativismus se zrodil z pocho-pitelné snahy vnést neurobiologii do lingvistiky. Takové proudy byly obohacující a popíraly romantizující pojetí jazyka jako výlučně kulturního fenoménu. Jenže v některých podobách se idea „mentalese“ – tedy onoho mentálního jazyka – stala monoteistickou lingvistickou školou, odmítající lingvistickou antropologii nebo sociolingvistiku. Neexistuje důvod, proč se domnívat, že Chomského „mentalese“ neexistuje – stejně jako není důvod domnívat se opak. Oboje jsou pouhé hypotézy.

V rámci této knihy se v následujících kapitolách přikloníme k relativistické hypotéze a budeme předpokládat, že jazyk je s kulturou velmi provázaný a že hranice jazyka alespoň částečně ovlivňují ne-li vnímání světa, pak alespoň naše jednání. Právě proto se, podobně jako u fotografie, budeme zabývat tím, co nás limituje svou neexistencí, tedy *neslovy* a *negramatikou*. Ano, neuvědomujeme si složitost jazyka, jenže také si neuvědomujeme nedostatečnost jeho mechanismů, nevnímáme existenci jazykových pastí *neslov* a *negramatiky*.

Jazyk se bezpochyby mění, vyvíjí se a mění se slovní zásoba. Ale i gramatika se mění, byť nepozorovaně. Nicméně mezi kulturou a jazykem, především co se týče gramatických kategorií, neexistuje schopnost rychlé reakce. Gramatické kategorie se rozvíjejí daleko pomaleji než fototechnika a také slovní zásoba (i když ta alespoň v některých oblastech může reagovat na změněnou realitu okamžitě). Ale i bující *lexikum* pokulhává za tím, co jsme pojmenovali *fotografum* s trilióny fotografií (repetitivní *reprofota* necháme stranou). Neschopnost gramatiky a určité části lexika reagovat na potřeby změn kultury představuje pro společnost významné nebezpečí. Jsme vyzbrojeni jazykem vhodným pro minulost. Jazyk je starší než kultura, nedaří se mu ji dohnat a zároveň ovlivňuje myšlení uživatelů jazyka, vrací je do minulosti a vytváří jazykové pasti. Jedince lze vnímat jako disperzního, myšlenky, jazyk a vše ostatní vzniká mimo něj a pouze se v něm z různých stran prolíná.

---

<sup>84</sup> Viz kniha na téma vztah jazyka a barevného vidění: Guy Deutscher. *Through The Language Glass: Why the World Looks Different in Other Languages*. London: Arrows Books, 2011 [1st ed. 2010].

Není to nový pohled, takto vnímalo jedince mnoho poststrukturalistů. Žijeme teď, ale nemyslíme-li pak, aspoň mluvíme tehdy. A zde se vnučuje srovnání fotografie s jazykem – médium fotografie bývá pokládáno za veskrze současné. Ale je tomu tak? Myslím, že ne. Právě proto jsem se v předchozí části knihy snažil dokázat, že přes svou aktuálnost je fotografie předfotografické médium.

## NESLOVA, NEFOTOGRAFIE, NEGRAMATIKA, NEFOTOTECHNIKA

*Lexikum a fotografum* poznávaného světa má mnohé rozdíly. *Fotografum* (suma fotografií získaných na základě skutečných či domnělých priorit dané kultury) se spokojuje s interpretací daného. Co si vidí a pomocí určité fototechniky to určitým způsobem nasnímá. *Lexikum* (suma výrazů existujících v určitém jazyce na základě skutečných či domnělých priorit společnosti dané kultury) musí v řadě případů vytvořit nové koncepty. Chyběla-li v našem *fotografu* v roce 1840 daguerrotypie Měsíce, pokusili jsme se ji vyfotografovat. Chybí-li nám v *lexiku* základní slova, nemusíme to tušit. Mohli jsme sice dost snadno rychle pochopit, že Talbotovy obrázky vzniklé ze skříněk, pomocí kterých fotografoval a kterým jeho manželka říkala *pastičky na myši*, si zaslouží jméno. A vznikla jména kalotypie a talbotypie, fotogenická kresba, kamera, fotografický aparát. Ale to bylo snadné. Měli jsme obrázek, který byl jiný než kresba nebo malba, a museli jsme ho pojmenovat jinak než *obrázky vytvořené pastičkami na myši*. Ale abstrakta jako kapitál, xenofobie, přírodní výběr, komunismus, ego, id, superego, memy, defétismus, appeasement byla kdysi *neslova* a *nekoncepty*, které bylo nutné nejdřív vymyslet jako koncepty, než jsme je pojmenovali, a dokud jsme je nepojmenovali, nevěděli jsme o nich, stejně jako nevíme o mnoha dalších. Ale výše uvedené příklady jsou „intelektuální“ slova a koneckonců lze předpokládat, že intelektuálové jsou přeci jen trochu ochotnější vymýšlet a čas od času i přijímat nové koncepty. Ale i tak jsme ochotní zvažovat, zda nám chybí zcela základní krátká jednoduchá slova (nejpotřebnější *neslova*) rozšiřující binární dvojici ano a ne? Je opravdu toto rozlišení dostatečné?

Ze sémiotického hlediska se situace zdá být na první pohled poměrně jednoduchá. Tam, kde chybí označující, není ani označované. Označujícím je zde psané slovo-zvuk, označovaným obecná představa takového typu. Ve skutečnosti ovšem musíme předpokládat, že označované existuje – je myšleno před označujícím. Pro nové označované je pochopitelně nutno najít označující. A pak takové označující prosadit přinejmenším v rámci určitých sociálních skupin. Takový proces může být relativně krátký, když se objeví

novinky typu mobilů či internetu, u abstraktních podstatných jmen jde však často o dlouhodobý proces. A pokud se týče *negramatiky*, jsme na tom ještě hůř. Nepoukazujeme na nedokonalost systému členů v těch jazycích, které jím disponují, třeba na lexikálně-gramatický problém, zda *a, the, der, ein, le, un* (zmiňuji jen protipóly určitého a neurčitého členu) jsou dostatečné pro kategorie, které vyjadřují, totiž jednotlivost a obecnost a částečnost. Neuvědomujeme si, že také slovesa či přídavná jména a zájmena by mohla mít členy, protože něco může být modré neurčitým způsobem či modré určitým způsobem. Neuvědomujeme si, že slovesa by mohla mít flexi pro tvar, který by vyjadřoval evidencialitu – tedy míru průkaznosti, kterou informace poskytuje. Pokud se předchozí úvahy zdají být čirým blouzněním, pak je nutné říct, že jsou jazyky, které schopnost gramaticky vyjádřit evidencialitu mají silně rozvinutou (např. vymírající jazyk matséština). Anebo si všimněme stále sílícího hovorového obratu v angličtině: „he *kindof* likes it (má to nějak, byť neurčitým způsobem, rád), she *kindof* admitted that (jakýmsi, byť neurčitým způsobem to připustila)“ apod. Nemůžeme alespoň zvážit, zda určenost slovesa v těchto obrazech není počínající destrukcí *negramatiky* a zda stažené *kindof* není rodícím se determinantem?

## POČET SLOV A NESLOV, FOTOGRAFIÍ A NEFOTOGRAFIÍ

Nevíme přesně, kolik má který jazyk výrazů, ale ve vyspělých jazycích se toto číslo pohybuje ve stovkách tisíc. Největší slovní zásobu má v současné době údajně angličtina s více než milionem výrazů. Fotografií podle různých odhadů bylo dosud nafotografováno čtyři až pět trilionů,<sup>85</sup> tedy zhruba takovéto číslo: 3–5 000 000 000 000. Jedná se jen o pouhý odhad a záleží také na tom, jak se fotografie počítají, zda nasnímané, či vyvolané a zvětšené, vytištěné, někdy použité v počítači atd. Pokud bychom měli věřit těmto odhadům, pak je fotografií asi pětmilionkrát víc než slov. Ať tak či tak, vypadá to, že fotografií je hodně. Ale poměříme nepoměřitelné. I když je každá fotografie jiná, naprostá většina se odlišuje pouze tématem, ale prakticky – z hlediska

<sup>85</sup> Jde o odhady z různých internetových zdrojů. Ben Zigterman. *Number of photos taken in 2014 will approach 1 trillion thanks to selfie explosion* [online]. 25 December 2013 [cit. 20. 4. 2016]. Dostupné z: <http://news.yahoo.com/number-photostaken-2014-approach-1-trillion-thanks-013002154.html>.

*Eyebeam* [online]. 1997 [cit. 5. 4. 2016]. Dostupné z: <http://eyebeam.org/feeds/jonathan-inard/how-many-photos-have-ever-been-taken>.

Bohužel, pokud vím, neexistuje odborná studie, která by se pokusila množství nasnímaných fotografií v dějinách kvantifikovat.



konceptu a informací, který mohou vyjadřovat, jsou stejné. Jsou to v lepším případě miliony synonym. I tak je *fotografum* světa nesmírné. Chybí mu však dvě základní vlastnosti. Jednak, jak bylo řečeno na začátku, postrádá schopnost lineární syntaxe, tedy schopnost vyjádřit příčinnost – kauzální vztah mezi příčinou a jejím následkem –, a jednak mu v oblasti pojmenování věcí chybí abstrakta, nebo aspoň ta složitější. Ta jednodušší dokáže abstrahovat pomocí generalizujících ikon, jako je láska, chudoba, vítězství, milosrdenství.

Stejně jako drtivou většinu fotografií a *reprofot*, ani drtivou většinu lexika uživatel jazyka nezná nebo zná jen pasivně. Aktivně v každodenním hovoru nepoužíváme obvykle více než tři tisíce slov. Hovoříme-li cizím jazykem, máme možnost se domluvit již se znalostí jednoho tisíce slov. Existují spisovatelé s velmi květnatým, bohatým slovníkem, v české literatuře je to Karel Čapek nebo Bohumil Hrabal. Ve světové literatuře je takovým příkladem James Joyce a William Shakespeare. Takové příklady ovšem bývají poněkud zpochybňované, neboť výpočet slovníků toho kterého autora není tak jednoduchý, jak se zdá. U Shakespeara se například propočty pohybují mezi 17 až 30 tisíci, v závislosti na tom, zda počítáme pouze kmeny, a nikoli předpony, přípony, zda zohledňujeme rozdílné tvary slov, rozdílné transkripce, homografa atd.<sup>86</sup>

Z rozsáhlého, celkově nezapamatovatelného lexikonu používáme ale jen ty výrazy, které jsou důležité zcela obecně, a následně ty, které jsou důležité v rámci sociálních skupin, ve kterých se pohybujeme, ať už je tato skupina definovaná třídou, vzděláním, konkrétní odborností atd. A tak chemici z laboratoře používají názvy různých přístrojů, které běžný smrtelník nezná. Víte například, co je to nučka?

Téměř zlidověl příklad Benjamina Whorfa (vytvořený na základě studií antropologa Franze Boase), že Inuité, jejichž život je závislý na sněhových podmínkách, mají vysoký počet názvů pro různé druhy sněhu. Tento příklad nejednou pseudocitovaný, bez znalosti původních pramenů, je dnes považován za příklad vědeckého mýtu a parodoval jej Geoffrey Pullum v knize *The Great Eskimo Vocabulary Hoax*.<sup>87</sup> Jazykovědci poukazovali na to, že je těžké jejich počet určit, protože se různí u různých inuitských jazyků; koncept sněhu se někde překrývá s konceptem ledu, některá slova nemají být posuzována jako samostatná, protože jsou jen slovní základy dotvořené příponami atd. Množství různých slov pro různé druhy sněhu se tedy zveličovalo. Podstatné

---

<sup>86</sup> Bradley Efron – Ronald Thisted. „Estimating the Number of Unseen Species: How Many Words Did Shakespeare Know?“. *Biometrika*. 1976, vol. 63, no. 3 (December), s. 435–447.

<sup>87</sup> Geoffrey K. Pullum. *The Great Eskimo Vocabulary Hoax and Other Irreverent Essays on the Study of Language*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

je, že různá slova pro sních Inuité *mají*. „Banální, i kdyby to byla pravda,“ říká Pullum ve své knize. Svým způsobem. V jazyce kultury, která nezná sních, slova označující různé druhy sněhu chybí.

A je tu ještě jedna mnohem důležitější okolnost: národy, pro které je sních důležitý (anebo různé druhy větru a klidně i písku či bahna), mají pro různé druhy sněhu jednoslovný výraz, ne dlouhé slovo, ne opis. Přejdeme do češtiny, která má také několik jednoslovných výrazů pro sních. Jednoslovné výrazy jdou opsat několika slovy. Například *prašan* by mohl být označený jako *sních lehký jak prach*, nebo dokonce, abychom jej ještě lépe popsali, mohli bychom říci *sních lehký jako prach, který se pomalu snáší k zemi a který nevytváří pevné podloží, ale naopak hmotu, do které se zaboříte jako do bažiny*. Takový opis by byl srozumitelný a jistě bychom tak mohli *prašan* popsat někomu, kdo se sněhem nemá valné zkušenosti nebo v jehož mateřštině je *prašan* *neslovo*. Ale pro člověka, který už ví, jak vypadá *prašan*, by to bylo zcela nadbytečné a především neefektivní. Představme si, jak Inuit v iglú na otázku: „Jak je venku?“ Odpoví: „Venku padá *sních lehký jako prach, který se pomalu snáší k zemi a který nevytváří pevné podloží, ale naopak hmotu, do které se zaboříte jako do bažiny*.“ Intuitivně tušíme, že taková konverzace je nepravděpodobná. Prostě proto, že výrazy vyjadřující běžné věci, děje, charakteristiky, vlastnosti činnosti atd. bývají jednoslovné. Na tomto zjištění není nic překvapivého nebo objevného, jde o obecně známou ekonomičnost jazyka. Tuto skutečnost postřehl a ve svých jazykových zákonech také formuloval George K. Zipf.<sup>88</sup> Zjednodušeně říká, že běžná slova se dlouhodobě zkracují. V první chvíli se vnucují především představy každodenních věcí a činností, jako je *máma, táta, dítě, dům, voda, strom, nůž, kdo, jíst, pít*. Stejně tak to platí u ještě používanějších slov, jako jsou spojky, předložky nebo členy: *a, ke, na, z, the, der*. Princip ekonomičnosti jazyka ovšem platí i pro abstrakta.

## LEGITIMITA SLOV

V lexiku je skryta nekvantifikovatelná, ale důležitá vlastnost – legitimita slov. Existují slova důvěryhodná, nedůvěryhodnější a nejnedůvěryhodnější. Legitimitou slov zde budeme rozumět jednoduše to, že potřebnost některých slov je samozřejmá, nikdo se nad jejich použitím nepozastaví, bude jim rozumět a nebude taková slova pokládat za vyspekulovaná či zbytečná. Legitimita slova je jeho souznění s naší kulturní zkušeností. Definice tedy bude vypadat

---

<sup>88</sup> George Kingsley Zipf. *Human Behavior and the Principle of Least Effort: An Introduction to Human Ecology* [repr. von 1949]. Mansfield Centre, CT: Martino Pub, 2012.

takto: *Legitimita slova je uznaná smysluplnost slova*. Legitimita slov však ve svém důsledku znamená legitimitu světa popsaného skrze tato slova.

Legitimita, kterou se budeme zabývat, ovšem není binární: nestojí na principu ano/ne, tedy legitimita versus nelegitimita. Naopak, vytváří jakési stupně legitimacy podle míry samozřejmosti a domnělé ne/potřebnosti jedt notlivých slov. To, že legitimita (tedy obvyklost) slov může být někdy vázána na úzkou sociální skupinu, ve které je používána, je samozřejmé. To je případ argotu či slangu, odborných výrazů úzce specializovaných skupin. I zde však lze mluvit o legitimizaci slova, byť jen v rámci této dané sociální skupiny.

Legitimita výrazu je dlouhodobým kulturním nánosem, sedimentem konotací a vztahů k referentům, ke kterým odkazuje. Legitimita je dána způsobem užití slova v historii, která ve slovech přžívá. Vznikne-li nové slovo, má život těžší, alespoň potud, pokud neoznačuje fyzické věci.

Aniž bychom tedy nějakým způsobem bojovali za lingvistický determinismus, kultura vnímá svět skrze svůj vlastní slovník. Existující *neslova* mohou být *neslova* ze dvou důvodů. Buď proto, že je daná kultura nepotřebuje, nebo že si zavalena všemi možnými podněty, jak zakoušet svět, nevšimla, že by mohla být užitečná.

S legitimitou je to ovšem těžké. Lexikum, stejně jako *fotografum*, je historicky rozptýlené. Myslím-li, nejsem v myšlenkách v místě, kde jsem fyzicky, jednak šířeji v tom smyslu, že slova (ovšem i další kulturní projevy) jsou formulována jednak v minulosti (jak v kulturních, tak v biologických dispozicích), jednak v souvislostech, které jsou mi vzdáleny a které nemohu ovlivnit. To, co si myslím, tedy není svobodné, ale je přefiltrováno podmínkami mimo mne. Jsem zde, ale mé myšlení vzniká mimo mne a na jiném místě. V této chvíli tam, kde jsem teď, nemyslím. Myslím v historii, tedy nikoli teď v Praze v roce 2016, když píšu tato slova. U fotografií je to jiné. Vidím tam, kde nejsem, ale jsem i tam, kam vidím (například do roku 1945 a vidím pohřeb vojáka, který padl v poslední den války na snímku Tibora Hontyho). Ale zároveň, pokud úvahy v první části knihy byly správné, pak vidím skrze prostředky minulosti, tedy také skrze technické vidění, které se formovalo dávno před zmíněným rokem 1945 a které se dokonce ze značné části formovalo dějinami předk technického obrazu, tedy před symbolickým rokem 1839. Dalo by se to formulovat takto:  $<1839 + j\acute{a}2016 = 1945$ . Je to jen metafora samozřejmě.

Neustálé inovace jazyka a následné legitimizace jednotlivých výrazů (pochopitelně také delegitimizace, odumírání slov, kompletní změna výrazu v opozita nejsou v jazyce nijak vzácné) probíhají různě dlouho. Během tohoto často pomalého procesu je slovo (nový význam) postupně přijímáno a tedy institucionalizováno. Skutečnost přestává být *neslovem* a následuje dlouhý proces institucionalizace umožňující slovu nabýt legitimacy v širším okruhu mluvčích. Lze dokonce tvrdit, že institucionalizování výrazu rovná se legitimizování výrazu. Institucionalizace je daná četností výskytu. Jde o tuto rovnici: ČASTOST VÝSKYTU > INSTITUCIONALIZACE > LEGITIMITA. Je to dáno naší socializací a přizpůsobením se určitým normám a naopak pochybnostmi či nedůvěrou vůči cizím normám (normám jiné sociální skupiny). Slova, která jsou *běžná*, nemají problémy s legitimitou.

Na začátku knihy jsem jako hypotézu uvedl, že legitimita netechnických obrazů je postavena na mere-exposure-effect, na efektu pouhého vystavení, který jsme popisovali v souvislosti s novými médii. Nyní se nabízí srovnání se slovy. Tedy to, že slova běžné skutečnosti, obrazy, tváře, lidé, které vidáme častěji, jsou pro nás přijatelnější, a to přestože nevíme nic o jejich podstatě, než ta neběžná. V podstatě v nás to, že se s nějakou věcí, slovem, znakem, obrazem apod. setkáváme často, vzbuzuje pozitivní pocit vůči tomuto slovu, znaku, a to bez ohledu na to, zda dává, či nedává významový smysl. Je možné, že takto fungovaly mše před druhým vatikánským koncilem, které se konaly v neustále se opakující latině pro většinu farníků nesrozumitelné.

Je to vidět na nedůvěře ke způsobu vyjadřování mezi různými sociálními skupinami, a to i tehdy, když říkají v podstatě to samé. Ilustrují to obraty typu „mluv, jak ti zobák narost“. Ne, že by *fotografum* zcela postrádalo tuto nedůvěru, není však bezpochyby tak markantní.

Nikdo nebude zpochybňovat legitimitu číslovek, nikdo nebude zpochybňovat legitimitu slov *ano-ne, muž-žena, voda, jídlo, dítě, země, pod, k, ze, ale* atd. Taková a podobná slova mají největší možnou legitimitu a jsou naprosto nezbytná. Jsou *obecně* legitimní, *superlegitimní*. Protože legitimita je dána užitečností, a tedy i četností výskytu těchto slov, jsou *superlegitimní* slova ve všech jazycích krátká (jedna až dvě slabiky): *man, muž, uomo, homme* atd., *one, two, three, jedna, dvě, tři, čtyři, ein, zwei, drei, un, deux, due, trois, water, voda, acqua, e, zu* atd.<sup>89</sup> Skutečnost, že výrazy pro nejběžnější věci, osoby, události bývají jednoslabičné nebo dvojslabičné je vidět dobře v ang-

<sup>89</sup> To ale neznamená nutně i opak, totiž že každé krátké slovo je běžné, a tedy legitimní. Existuje dost krátkých výrazů odkazujících na neběžnou realii (tapír, ara, tér, nova apod.). Opačným směrem však jde o pravidlo zcela spolehlivé.

ličtině. Angličtina rozlišuje *short words* (krátká slova) a *long words* (dlouhá slova). *Short words* jsou většinou slova germánského původu a mají nižší stylistickou hodnotu. *Long words* jsou většinou slova románského původu s vyšší stylistickou hodnotou. Příklady jsou dvojice jako *get – receive*, *man – person*, *think – consider*, *tell – communicate* atd.

Fakt, že jedno slovo má vyšší stylistickou hodnotu než slovo druhé, neznamená, že jedno nebo druhé je legitimnější za každých okolností. Legitimita je dána souvislostmi, ve kterých je slovo použito. *To receive* bude vhodnější – legitimnější – při přednášce, *to get* zase při běžném přátelském posezení v anglickém „pubu“. Výše uvedené dvojice jsou ovšem běžné.

Medvídek Pú nemá rád *long words* – a právě jeho prostota představuje jistý zdravý rozum, tedy to milé přátelské něco, co si *na nic nehraje*, něco, co nás odděluje od nebezpečné komplikovanosti bytí. Pú nevědomky uznává Zipfovy zákony a dlouhá slova jej zneklidňují. Jsou mu nepříjemná, protože bourají legitimitu života, který si ve svém zátiší vytvořil. Pú bydlí ve Stokorcovém lese daleko od složitého světa, v němž Milne svou knížku psal. Většina z nás jsme v jisté míře Púové. Máme svá kulturní zátiší a bojíme se z nich vyjít.

Kdyby Pú fotografoval, netoužil by vytvářet *reprofota* ani by nepřekračoval meze svého medvědího oka. Zhotovoval by jednoduché, trochu nepovedené *biopiktoriální* fotografie s indexikální estetikou, jakkoli by usiloval o estetiku ikonickou. I témata by byla indexikální, na fotografiích by byli Kryšťůfek Robin, Prasátko..., možná by fotografoval západy slunce. Nepoužíval by ani rybí oko a ani objektiv s velmi dlouhou ohniskovou vzdáleností, určitě by se nevěnoval infračervené či ultrafialové fotografii a neexperimentoval by s žabí perspektivou. To vše by mu svět destabilizovalo stejně jako dlouhá slova. Možná by ale používal ptačí perspektivu, protože dobře lezl po stromech. A diagonální kompozice z ptačí perspektivy by pro něj byla přirozená a legitimní. To, co Alexandr Rodčenko, László Moholy-Nagy a jiní konstruktivisté museli ve dvacátých letech objevovat a esteticky legitimizovat, by bylo pro Medvídku Pú naprosto přirozeným způsobem vyjadřování, „*short photographs*“.

Dlouhá slova mají nižší legitimitu, ale nejhůře na tom jsou skutečnosti, které musíme nějakým způsobem opsat. Opis skutečnosti pomocí více slov nejen že není krátký, a tedy samozřejmý, ale skutečnost může navíc opsat různými způsoby: opis je neustálený, to jest neinstitovaný, a tím se snižuje jeho legitimita. Opis se podobá úhlu pohledu, názoru na věc. Slovo je a priori více či méně legitimní, opis je a priori legitimně sporný. Pokud ho příjemce chce legitimizovat, vyžaduje to od něj otevřenost podobnou situaci, když je v diskusi přístupný argumentům druhého. Jde o nemalý požadavek a dynamika vývoje jazyka tedy není příliš velká. Ve fotografii nic podobného opisu skutečnosti neexistuje.

## NULOVÁ LEGITIMITA

Bylo již řečeno, že legitimitu nelze rozdělit na protipóly legitimní a nelegitimní, ale že je naopak souvislou škálou oprávněnosti slov. V této souvislosti si musíme položit otázku, zda tato škála má vůbec nějaké jasně vymezené extrémy. Přesně formulovaná otázka bude znít takto: „Pokud existují superlegitimní slova, která mají nejvyšší obecně platnou a všemi sociálními skupinami mlčky přijímanou legitimitu, existují také slova, která nemají absolutně žádnou legitimitu?“ Bezpochyby ano. Legitimitu slov jsme již jednou definovali jako bezděčně uznanou smysluplnost slova, ale existuje však ještě jeden pozoruhodný zdroj legitimacy slova, totiž samotná existence slova. Pro skutečnost, jakou je „chybějící slovo v jazyce“, výraz neexistuje a pro tuto knihu bylo nutné termín *neslova* vytvořit. Kdyby tento výraz existoval, pak by myšlenka naprosté nelegitimy byla zcela banální (pokud ji vnímáte jako banální i tak, je to skvělé). Pokud častost výskytu slova znamená institucionalizaci slova a ta znamená legitimitu slova, pak nulová častost výrazu *neslova* (tedy aspoň pro ty, kdo nečetli tuto knížku) znamená jeho nulovou legitimitu. Takové nelegitimě bychom mohli říkat *supernelegimita* a mají ji *neslova* – neexistující slova označující osobu, zvíře, událost či abstraktum. *Neslova* je možné srovnat s *nefotografiemi*. Mají *nefotografie* stejnou nulovou legitimitu jako *neslova*? V zásadě tomu tak je, ale v té chvíli, kdy se *neslovo* stává slovem a *nefotografie* fotografií, je dynamika legitimity jiná. Zatímco nové slovo získává legitimitu jen postupně, nové fotografie získávají legitimitu prakticky v okamžiku vzniku. Legitimita fotografií je obvykle okamžitým kulturním blitzkriegem. Lexikum získává legitimitu obtížně, *fotografum*, a zvláště *reprofotografum*, získává legitimitu snadno, i pokud zobrazuje trojnohé zebry. Je-li cosi vyfotografováno, víme, „že je to běžné“. Vidíme-li snímek zelené labutě, pak víme, nikoli že existuje jedna zelená labuť, ale že existují zelené labutě. Legitimitu snímku v zásadě nezpochybňujeme. I dnes, přestože každý ví, že fotografie jsou zcela manipulovatelné, jim stále intuitivně důvěřujeme. Vzácnými výjimkami mohou být záběry, které jsou silně nepovedené, zcela absurdní nebo vizuálně nečitelné, avantgardní fotografie apod.

Právě snadná legitimizace fotografií je to, co z fotografie činí mnohem lepší nástroj propagandy, než jsou slova. Výrok, většinou připisovaný v různých variantách Goebbelsovi, že „tisíckrát opakovaná lež se stává pravdou“, bychom mohli transformovat na „jedenkrát vyfotografovaná lež se stává pravdou“. Pravdivá *nefotografie* ovšem zůstává lží nebo neskutečností, což z praktického hlediska znamená to samé.

A přesto všechno je celá problematika složitější. Fotografie v jednom exempláři má sice legitimitu stoprocentní, ale zcela lokální. Opět narážíme na skutečnost, že jakkoli fotografii budeme mít při jejím čtení za „pravdivou“,

a to bez ohledu na svou případnou lživost, *reprofoto* bude pravdivější masově prostě tím, že je opakované. I zde se tedy médium fotografie a *reprofoto* opět chovají odlišně. První je soukromé, druhé směřuje k doslovnému opakování na různých místech.

Fotografie je sama o sobě vícevrstevnatá, je komplexem zobrazených skutečností. Slovo je fragmentem, kde je nutné namáhavé hledání vhodného, pro nové slovo často nového kontextu, nového intelektuálního ukotvení v rámci společnosti. Nově vzniklá slova jsou konvencemi, na které musí přistoupit alespoň určití mluvčí. Fotografie a *reprofoto* jsou také konvencemi, ale jen konvencemi tisíciletí ukotvovaných, a tedy přijatých estetických obrazových tradic, konvencemi ikonické estetiky – jsou-li tyto tradice dodrženy, pak stačí fotografii či *reprofoto* jednostranně vyhlásit.

Legitimizování slova je boj s principem *mere-exposure* efektu, teprve postupně a později, bojuje-li slovo úspěšně, dostává se do širšího povědomí. Freudův termín „ego“ efekt *mere-exposure* porazil a legitimizoval se v běžné, každodenní mluvě, ale Freudova stejně potřebná slova „id“ či „superego“ už nikoli.

Existují pochopitelně nově utvářená slova – neologismy. V jednotlivých případech může básník či vědec přijít s novotvarem, nově vytvořeným slovem, které je vnímáno jako přijatelné, i když odhlédneme od velmi nízké legitimacy tohoto slova. Příjemce musí být nesmírně otevřený a vstřícný vůči novým myšlenkám, anebo je slovo tak vhodné, pro danou éru potřebné, tak jako Čapkův *robot*.

Když byla řeč o Inuitech a prašanu, pochopitelně nešlo až tolik konkrétně o prašan. Není důvod, proč by takové slovo mělo existovat v jazyce, který jej nepotřebuje. Lexikum jazyka jsme tedy definovali jako soupis domnělých i skutečných priorit uživatelů jazyka. Slovem domnělý je míněno především to, že existují neslova, která jsou pro danou společnost prioritní, ale která nikdy nevznikla. Prašan opravdu nebude v mnoha jazycích prioritou a skutečně není třeba mít jej jako jednoslovný výraz. Je ale možné, že existují slova mnohem užitečnější, která, pokud vím, chybějí v mnoha indoevropských jazycích. Kromě toho i obyvatel pouště může pochopit, že nějaké takové slovo existuje a má smysl, protože odkazuje k materiální skutečnosti, jakkoli ho nebude zajímat. Slovo prašan neatakuje kulturní svět obyvatele pouště, je pro něj pouze něčím nepodstatným, lhostejným a v zásadě pochopitelným, byť nedůležitým. Opis prašanu bude Sahařanem sice a priori vnímán jako spíše nelegitimní, ale vzhledem k tomu, že neatakuje kulturní hodnoty, by nebyl problém jej v případě potřeby legitimizovat. Prašan neatakuje naše kulturní hodnoty, do jejichž sítě jsme tak pevně vpleteni a jejichž narušení je pro nás tak bolestné, že je musíme popírat za každou cenu a odmítat existenci narušitelů: slov, která naše vnímání světa nově definují.



Pokud pochybujeme o neexistenci potřebných slov, lze nahlédnout problém ještě z druhé strany. O nepříjemných skutečnostech a lidech raději nemluvíme, abychom si myšlenkami na ně nekazili náladu. Jde o jakési jednoduché potlačení legitimacy slova či jména osoby. Existují ale i slova, která se snažíme obecně delegitimizovat tím, že je nevyslovujeme. Jsou to slova, která z různých důvodů znepřjemňují naše chápání světa. Vytváříme *neslova*. Patří mezi ně například přiznání biologické podstaty člověka či skutečností, které vnímáme jako ohrožující. Co se týče tabuizovaných slov týkajících se naší animálnosti, jsou to slova týkající se lidských výmětů. Člověk sám sebe vyděluje z živočišné říše velmi intenzivně a nesprávně, jak nás poučili mnozí evoluční biologové, a některá slova vnímá jako ta, která se nevyslovují, *hovo, srát, prdel* atd. jsou typické výrazy, které bývají, pokud nechceme podtrhnout expresivitu vyjádření, z běžné mluvy obvykle eliminovány. Eliminujeme totiž i výrazy stolice, moč, řekneme kolegovi: „Bolí mě loket,“ ale nikoli „mám strašně špatnou stolicí a větry“. U lékaře budeme patrně o své špatné stolici hovořit bez zábran, lokální nelegitimita se promění v lokální legitimitu. Tento rozpor existuje v různé míře i jinde, zde je pouze protiklad lokální existence vs. lokální neexistence vyhraněnější.

Také nelegitimita těchto slov se snižuje tak rychle, jak společnost přiznává svou biologickou podstatu a kromě toho se stává celkově permissivnější. Není tedy překvapivé, že „neslušná“ slova jsou v současné angličtině nahlížena jinak než v Anglii viktoriánské. To, že *nepříjemné biologické věci existují*, znamená, že se tváříme, že pro ně neexistují slova, a tím popíráme jejich existenci, zároveň je však známe a pro bohatost jazyka potřebujeme. Tato skutečnost zrodila onen pozoruhodný kompromis.

Jméno boží nemá být bráno nadarmo a bůh by také v mnoha náboženských neměl být zobrazován. Někdy skutečnost popíráme a tuto zkušenost můžeme nalézt leckde třeba i v populární dětské literatuře. Největší zlo v *Harrym Potterovi* představuje lord Voldemort. Jeho jméno je tak děsivé, že musí být vytlačeno jiným označením *The One Who Must Not Be Named, Ten, kdo nesmí být jmenován* nebo *Ten, jehož jméno nesmí být vysloveno*. Je to podobné, jako když jsou vytečkovány vulgarismy. Stejně jako exkrementy zde Voldemort představuje aspekt života, který *neexistuje*, a proto pro něj *nemáme* slovo, a pokud je opravdu potřeba ho zmínit, musíme využít náhradu *The One Who Must Not Be Named*. Nejde ovšem přímo o *neslovo*, ale o snahu *neslovo* vytvořit, výraz Voldemort existuje. Zmínky o naší biologičnosti obsahují stejné mechanismy, ale můžeme se setkat i se slovem vytečkováním *do p...* jako bizarním kompromisem mezi slovem a *neslovem*. V případě Lorda Voldemorta je ale princip legitimacy jména užit sofistikovaněji, někteří lidé

jsou ochotni vyslovit jeho jméno. Kromě samotného Harryho Pottera je to ředitel školy v Bradavicích Dumbledore (Brumbál) a také Remus Lupin. Tyto postavy jsou dostatečně silné, aby akceptovaly svět, jaký je – autorka je stvořila jako bytosti schopné unést jazyk reality. Máme zde tedy extrémně lokální legitimitu výrazu akceptovanou pouze několika málo osobami. To, že tyto postavy vysloví jméno Voldemort, je jejich charakterizačním prvkem. Nesnaží se potlačit existenci této bytosti, jsou schopni neobcházet a nepotlačovat myšlenku absolutního zla a J. K. Rowling je tímto pro čtenáře definovala jako nesmírně odvážné bytosti.

Podobné je to s *nefotografiemi*. Některé jsou vytvářeny jako *nefotografie* cíleně. Všichni známe historické příklady, kdy po různých čistkách v totalitních režimech mizely z fotografií osoby nepohodlné minulosti. Anebo zcela mizely fotografie, na kterých tito lidé byli. Ale přesto všechno se takto vytváří jen nepatrná část *nefotografií* a *nereprofot*. Kulturně podstatnější jsou ty *nefotografie* a *nereprofota*, které nikdy nikdo nepořídil, protože o ně společnost nestála, *neslova*, která nikdy nikdo nevytvořil, protože daná kultura neobjevila jejich podstatnost a nepřišla s označováním existujícím před označujícím. *Neslova* a *nefotografie* mají odlišnou genezi, u *nefotografií* obvykle chápeme jejich možnou existenci, ale nechceme je. U *neslov* neznáme jejich koncept, a i pokud ho pochopíme, často jej těžko prosazujeme.

## ČLENY

Členy lze považovat za jednu z nejzajímavějších gramatických kategorií a mají ambice logické a filozofické. Členy gramaticky patří mezi determinanty, podobně jako číslovky a ukazovací zájmena, ze kterých vznikly. Mohou denotovat něco konkrétního, stejně jako onen kouř denotuje oheň za kopcem. Zatímco slova jsou konvenčními symboly, determinanty odkazují ke konkrétním referentům těchto symbolů. Metaforicky jsou paralelou indexikality/ikonicity fotografií.

Za to, že je v některých jazycích máme, vděčíme naší potřebě odlišit jisté prvotně zmíněné věci, osobu atd. od osob či věcí, o kterých již byla řeč. Vypadá to na první pohled jen jako pouhá praktická jazyková pomůcka bez dalšího přesahu. Přesah zde ovšem je.

## URČENOST

Mluvní pomocí členu odlišuje věc jako abstraktní kategorii od konkrétní jednotliviny. *A car over there* odkazuje na konkrétní auto dříve nezmíněné. Poukazuje tak na pluralitu možných nezmíněných aut – na všechna auta, o kterých nebyla řeč. V důsledku toho možná alespoň částečně vnímáme, že stejné slovo může dostávat různé mody či tváře podle skutečnosti, ke které odkazuje. Tento systém znamená pluralitu. V jeho světle najednou jasně vidíme, že pes může být hnědý nebo černý, hodný nebo zlý. Najednou tedy máme alespoň určitou šanci zacházet se psem jako s něčím, co není vždycky stejné, a možná nám to pomůže uvažovat o psech jako o něčem různorodém. *Dog* pak není *dog*, ale množina skutečností, kam patří všichni psi od samce pitbula po fenku zlatého retrívra. V důsledku by se dalo říci, že členy brání předsudkům, ale to by bylo nadsazené. Přesto členy, byť bohužel jen v některých případech a jen do jisté míry, zabraňují generalizování, zjednodušování, paušalizaci, zevšeobecnění. Vždy budou existovat lidé, kteří budou nenávidět všechny psy jako kategorii. Členy jim v tom ale pomáhat nebudou.

Fotografie také mají určenost a neurčenost. Je to ona indexikalita nebo ikonicitá. Bohužel tyto členy jsou nevyslovované a dochází k matoucím záměnám indexů a ikon, především vytváření falešných indexů, jak bylo rozvedeno na začátku knihy.

## ČÁSTEČNOST

Členy umějí, mezi jiným, odlišit (gramaticky a povinně) celek a část. To je v zásadě pochopení obecnosti či částečnosti nějakého principu, v zásadě kognitivní pomůcka, jak určit míru možného zobecnění.

Pavel Eisner, lingvista a překladatel, ve své knize *Chrám i tvrz* z roku 1946 uvádí příklad, kdy texty nacistické propagandy přeložené do češtiny z gramatických důvodů fungovaly ještě zákeřněji než v německém originále. Nacistický tisk psal: „Französische Divisionen vernichtet (tj. několik divizí), český lump anebo trouba textoval francouzské divize zničeny (tedy patrně všechny). Kdybychom chtěli v němčině říci všechny, museli bychom říci die Französische Divisionen“.

Eisner uvádí i další příklady: „nedostatek členů v češtině může vést k dvojmyslnosti [...] Dejme tomu, že náš houslista Ctirad Woborschil podnikl cestu do ciziny, třeba do Švédska. Jedněm se líbil, jiným zas ne, jak už bývá. Podle toho dopadly kritiky. I napsal by svědomitý referent jazyka německého ze Stockholmu takto: Schwedische Blätter rühmen sein beseeltes Spiel

und seine glänzende Technik. Což znamená několik (třebas i jen dva) švédnských listů chválí jeho oduševnělou hru a skvělou techniku. Tento stav věcí může český stylist, je-li necitlivý anebo stranický, vyjádřit i takto: švédské listy chválí jeho oduševnělou hru a skvělou techniku. Tedy patrně všechny švédské listy, že ano. Co je to? Podvod je to, bezděčný nebo úmyslný. Ježto němčina má člen, je v ní takový podvod nemožný: Schwedische Blätter, toť sousloví, jež má v sobě – němý – plurál členu neurčitého, je to množné číslo, jež nikdy nemůže znamenat totalitu.<sup>90</sup> Totalita. Slovo totalita je v Eisnerově příkladu slovem klíčovým. Totalita znamená zevšeobecnění a zjednodušení světa. Rozdíl mezi obecnými a částečnými je jedním z témat, kterému se budeme dále věnovat nejčastěji. Příklad se zničenými francouzskými divizemi znamená záměnu části za celek. Příklad houslisty Woborschila je v jistém smyslu závažnější než příklad francouzských divizí. Znamená sice také záměnu části za celek, ale nejde zde pouze o počet (totiž jestli byly zničeny divize všechny nebo jen několik). To, že český stylist napíše, že se český houslista líbil všem švédským listům, vítězí nad naší schopností pochopit pluralitu názorů.

Bylo by možné namítnout, že i čeština může říci *některé švédské listy*. Ano může, ale to už je cosi nepovinného, cosi navíc – jakýsi bonus, co musí případný autor textu doplnit. Takové rozhodování je *negramatické*, protože autor/mluvčí není nucen gramatikou cosi takového napsat/vyslovit. Formulace autora písíciho/uvažující v jazyce, který členy má, je gramatická, neboť mluvčí se musí rozhodnout (nic jiného mu nezbyvá), jaký gramatický tvar použije. Rozhodnutí použít či nepoužít člen, ať už určitý, neurčitý, nebo němý, je v němčině, angličtině, francouzštině a dalších jazycích nutné řešit, neexistuje jiná možnost. Rozhodnout tak či onak je povinné, není čím si navíc, co autor textu nebo mluvčí udělat může anebo nemusí. České slovo *několik* lze jen z dobré vůle nabídnout, mám-li chuť, prostor (v novinových titulcích velmi omezený) a dostatek inteligence, abych přišel na to, že je tohoto slova v dané situaci třeba. Boj členů je boj myšlenkové totality s myšlenkovou pluralitou. Totalita proti pluralitě, to je princip gramatiky členů. *Negramatika* se zde stává zákeřnou.

Zkusme nyní porovnat systém členů s chováním fotografie/reprofot. Zachovají se jako jazyk s rozvinutým systémem členů? Na *reprofotu* vidíme zničené francouzské divize, tanky, obrněné transportéry. Byly nafotografovány jako index (nezobrazují obecnost), a tedy by měly fungovat jako bezčlenné substantivum v plurálu (to jest jen jako jistá část divizí), ale čteme je tak? Ne nutně, spíše budou metonymickým obecným symbolem vítězství – je jasné,

že divize byly zničeny se členem *die* – tedy všechny. Jsou ikonické. Bez členu *die* (tedy jako některé divize) je vnímáme spíše na fotografii než na *reprofotu*, a to zvláště silně, pokud jsme se těchto bojů zúčastnili a konkrétní scénu rozeznali. Podstatná bude opět ikonická estetika, která bude posouvat metonymii zničených divizí k celku tím víc, čím bude piktoriálnější.

Stejně tak houslista Woborschil, který se na jednom *reprofotu* klaní vestoje aplaudujícím divákům, je silně ikonický. Indexikální se ovšem fotografie může alespoň částečně stát nejen znalostí kontextu, ale i komparacemi. Čím vyšší počet různých fotografií stejného námětu známe, tím více se jednotlivé fotografie stávají indexy.

Více snímků deseti zničených francouzských divizí má vyšší výpovědní hodnotu než jeden opakovaný. Množství snímků, a to i tehdy, když všechny vyjadřují stejnou jedinou myšlenku (např. oslavu vítězství), v sobě někdy paradoxně skrývá potenciální možnost pluralit. *Nefotografie* naopak umocňuje jednu existující fotografii/*reprofoto*, neboť tím, že je jediná, se z ní stává obecný princip, který se na první pohled nezdá nahodilým ikonem, ale obecně pravdivým výrokem.

Moc členů je ale i v jazyce bohužel omezená. Jejich boj za pluralitní vidění světa není drtivým vítězným pochodem na všech frontách. Tak přehlednou a čistou práci členů jako ve dvojicích *a dog – the dog*, *französische divisionen – die französische divisionen* mnohdy nenalezneme. V oblasti členů se bohužel objevují široké propasti *negramatiky*.

Nedostatky systému členů jsou tyto:

1. Členy směšují několik myšlenkových schémat.
2. Členy obvykle lze aplikovat jen na některá podstatná jména, a to ještě za omezených podmínek. Problémy se objevují často u abstraktních a nepočitatelných podstatných jmen krásy, ošklivost, moudrost.
3. Člen nelze vůbec aplikovat na další slovní druhy. *Negramatiky* členů přídavných jmen, zájmen, sloves, přestože pluralita těchto slov je stejná jako u podstatných jmen.

Gramatické kategorie se v různých jazycích liší. V některých existuje subjunktiv, v některých ne, některé mají čtyři pády podstatných jmen, jiné sedm či víc, některé mají systém členů, zatímco jiné ne atd. Ale jsou zajímavější odlišnosti. Jazyk kmene Matsesů, který popsal David Fleck,<sup>91</sup> nutí uživatele, aby gramaticky formuloval, mluvili o nějaké minulosti, události, která se stala dávno či nedávno či velmi dávno (nejde o čas dávno minulý, jaký známe z některých indoevropských jazyků). Kromě toho ještě Matsesové mají

---

<sup>91</sup> David Fleck. „Evidentiality and Double Tense in Matses“. *Language*. 2007, vol. 83, no. 3 (September), s. 589–614.

propracovaný slovesný systém, který je gramaticky zavazuje vyjádřit, zda to, co říkají, znají z přímé či zprostředkované zkušenosti, a pokud ze zprostředkované, pak o jaký druh zprostředkované zkušenosti jde. Jejich gramatika je naše *negramatika*. Představme si, že by takové rozlišení existovalo v češtině, angličtině nebo francouzštině, upřesnilo by to naše chápání světa, anebo by se stalo pouze idiomatickými obraty bez jakéhokoli obsahu? A teď si představme takovouto gramatiku aplikovanou na fotografie. Jsou fotografie zkušeností z první ruky pouze, pokud jsme je dělali my sami? Jsou fotografie rodinné a přátelské zkušenostmi z druhé ruky? Pokud známe základní kontext, pak ano? Jsou reprofota zkušeností z třetí ruky? A jsou ilustrativní fotografie zkušenosti stojící mimo jakoukoli informační hodnotu? Obvykle ano. Představme si popis fotografie s maximální obezřetností vůči její možnosti evidentiality – doložitelné průkaznosti. Udělejme myšlenkový experiment v tomto duchu – může to být osvěžující zážitek: Člověk neznalý dějin fotografie by musel popsat snímek Roberta Capy *Padající republikán* z roku 1936 ze Španělska takto: „Kdosi třetí, koho nyní nezprostředkovaně neznám, v tehdejší minulosti, kterou nyní nezprostředkovaně neznám, za tehdejších okolností, které nyní nezprostředkovaně neznám, vyfotografoval cosi, co někdo další, koho neznám, za kulturně determinovaných okolností, které nyní neznám, rozšířil jako *reprofoto* a já s těmi svými znalostmi, které jsem měl, když jsem je viděl, pokládal za obraz padajícího člověka se zbraní.“

Jakkoli je takový popis absurdní, opravdu přesně vystihuje skutečnou podstatu snímku – singulativní dimenzi tohoto fotografického ikonu. Současně však takto neurčitou četbu pokládáme za ne-li směšnou, pak nedostatečnou. A tak si skutečnost doplňujeme na základě fototextů, ale především našich odhadů odvozených z dalších kontextů. Tyto odhady pochopitelně mohou být silně zavádějící, ale vyhnout se jim, pokud s fotografiemi chceme pracovat, nemůžeme.

Ikonicita a indexikalita se mění také podle emocionálního náboje. Čím větší je emocionální náboj, tím více má *reprofoto* tendenci stávat se v našich očích domnělým indexem. Index je často bližší světu přímých zkušeností než symbol nebo ikon. Přímé zkušenosti se žraloky jsou řídké, tím spíše jako smrtelné útoky žraloků na člověka, ale to nic nemění na pocitu nebezpečí, který v nás otevřená tlama tohoto predátora vyvolává. Vzhledem k tomu, že zkušenosti slouží mimo jiné k tomu, abychom se vyhnuli nebezpečným věcem, neopírali se o rozpálená kamna a neplavali se žraloky, musíme *reprofotu* nebezpečí přikládat velký význam, právě to ho zdánlivě posouvá směrem k indexům (to jest k naší vlastní zkušenosti). Mediální sféra neodpovídá proporcionálně reálnému světu, ale my ji chápeme jako cosi, co proporcionálně o světě vypovídá. To je pochopitelně nebezpečné.

S posunem emocionálních ikonů z třetí ruky k zdánlivým indexům z první ruky pracují intuitivně média. Pochopitelně nejintenzivněji bulvár. *Mediální téma, mediální agenda* jsou mladá sousloví, která ukazují, že se teprve poslední dobou snažíme uchopit některé rysy médií, přestože jsou média stará téměř jako Gutenbergův knihtisk. Proporcionalita zkušeností z druhé ruky a třetí ruky – klíčová věc pro pochopení světa – nám v těchto souvislostech často uniká. Je tomu tak v jazyce (pokud nepřislušíme ke kmenu Matsesů) a v každém případě ve fotografii.

Vlastně bychom ani neměli uvažovat o pravdivosti v kategoriích *pravda* vs. *nepravda*, ale spíš mluvit o nedorozumění. Jsme uvyklí brát to, co vidíme, jako běžné, tedy jako normu, nejsme stále ještě natolik poučení, abychom dokázali zpochybňovat poselství fotografie jako normy světa, kterou samozřejmě není. Generace intelektuálů, kterým se dá říci s nadsázkou fotografičtí skeptici, Bourdieu, Sontag, Barthes, Flusser, Baudrillard, fotografii podrobila ostré kritice plné přesných, ale spíše jednotlivých postřehů. Tato kritika byla užitečná, neboť bylo konečně nutné říct, že fotografie jsou kulturně podmíněné, ale zjednodušující v tom ohledu, že nebyla důsledně nebo systematicky brána v potaz rozdílnost fotografické informace různých zdrojů.

## NESLOVA FOTOGRAFIE

Fotografie jako chudé médium, poznamenané svou nesamostatností, má také omezenou legitimní slovní zásobu. Má ale opravdu mnoho *neslov*? Není interpretační slovník zděděný po malířství a dalších oborech dostatečný?

Dostatečný bezpochyby je technický slovník fotografie. Legitimitě technického slovníku se ovšem nelze vyhnout. Jeho rozvoj proběhl s rozvojem techniky v podstatě automaticky. Již jednotlivé druhy fotografie v sobě obsahovaly buď jméno svého vynálezce, daguerrotypie a talbotypie, anebo název materiálu, ferotypie, kyanotypie, kolodiový proces albuminy, platinotisky, pigmenty, olejotisky, uhlotisky, dále pak zakladatele firmy či název firmy, Kodak, Polaroid atd. Podobně pak části kamery jako hledáček, závěrka, páka převíjení, bajonetový závit, zrcadlovka, dvojká zrcadlovka, kolejnice pro blesk, stativ byly nutné a legitimní. Ne, že by některá tato slova také často neexistovala už dřív, jako clona, hledáček atd., ale zde nabyla samostatných významů a jsou chápána jako nezávislá – clona bránící před světlem je prostě něco jiného než clona ve fotoaparátu a hledáček ve fotoaparátu je něco jiného než hledí pušky.

Chybí tedy fotografii termíny analyzující výrazovou část fotografie a reflexi této výrazové části? Stejně jako principy nastavování fotografie, zdědila



fotografie i část terminologie. Kolik termínů máme speciálně pro fotografii? Slovník, který se týká fotografie, je z velké zděděný z malířství nebo jde o *neslova*. Nesamostatné médium není schopné legitimizovat vlastní slovník a *neslova* zase nejsou schopna legitimizovat médium. Dle definice, že legitimita slova je uznaná smysluplnost slova, je jasné, že fotografie nemá právo na svou smysluplnost.

Existují samostatné výrazy, pomocí kterých lze popsat estetickou dimenzi fotografie? *Zrno (jemné zrno, hrubé zrno), barva, jas, ostrost, kontrast, hloubka ostrosti, barevný šum, zvětšení, výřez*. Tato slova jsou vnímána především technicky, nikoli jako terminologie, která by měla sloužit interpretaci technického obrazu, přestože jsou zmíněné vlastnosti nositeli estetických a interpretačních kritérií. Ale na druhou stranu, je to v malířství jiné? Anebo že by i třeba pointilismus byl brán spíše jako technika než jako estetika, alespoň v předmcluhanovském světě, který nevěděl, že *the medium is the message*? Asi nelze zevšeobecňovat, rám, barva, detail, kompozice, to všechno jsou termíny odvozené od malby, což ale neznamena, že by nebyly užitečné. Dá se říci, že malířství je na tom podobně v tom smyslu, že techniky splývají s interpretací, protože sfumato je nejen technika, ale i druh vizuálního výrazu.

Daleko lépe jsou na tom lingvisté. Mají jak výrazy popisující stavbu jazyka, tak i interpretační termíny: fonémy, grafémy, séma, slova, věty, syntax, román, novela, báseň, lyrika, epos, sonet, blankvers, odstavce, slovní druhy, větné členy, skloňování, časování, přechylování, interpunkce, metafora, metonymie, aliteraci, kontrast, oxymóron, pleonasmus, ironie, sarkasmus atd.

Některé z termínů, které fotografie převzala z malířství, jsou sice neautonomní, ale užitečné. Některé naopak zastírají podstatu skutečnosti. Je to například termín kompozice. Problémy fotografické kompozice jsem analyzoval v samostatné kapitole. Malíř, jak již bylo řečeno, své dílo koncipuje zcela. Vybírá to, co na obraze bude, a skladbu těchto věcí, kdežto fotograf tohle může dělat jen ve zcela výjimečných případech, kdy aranžuje věci ve studiu, ale ani tehdy nemůže měnit dekor na váze v zátiší, velikost nader své modelky, barvu jablka, pokud nepoužije vysloveně malířské nástroje, jako je např. Photoshop. Ale to, že se pro opačné postupy používá jedno slovo, nás prostě svádí špatným směrem. Ve své knize *Postmoderní fotografie*<sup>92</sup> jsem vytvořil termíny *dezintegrace obrazu, negace kompozice*. Použil jsem tyto výrazy pro díla pracující s naprostou obrazovou roztříštěností (objevila se ovšem už před postmodernismem, krásné příklady jsou některé dadaistické koláže). Negací kompozice jsem označil díla soustředěná na jedno téma, a tedy díla zcela

---

<sup>92</sup> Robert Silverio. *Postmoderní fotografie: Fotografie jako umění na konci dvacátého století*. Praha: Akademie múzických umění, 2007.

bez kontextu, například taková, která se začala objevovat v detailu. Dnes mám pocit, že i když jsem pojmenoval to podstatné, neudělal jsem dobře, že jsem použil slova kompozice. Nedostatečně jsem zdůraznil odlišnosti vztahů v technickém a předtechnickém obrazu. Je možné, že kdybychom měli odlišný výraz pro uspořádání fotografického obrazu, automaticky bychom pracovali s nezávislou fotografií? I když mohu být obviněn z naivního neowhorfismu, musím říct, že si to myslím.

Neexistuje ani detail jako žánr a dobrý a relativně úspěšný je termín *street photography*. Jenže jeho použití je nevyhraněné a *street photography* je někdy vnímána jako dokumentární fotografie, ale i termín dokumentární fotografie je svou zjevnou asociací nešťastný.

## POKUSY O NOVOU TERMINOLOGII

Během dvacátého století proběhly smělé, ale neúspěšné pokusy rozšířit autonomní terminologii fotografie. Velmi zajímavé je slovo fotogenický. Původně je používal Henry Fox Talbot pro fotografie jako takové – *photogenic drawing* – kresby zrozené ze světla. Dvacáté století jejich význam změnilo na něco vhodného k fotografování. Svým způsobem cenné a zajímavé slovo, správně předpokládající, že některé náměty jsou vhodné k fotografování svou povahou. Mezi jeho nevýhody patří to, že se v obecném jazyce používá nikoli neutrálně či negativně. Bohužel nelze říci: „Proboha to je strašné, jak je to fotogenické“ (náměstí sv. Marka v Benátkách). A kromě toho je toto označení nejčastěji používáno o osobách. Je to škoda, protože jako neutrální a obecně tematicky platný výraz by fotogeničnost byla interpretačně důležité slovo.

O rozšíření estetického slovníku fotografie se částečně snažili avantgardisté, ujal se název koláž, jakkoli nejde o výlučně fotografickou záležitost. László Moholy-Nagy vytvořil slovo *typofoto*, které se neujalo, i když pro použití *reprofota* je zcela zásadní. Text ve fotografii je integrovaný třeba v koláži v reklamě či v bulvárních novinách a je nositelem nejen jazykové zprávy, ale i estetiky (font, velikost, barva písma, začlenění do určitého místa obrazu). Stejně tak je historismem *obrazová báseň*, tak jak ji koncipoval Karel Teige. Doufejme, že Mitchellův termín *imagetext* bude mít větší úspěch a že teoretici budou úspěšnější než v minulosti. Benjaminovo slovo *aura* se sice používá, ale je poněkud obecné a i v definici samotného Benjamina nepřiliš přehledné. Velmi užitečné jsou Barthesovy neologismy *studium* a *unární fotografie*. I když se tyto termíny dodnes těší jisté oblibě, musíme je například na přednášce vysvětlit, pokud bychom mluvili o rembrandtovském *chiaroscuro*, o *barevném kontrapunktu*, *efemérnosti* či o *sfumatu*, nepřed-

pokládá se, že by bylo třeba tyto termíny vysvětlovat. Relativně úspěšnými mediálními termíny se staly Baudrillardovo *simulakrum* a *hyperrealita*, ale to jsou slova, která jsou určena pro znaky vytvářené všemi druhy technických obrazů, popřípadě i dalších médií.

Podívejme se nyní na slova nejzákladnější. Fotografie se dělá tím, že se „fotografuje“. „Fotografovat“ je „dobré“ slovo, protože je autonomní, samostatné a předpokládá činnost jinou než v jiných oborech. Špatné na něm je, že se v řadě jazyků nahrazuje slovy jinými – je příliš dlouhé a má tedy nízkou legitimitu a je nepraktické. V češtině slovo *vyfotografovat*, nebo legitimněji *vyfotit*, používáme. V angličtině *to photograph* sice existuje, ale běžnější je *take a picture*, *take a pic*, *take an image*, *take a photo*, *take a snap*, *shoot*. *Take a picture* jsou sice dvě slova, ovšem nemají viditelný „cizí původ“. Ale sloveso *take* je rovněž poněkud nešťastné. Implikuje v sobě doslovnost „vzít“ něco, tedy nikoli vytvořit něco, interpretovat něco, a to přestože i ono údajně pochází z oblasti rukodělného obrazu. *I'd love to take a picture of your garden* (rád bych si načrtnul vaši zahradu) je idiom ze sedmáctého století, který ve století devatenáctém přibyl do fotografie. Ale to je pouhá etymologie. V současnosti *take a picture* daleko víc evokuje scénu z komedie *Přípoutejte se, prosím*, kde šéfredaktor novin v kanceláři letiště řekne svým fotografům: „get some pictures“, a oni sundají ze stěn fotografie letadel a odnesou si je. Je to gag z crazy komedie, ale také roztomilá zmaterializována představa společnosti o fotografii.

Nejsem zatrpklý milovník fotografie, kterého mrzí, že si společnost neuvědomuje, jak komplikovaný proces je „vytvořit“ fotografii, a nejsem ani zatrpklý sémiotik, kterého zlobí, že si neuvědomujeme míru komplikovanosti znakového světa fotografií. Vidím jen rozpor v tom, že ve velké míře a nevědomě necháváme člověka a kulturní historii tvořit fotografie a jen malý prostor dáváme pluralitě a autonomii strojů, o kterých přitom věříme, že jsou skutečnými autory.

Podobný problém, jako je *take a picture*, existuje také v němčině, *aufnehmen*, ve kterém je zjevné pře-vzít, francouzštině, *prendre une photo*, v italštině je běžný sympatičtější idiom *fare una foto* (udělat fotografii), vedle toho ale také *scattare una foto* (*scattare* – vzít), podobně také španělština má možnost *hacer una fotografía* (udělat fotografii) a koneckonců i čeština disponuje obratem *udělat fotku*. Všechny tyto jazyky mají zároveň také slovo *fotografovat* a obvykle i další výrazy.

To, co díky *taking pictures/focení* vzniká, je fotografie. Samotné podstatné jméno *fotografie*, které vytvořil fyzik John Herschel už v roce 1839, není špatné, je autonomní, jenže je dlouhé. I když ve svém základu má zabudováno *grafé*, řecký výraz pro kresbu, přece jen vyjadřuje dostatečnou nezávislost.

Etymologie není to, co nás trápí, pokud není vidět. Smysl slov nevnímáme etymologicky, pokud je původ dostatečně vzdálený a neprůhledný. Koneckonců slova často mění význam, někdy i ve svá opozita. Běžná slova pro fotografii ale už šťastná (autonomní) nejsou: *picture*, *snap*, *snapshot*, *pic*, *pix*, *Bild*, *Lichtbild*. V japonštině a čínštině se používá slovo *shashin*, které v podstatě znamená pravdivý obraz (a používalo se i před vynálezem fotografie v literatuře).

Neexistuje termín pro označení teorie fotografie, tak jako existuje lingvistika, religionistika, kunsthistorie, muzikologie. Film má alespoň filmová studia, média mají mediální studia. Neexistuje obor, který by se zabýval fotografií jako celkem, který by fotografii konstituoval jako teoretickou disciplínu. Existují historici fotografie a existuje tisíce skvělých monografií jednotlivých autorů. Byly napsány výborné dějiny fotografie, ale ty jsou stále přes své nesporné kvality především dějinami významných osobností, oslavován je především autor, jedinečný tvůrce. I když u některých z nich jsou např. stručné podkapitoly o technice, obecně jsou to dějiny podobné dějinám literatury daleko víc než dějinám média – třeba úvodu do lingvistiky. Existují knihy, které se zabývají koncepcí filozofie fotografie, a dokonce i dějinami filozofie fotografie. V současné době vychází značný počet komentovaných antologií fotografické teorie. Ale jsou to, byť někdy kvalitně okomentované, sbírky jednotlivých textů, jednotlivých postřehů, které nemají a nemohou mít žádný ucelený koncept. Dějiny fotografie jako média žádným *fotografologem*, pokud vím, sepsány nebyly.

Na začátku jsem citoval Barthesa, že fotografie je neviditelná. Barthes tím myslel jednotlivé snímky, které bereme do ruky, ale zdá se, že právě kvůli tomu je fotografie neviditelná i jako celek. Je-li tomu tak, pak je fotografie historicky nejúspěšnějším simulakrem.

## ZÁVĚR

Cílem této knihy bylo poukázat na to, jakým způsobem poznáváme svět skrze fotografie, ve kterých aspektech je takové poznání užitečné, ve kterých zavádějící a nebezpečné, a připodobnit jej k jazyku, tedy k čemuśi mnohem důkladněji prozkoumanému, než je fotografie.

Při zkoumání těchto médií, coby nástrojů poznání, bylo nutno poukázat na skutečnost, že chybí fotografie a slova, ale i techniky a gramatiky, které by vyjadřovaly určité skutečnosti či celé ideové konstrukty. Právě těm jsem přiřadil neologismy *nefotografie*, *neslova*, *nefototechniky*, *negramatiky*.

Pokud ale máme *nefototechniky*, tedy neexistující nebo nepříliš užívané druhy fotografické techniky, bylo nutné poukázat na fakt stejně prostý jako zásadní a opomíjený, že fotografie ve skutečnosti není jednotné médium, ale prostor existujících i neexistujících či nepoužívaných druhů technických zobrazení, které svět popisují různými způsoby. Zdůraznil jsem, že fotografie (soukromá fotografie) se velmi liší od *reprofot* (masově šířených fotografií) a její dopad je zásadně odlišný. Tento dopad je epistemologický, ale tím i sociální a politický.

Ve chvíli, kdy ale připustíme existenci různých druhů fotografie, je třeba zásadně a zcela konkrétně odlišit fungování těchto jednotlivých druhů. V první řadě šlo o tendenci některých fotografií chovat se spíše ikonicky – napodobovat rukodělné obrazy – a některých fotografií indexikálně tíhnout k vyjádření stopy reality. Pokusil jsem se vysvětlit, že fotografické tíhnutí k obrazu samému není jen v ambicích fotografa, jehož vizuálnímu podvědomí dominují dějiny předtechnických obrazů, ale ve větší míře existuje již v tom, jak jsou kamery vytvářeny. Technici, vynálezci i pracovníci vývojářských oddělení jsou nevědomky determinováni tím samým, čím fotografové – dějinami předtechnických obrazů.

Fototechnika, kamery, filmy, objektivy, senzory atd. byly vytvářeny tak, aby respektovaly dějiny umění. Zároveň ale bylo třeba, aby fotografie napodobovaly oko. Fotografie vnímáme jako prostor pro vzpomínky a chceme od nich, aby nás byly schopny přesvědčit, že *vidíme* minulost. Dvojitě nastavení fototechniky, totiž reference k dějinám umění a reference k oku, jsem nazval *biopiktorialitou* fotografie, kde *bio* představuje konstrukci aparátu podle lidského oka i zrakového centra a *piktorialita* konstrukci aparátu dle dějin vizuálního předtechnického umění.

Na tom, jaké fotoaparáty jsou, není nic samozřejmého, technické esence vidění mohou být naprosto různorodé. Musel jsem proto věnovat určitý prostor v knize „technickým“ kapitolám. Cílem nebylo napsat stručné dějiny

fotografické techniky, ale poukázat právě na konkrétní principy malířskosti a oka již v kamerách samých, tedy na to, jak v konstrukci fototechniky spolu bojují (nebo i spolupracují) *bio* principy s principy *piktoriálními* a jak se pak následně *biopiktorialita* střetává s autonomností technického obrazu, či jak tuto autonomnost popírá. Z toho pohledu se fotografie jeví jako historicky vžitý systém technických a ikonografických konvencí. Je to stejné jako zjištění, že „realistické“ figurativní malířství není realistické, ale je systémem dohod uzavřených mezi divákem a autorem zobrazení v rámci dané kultury. Fotografie podléhá konvencím stejným způsobem.

Tady se dostáváme zpět k rozdělení na fotografie ikonické a indexikální. Ty druhy fotografie, které jsou silně konvencionalizovány konkrétními *piktoriálními* prostředky fototechniky, mají větší tendenci působit jako ikony. Čtení fotografií tihne k zobecňování, máme tendenci je generalizovat jako obecnou pravdu, jako princip.

*Nefotografie, neslova, nefototechnika, negramatika*, mezery ve fotografiích, slovech, mezery ve vidění, mezery v gramatických kategoriích, jsou mezery průběžně, samovolně a náhodně zaplňované. Sledovat jejich vývoj bude znamenat sledovat vývoj lidského uchopování světa, zkoumání možností poznání, zkoumání toho, jak poznání pozměňuje svět, pokud vůbec.

Vilém Flusser se domníval, že má-li mít fotografie smysl, fotografové musejí hrát proti aparátu. S tím nelze souhlasit. Proti aparátu lze hrát jen tak, že ho ze hry vyloučíme. Koncepce musí být zcela opačná. Fotografové (přesněji řečeno kdokoli, kdo stiskne spoušť) by měli nechat hrát aparát. A nechat ho hrát, alespoň občas, proti *biopiktorialitě* a proti *nefototechnikám*. I když je vznik technického obrazu zcela jiný než vznik jazyka, obé podléhá pravidlům a tato pravidla jsou omezující. Nelze tedy hrát proti jazyku ani aparátu, lze hrát s nimi proti stávajícím pravidlům. Na druhé straně lze prostor pravidel rozšiřovat tak, že destruujeme *nefototechniku* a měníme ji ve fototechniku, že ničíme *negramatiku* a měníme ji v gramatiku.

Náš svět je tvořen *neslovy a nefotografiemi, negramatikou a nefototechnikou*. Ne, že by samy vytvářely naši představu o světě, ale katalyzují všechny existující fotografie a slova tak, že nám vyplní zcela naše horizonty. Miliardy *nefotografií* umocňují sílu každé jednotlivé existující fotografie a povyšují ji na obecný princip jsoucna. Každé *neslovo* a *negramatika* katalyzuje naše chudé lexikum a omezenou gramatiku a dává jim nezaslouženou sílu.

## P. S. BUDOUCNOST FOTOGRAFIE

„Říká se, že analfabetem budoucnosti nebude ten, kdo neumí číst a psát, nýbrž ten, kdo neumí fotografovat. Nemáme však považovat za analfabeta také fotografa, který neumí číst své vlastní obrázky?“<sup>93</sup>

Walter Benjamin

Úvah o budoucnosti fotografie jako média vlastně není tolik, kolik by člověk čekal. Snad proto, že celá futurologie je na ústupu. Anebo snad proto, že se zdá, že není co predikovat. Všichni si myslíme to samé: ještě větší a přenositelnější data a ještě menší kamery (to druhé není až tak pravděpodobné, uvážíme-li, že fotoaparáty jsou v mobilech, které jsou větší a větší). V podstatě nic zajímavého. Jai McKenzie ve své knize *Light Photomedia: A New History and Future of the Photographic Image* uvažuje o budoucnosti (symbolickém roku 2039) fotografického obrazu. I on počítá s většími a přenosnějšími daty. Očekává lacinější plastové objektivy, protože zlepšující se procesory budou schopny si obraz precizně dopočítat. Počítá tedy s větší algoritmicizací fotografie a její menší závislostí na skutečnosti. Předpokládá vznik přístrojů zachycujících trojdimenzionální pohyb. Počítá také se světem propojeným s obrazem v jedné chvíli, s obrazy, které mají možnost objevovat se, kdekoli si přejeme, od zdí domů až po šperky. Některé teze jsou tedy předvídatelné, jiné znějí poněkud fantasticky, což nemusí znamenat, že se nenaplní.

O tom, jaká bude budoucnost fotografií, já sám nemám ani ponětí. Ale mohu v této jediné skutečně osobní kapitole napsat, v jakou fotografii doufám.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> W. Benjamin. „Malé dějiny fotografie“.

Text je ale poněkud dvojsmyslný, výraz „*Photographieunkundige*“ nenaznačuje, zda Benjamin měl na mysli aktivní či pasivní schopnost rozumět fotografii – tedy udělat ji, nebo ji správně přečíst, nebo oboje.

„Nicht der Schrift, sondern der Photographieunkundige wird, so hat man gesagt, der Analphabet der Zukunft sein. Aber muss nicht weniger als ein Analphabet ein Photograph gelten, der seine eigenen Bilder nicht lesen kann?“ V českém či anglickém překladu je pak nutné se rozhodnout, jak tuto větu chápat například v anglické variantě: „Illiterate of the future, it has been said, will not be the man who cannot read the alphabet, but one who cannot take a photograph. But must not we also count as illiterate the photographer who cannot read his own pictures?“

<sup>94</sup> Vynechávám přitom záměrně celý ohromný svět vytvářený z fotografických fragmentů ať už v počítačových animacích, či při modulaci povrchu planet nasnímaných byť jen fragmentárně z různých míst. Tento svět je bezpochyby fascinující, ale je už jinou dimenzí a je natolik ohromný, že by mu bylo nutno věnovat samostatnou monografii.



Doufám v diverzifikaci fotografie, tedy pluralitu strojového vidění. Doufám v rozvoj fototechniky, ústup *nefototechniky*. Jednou z cest je ta, kterou jsem již naznačil v kapitole o třetím rozměru fotografie – cestování uvnitř statického technického obrazu. To je ale speciální druh nefyzického obrazu, který může fungovat pouze v oblasti dat.

U fotografií a *reprofot*, které budou schopny nabýt fyzické formy, očekávám snižování míry technické *biopiktoriality*. Jak již bylo řečeno, na svém novém průměrném fotoaparátu v mobilu (či podobném multifunkčním přístroji) z roku 2039 čekám přepínání na IR a UV světlo a v manuálním režimu (pro poučené amatéry) nastavování konkrétního rozsahu vlnových délek. Samozřejmě bude termokamera a fotografování na noční vidění, plus hybridní režimy záznamu. Doufám, že dětské kamery budou mít v různých režimech třeba pohled koně (zhruba 2 x 160 stupňů s nižší ostroty a schopností rozeznat červené barvy se slepou skvrnou vpředu a vzadu), pohled hada (UV až IR světlo plus termozáření) či pohled dravce. Doufám, že kamery budou mít možnost nastavitelného výběru zaostření na úzký bod v prostoru, se silně rozostřeným polem okolo, tak jako vidí oko většiny obratlovců atd. Podstatou těchto fotografií už nebude jen záznam, ale určitý druh hry. Ale hra je velmi vážná věc.

Protože jsem nesmírně konzervativní, doufám, že jeden z modů kamer bude podobný fotografii tak, jak ji známe dnes. Zároveň ale doufám, že kamery budou mít jako běžné varianty i *nebiopiktoriální* módy: fotografie se zkřivenými stěnami, tak jak je vnímá oko, než je zašle zrakovému centru, se zežloutlými tvářemi při žárovkovém osvětlení. A také doufám, že oči zůstanou, pokud bych se rozhodl použít tak historickou techniku, jakou je blesk, takové, jaké v reálu jsou, totiž červené. Za tyto možnosti bude třeba zaplatit. Patrně to v některých případech bude náročnějšími algoritmy, a tedy nižší závislostí na skutečně opticky dodaném obrazu.

Ale budoucnost fotografie nemůžeme naivně chápat *jenom* jako budoucnost techniky. Vyžaduje také někoho, kdo bude s fotoaparátem pracovat. Slavný citát Waltera Benjamina ze záhlaví této kapitoly lze interpretovat tak, že je možné fotografovat, aniž byste byli schopni fotografie číst. Je tomu skutečně tak, pokud fotografováním rozumíme to, co dnes: stisknutí spouště zcela naprogramovaného telefonu. Ponechání veškeré odpovědnosti na výrobci. Anebo Benjaminův citát můžeme, přijmeme-li některé teze této knihy, chápat i jinak: jsme skutečně negramotní a fotografovat neumíme, fotografovat umí v rámci zavedených pravidel hry fotoprůmyslové koncerny.

A jestliže fotografie „píšeme“ primitivním stisknutím spouště flusserovského blackboxu, do kterého nevidíme, pak je jasné, že fotografie a *reprofota* (přece jsou to taky fotky, no ne?) „čteme“ primitivně, bez schopnosti hlubšího pochopení. Podobenství jsou ze zásady špatná věc, ale jedno si

neodpustím. V jazyce nemůžeme nastavit automat. Mluvili bychom v infinitivech. Musíme se rozhodnout pro čas minulý, budoucí, předpřítomný, imperfektum a kdo ví pro co ještě, rozhodnout se *musíme*, nic jiného nám nezbývá. Použijeme-li ve větě podstatné jméno, musíme použít pád vyjádřený koncovkou či předložkou, aby bylo jasné, co říkáme. Možnost automatu neexistuje. Představme si menu na fotoaparátu, na kterém není možnost P (automatický program), je na něm S preference času a A preference clony. Najednou bychom už nemohli nechat vše na programu, museli bychom se rozhodnout. Buď a nebo. Představme si fotoaparát, který by neměl autofokus, museli bychom se rozhodnout, kam zaostříme. Představme si fotoaparát, který by neměl automatické vyvážení na bílou, ale museli bychom se rozhodnout, jaké použijeme. Takto fungují gramatické kategorie. Takovýto gramatický fotoaparát je děsivý. Jeho nevýhodou je to, že není rychlý, navolit všechny možnosti je zdoluhavé, podobně jako se vyjádřit správně v jazyce, který příliš neovládáme. Ale to všechno znamená jen to, že bude nutné vylepšit interface. Cesta tímto směrem ke gramatické fototechnice bez automatického modu je nutná.

Pokud nám přírůstek připadá přehnaný, pak si připomeňme revoluci blesků. Lidé se je naučili vypínat. A je tu ještě jedna věc, zoom nás naučil rozhodovat se pro ohniskovou vzdálenost. Většina i zcela nepoučených uživatelů mobilů se zoomem pracuje. Dokud byl fotoaparát vybaven objektivem s pevnou ohniskovou délkou, mluvil uživatel v infinitivech. Najednou se musí rozhodnout, stojí před nutností volby. Zoom je prostor nucené svobody.

Věřím, že čím komplikovanější a různorodější budeme fotografovat, tím skeptičtější vůči obrazům budeme. Schopnost skepse vůči fotografii ovšem neznamená opovržení fotografií a *reprofoty*. Je to jen rozvoj epistemologických možností při pohledu na technický obraz, rozvoj schopnosti něco z fotografie vytěžit, něco singulativního nebo obecného. Něco, z čeho můžeme pochopit svět tam venku. A také rozchod s *biopiktoriálními* dějinami fotografie. Pro obrazy máme obrazy, pro lidskou interpretaci reality zrakové centrum. Strojům dejme samostatný prostor. *Power to the Seeing Machines. Seeing machines to the People.*

Susan Sontag začíná svou knihu *O fotografii* povzdechem, že „lidstvo nadále setrvává v Platónově jeskyni“. Platónova jeskyně je skutečně maximou, za kterou nelze jít. Ale pokud připustím jakoukoli existenci světa tam venku, za mými zády – nic jiného mi stejně nezbývá – pak diverzifikace strojů na vidění je příslibem, že na zed' přede mnou budou vrženy stíny různého druhu. Vzhledem k tomu, že jsem v jeskyni přikován a vysvobodí mne nikoli Lásky, ale až Smrt, to není tak málo.

## LITERATURA

- Arnheim, Rudolf. *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. Expanded and rev. ed. Berkeley (Cal.) – London: University of California Press, 2005.
- *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2009.
- „On the Nature of Photography“. *Critical Inquiry*. 1974, č. 1, s. 149–161.
- Baleka, Jan. *Výtvarné umění, výkladový slovník*. Praha: Academia, 1997.
- Barthes, Roland. *Mytologie*. Přeložil Josef Fulka. 2. vyd. v českém jazyce. Praha: Dokořán, 2011 [1. vyd. orig. 1957].
- „Smrt autora“. *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. Přeložil Tomáš Jirsa. Olomouc: Univerzita Palackého, 2006, roč. 10, č. 3, s. 75–77.
- *Světlá komora: Poznámka k fotografii*. Přeložil Miroslav Petříček. 2., upr. vyd. Praha: Fra, 2005 [1. vyd. ve Fra].
- Baudrillard, Jean. *Photography, or The Writing of Light* [online]. Translated by Francois Debrix. 4. 12. 2000 [cit. 20. 4. 2016]. Dostupné z: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=126>.
- *Simulacra and Simulation*. Translated by Sheila Faria. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
- Benjamin, Walter. „Malé dějiny fotografie“. In: Karel Císař (ed.). *Co je to fotografie?*. Přeložila Eva Klimentová et al. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 9–19.
- „Umělecké dílo ve věku technické reprodukovatelnosti“. In: Týž. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 17–47.
- „BioNumber Details Page“. In: Harvey Richard Schiffman. *Sensation and Perception. An Integrated Approach*. New York: John Wiley and Sons, 2001 [online]. 25 April 2008, 10:48 AM [cit. 9. 4. 2016]. Dostupné z: <http://bionumbers.hms.harvard.edu/bionumber.aspx?s=y&id=100706&ver=0>.
- Burrows, Peter. „Back To The Future At Apple: Can Steve Jobs do it again with a stylish and cheap new Mac?“ [online]. *BusinessWeek*. 25 May 1998 [cit. 20. 4. 2015]. Dostupné z: <http://www.bloomberg.com/news/articles/1998-05-24/back-to-the-future-at-apple>.
- Cambell, David. *The Integrity of the Image: Current Practises and Accepted Standards Relating to the Manipulation of Still Images of Photojournalisms and Documentary Photography* [online]. Amsterdam: World Press Photo Academy, 2014 [cit. 18. 6. 2015]. Dostupné z: [http://www.worldpressphoto.org/sites/default/files/docs/Integrity%20of%20the%20Image\\_2014%20Campbell%20report.pdf](http://www.worldpressphoto.org/sites/default/files/docs/Integrity%20of%20the%20Image_2014%20Campbell%20report.pdf).
- Cartier-Bresson, Henri – Sand, Michael L. *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers*. New York: Aperture, 1999.
- Deutscher, Guy. *Through The Language Glass: Why the World Looks Different in Other Languages*. London: Arrows Books, 2011 [1st ed. 2010].
- Efron, Bradley – Thisted, Ronald. „Estimating the Number of Unseen Species: How Many Words Did Shakespeare Know?“. *Biometrika*. 1976, vol. 63, no. 3 (December), s. 435–447.
- Eisner, Pavel. *Chrást i tvrz*. Praha: Pluto, 1997 [1. vyd. 1946].
- Emerson, Henry Peter. *Naturalistic Photography for Students of the Art*. London: Forgotten Books, 2012.
- Fechner, Gustav Theodor. *Vorschule der Aesthetik* [online]. Leipzig: Breitkopf, 1876. [cit. 7. 4. 2016]. Dostupné z: [https://openlibrary.org/books/OL14047817M/Vorschule\\_der\\_Aesthetik](https://openlibrary.org/books/OL14047817M/Vorschule_der_Aesthetik).
- Eyebeam* [online]. 1997 [cit. 5. 4. 2016]. Dostupné z: <http://eyebeam.org/feeds/jonathan-inard/how-many-photos-have-ever-been-taken>.

- Fleck, David. „Evidentiality and Double Tense in Matses“. *Language*. 2007, vol. 83, no. 3 (September), s. 589–614.
- Flusser, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994.
- Frizot, Michel (ed.). *A New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998.
- Gelder, Hilde van – Westgeest, Helen. *Photography Theory in Historical Perspective: Case Studies from Contemporary Art* [e-book]. Malden: Wiley-Blackwell, 2011.
- Gerhard, Paul. *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder – Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn u.a. – München: Ferdinand Schöningh – Wilhelm Fink, 2004.
- „Peter Salcher und Ernst Mach Schlierenfotografie von berschall-Projektilen“. *PLUS LUCIS*. 2002, č. 2 – 2003, č. 1, s. 22–26.
- Goodman, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Přeložil Tomáš Kulka et al. Praha: Academia, 2007.
- Hannavy, John. *Encyclopedia of Nineteenth-century Photography*. New York: Taylor & Francis Group, 2008.
- Holmes, Edward. *An Age of Cameras*. Kings Langley: Fountain Press, 1974.
- Ingerle, Petr. *Příběh perspektivy: Dějiny jedné ideje: Od renesance k modernímu umění a myšlení*. Brno: Barrister & Principal, 2010.
- Kalloniatis, Michael – Luu, Charles. „Temporal Resolution“. *Webvision: The Organization of the Retina and Visual System* [online]. 5 June 2007 [cit. 11. 4. 2016]. Dostupné z: <http://webvision.med.utah.edu/book/part-viii-gabac-receptors/temporal-resolution/>.
- Kingslake, Rudolf. *A History of the Photographic Lens*. Boston: Academic Press, 1989.
- Lisney, Thomas J. et al. „Behavioural assessment of flicker fusion frequency in chicken *Gallus gallus domesticus*“. *Vision Research*. 21 June 2011, vol. 51, no. 12, s. 1324–1332.
- Krauss, Rosalind. „Notes on the Index“. *October*. 1977, vol. 3, s. 68–81.
- Macdonnell, Kevin. *Eadweard Muybridge: The Man Who Invented the Moving Picture*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1972.
- McLuhan, Marshall. *Jak rozumět médiím: Extenze člověka*. Přeložil Miloš Calda. Praha: Odeon, 1991.
- Metz, Christian. „Photography and Fetish“. *October*. 1985, vol. 34 (Autumn). Též *October*. 1988, vol. 27, no. 4 (Summer), s. 81–90.
- Mitchell, William John Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- Moholy-Nagy, Laszló. *Malerei, Fotografie, Film: mit e. Anmerkung des Herausgebers und e. Nachw. von Otto Stelzer*. Faksimile-Nachdr. nach der Ausg. 1927 Passau, 2. Aufl. Mainz: Kupferberg, 1978.
- Morris, Desmond. *The Biology of Art: A Study of the Picture-Making Behaviour of the Great Apes and Its Relationship to Human Art*. London: Methuen, 1966.
- Petríček, Miroslav. *Fotografie jako momentka* [nepublikovaný příspěvek]. FAMU, říjen 2012.
- Pritchard, Michael. *The History of Photography in 50 Cameras*. London: Bloomsbury, 2014.
- Pullum, Geoffrey K. *The Great Eskimo Vocabulary Hoax and Other Irreverent Essays on the Study of Language*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Rosenblum, Naomi. *A World History of Photography*. New York: Abbeville Press, 1997.
- Sebeok, Thomas A. „Fetish“. *The American Journal of Semiotics*. 1989, vol. 6, no. 4, s. 51–65.
- Simon, Paul. „Kodachrome“. In: *There Goes Rhymin' Simon* [LP]. New York: Columbia Records, 1973.
- Sontagová, Susan. *O fotografii*. Přeložil Pavel Vančát. Praha: Paseka, 2002.
- Strauss, David Levi – Berger, John. *Between the Eyes: Essays on Photography and Politics*. Introduction by John Berger. New York: Aperture Foundation, 2005.

- Taleb, Nassim Nicholas. *Černá labuť: Následky vysoce nepravděpodobných událostí*. Přeložil Jan Hořínek. Praha: Paseka, 2011.
- Talbot, William Henry Fox. *The Pencil of Nature*. Reprint. London: KWS Publishers, 2010 [1st ed. 1844].
- Thompson, Kristin – Bordwell, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Přeložila Helena Bendová et al. Praha: Akademie múzických umění, 2011.
- Zajonc, Robert B. *The selected works of R. B. Zajonc*. New York: John Wiley & Sons, 2004.
- Zigterman, Ben. *Number of photos taken in 2014 will approach 1 trillion thanks to selfie explosion* [online]. 25 December 2013 [cit. 20. 4. 2016]. Dostupné z: <http://news.yahoo.com/number-photos-taken-2014-approach-1-trillion-thanks-013002154.html>.
- Zipf, George Kingsley. *Human Behavior and the Principle of Least Effort: An Introduction to Human Ecology* [repr. von 1949]. Mansfield Centre, CT: Martino Pub, 2012.

## DOPORUČENÁ LITERATURA

- Anděl, Jaroslav. *Myšlení o fotografii. Průvodce modernitou v antologii textů*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2012.
- Battye, Greg. *Photography, Narrative, Time. Imaging our Forensic Imagination*. Oxford: Intellect, 2014.
- Bull, Stephen. *Photography: Introductions to Media and Communications*. London – New York: Routledge, 2010.
- Damisch, Hubert. *A Theory of Cloud: Toward a History of Painting*. Translated by Janet Lloyd. Stanford (Cal.): Stanford University Press, 2002.
- Deutscher, Guy. *The Unfolding of Language: An Evolutionary Tour of Mankind's Greatest Invention*. 1st Owl Books ed. New York: Henry Holt and Co, 2006 [1st ed. 2005].
- Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. 18. ed. Milano: Bompiani, 2002.
- Flusser, Vilém. *Do diversa technických obrazů*. Praha: OSVU, 2001.
- Freund, Gisèle. *Photography & Society*. Boston: D. R. Godine, 1980.
- Geimer, Peter. *Theorien der Fotografie zur Einführung*. 2., verb. Aufl. Hamburg: Junius, 2009.
- Gervereau, Laurent. *Histoire du visuel au XXe siècle*. Nouv. éd. Paris: Seuil, 2003.
- Gombrich, Ernst Hans. *Umění a iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Přeložila Miroslava Tůmová. Praha: Odeon, 1985.
- Gregory, R. *Eye and Brain: The Psychology of Seeing*. 5th ed. Princeton (N. J.): Princeton University Press, 1997.
- Hershberger, Andrew (ed.). *Photographic Theory: An Historical Anthology*. Chichester, UK: Wiley-Blackwell, 2014.
- Kemp, Wolfgang – Amelunxen, Hubert von (ed.). *Theorie der Fotografie I-IV, 1839–1995*. München: Schirmer/Mosel, 2006.
- Krauss, Rosalind. *Le photographique: pour une théorie des ecarts*. Traduction par Marc Bloch – Jean Kempf. Réimpr. Paris: Macula, 1990.
- Láb, Filip – Turek, Pavel. *Fotografie po fotografii*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2009.
- Lazareva, Olga F. – Shimizu, Toru – Wasserman, Edward A. (eds.). *How Animals See the World: Comparative Behavior, Biology, and Evolution of Vision*. New York: Oxford University Press, 2012.
- Lier, Henri Van. *Philosophie de la photographie* [nouv. éd.]. Laplume: Association de critique contemporaine en photographie, 2005 [1. éd. 1983].
- Lister, Martin. *The Photographic Image in Digital Culture*. Second edition. London: Routledge, 2013 [1st ed. 1995].
- Livingstone, Margaret S. *Vision and Art (Updated and Expanded Edition): the Biology of Seeing*. New York: Abrams, 2013.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 2000.
- „Paradoxes of Digital Photography“. In: *Photography After Photography*. Exhibition Catalog. 1995.
- Marra, Claudio. *L'immagine infedele: la falsa rivoluzione della fotografia digitale*. Milano: B. Mondadori, 2006.
- Maynard, Patrick. *The Engine of Visualization: Thinking through Photography*. Ithaca (N. Y.): Cornell University Press, 1997.
- McKenzie, Jai. *Light and Photomedia: A New History and Future of the Photographic Image*. London: I. B. Tauris, 2014.
- Mitchell, William John Thomas. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

- *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*. Cambridge, Mass. [u.a.]: MIT Press, 1994.
- *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Morris, Errol. *Believing is Seeing: Observations on the Mysteries of Photography*. New York: Penguin Press, 2011.
- Panofsky, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books, 1997.
- *Význam ve výtvarném umění*. 2., rev. vyd. Praha: Malvern, 2013 [1. vyd. 1981].
- Petříček, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann & synové, 2009.
- *Obraz a slovo, slovo a obraz*. Bratislava: Vysoká škola výtvarných umění v Bratislave, 2014.
- Pinker, Steven. *The Language Instinct: How the Mind Creates Language*. New York: Harper Perennial, 2007.
- Ritchin, Fred. *After Photography*. First paperback ed. New York: W. W. Norton, 2010.
- *Bending the Frame: Photojournalism, Documentary, and the Citizen*. First edition. New York: Aperture, 2013.
- Robinson, Henry Peach. *Pictorial Effect in Photography: Being Hints on Composition and Chiaro-oscuro for Photographers*. London: Piper & Carter, 1869.
- Rorty, Richard. *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. 1st Phoenix ed. Chicago: University of Chicago Press, 1970.
- Rouillé, André. *La photographie: Entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.
- Scheufler, Pavel. *Osobnosti fotografie v českých zemích do roku 1918*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013.
- Silverio, Robert. *Postmoderní fotografie: Fotografie jako umění na konci dvacátého století*. Praha: Akademie múzických umění, 2007.
- Snyder, Joe – Allen, Neil Walsh. „Photography, Vision, and Representation“. *Critical Inquiry*. 1975, vol. 2, no. 1 (Autumn), s. 143–169.
- Sontagová, Susan. *S bolestí druhých před očima*. Praha: Paseka, 2011.
- Strauss, David Levi. *Between the Eyes*. New York: Aperture Foundation, 2005.
- Swinnen, Johan M – Deneulin, Luc. *The Weight of Photography*. Brussels: Academic and Scientific Publishers, 2010.
- Trnková, Petra. *Technický obraz na malířských štaflích: Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie: 1890–1914*. Brno: Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal, 2009.
- White, Hayden V. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.



## JMENNÝ REJSTŘÍK

- Antonioni, Michelangelo 97–98  
 Arnheim, Rudolf 52, 79–80, 86
- Bacchilega, Alessandra 97–98  
 Baleka, Jan 86  
 Baltermanc, Dmitrij Nikolajevič 103, 105–106  
 Baudelaire, Charles 59–61, 75  
 Baudrillard, Jean 27, 107, 109, 130, 133  
 Barthes, Roland 17, 18, 29, 33, 44, 46, 84, 96, 107, 109, 130, 132, 134  
 Benjamin, Walter 17, 35–36, 113, 117, 132, 137–138  
 Bethaz, Guido 97–98  
 Blengini, Filippo 97–98  
 Boas, Franz 117  
 Boticelli, Sandro 60  
 Burgin, Victor 18
- Campbell, David 77  
 Canaletto 13  
 Capa, Robert 129  
 Caravaggio, Michelangelo Merisi da 58  
 Carjat, Étienne 59–61  
 Cartier-Bresson, Henri 87, 96  
 Clauss, Roland 97–98  
 Courbet, Gustave 12
- Čapek, Karel 117, 123
- Daguerre, Luis 41, 47, 49, 54–55, 80  
 Doisneau, Robert 89
- Eastman, George 50  
 Eisner, Pavel 126–127  
 El Greco 99  
 Emerson, Peter Henry 37, 40–41, 101
- Fechner, Gustav Theodor 52  
 Fleck, David 128  
 Flusser, Vilém 18, 45, 73, 130, 136  
 Frank, Robert 28, 70  
 Freud, Sigmund 123  
 Friedrich, Caspar David 12
- Gardner, Alexander 84, 88, 101–102, 104  
 Gelder, Hilde van 21
- Géricault, Théodore 67–68  
 Goebbels, Joseph 122  
 Goodman, Nelson 61  
 Goya, Francisco 12  
 Gutenberg, Johannes 15, 130
- Hauron, Luis Ducose du 71  
 Heidegger, Martin 113  
 Helmholtz, Hermann von 40, 55  
 Herschel, John 133  
 Hitchcock, Alfred 57  
 Honty, Tibor 119  
 Hrabal, Bohumil 117  
 Humboldt, Wilhelm von 113
- Chalděj, Jevgenij 89, 103, 106  
 Chevalier, Charles 55  
 Chomsky, Noam 113–114  
 Church, Frederick F. 50
- Jobs, Steve 79, 84, 86  
 Joyce, James 117
- Koudelka, Josef 91
- La Torre, Matteo 97–98  
 Lange, Dorothea 31, 93, 95–96, 110  
 Laruell, Francois 9  
 Le Gray, Gustave 100–101  
 Lee Whorf, Benjamin 113, 117  
 Levi Strauss, David 76, 78  
 Lincoln, Abraham 84, 101, 104  
 Lippmann, Gabriel 71  
 Lumièrovi, Auguste a Louis 51, 71, 81
- Mach, Ernst 64–65  
 Maxwell, James Clerk 71  
 McKenzie, Jai 137  
 McLuhan, Marshall 37–38, 41, 48, 80, 112  
 Metz, Christian 34–35  
 Miller, Zdeněk 60  
 Milne, Alan Alexander 121  
 Mitchell, W. J. T. 9, 18, 29–30, 112, 132  
 Moholy-Nagy, Laszlo 37, 40–41, 47, 80, 102, 121, 132  
 Moriyama, Daido 28  
 Muybridge, Eadweard 66–68

Niépce, Nicéphore 64  
 Nilsson, Lenart 85  
  
 Obama, Barack 67–69  
  
 Panofsky, Erwin 61  
 Peirce, Charles Sanders 19  
 Petříček, Miroslav 29, 42  
 Petzval, Josef Maxmilián 55, 58, 60  
 Pinker, Steven 113  
 Platón 139  
 Pullum, Geoffrey 117–118  
  
 Rafael 11–12  
 Renoir, Pierre-Auguste 11–12  
 Repin, Ilja 12  
 Robinson, Henry Peach 101, 104, 106  
 Rodčenko, Alexandr 121  
 Roh, Franz 39  
 Rorty, Richard 18, 112  
 Rosenthal, Joe 89  
 Rowling, Joanne K. 125  
  
 Salcher, Peter 64  
 Sapir, Edward 113  
 Shakespeare, William 14, 117  
 Schweitzer, Albert 103  
 Simon, Paul 45, 73  
 Smith, William Eugene 103, 105–106  
  
 Sontag, Susan 18, 34–35, 130, 139  
 Stieglitz, Alfred 102  
 Sudek, Josef 91  
 Sutton, Thomas 52  
  
 Talbot, Henry Fox 15, 39, 47, 49, 54, 115, 132  
 Taleb, Nassim Nicholas 25  
 Tartini, Giuseppe 91  
 Teige, Karel 39, 132  
 Tschichold, Jan 39  
  
 Uccello, Paolo 13  
  
 Van Rijn, Rembrandt 46, 58  
 Vecelli, Tiziano 99  
 Velázquez, Diego 11  
 Vinci, Leonardo da 48  
 Vogel, Hermann W. 102  
  
 Wall, Jeff 17  
 Westgeest, Helen 21  
 White, Hayden 9, 102  
 Winogrand, Garry 28, 60–61  
 Wittgenstein, Ludwig 113  
  
 Zidane, Zinédine 59–61  
 Zipf, George K. 118, 121



## SUMMARY

The aim of this book is to point out the ways we apprehend the world through photography and to compare photography to painting and language, that is, to media far more thoroughly analysed.

In examining these media as tools of knowledge, it has been emphasised that the lack of certain photographs, certain words, certain 'phototechniques' and certain 'grammar' categories, influences the ideological constructs about the world we derive from these media. The neologisms *non-photographs*, *non-words*, *non-phototechnique*, *non-grammar* were coined for the sake of this book.

*Non-photographs*, *non-words*, *non-phototechnique*, *non-grammar* are gaps that are continuously, spontaneously and randomly being filled. Monitoring their progress means following the development of human understanding of the world, exploring the possibilities of knowledge and exploring reality through indirect learning. Human knowledge is made up of *non-words* and *non-photographs*, *non-grammar* and *non-phototechnique*. They do not themselves form human knowledge of the world, but they catalyse all existing photos and words so that they completely fill the the scope of human knowledge.

The photography should not be considered a single medium – it contains the scope for a large variety of existing and non-existing, used or unused, kinds of technical images, through which the world can be described in different ways. A private photograph is very different from a mass-circulated photographs (denoted as *repho* in the book). They differ in its cognitive, social and political impact, as well as its visual form. The semiotic differences are crucial. Some photographs show the world unknown to us, in a way often imitating handmade images and functioning therefore like icons. Other photographs show traces of reality we know, and therefore, from a semiological point of view, function like indexes.

The photographic image's proximity to painting lies not only in the sub-conscious ambitions of photographers, who want to imitate the pre-technical history of images, but more importantly, and to a greater extent, it also exists in the very design of the photographic camera. Technicians, inventors and employees of developing departments share the same objective as photographers – to mimic the history of pre-technical images. Photographic equipment, cameras, film, lenses, sensors, etc. are designed in order to respect the history of art. At the same time, however, photography is supposed to mimic the human eye or, more precisely, to mimic what human sight is be-

lieved to be. These two properties of photography – references to art history and references to the eye – were named *biopictoriality*, where *bio* is the technical part of the photographic apparatus that is constructed to refer to the human eye and visual cortex, and *pictoriality*, the part of the apparatus that is designed to refer to the history of the visual pre-technical image. In cameras and photographic equipment, these *bio*- principles conflict or collaborate with *pictorial* principles, and subsequently biopictoriality interferes with the autonomy of the technical image or completely rejects it. From this perspective, the photographic camera seems to be a system of conventions. Those kinds of photographs, which are highly conventionalised in pictorial ways, have a stronger tendency to act as icons. And iconic photographs, and much more so *rephos*, tend to be easily generalised – we see them as principles or prototypes of certain categories.

**Robert Silverio**  
**Nefotografie, neslova**

Vydala Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU)

Odborná redakce: Filip Láb

Redakce: Radka Schmelzová

Jazyková korektura: Kristýna Hoblová

Rejstřík: Diana Štelová

Obálka: Robert Konopásek

Fotografie na obálce: Robert Silverio

Sazba: Studio Kubů

Praha 2016, 2026

ISBN 978-80-7331-729-4 (iPDF)

[www.namu.cz](http://www.namu.cz)