

OSTRAVSKÁ UNIVERZITA V OSTRAVĚ
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA FILOZOFIE

Idea humanity v dokumentární fotografii

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Autor práce: Marek Šurkala
Vedoucí práce: Prof. PhDr. Zdeňka Kalnická, Csc.

2014

ABSTRAKT

Slovo *dokument* má svůj původ v latinském slově *docēre*, jež znamená *učit*. Dokumentární fotografie by nás tedy měla být schopna něčemu naučit. Co nás může tento druh fotografie naučit o člověku? Někteří z nejznámějších teoretiků, mimo jiné Flusser a Sontagová, jsou velice skeptičtí vůči schopnostem fotografie. Cílem této práce je zjistit, zdali můžeme tento postoj potvrdit či vyvrátit. Pokusím se prozkoumat fotografie ze dvou hledisek – fotografie jakožto znak a fotografie jakožto nositel myšlenek. Poslední kapitola se zaměřuje na amatérskou fotografii? Náleží jí nějaká specifická vlastnost, jež ji vyděluje od ostatních druhů dokumentární fotografie?

Klíčová slova:

fotografie, dokument, humanismus, humanita, člověk, idealismus, postmoderna, cynismus, postrealismus, amatérský, punctum, Flusser, Sontagová, Barthes, Lyotard, Roslerová, Lidská rodina, Magnum, Frank, Arbusová, Goldinová

ABSTRACT

The word *document* has its origin in the latin word *docēre* that means *to teach*. Therefore, documentary photography should be able to teach us something. What can this kind of photography teach us about a human being? Some of the most famous theorists, including Flusser and Sontag, are very sceptical about abilities of photography. The aim of this thesis is to find out, whether we can affirm or disprove this attitude. I try to study photography in two points of view here – photography as a sign and photography as a bearer of ideas. The last chapter of the thesis is focused on amateur photography. Does it have any specific quality that sets it aside from other kinds of documentary photography?

Keywords:

photography, documentary, humanism, humanity, human being, idealism, postmodernism, cynicism, postrealism, amateur, punctum, Flusser, Sontag, Barthes, Lyotard, Rosler, The Family of Man, Magnum, Frank, Arbus, Goldin

OBSAH

ÚVOD	4
1 TENDENCE V DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFII PO 2. SVĚTOVÉ VÁLCE	9
1.1 Humanistická fotografie.....	10
1.1.1 Výstava Lidská rodina (The Family of Man)	12
1.1.2 Agentura Magnum.....	13
1.2 Kritický dokument.....	15
1.2.1 Robert Frank.....	17
2 NELEGITIMNOST HUMANISTICKÉ FOTOGRAFIE.....	19
2.1 Zpochybnění možností fotografického obrazu	19
2.2 Zpochybnění humanistického ideálu.....	23
2.3 Zrod postmoderny	26
3 NESNESITELNOST POSTMODERNÍ SITUACE	29
3.1 Deformace postmoderního přístupu	31
3.2 New Documents (Nové dokumenty)	32
3.2.1 Diane Arbusová a Garry Winogrand.....	33
3.3 Možnost vysvobození	37
4 AMATÉRSKÁ FOTOGRAFIE A REVIZE MOŽNOSTÍ FOTOGRAFIE	43
4.1 Punctum.....	43
4.2 Fotografie jakožto nástroj kulturní reprodukce	45
4.3 Průnik momentek do dokumentární fotografie	47
4.4 Problém lokalizace punctum.....	49
4.5 Nemožnost vymezení významu fotografie.....	51
ZÁVĚR	54
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	61

ÚVOD

Edmund Husserl, Martin Heidegger, představitelé frankfurtské školy, atd. Na filozofických textech, jejichž vznik se datuje do první poloviny dvacátého století, můžeme pozorovat značný nárůst výskytu jednoho tématu – varování před bující moderní vědou a technikou. Zatímco devatenácté století můžeme charakterizovat neochvějnou optimistickou vírou v lidský intelekt a jeho schopnost sestrojít převratné vynálezy, jež pomohou budoucím generacím k lepšímu životu, v dvacátém století jsme si začali naplno uvědomovat, že ony technické vynálezy moderní vědy vůbec nemusí být pro člověka až tak prospěšné. Můžeme se pouze dohadovat, co bylo tím prvotním okamžikem, jenž nám pomohl odhalit naši dřívější důvěřivost až naivitu. Potopení zaoceánského parníku Titanik roku 1912? Průběh a následky první světové války? Jisté je pouze to, že optimismus devatenáctého století je již definitivně ztracen. Technika, ač chladná a neživá, nejspíše vůbec není neutrální, nýbrž v sobě obsahuje jisté skryté vlastnosti. Chtěli-li bychom poukázat na konkrétní moderní technické vynálezy, jež obzvlášť vyvolávají znepokojení, pak se jistě jedná mimo jiné o média – rozhlas, film, televize, atd. My se pokusme položit otázku, jakou roli zastává fotografie a fotografování. Nakolik a jak fotografie ovlivňuje podobu naší společnosti?

„Fotoaparát je naprogramován, aby vyráběl fotografie, a každá fotografie je uskutečněním jedné z možností obsažených v programu aparátu. [...] S každou informativní fotografií se stává fotografický program o jednu možnost chudší, zatímco fotografické univerzum se stává o jednu realizaci bohatší. Fotograf se snaží vyčerpat fotografický program tím, že uskutečňuje všechny jeho možnosti. Ale tento program je bohatý a nepřehledný. Fotograf se tedy snaží vypátrat možnosti, jež jsou v něm ještě neobjeveny,“¹ říká česko-brazilský filozof Vilém Flusser. Americká myslitelka Susan Sontagová působení fotografii přirovnává k daleko obecnějšímu, avšak o to výstižnějšímu slovu, chtějí. „Vlastnictví fotoaparátu může vyvolat cosi jako chtíč. A jako všechny ostatní formy chtíče ani tento nemůže být uspokojen za prvé proto, že možnosti fotografie jsou neomezené, a za druhé proto, že v konečném důsledku požívá sám sebe,“² říká Sontagová.

¹ FLUSSER, V. *Za filozofií fotografie*. Přel. Božena a Josef Kosekovi. Praha: Hynek, 1994. s. 23-24.

² SONTAGOVÁ, S. *O fotografii*. Přel. Pavel Vančát. Praha: Paseka, 2002. s. 160.

Toto vše má nedozírné následky pro podobu našeho zakoušení reality, míní shodně Flusser a Sontagová. Zdá se, že bychom o fotoaparátu měli uvažovat jako o nástroji, jež ustanovuje odcizení člověka od světa. „Když se [fotograf/ka³] dívá do světa skrze aparát, pak to nečiní proto, že ho svět zajímá, ale protože hledá nové možnosti, jak vytvořit informace a zhodnotit fotografický program. Jeho zájem se soustřeďuje na přístroj, svět je mu záminkou, aby mohl realizovat možnosti přístroje.“⁴ Chtěli-li bychom opět užít metaforu, pak dle Sontagové můžeme říci, že s vynálezem a masovým rozšířením fotografie započala „proměna světa v obchodní dům či jakési muzeum, kde každý námět je devalvován na spotřební artikl a zároveň povýšen na objekt estetického ocenění. Prostřednictvím fotoaparátu se lidé stávají zákazníky či turisty reality.“⁵ Jakoby se zde naplnily nejtemnější vize Martina Heideggera o nadvládě *Gestellu*, neboli jakési zvrácené perspektivě, kdy ke všemu přistupujeme jako k pouhému použitelnému stavu zásob; kdy pro nás žádná věc nemá důležitost pro onu věc samu, nýbrž pro náš individuální zájem; kdy technika není člověku již nadále služebním, nýbrž pánem.⁶

Ano, nelze popřít, že fotografická činnost se stala masově vyhledávanou zábavou. Aspoň v nějaké míře se jí věnuje téměř každý. Sledujeme-li některé fotografy, pak se nám tito lidé mohou skutečně mnohdy jevit jako posedlí určitým druhem šílenství či mánie, kdy se realita redukuje na pouhý zdroj potenciálních snímků. Přesto, ať už se rozhodneme užít slovo program či chtíč, budou se nám tyto závěry nejspíše jevit jako přehnané až obskurní. S fotografiemi se setkáváme tak často, že jen stěží budeme ochotni přijmout tyto kritické teorie za relevantní. Fotografie a fotoaparáty se staly nedílnou složkou našich životů. Téměř každý se podílí na produkci dalších fotografií. Přijali-li bychom ony závěry, přiznali bychom tím také značně nelichotivou skutečnost, že jsme zcela naivní bytosti, které nejsou s to ani postřehnout, že je jejich jednání bytostně ovládáno někým či něčím jiným. Popřeli bychom svobodnou vůli člověka.

³ V zájmu korektního přístupu by bylo vhodné užívat termíny označující osoby v tvarech mužského i ženského rodu. V tomto případě tedy „fotograf/ka“ či „fotograf a fotografka“. Z důvodu přehlednosti a plynulosti textu se však v celé práci omezují na užívání mužského rodu.

⁴ FLUSSER, V. Za filozofií fotografie. Přel. Božena a Josef Kosekovi. Praha: Hynek, 1994. s. 24.

⁵ SONTAGOVÁ, S. *O fotografii*. Přel. Pavel Vančát. Praha: Paseka, 2002. s. 102.

⁶ HEIDEGGER, M. Otázka po technice. s. 7-35. In: HEIDEGGER, M. *Věda, technika a zamyšlení*. Přel. Jan Michálek. Praha: Oikoymenh, 2004. 64 s.

Philip Lopate, autor knihy *Notes on Sontag*, upozorňuje, že autorčina radikalita může být pro mnohé čtenáře značně matoucí. Lopate Sontagovou přirovnává k náctiletému frackovi, který rozbije kamenem okno školní budovy jenom proto, aby se dostal dovnitř čerstvý vzduch.⁷ Ano, Sontagová disponovala mimořádným citem vyhmátnout to důležité, dokázala si povšimnout věcí, které všichni ostatní dosud přehlíželi. Takto dokázala osvětlit určité problémy ze zcela nové perspektivy. Avšak právě proto bychom její filozofické názory měli dle Lopateho spíše číst pouze jako kritické glosy, ve kterých se pokouší narušovat zažitý pohled na určité aspekty lidské společnosti, a nikoli jako definitivní závěry. Tento fakt však nijak nesnižuje důležitost těchto radikálně kritických textů. Problém možná nemá tak vyhrocenou podobu, nicméně stále si nemůžeme být jisti, zdali se ve fotografii a fotografování nenalézá skryté nebezpečí. Chceme-li fotografii a fotografování úspěšně obhájit před kritickými teoriemi, měli bychom být schopni podat rázný protiargument. Dokážeme odpovědět, proč fotografujeme? Pakliže nejsme ovládáni programem či chtitěm, pak jaké jsou naše motivy k fotografické činnosti? Může se nám podařit zcela jasně vysvětlit důvody našeho jednání?

Flusser říká, že poznání světa se fotografovi stává pouhou záminkou; vše směřuje k naplňování skrytého programu. Ne všechny druhy fotografické činnosti si však kladou za primární cíl poznávat okolní svět a podávat o něm zprávu. Jako u jiných artefaktů, jež si nárokují status uměleckého díla, i u fotografie mnohdy hraje daleko významnější roli složka estetická. Obviňovat fotografii obecně by od nás tedy bylo nepatřičné. V některých žánrech by však ambice poznávat svět měla být neodmyslitelnou složkou, ba přímo podstatou. Hovoříme zde o dokumentární fotografii. Slovo *dokument* má svůj etymologický původ v latinském termínu *documentum*, jenž se překládá jako *důkaz* či *svědectví*. A důkaz či svědectví je něco, co nás něčemu *učí*, latinsky *docēre*.⁸ Který druh fotografie by se tedy měl snažit poznávat svět, pakliže ne právě dokumentární fotografie? Proto právě zde bychom neměli upadnout do pohodlné letargie. Zůstaňme vůči této fotografii nedůvěřiví. Za jakým účelem praktikujeme dokumentární fotografii? A daří se nám skrze ni tento záměr úspěšně naplňovat?

⁷ LOPATE, P. *Notes on Sontag*. New Jersey: Princeton University Press, 2009. s. 25.

⁸ REJZEK, J. Český etymologický slovník. Voznice: Leda, 2001. s. 140.

Avšak konkretizujme si dále naši otázku. Jistě lze podávat svědectví o živé i neživé přírodě, věcech, atd. Přesto ale, dopustíme-li se mírně nepřesné generalizace, můžeme říci, že ústředním tématem dokumentárních snímků bývá člověk. A právě možné uchopení tohoto tématu se pokusíme prozkoumat. Co se nám snaží fotografové vypovědět o člověku? Může nám snad fotografie pomoci nahlédnout na nějakou obecnou ideu humanity? Může nám fotografie pomoci k účastenství na životě druhých? Nebo jsou tyto cíle iluzorní a fotografie nás svou bytostnou techničností naopak odcizuje od druhých? A proč se stávají určité náměty jakoby „módními“? „Proč je Bowery pro dokumentaristy tak magnetická,“⁹ ptá se americká fotografka a teoretička Martha Roslerová. Z jakého důvodu je pro newyorské fotografy tak atraktivní fotografovat tuto nechvalně proslulou čtvrť a tamní alkoholiky či jiné společenské vyvrhele? Zvláště podíváme-li se na neprofesionální scénu, pak zjistíme, že totožné tendence jsou charakteristické i pro současnou českou fotografii. Amatérské soutěže a internetové galerie jsou plné snímků bezdomovců a žebrajících lidí. Tkví za touto činností snaha pomoci člověku, či něco zcela jiného?

Hovoříme-li o umění, ocitáme se v oblasti, kde pouze stěží nalezneme exaktnost. Položili-li jsme otázku, co svede dokumentární fotografie říci o člověku, již nyní musíme předpokládat, že výsledkem nejspíše nebude jednoduchá kategorická odpověď. Každý fotograf je jinak motivován, každá fotografie má vlastní obsah, každý divák cítí cosi jiné – je zde veliké riziko, že se nepodaří nalézt odpověď, jež by obsáhla veškerou tuto různorodost. Budeme-li ale chtít se o to přesto pokusit, jistě je vhodné si tuto různorodost aspoň částečně uspořádat. Právě to učiníme v první kapitole. Ano, každý fotograf je jinak motivován. Sledujeme-li však poválečný vývoj dokumentární tvorby, nalezneme zde dvě výrazné tendence – idealisticky smýšlející humanistický dokument a věcně uvažující kritický dokument. Toto rozdělení nás bude provázet celým textem. V druhé a třetí kapitole se pokusíme zjistit, zdali jsou tyto cíle dokumentaristů uskutečnitelné a námi akceptovatelné? Nepopírá ambiciózní cíl humanistické fotografie schopnosti fotografie? Nemáme zde co do činění se zvrácenou ideologií? A nevymyká se věcnost kritické fotografie své původní funkci? Kde je hranice mezi

⁹ ROSLEROVÁ, M. In, around and afterthoughts (on documentary photography). s. 175. In: ROSLEROVÁ, M. *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001*. Cambridge: MIT press, 2004. 390 s.

nekompromisní kritičností a cynismem až nihilismem? Pakliže obě tendence dokumentární fotografie probouzí celou řadu takto znepokojujících otázek, zákonitě nastává nejistota, zdali se veškerá dosavadní dokumentární fotografická praxe neubírá špatným směrem. V poslední kapitole se proto pokusíme nalézt alternativu vůči oběma výše uvedeným směrům. Může tato alternativa vzejít z amatérské tvorby? Náleží jí nějaká specifická vlastnost, jež ji vyděluje od ostatních druhů dokumentární fotografie?

V samém závěru sbírky esejů *O Fotografii* Sontagová poukazuje na to, že naše západní společnost se nachází v kritickém stavu. Informační charakter naší společnosti dosáhl absurdní situace, již bychom snad mohli nazvat sekularizovanou idolatrií. „Moc fotografických obrazů vyplývá z toho, že jsou svým způsobem hmotnou skutečností, informačně bohatými zálohami všeho, co je zplodilo, mocným nástrojem odvety proti skutečnosti tím, že ji samu proměňují ve stín.“¹⁰ Dle Sontagové lze nerovnováhu tohoto stavu napravit nejspíše pouze ustanovením jakési ekologie obrazů.¹¹ Podaří-li se nám zodpovědět na všechny výše položené otázky, pak by nám snad mělo být jasnější, zdali je nějaká forma očisty světa fotografií skutečně nutná.

¹⁰ SONTAGOVÁ, S. *O fotografii*. Přel. Pavel Vančát. Praha: Paseka, 2002. s. 160.

¹¹ tamtéž

1 TENDENCE V DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFII PO 2. SVĚTOVÉ VÁLCE

Jakákoliv přísná kategorizace v sobě skrývá nepopíratelná úskalí. Budeme-li se držet postupu Daniely Mrázkové a pokusíme se obsáhnout hlavní tendence vývoje poválečné dokumentární fotografie jakožto dva protichůdné proudy, idealistickou humanistickou fotografii a vůči tomu v opozici stojící přísně kritický dokument,¹² brzy prohlédneme, že toto naše počínání je značně nedůsledné. Musíme si být vědomi, že zabíráme pouze úzkou výseč nejradikálnějších pozic. Reálné rozvětvení dokumentární fotografie je daleko komplikovanější, nenalezneme zde pouze číré idealisty a skeptiky. Hranice těchto pozic mohou někdy dokonce zcela splynout. Vždyť kupříkladu i fotograf Robert Frank, jehož jsme zařadili do druhého proudu, byl svým dílem zastoupen rovněž i na výstavě *Lidská rodina*, kterou naopak považujeme za zářný příklad proudu prvního. Která fotografie se snaží svým obsahem podat pouze kritiku a která se naopak snaží postihnout zprostředkovaně jakýsi obecnější smysl? Zdá se, že se zde dostáváme do značně subjektivní oblasti, kde hrozí, že jakákoliv kategorizace jednotlivých fotografií a fotografických přístupů bude učiněna zcela arbitrárně. I kdyby tomu tak skutečně bylo, snad bude pro nás tento přístup i přesto přínosný. Bylo-li by našim primárním cílem podat výklad dějin dokumentární fotografie, náš postup by byl vskutku nevyhovující. To však naším cílem není. My se pokusíme skrze toto vymezení dosáhnout pouze lepšího pochopení možných pohnutek k tvorbě. Proto se pokusme aspoň prozatím tuto kategorizaci zachovat.

Taktéž i samotná periodizace vývoje dokumentární fotografie je nutně nedokonalá. Tendence, jimž se budeme věnovat, započaly již desítky let před druhou světovou válkou. Budeme-li se pokoušet charakterizovat poválečný humanistický dokument, zjistíme, že všechny jeho aspekty můžeme úspěšně pozorovat již v předválečné tvorbě André Kartésze, Brassaie či Billa Brandta¹³, všimá si Mrázková. A stejně tak kritickou funkci dokumentární fotografie můžeme sledovat až do dávné minulosti, přičemž si jmenujme aspoň Jacob August Riise, Lewis Wickles Hinea či fotografy, kteří byli součástí týmu pro *Farm Security*

¹² MRÁZKOVÁ, D. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1986. s. 138, 170.

¹³ tamtéž. s. 99.

Administration. Riisovy fotografie odhalily široké veřejnosti nelidské životní podmínky tisíce přistěhovalců v newyorských slumech na konci devatenáctého století; Hineovy snímky podaly svědectví o vykořisťování dětí v průmyslu na počátku dvacátého století; Dorothea Langeová, Walker Evans a další fotografové z *F. S. A.* dokumentovali důsledky Velké hospodářské krize pro chudé farmářské obyvatelstvo. Zkrátka, humanistický i kritický dokument zde byli již o desítky let dříve. Přesto však druhou světovou válku můžeme považovat za jakýsi mezník dokumentární fotografie. Zdá se totiž, že obě tyto tendence v krátkém období po tomto tragickém období dějin ve značné míře pozměnily dosavadní přístupy a dosáhly tak svého vrcholu.

1.1 Humanistická fotografie

Druhá světová válka poskytla hrůzné prozření, kam až může lidské jednání dospět ve své racionální a iracionální podobě – Holocaust jakožto zruďná nadvláda technického myšlení a schopnost sestrojít atomovou bombu na straně jedné; zfanatizování vyspělého evropského národa jednou osobou na straně druhé. A výsledek války, který vyústil v nestabilní bipolární rozdělení, rovněž nebyl ideálním předpokladem pro klidnou budoucnost. Hrozba dalšího utrpení a zkázy byla až příliš silná, než aby byla člověkem ignorována. Kde však v této době hluboké morální a náboženské deziluze najít hodnoty, které by svět dokázaly před dalšími podobnými událostmi uchránit?

„Humanismus jako termín i jako jev vždy zná určité směřování, protože humanismus je angažovanost za vymanění člověka z barbarství. [...] Člověk, který se dnes ptá po budoucnosti humanity a humanizačních médií, chce v zásadě vědět, zda existuje naděje, že se podaří ovládnout aktuální tendence člověka ke zdivočení,“¹⁴ říká německý filozof Peter Sloterdijk. Definujeme-li humanismus takto, pak je zcela pochopitelné, proč se po druhé světové válce dostavila značně naléhavá poptávka právě po ustanovení jakési novodobé obnovy této myšlenky. Náboženská víra odhalila svoji bezzubost. Chladné racionální myšlení je zdiskreditováno pro svoji potenciální nebezpečnost. Po roce 1945 se vskutku mohlo

¹⁴ SLOTERDIJK, P. Pravidla pro lidskou ZOO. Přel. Břetislav Horyna. s. 74. In: Aluze: Revue pro literaturu, filozofii a jiné, č. 3, 2000. Olomouc: Katedra bohemistiky FF UP Olomouc, 2000. 196 s.

jevit, že v nastalé situaci může východisko vzejít jedině z univerzálního citu a solidarity. Jak však vyjádřit a následně zprostředkovat tento kýžený ideál? Sloterdijk se ve své eseji *Pravidla pro lidskou ZOO* zabývá knihami a četbou. Literatura je prostředkem, pomocí něhož se snažíme ustanovit celosvětové přátelství. „Všechno, co se od Ciceronových časů nazývá *humanitas*, náleží v širším i užším smyslu k důsledkům alfabetyzace. Od chvíle, kdy filozofie začala existovat jako literární žánr, získává své přívržence tím, že je infikuje psaním o lásce a přátelství. Nejen, že je řečí o lásce k moudrosti, chce k této lásce pohnout též jiné.“¹⁵ Je však literatura adekvátním a účinným vyjadřovacím prostředkem pro člověka druhé poloviny 20. století? Nejspíše nikoliv.

Poválečný humanismus musel využít takový druh média, jež by dokázalo oslovit veřejnost, která je již navyklá na obrazový druh informací. Zdá se, že fotografie by mohla být ideálním médiem – je velice jednoduše šířitelná a pochopitelná i bez znalosti jakéhokoliv společného jazyka. A proto již ve dvacátých letech můžeme pozorovat vznik zcela nové formy novinářství, v níž obrazy hrají stejně důležitou roli jako v psané žurnalistice slova. Vznikají obsáhlé fotografické reportáže a eseje. Fotografie již nechce být pouhou esteticky líbivou kratochvílí, jejím cílem se stává touha informovat o člověku. Erich Salomon, Martin Munkásci, Alfred Eisenstaedt, atd. V roce 1936 vychází první číslo amerického obrazového magazínu *Life*. „Vidět a těšit se z viděného. Vidět a nechat se okouzlit. Vidět a nechat se poučit,“¹⁶ zní manifest magazínu. O dva roky později v Británii vychází první číslo magazínu *Picture Post*. Na základech tohoto moderního žurnalismu mohla poté vyrůst tradice dokumentární humanistické fotografie. Mluvíme-li o zrodu humanistické fotografie, rozhodně tuto etapu vývoje dokumentární fotografie nemůžeme považovat za nahodile vzniklý proud. Je tomu právě naopak – v humanistické fotografii se zrcadlí veškeré tehdejší potřeby člověka a možnosti tehdejších médií. Budeme-li chtít poukázat na díla či počiny, v nichž je podstata humanistické fotografie obsažena nejdůsledněji, jistě naší pozornosti nesmí uniknout dva důležité momenty dějin světové fotografie, uspořádání výstavy *Lidská rodina* a činnost agentury *Magnum*.

¹⁵ SLOTERDIJK, P. *Pravidla pro lidskou ZOO*. Přel. Břetislav Horyna. s. 70. In: *Aluze: Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, č. 3, 2000. Olomouc: Katedra bohemistiky FF UP Olomouc, 2000. 196 s.

¹⁶ MRÁZKOVÁ, D. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1986. s. 99.

1.1.1 Výstava Lidská rodina (The Family of Man)

Výstavu *Lidská rodina*, jejíž zahájení proběhlo roku 1955 v newyorském Muzeu moderního umění, můžeme považovat za jeden z nejryzejších projevů poválečného humanismu. „Po útrapách a zoufalství, které připravila lidstvu druhá světová válka, z hluboké deziluze a z trosek morálních hodnot se zrodilo přání ukázat, jak krásný přesto přese všechno je život. [...] Chci věřit, že výstava bude dalším argumentem pro to, jak nutný je pro lidi mír,“¹⁷ pojmenovává svůj zamýšlený cíl kurátor výstavy Edward Steichen při jedné ze slavnostních vernisáží. Výstava, jež je dosud považována za jeden z nejvelkolepějších počinů ve světové fotografii, byla pro tehdejší svět doslova senzací. Zájem veřejnosti byl tak mimořádný, že výstava po své premiéře v New Yorku putovala po čtyřiceti zemích světa, kde ji zhlédlo přibližně deset milionů lidí.

Již název výstavy jasně vyjadřuje myšlenku díla – všichni lidé jsou pouze variací jednoho druhu, všichni lidé tvoří společnou rodinu. „Lidé! Rozvržení široko daleko. Zrození pro lopotu, boje, krev a sny. Zrození mezi milence, jedlíky, pijáky, dělníky, povaleče, zápasníky, hráče, gamblery. Jsou tady hutníci, hudebníci, horníci, stavbaři hutí a mrakodrapů, lovci, hostinští, majitelé půdy i bezzemci, milovaní i nemilovaní, krutí i citliví. Jedna velká rodina, která se tiskne ke kouli zvaná Země. [...] Na světě je pouze jeden muž a jeho jméno zní Všichni muži. Na světě je pouze jedna žena a její jméno zní Všechny ženy. Na světě je pouze jedno dítě a jeho jméno zní Všechny děti. Svědectví fotoaparátu, monstrózní drama lidskosti, epický spletenec radosti, tajemství a posvátnosti – to vše je Lidská rodina,“¹⁸ říká básník Carl Sandburg v předmluvě katalogu doprovázející výstavu.

Této ideji je podřízen celý koncept expozice. Dokonce i role autorství je zde záměrně odsunuta zcela na okraj. Jakákoliv egoistická důležitost je potlačena ve prospěch kýženého kolektivního cíle. Steichen při přípravách osobně procházel desítky archivů profesionálních, avšak i zcela amatérských fotografií. Další desetitisíce snímků mu byly zaslány poštou z celého světa. Z celku 2 milionů fotografií poté Steichen se svým asistentem důkladnou selekcí vybral 503 snímků, které dle jejich úsudku nejlépe vyjadřovaly zamýšlené humanistické poselství.

¹⁷ STEICHEN, E. Citováno z: MRÁZKOVÁ, D. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1986. s. 138.

¹⁸ SANDBURG, C. Prologue by Carl Sandburg. Citováno z: STEICHEN, E. *The Family of Man*. New York: Museum of Modern Art, 1955. 207 s.

Rovněž i uspořádání fotografií plně ctí tento záměr. Je samozřejmé, že prezentace 503 fotografií musí být učiněna v nějaké logické posloupnosti. Steichen však odmítl využít tradičních kategorií, jež se zde přímo nabízí. Kromě velice strohých popisů zde nenalezneme jakoukoliv konkrétní identifikaci v podobě přímého poukazování na národnost či snad rasu. V tomto ohledu zde panuje anonymita. Steichen učinil posloupnost fotografií namísto toho dle obecných událostí lidského života – prožívání lásky, zplazení nového života, dětské hry, těžká manuální práce, zábava, náboženské rituály, atd. Celou koncepci dovršuje Steichenova citace různých textů – biblické verše, slavné citáty, národní přísloví a pořekadla, básně, ale i krátký výňatek z Charty Organizace spojených národů. Zkrátka, celá koncepce výstavy měla za cíl říci jedině – je zcela nedůležité, jaké rasy a národnosti člověk je. Všichni lidé prožívají tytéž momenty. Všichni lidé jsou součástí jedné rodiny.

1.1.2 Agentura Magnum

Uvedli-li jsme Steichenovu výstavu *Lidská rodina* jako počín, jenž byl plně oddán humanistické myšlence, u založení agentury *Magnum* musíme být poněkud mírnější. Za zrodem této věhlasné skupiny v roce 1947 stála primárně snaha několika fotografů o ochranu nezávislosti své tvorby před zájmy novin a časopisů.¹⁹ Ačkoli by se mohl zdát opak, tento primární zájem o nezávislost vůbec nijak nesnižuje neméně důležitý cíl, humanismus. Požadavek na zachování autentického pohledu fotografa zde není činěn autory z osobních a tvůrčích důvodů, nýbrž právě kvůli snaze o zachování oné humanistické myšlenky, již tito fotografové bytostně ve své tvorbě ctí. „Jejich hlavním tématem a neustálým předmětem soustředěného zájmu je život, jeho bohatství a rozmanitost, lidskost. [...] Vylučují cynismus, efektnost, nechťejí poškozovat. Touží zachycovat pravdu, poezii životní reality, k níž se citlivě a nenásilně přibližují,“²⁰ charakterizuje fotografy *Magna Anna Fárová* ve své textu z roku 1964.²¹

¹⁹ Nakupuje-li si časopis fotografie z určité události, je nasnadě, že se může dostavit konflikt mezi postojem píšícího redaktora a fotografem, který dané fotografie tisku dodal. Fotograf byl v takové situaci vždy v nevýhodě. Členové *Magna* proto požadovali větší ochranu před tiskem, jenž by měl být povinen zachovat původní výběr fotografií, sled i podtitulky.

²⁰ FÁROVÁ, A. *Magnum*. 1964. s. 64. In: FÁROVÁ, A. *Dvě tváře*. Praha: Torst, 2009. 1160 s.

²¹ Uvedená charakteristika agentury *Magnum* platí především pro první roky existence skupiny. *Magnum* je dosud živé uskupení. Ideový základ organizace je neustále ovlivňován nově přijatými

Je-li našim cílem nahlédnout do pohnutek dokumentárních fotografií, pak se zdá, že agentura *Magnum* je pro nás dokonce podstatnější nežli výstava *Lidská rodina*. Steichen svoji výpověď o humanistickém ideálu vytvořil skrze kurátorskou činnost. Kýžená myšlenka se zde vyjevila až dodatečně dodaným kontextem, v celku výstavy. Fotografie zde užitá mnohdy vůbec nevznikly s jakoukoliv vyšší ambicí. Nejednou se jednalo o ryze rodinné snímky, jejichž původním účelem bylo pouze uchovat vzpomínku. Fotografové *Magna* naproti tomu přistupují k naplnění humanistické myšlenky cílevědomě již od samotného počátku tvorby. Podíváme-li se na ony tři muže, jež stáli za zrodem agentury, pak nám bude jasnější, nakolik je *Magnum* prochnut humanismem.

David Seymour, jenž byl kromě své tradiční přezdívky „Chim“ nazýván též „Mužem míru“. Ač Seymour fotografoval války, objektem jeho snímků byly převážně děti, neboť ty jsou nejušlechtlejšími nositeli lidství a zároveň nejzranitelnějšími oběťmi válek. Druhého ze zakladatelů, Roberta Capu, můžeme považovat za válečného fotografa „par excellence“, a přesto ani jeho snímky nejsou pouhým strohým popisem válečných událostí. „Capa se vyhýbal surovým záběrům na fyzické utrpení člověka v boji, na jeho mrzačení a smrt. Daleko více se věnoval pocitům, které válka budí v lidech zúčastněných na ní přímo nebo mimoděk, a tento odraz pocitů dokázal tlumočit řečí svých fotografií. [...] Jsou vyjádřením humanistického soucítění se vším utrpením, které přinesla válka, kde není vždycky docela jasné, kdo víc trpí, vítěz nebo poražený, kde nikdo nemá navrch, neboť jde o bytí. Dvojitá možnost výkladu, kladení otázek, hledání smyslu a podstaty dodávají Capovým válečným fotografiím stálou atraktivnost a nestárnoucí aktuálnost,“²² hodnotí Capovo dílo Fárová.

A konečně se dostáváme k třetímu zakladateli, Henri Cartier-Bressonovi, jehož můžeme bez obav označit za největší legendu *bezprostřední* neboli *spontánní fotografie*.²³ Cartier-Bresson se zajímá o ty nejvšednější okamžiky života. Líbající se milenci u kavárenského stolu, malý chlapec nesoucí láhve vína, lidé odpočívající

členy. V průběhu existence skupin již několikrát proběhly závažné diskuze o dalším směřování dokumentární fotografie. Podat obecně platnou charakteristiku *Magna* je proto nemožné.

²² FÁROVÁ, A. Robert Capa. 1973. s. 43-44, 47. In: FÁROVÁ, A. *Dvě tváře*. Praha: Torst, 2009. 1160 s.

²³ Přidržuji se zde pojmosloví, jež shodně užívají Fárová a Mrázková. Přesnost těchto českých pojmů je však diskutabilní. Doporučuji pracovat s anglickým termínem *life photography*, jehož význam je mnohem jasněji uchopitelný.

na trávníku ... zkrátka nejobyčejnější momentky. Mohlo by se zdát, že se jedná o pouhé pokračování žurnalistické fotografie. Způsob tvorby je u obou směrů téměř totožný – nearanžovanost, práce v přirozených podmínkách, nezasahování do děje. Prozkoumáme-li ale hlubší motivy tvorby, ukáže se nám, že se zdaleka nejedná o tentýž přístup, neboť jejich primární metody i cíle jsou zcela odlišné. U humanistů dochází ve vztahu mezi fotografií a zobrazovaným člověkem k výrazné proměně. Oproti reportážní fotografii zde již „nejde o popis určité události nebo místa v určitém čase, nýbrž o zhuštěný dojem z lidských situací, které mohou existovat kdekoli a kdykoli a kdy není podstatné, zdali se něco výjimečného přihodilo a skutečnost byla nějakým způsobem vyšínuta. Jde o koncentrované vyjádření humanistických problémů,“²⁴ upozorňuje na jemnou, avšak velice důležitou nuanci Fárová.

1.2 Kritický dokument

Ač se může jednat o zdánlivě malé až zcela bezvýznamné nuance, druhá světová válka skutečně zasadila rány, jež znatelně pozměnily následující vývoj fotografie. Jestliže před válkou byl niterný obdiv k člověku vlastní pouze malé hrstce fotožurnalistů, s příchodem krize poválečných let se tyto myšlenky zradikalizovaly v halasný projekt humanistické fotografie. Fotografii již nestačilo informovat pouze skrze reportáže. Fotografie lačnila po možnosti vyjádření vlastního názoru, ideálu humanity. Již nestačilo, aby snímek pouze informoval o určitém člověku či události. Stává se daleko ambicióznější – chce svými snímky vypovídat o samotné podstatě lidskosti. Můžeme podobně důležitý zvrat nalézt i u kritické dokumentární fotografie?

I tento druh fotografie se praktikoval již desítky let před druhou světovou válkou. Riis, Hine, Langeová, Evans a mnozí další – ano, již výše jsme připomněli jména těchto slavných fotografů, kteří zasvětili svoji tvorbu sociálně angažovanému dokumentu. Můžeme i zde válku považovat za katalyzátor jakýchsi vnitřních změn? Dospěl tento druh fotografie vlivem válečných hrůz k nějaké zásadní radikalizaci či jiné přeměně? Zdá se, že ano. „Autoři fotografického

²⁴ FÁROVÁ, A. Elliott Erwitt a bezprostřední fotografie. 1974. s. 84. In: FÁROVÁ, A. *Dvě tváře*. Praha: Torst, 2009. 1160 s.

svědectví o člověku a jeho životě od konce minulého století až po počátek druhé světové války zachycovali podmínky života, které společnost vytvářela v danou historickou chvíli. [...] Věřili, že ukáží-li světu jeho nepravosti, dovedou ho k nápravě. V tom byli idealisty, ba romantiky,²⁵ charakterizuje Mrázková předválečný stav. To vše se v poválečném období mění. A přesně tentýž moment pozorují i autoři *Umění po roce 1900*. „Od Lewis Hinea až po Farm Security Administration spočívala funkce fotografie částečně v sociálním dokumentu, ne-li v aktivistickém odporu a zásahu. Nyní zaznamenávala zločin a neštěstí jako metafory anomických podmínek života společnosti.“²⁶

Kdy fotografie upustila od tohoto idealismu a rezignovala na svoji původní společenskou funkci? Kdy fotografie ztratila naději, že může svým svědectvím něco změnit? A čím byly tyto cíle nahrazeny? Jsme schopni přesně identifikovat tento moment zvratu? Možná ano. Byl jím fotograf Usher Fellig, později známý jako Weegee, když roku vydal 1945 svoji kontroverzní publikaci *Nahé město (Naked City)*, shodují se Mrázková a autoři *Umění po roce 1900*. Weegeeho způsob vyobrazení skutečnosti byl pro tehdejší dobu vskutku něčím zcela novým – Weegee nectí žádná dřívější tabu; podává explicitně pojaté snímky dopravních nehod, vražd, požárů; bez jakéhokoliv respektu zaznamenává tváře obskurních postav, podvodníků, zlodějů, prostitutek, i vrahů. „Byl prvním, kdo ukázal velkoměsto jako fantasmagorii, v níž nelítostná krutost, zločin a nízké lidské pudy mají své domovské právo,²⁷ hodnotí Weegeeho přínos Mrázková. „Weegeeho fotografie označují bod přelomu, kdy soucit dokumentu a politická zodpovědnost zdegenerovaly do chladného voyeurismu a sadistické touhy zírat na utrpení ostatních,²⁸ můžeme číst jinde ještě radikálnější stanovisko.

Weegee byl regionálním zpravodajem, jehož prací bylo dodávat novinám fotografickou dokumentaci místních událostí – fotografuje vše, co lze následně prodat novinářským redakcím jako atraktivní aktualitu. Důležitá informativní hodnota těchto snímků je nezpochybnitelná. Přesto zde nutně vyvěrá otázka, zda

²⁵ MRÁZKOVÁ, D. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1986. s. 57.

²⁶ BOIS, Y. A. ; BUCHLOH, B. ; FOSTER, H. ; KRAUSSOVÁ, R. *Umění po roce 1900*. Přel. Josef Hrdlička, Irena Ellis, Jitka Sedláčková. Praha: Sloart, 2007. s. 429.

²⁷ MRÁZKOVÁ, D. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1986. s. 170.

²⁸ BOIS, Y. A. ; BUCHLOH, B. ; FOSTER, H. ; KRAUSSOVÁ, R. *Umění po roce 1900*. Přel. Josef Hrdlička, Irena Ellis, Jitka Sedláčková. Praha: Sloart, 2007. s. 429.

v tomto případě ještě vůbec lze hovořit o milníku kritické fotografie. Je Weegeeho dílo pouze extrémní variantou kritické fotografie, nebo jsme se již ocitli v žánru zcela jiném, bulvární fotografii? Symbolizuje Weegeeho dílo konec naivního idealismu, či se jedná pouze o projev bezduchého cynismu? Těžko říci, Weegeeho dílo je až příliš kontroverzní, než abychom byli s to učinit jednoznačný soud. Podívejme se proto raději na fotografa švýcarské národnosti, Roberta Franka, jehož můžeme mnohem jednoznačněji označit za průkopníka nové generace kritické fotografie.

1.2.1 Robert Frank

Robert Frank přijíždí poprvé do Spojených států amerických v roce 1947. Bylo mu tehdy třiatdvacet let. Země, kam přijel, však nebyla ta Amerika, již očekával. Z pohledu, jenž se mu zde naskytl, byl udiven až znepokojen. Frank tuto zemi a obyvatele nechápal, a právě proto se rozhodl je objevovat. Díky Guggenheimovu stipendiu má v polovině padesátých let možnost se vydat na dvouletou cestu napříč Spojenými státy. Záměrně se snaží chovat jako každý jiný turista – navštěvuje tradiční turistické cíle, objevuje specifika amerického života, dostává se do kontaktu s věcmi, jež jsou pro zdejší lidi zcela samozřejmé. Výsledkem je legendární soubor *Američané* (*The Americans*).

Ač se Frank snažil dělat vše jako jiní, jeho snímky jsou výrazně odlišné od běžných turistických snímků. Nejsou však ani podobné tehdejší dokumentární tradici. Frankovi je zcela cizí dosavadní estetika a principy. Frank nesdílí Steichenovu optimistickou ideu o univerzální humanitě, a tedy ani neuznává Cartier-Bressonovu snahu vyfotografovat rozhodující okamžik, z něhož by snad tuto vyšší ideu mělo být možno nahlédnout. Frankovi se nepodařilo navázat citové spojení s americkou kulturou, a proto zde není schopen nalézt jakýkoliv kulminující moment děje. „Nečeká na jejich vyvrcholení prostě proto, že tyhle obyčejnosti snad ani nevrcholí, ale jenom existují.“²⁹ Tento rys byl vlastní i dosavadní sociálně angažované fotografii. Chudoba se rovněž nezjevuje pouze na okamžik, nýbrž trvá. Frankovi však v *Američanech* nejde o podání objektivní zprávy, nýbrž o vyjádření vlastních pocitů. Franka neznepokojuje špatná sociální

²⁹ MRÁZKOVÁ, D. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1986. s. 174.

situace určité části obyvatelstva. Franka znepokojuje stav americké společnosti obecně. A právě proto si může dovolit pořizovat jakoby zcela náhodné snímky těch nejtriviálnějších okamžiků. Projev jakési zvrácenosti je totiž všudypřítomný a nepřestávající. Ať se pohybuje kdekoli, neustále nalézá tytéž podivné motivy: automobily, americké vlajky, televize, jukeboxy, atd. „Ze supermanů se ve Frankových snímcích stávaly lidské trosky; z usměvavých úspěšných mužů a žen směšní mravenci, pachtící se, aby nakupili na hromadu zbytečných věcí další a další zbytečnosti. Z pohádkové země zázraků tu pojednou zbyla neurotická konzumní společnost plná banalit. Frankovi se podařilo vyjádřit studenou atmosféru životního prázdna, citovou impotenci, sterilní anonymitu konzumních fetišů, triviálnost celého životního stylu spotřební společnosti,“³⁰ interpretuje Frankovo dílo Mrázková.

Zdá se, že Frankovo dílo tvoří jakousi vizuální analogii k filozofii Theodora W. Adorna.³¹ Stejně jako Frank i Adorno v polovině 20. století postřehl znepokojivý stav americké společnosti. „Masová kultura zná už jen ušlechtilé lidi. [...] Totalita masové kultury vrcholí v požadavku, že nikdo nemá být jiný, než je ona. [...] Kdo nechodí do kina a neučí se mluvit a chodit tak, jak to vyžaduje monopolem vymyšlené schéma společnosti, tomu monopol uzavírá dveře,“³² říká Adorno. Kritika konzumního způsobu života, varování před silící rolí masových médií, otupělost většinové společnosti – to vše vidí Frank a Adorno shodně. Franka a Adorna však pojí ještě jeden důležitý moment – oba jsou v této zemi cizinci. Možná je schopnost takto kritického pohledu výsadou pouze cizinců. Nejspíše se nám zde odhaluje zásadní princip nově nastupujícího kritického dokumentaristy – tento fotograf nahlíží na svět jako cizinec. Cizinec nemá žádné vazby, k ničemu nepociťuje osobní vztah, jenž by jej svazoval a činil ohleduplnějším. Cizinec může vše zhodnotit přesně tak, jak to opravdu cítí. Cizinec nemusí na nic brát ohled, neboť tudy pouze prochází.

³⁰ MRÁZKOVÁ, D. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1986. s. 170, 174.

³¹ BOIS, Y. A. ; BUCHLOH, B. ; FOSTER, H. ; KRAUSSOVÁ, R. *Umění po roce 1900*. Přel. Josef Hrdlička, Irena Ellis, Jitka Sedláčková. Praha: Sloart, 2007. s. 431.

³² ADORNO, T. W. *Schéma masové kultury*. Praha: Oikoymenh, 2009. s. 54-55.

2 NELEGITIMNOST HUMANISTICKÉ FOTOGRAFIE

Už nyní se zdá, že máme velice dobře nakročeno k odpovědi ohledně potřeby ustanovení oné ekologie obrazů. Všechno naše tázání mělo přece svůj počátek v pochybách, zdali člověk třímající fotoaparát není ovládán jakýmsi iracionálním programem. „Když se [fotograf] dívá do světa skrze aparát, pak to nečiní proto, že ho svět zajímá, ale protože hledá nové možnosti, jak vytvořit informace a zhodnotit fotografický program. Jeho zájem se soustřeďuje na přístroj, svět je mu záminkou, aby mohl realizovat možnosti přístroje,“³³ říkal onehdy Flusser. Výše jsme představili dva úctyhodné cíle dokumentární fotografie. Zastánci prvně představeného směru, humanistické fotografie, se snaží citem probudit v člověku myšlenku univerzální humanity. Druhý směr, kritická fotografie, dává průchod negativním dojmům a podává sžíravou kritiku stavu společnosti. Ač jsou tyto cíle zcela odlišné, přesto jsou oba smysluplné. Zdá se, že zastávce ani jednoho z těchto směrů nemůžeme označit za nemyslícího posluhovače techniky. Flusserova hypotéza o jakémsi iracionálním programu se jeví jako značně přehnaná.

Avšak i přesto před námi stojí závažná otázka – podařilo-li se nám ospravedlnit dokumentární fotografii na základě existence jistých ušlechtilých cílů, měli bychom si být jisti, zdali jsou tyto cíle vůbec uskutečnitelné. Není ambiciózní cíl humanistické fotografie iluzorní? Může fotografie tříbit soucit? A je fotografie vůbec schopna podávat jakýkoliv kritický argument, nebo může pracovat právě jenom s citem? Roku 1979 vyšly dva významné texty, jež by nám na tyto otázky mohly pomoci odpovědět. Francouzský sémiotik Roland Barthes napsal *Temnou komoru*, v níž využívá své dosavadní vědění o znacích k meditaci o významu fotografického obrazu, a francouzský postmoderní filozof Jean-François Lyotard se v díle *Postmoderní situace* pokouší analyzovat aktuální společenskou situaci užitím teorie o konci velkých vyprávění.

2.1 Zpochybnění možností fotografického obrazu

Chceme-li poznat možnosti fotografického obrazu, nejdříve musíme vědět, co to fotografie vlastně je. Jak přesně definovat fotografii? Co je na ní specifického? Jak

³³ FLUSSER, V. *Za filozofii fotografie*. Přel. Božena a Josef Kosekovi. Praha: Hynek, 1994. s. 24.

ji zcela spolehlivě vymezit vůči jiným metodám zobrazování? Jaký druh informace nám fotografický obraz předává? Neboli jinak řečeno, jakým významem vlastně fotografický obraz disponuje?

Uděláme-li si krátký exkurz k počátkům fotografie, tedy do období první poloviny devatenáctého století, uvidíme, jak radikálně se pohled na povahu fotografii v průběhu času změnil. Některé vzpomínky na první kontakt s daguerrotypií³⁴ pro nás mohou být až úsměvné. „Zprvu jsme si netroufali dlouho si prohlížet první obrázky, které [fotograf] zhotovil. Lekali jsme se jasnosti člověka a domnívali se, že malinké tvářičky postav na obrázku dokáží vidět nás samé. Tak ohromujícím způsobem působila na člověka neobvyklá jasnost a nezvyklá věrnost prvních daguerrotypií.“³⁵ Je pochopitelné, že tento mimořádný vynález se zcela vymykal tehdejšímu chápání člověka, čehož následkem byly tyto podivné představy. Sontagová však postřehla, že dokonce ani dnešnímu člověk není toto iracionální přesvědčení zcela cizí. Ať už se jedná o malou fotografii milované osoby v peněženke či plakát rockové hvězdy, fotografie jsou užívány k téměř až magickým účelům. Člověk se zde pomocí fotografie snaží spojit s realitou, jež je vyobrazena na oné fotografii. Neuchovává si fotografií blízké osoby pouze proto, aby si připomněl její vzhled, nýbrž se s její pomocí snaží pocítit přítomnost dané osoby. A naopak gesto roztrhání fotografie s něčí podobiznou není pouhou snahou znemožnit si dále připomínat vzhled této osoby, nýbrž se jedná o nenávistný akt směřovaný přímo k onomu člověku.³⁶ Ano, lidé si skutečně v určitých chvílích vytváří k fotografiím určitý magický vztah, avšak to nám nijak nepomáhá osvětlit skutečný význam fotografického obrazu.

Mezi fotografií a vyfotografovaným objektem musíme nalézt vztah jiný. Současní teoretické fotografie se shodují, že fotografii náleží status znaku. Fotografie je znakem, jenž odkazuje k určitému reálnému objektu, referentu. Otázkou však je: Jaké povahy je tento znak? Pokusíme-li se aplikovat nauku o znacích, jak ji vytyčil Charles Sanders Peirce, na fotografii, jaký status jí náleží?

³⁴ Daguerrotypie je vynález francouzského malíře a vědce Luise Daguerrea z roku 1839. Dagguere zde navázal na Nicéphora Niepceho, jemuž se podařilo jako prvnímu zaznamenat a ustálit obraz na světlocitlivou desku. Dagguere tento proces vylepšil, čímž vznikl první prakticky užívaný fotografický proces.

³⁵ BENJAMIN, W. Malé dějiny fotografie. In: CÍSAŘ, K. (ed.) *Co je to fotografie?* Praha: Hermann a synové, 2004. s. 11.

³⁶ SONTAGOVÁ, S. *O fotografii*. Přel. Pavel Vančát. Praha: Paseka, 2002. s. 21.

Ikon, index, či symbol? Zdá se, že fotografie může v rámci určitého chápání nabývat status jak indexu, tak ikonu, a dokonce i symbolu. První dva způsoby chápání se zdají být zcela evidentní a nezpochybnitelné. Jako index můžeme fotografii v souvislosti s jejím vznikem. Zachycení obrazu závisí od působení světla na světlocitlivý materiál. Dochází zde tedy ke kauzálnímu spojení mezi fotografickým obrazem a referentem, což je podmínkou indexu. Takto vzniklý obraz je i přes některá mírná optická zkreslení zpravidla vždy aspoň trochu podobný s reálným objektem, což zase splňuje kritérium ikonu. A konečně bychom též mohli, jak poukazuje Michal Šimůnek, fotografii označit za symbol. Trojrozměrná a smyslově pestrá realita je transformována do fotografického obrazu konvencionalizovaně – trojrozměrný svět je zde redukován na dvourozměrnou plochu; pohled je podřízen monookulární perspektivě; v případě černobílé fotografie se redukuje barevnost reality na monochromatické podání; ruší se veškerá časovost a pohyb; zachycení reality je omezeno výřezem; nevizuální informace jsou zcela potlačeny, atd.³⁷

V rámci snahy vymezit fotografický obraz vůči jiným druhům ze společenstva obrazů pro nás bude nejpřínosnější držet se chápání fotografie jakožto znaku indexikální povahy. Právě takto fotografii chápal Roland Barthes. Dle Barthes je potřeba si uvědomit, že podobnost fotografie s malířstvím je čistě náhodná. Shoda v stejném užití zářímání a perspektivy není z hlediska postaty fotografie ničím podstatným. Fotografie je předně výtvozem chemiků, kteří objevili citlivost stříbrných solí na světlo. Podstata fotografie tkví v její schopnosti zaznamenávat skutečnost. „Referent fotografie není totéž, co referent jiných systémů reprezentace. Fotografickým referentem míním nikoli fakultativně reálnou věc, k níž odkazuje obraz nebo znak, nýbrž věc reálnou nutně, tu, jež stála před objektivem a bez níž by nebylo snímku. Malba může předstírat skutečnost, aniž by ji viděla. Na rozdíl od těchto imitací nemohu v případě fotografie nikdy popřít, že tato věc tu byla. Spojuje se zde tedy dvojí klad: skutečnost a minulost. A protože tato podmínka platí pouze pro fotografii, lze ji reduktivně pokládat za samu její esenci, noema,³⁸ říká Barthes. Chápeme-li však podstatu fotografického obrazu

³⁷ ŠIMŮNEK, M. Sémiotika (post)fotografie. s. 211. In: *Intermedialita: Slovo - obraz – zvuk. Sborník příspěvků z mezinárodního symposia*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. 334 s.

³⁸ BARTHES, R. *Světlá komora*. Přel. Miroslav Petříček. Praha: Fra, 2005. s. 74-78.

takto, pak dle Barthese o fotografii musíme rovněž prohlásit, že je pouhým sdělením bez kódu: „Fotografie je absolutní jednotlivina, suverénní nahodilost, tuhá a tupá, je to Toto. [...] Fotografie je pokaždé na konci tohoto gesta; říká: Toto, to je to, takto! Avšak nic jiného. [...] Událost v ní nikdy nepřekračuje samu sebe k něčemu jinému.“³⁹ Barthes proto přichází s pojmem *studium*. Dívá-li se člověk na fotografii, může z ní pojmout akorát různé kulturní významy. Člověk se například dozví, jak vypadají lidé odlišných kulturních etnik, jak se lidé v minulosti oblékali, jak vypadá krajina v určitých zemích a podobně. Jakékoliv hlubší chápání je však člověku prostřednictvím fotografie odepřeno.

Pakliže bychom přijali tento Barthesův závěr, jistě by to znamenalo výrazné omezení možností dokumentární fotografie. A přesně takto rezolutně pohlíží na bezzubost fotografie Sontagová. „Pochopení je založeno na tom, jak určitá věc funguje. A fungování se odehrává v čase, a v čase také musí být vysvětlováno. Jen to, co vypráví, nám dovoluje porozumět. [...] Fotografie] nemůže nakonec nikdy být etickým nebo politickým věděním. Znalost získaná skrze fotografie bude vždy jistým druhem přecitlivělosti [...] Bude to věděním za výprodejní cenu, zdánlivá znalost, zdánlivá moudrost,“⁴⁰ říká Sontagová. Co přesně by znamenala ona nemožnost porozumění pro námi zkoumaný projekt humanistické fotografie a kritický dokument? Steichen si možnosti své výstavy *Lidská rodina* vysvětloval zcela jasně: „Lidé v sále se dívají na obrazy a lidé na obrazech se dívají na ně. Poznávají se navzájem.“⁴¹ Pokud by však médium fotografie zprostředkovat poznání neumožňovalo, celý projekt humanistické fotografie by nutně padl. Nemá-li humanistický snímek setrvat pouze na povrchu, musí nabídnout více než jen pouhé zprostředkování vizuální podoby určitého člověka. Bez porozumění nelze podnitit žádný soucit a vědomí sounáležitosti. A právě proto dle Sontagové musíme degradovat projekt humanistické fotografie na bezvýznamnou utopii. „Objevováním věcnosti lidských bytostí a lidskosti věcí přetváří fotografie skutečnost v tautologii. Vypraví-li se Cartier-Bresson do Číny, ukáže nám, že tam žijí lidé a jsou to Číňani. [...] V humanistickém žargonu je nejvyšším posláním

³⁹ BARTHES, R. *Světlá komora*. Přel. Miroslav Petříček. Praha: Fra, 2005. s. 13.

⁴⁰ SONTAGOVÁ, S. *O fotografii*. Přel. Pavel Vančát. Praha: Paseka, 2002. s. 28.

⁴¹ STEICHEN, E. Citováno z: MRÁZKOVÁ, D. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1986. s. 138.

fotografie ozřejmit člověka člověku. Ale fotografie nevysvětlují, jen potvrzují,⁴² říká Sontagová.

A kritický dokument? Budeme-li mluvit o jeho klasické podobě, tedy o idealisticky smýšlející sociální fotografii z první půle 20. století, ani zde se bez porozumění neobejdeme. Tito fotografové optimisticky věřili, že ukážou-li světu probíhající sociální nespravedlnosti, dovedou je k nápravě. Bylo by snad něco takového možné bez porozumění situaci? Nejspíše nikoliv. Pohlédneme-li však na poválečný kritický dokument, tak zde je situace jiná. Frank nebyl idealista, jeho cílem nebylo předat porozumění. Jeho snímky jsou vyjádřením pouze vlastního znepokojení. Frankovy snímky jsou niternou zповědí. Avšak právě proto na nás možná mohou působit. Nečiní tak však skrze porozumění, nýbrž prostřednictvím znepokojení. Frankovy fotografie nám nedají zakusit poznání o žádném Američanovi. Nic nám neosvětlují, nic nám nevyprávějí. Dávají nám zakusit pouze to, co Barthes nazval *studium*. Ukazují svět, jenž je plný aut, televizí, jukeboxů a mdlých tváří. Avšak právě proto nás mohou zasáhnout. Mluví k nám svou drsností a chladností. Znepokojují nás právě tím, že nic neříkají. „K porozumění nás dokáže přimět vyprávění. Fotografie na nás působí jinak: pronásledují nás,⁴³ říká Sontagová.

2.2 Zpochybnění humanistického ideálu

Projektu humanistické fotografie se však dostalo ještě mnohem závažnějšího odsouzení. Co když nestačí zpochybnit pouze možnosti fotografického obrazu? Co když její největší nedostatek nespočívá v neschopnosti artikulace humanistického ideálu? Co když je nutno zavrhnout i kýžený humanistický ideál sám o sobě? Právě tak činí francouzský postmoderní filozof Jean-François Lyotard, když negativně odpovídá na otázku, zdali je dnes ještě možno pracovat s myšlenkou univerzálních dějin lidstva.⁴⁴ Dle Lyotarda již nelze nadále doufat, že by se lidé mohli uchýlit k jedné teorii o správném vývoji světa. Nelze objevit smysl, jehož následování by

⁴² SONTAGOVÁ, S. *O fotografii*. Přel. Pavel Vančát. Praha: Paseka, 2002. s. 103.

⁴³ SONTAGOVÁ, S. *S bolestí druhých před očima*. Přel. Petr Fantys. Praha, Litomyšl: Paseka, 2011. s. 81-82.

⁴⁴ LYOTARD, J. F. List k otázce univerzálních dějin. s. 33-44. In: LYOTARD, J. F. *O postmodernismu*, Přel. Jiří Pechar, Praha: Filozofický ústav AV ČR, 1993. 206 s.

vedlo k všeobecnému blahu. Avšak právě s tímto absolutním nárokem vznikaly a pracovaly všechny projekty moderny 19. a 20. století. Dokonce se zdá, že všechny moderní projekty směřovaly k témuž obsahu – Ideji emancipace, snaze o dosažení univerzální svobody. „Osvícenský příběh osvobození z nevědomosti a otroctví pomocí vědění a rovnosti, spekulativní příběh realizace univerzální Ideje dialektikou konkrétního, marxistický příběh osvobození od vykořisťování a zcizení skrze zespolečnění práce, kapitalistický příběh osvobození od chudoby díky technickému a průmyslovému vývoji.“⁴⁵ Ač ve výše vyjmenovaných projektech „jde o rozdíly bouřlivě se projevující, nemají nijak velkou váhu ve srovnání s jednomyslností, která tu panuje, pokud jde o cíl, jehož se má dosáhnout. Horizontem pokroku a jeho legitimizací je pro všechny příslib svobody.“⁴⁶

Dle Lyotarda se pomýlenost každého univerzálního příběhu vyjeví při snaze o vymezení obsahu „my“. Koho tato množina zahrnuje? Pakliže se má jednat o skutečně všeobecnou emancipaci, pak do „my“ nutně náleží každý. Svoboda pro všechny je však nedosažitelným snem, říká Lyotard. Právě proto vznikají různé variace původního projektu emancipace. Ano, skutečně je možné dosáhnout emancipace pro každého člena „my“, avšak takto vzniklá emancipace je pouze předstíraná, neboť její ustanovení se děje pouze skrze redukci oné množiny. „Příběh je autorita sama. Stvrzuje určité nenarušitelné ‚my‘, mimo něž existují pouze různí ‚oni‘.“⁴⁷ Dle Lyotarda každá dosud uskutečněná snaha o univerzální emancipaci právě takto selhala, přičemž podává i výčet několika konkrétních neúspěchů – Osvětim, hospodářská krize v roce 1933, komunistická totalita, atd. Každý z těchto příběhů byl schopen dosáhnout zamýšlené univerzálnosti. Avšak dokázal tak učinit právě jenom prostřednictvím redukce množiny „my“ a nikoliv skrze ustanovení skutečně univerzální svobody. „Každý z emancipačních příběhů, ať už připisují přednostní roli tomu či onomu žánru, byl v průběhu posledních padesáti let takřkajíc zpochybněn ve svém principu,“⁴⁸ říká Lyotard. Ať už mluvíme o osvícenství, marxismu či kapitalismu, všechno to byly či ještě jsou

⁴⁵ LYOTARD, J. F. List k otázce univerzálních dějin. s. 34. In: LYOTARD, J. F. *O postmodernismu*, Přel. Jiří Pechar, Praha: Filozofický ústav AV ČR, 1993. 206 s.

⁴⁶ LYOTARD, J. F. Lístek k nové jevištní dekoraci. s. 73. In: LYOTARD, J. F. *O postmodernismu*, Přel. Jiří Pechar, Praha: Filozofický ústav AV ČR, 1993. 206 s.

⁴⁷ LYOTARD, J. F. List k otázce univerzálních dějin. s. 41. In: LYOTARD, J. F. *O postmodernismu*, Přel. Jiří Pechar, Praha: Filozofický ústav AV ČR, 1993. 206 s.

⁴⁸ Tamtéž. s. 37.

veliké příběhy. Veliké příběhy, jež se staly v průběhu doby nevěrohodnými. Ve své původní myšlence byly tyto vize lákavé a optimistické. Zdálo se, že s jejich ustanovením se dostaví „ráj na Zemi“. Realita však byla vždy jiná. Dějinný optimismus mnohých moderních projektů se z velké části nejenom nenaplnil, nýbrž nás spíše mnohdy naopak přivedl do záhuby.

Je však Lyotardův pesimismus oprávněný? Mluvíme-li o Osvětimi a jiných tragických událostech, nemůže se jednat pouze o dílčí historické neúspěchy? Lze považovat nedokonalost dosavadních dějin lidstva za relevantní důkaz o nedokonalosti všech možných ideálů? Jsme povinni myšlenku humanismu zahrnout mezi všechna ostatní pomýlená velká vyprávění? Skrývá snad v sobě tato ušlechtilá myšlenka jakékoliv vnitřní nebezpečí? Právě před podlehnutím tomuto útěšnému zdání nás varuje Sloterdijk. Humanismus není tak nevinný, jak se jeví. K jeho bytostné podstatě „patří přesvědčení, že lidé jsou ovlivněná zvířata a že je proto nezbytné, aby se jim dostalo správného druhu ovlivnění. Etiketa humanismu s falešnou nevinností připomíná nekonečnou bitvu o člověka, která se vede jako zápas mezi tendencí k bestializaci a tendencí ke zkrocení,“⁴⁹ upozorňuje na skrytý základní motiv humanismu Sloterdijk. Má-li být možné vyzvednout jednu hodnotu či vlastnost jako následováníhodný ideál, nutně musí být naopak něco jiného označeno jako zavrženíhodná špatnost. Lekce a selekce jsou přísně spojené nádoby,⁵⁰ říká Sloterdijk. Podíváme-li se na humanismus takto, rázem je jeho potenciální nebezpečnost evidentní – Kdo určí, které vlastnosti náleží do bestiality? V jaké formě proběhne následná lekce zkrocení? A jak se naloží s vyselektovanými?

Optimistická idea humanistické fotografie se jevila jako nejušlechtlejší možný cíl. Zvěst Steichenovy *Lidské rodiny* zněla jasně – je zcela nedůležité, jaké rasy a národnosti člověk je. Všichni lidé prožívají tytéž momenty života. Všichni lidé na světě jsou součástí jedné rodiny. Může si na svá bedra fotograf naložit vznešenější cíl, než se svými fotografiemi pokusit sjednotit lidstvo? Přesto se zdá, že i v tomto projektu byla obsažena myšlenka nadřazenosti a opovržení, upozorňuje T. J. Demos. Podíváme-li se na obsah fotografií ze Steichenovy výstavy, nikde

⁴⁹ SLOTERDIJK, P. Pravidla pro lidskou ZOO. Přel. Břetislav Horyna. s. 74. In: Aluze: Revue pro literaturu, filozofii a jiné, č. 3, 2000. Olomouc: Katedra bohemistiky FF UP Olomouc, 2000. 196 s.

⁵⁰ Tamtéž. s. 81.

nenalezneme nic znepokojivého. Ač jsou nám zde představeny různé kultury z celého světa, obsah žádné z fotografií nekoliduje s našimi hodnotami. Ano, může to být důkaz o oné celosvětové podobnosti. Může to však být také důkaz, že se Steichen při onom výběru 503 fotografií řídil normativitou bílého západního heterosexuálního muže.⁵¹ Poskytuje nám Steichen snímky z rituálu ženské obřízky? Poskytuje nám Steichen snímky muslimských mučedníků bojujících za džihád? Poskytuje nám Steichen snímky, na nichž se praktikuje kanibalismus? Nikoliv. Steichen vybral pouze ty fotografie, jež jsou v souladu s naším kulturním okruhem. Vše ostatní je vyselektováno. Proto se nutně musíme otázat – či humanitu Steichen a další zástupci humanistické fotografie vyznávají? Zdá se totiž, že pro humanisty jsou jistí lidé lidštější než lidé jiní. Opět zde máme onu redukci množiny „my“.

2.3 Zrod postmoderny

Uznáme-li tyto námitky vůči dosavadním projektům moderny jako adekvátní, zdá se, že nám nezbývá jiná možnost, než akceptovat i Lyotardovu závěrečnou pointu. Podařilo-li se nám takto zdiskreditovat legitimitu moderny, pak ji musíme bez lítosti zavrhnout. A postmoderna se bezesporu logicky nabízí jako směr, jímž by mělo být možno zaplnit tento vzniklý myšlenkový deficit. Jsme si však jisti, že přesně víme, co onen pojem *postmoderna* vůbec označuje? Ano, jistě se můžeme omezit na plytkou charakteristiku, jež v sobě zahrnuje vlastnosti jako relativismus, eklekticismus, pluralitu, chaos, atd. Byl by však takový popis pro naše potřeby dostačující? Nikoliv. Podat jasnou definici postmoderny, vůči níž by panoval všeobecný konsensus, je však úkol nemožný. Proto prozatím zůstaňme i nadále u Lyotardova výkladu, jenž bude pro naše tázání nejpřínosnější.

Sám Lyotard si byl dobře vědom toho, že při snaze o definování postmoderny se pouštíme na velice tenký led – vždyť i pouhé spojení předpony *post* se slovem *moderna* ve své podstatě postrádá jakýkoliv smysl.⁵² Abychom pochopili tuto Lyotardovu námitku, musíme si objasnit význam pojmu *moderna*. Mluvíme-li

⁵¹ DEMOS, T. J. *Photography's (Post) Humanist Interventions: Or, Can Photography Make the World More Liveable?* Dostupné z WWW: http://www.ucl.ac.uk/art-history/about_us/academic_staff/dr_tj_demos/Demos-Photography_and_Post-Humanism.pdf [14. 2. 2014]. s. 192.

⁵² LYOTARD, J. F. Přepsat modernost. s. 205. In: LYOTARD, J. F. *Návrat a jiné eseje*. Přel. Ladislav Šerý a Miroslav Petříček. Praha: Hermann a synové, 2002. 231 s.

správně o moderně, pak nemluvíme o určité doktríně, tradici, události či snad světové éře, upozorňuje Foucault. Mluvíme-li o moderně, pak mluvíme o něčem mnohem elementárnějším, o ději. O ději, jehož cílem je zahrnout vše, co nám zastírá současnost, ve prospěch toho, co nám ji naopak projasní. Cílem moderny je pouze vyjádřit pravdivě přítomnost. Veškerý obsah moderny lze vyjádřit skrze jedinou jednu otázku, „Co se děje právě teď?“⁵³ Co by však poté měla vyjadřovat ona předpona *post* ve slově *postmoderna*? Právě kvůli této zjevné absurdnosti dle Lyotarda „modernost ani takzvaná postmodernost nemohou být identifikovány ani definovány jako jasně popsané historické entity, přičemž postmodernost by vždy přicházela po modernosti. Naopak je třeba říci, že postmoderní je vždy zahrnuto v moderním [...] Modernost je ze své podstaty a bez ustání těhotná svou postmoderností.“⁵⁴ Co jsme však v takovém případě schopni o postmoderně říci? Jak ji můžeme vůči moderně vymezit? A můžeme vůbec o postmoderně mluvit?

Charakterizujeme-li modernu takto, pak o ní nemůžeme říci, že je sama o sobě jakkoli špatná. Její jedinou chybou je, že si svůj stav není schopna uchovat, říká Lyotard. Až příliš často podléhá nostalgii. Přívrženci moderny skrytě touží po jednotě a celosti. Podléhají *Melancholii*. Právě toto se přihodilo v oněch neúspěšných velkých příbězích. Lyotard v rámci moderny však rozlišuje ještě druhou tóninu – kromě *Melancholie* může moderna vyznávat též *Novatio*. *Melancholie* pokládá důraz na nostalgickou touhu po celosti; *Novatio* naopak pokládá důraz na nelidskou a chladnou šířavost kritiky.⁵⁵ A právě toto *Novatio* bychom mohli nazvat postmodernou. „Tím je vymezen rozhodující úkol: učinit lidstvo schopným přizpůsobit se velice složitým prostředkům vnímání, chápání a jednání, které přesahují to, co si žádá. Předpokládá to minimálně rezistenci vůči simplifikujícímu způsobu myšlení, vůči zjednodušujícím sloganům, vůči touze po jasnosti a snadnosti, vůči přání obnovit spolehlivé hodnoty. Ukazuje se už, že simplifikace je barbarská, reaktivní.“⁵⁶ Lyotard odmítá povrchní pohled na

⁵³ FOUCAULT, M. Co je to osvícenství. s. 229. In: FOUCAULT, M. *Myšlení vnějšku*. Přel. Stanislav Polášek. Herrmann a synové, 2003. 303 s.

⁵⁴ LYOTARD, J. F. Přepsat modernost. s. 206. In: LYOTARD, J. F. *Návrat a jiné eseje*. Přel. Ladislav Šerý a Miroslav Petříček. Praha: Herrmann a synové, 2002. 231 s.

⁵⁵ LYOTARD, J. F. Odpověď na otázku: Co je postmoderno? s. 26. In: LYOTARD, J. F. *O postmodernismu*. Přel. Jiří Pechar, Praha: Filozofický ústav AV ČR, 1993. 206 s.

⁵⁶ LYOTARD, J. F. Lístek k nové jevištní dekoraci. s. 75. In: LYOTARD, J. F. *O postmodernismu*. Přel. Jiří Pechar, Praha: Filozofický ústav AV ČR, 1993. 206 s.

postmodernu. Nejedná se o prvoplánový chaos a bezsmyslnou destrukci. Postmoderna je modernou ve své nejryzejší podobě. „Nějaké dílo se může stát moderním, jen když je nejprve postmoderním. Postmodernismus není modernismus dospívající ke svému konci, nýbrž modernismus ve stavu zrodu, a tento stav je stálý.“⁵⁷ Postmoderna je modernou, která se nezalekne žádných konvencí, je stále zpochybňující, je experimentem, je nelidská.

Vrátíme-li se k dokumentární fotografii, nemohli bychom aplikovat ona dvě slova – *Melancholie* a *Novatio* – právě na námi vymezené směry dokumentární fotografie? Říká-li Lyotard, že hlavním problémem projektů moderny je jejich neustálá touha po nostalgické celosti a jednotě, nepodává tím přesnou charakteristiku humanistické fotografie? Vskutku se zdá, že Steichena dovedla jeho slabost pro *Melancholii* na scestí. Ač si to humanisté nejspíše vůbec neuvědomují, jejich smýšlení neodráží žádné univerzální hodnoty, nýbrž jsou v zajetí ideologických stanovisek vlastní kultury. Ač se snaží svým dílem oslavovat jednotu lidstva, činí pravý opak – ohlašují nadřazenost své vlastní kultury a její morální hodnoty. Díváme-li se na Frankovy *Američany*, pak zde naopak nacházíme kýžené *Novatio*. Frank je v Americe je cizincem, nemá k této zemi žádné vazby. K ničemu nepociťuje osobní vztah, jenž by v něm probouzel nostalgickou *Melancholii*. A právě proto o této zemi a zdejších obyvatelích může podat skutečně hodnotnou zprávu. Může šokovat. Může šokovat ty, jež o své každodenní realitě již nijak neuvažují. Zjevuje se zde paradox – Frank, jemuž je dovoleno setrvat ve své niterné subjektivitě, je právě proto schopen mluvit neobjektivněji. Frank může vyjadřovat přítomnost. A přesně toto jediné si postmoderna ve své nejryzejší podobě přeje.

⁵⁷ LYOTARD, J. F. Odpověď na otázku: Co je postmoderno? s. 26. In: LYOTARD, J. F. *O postmodernismu*. Přel. Jiří Pechar, Praha: Filozofický ústav AV ČR, 1993. 206 s.

3 NESNESITELNOST POSTMODERNÍ SITUACE

V předešlé kapitole jsme poukázali, že nejspíše pouze jednu z námi zkoumaných tendencí poválečné dokumentární fotografie můžeme považovat za legitimní. Ať už jsme se snažili obsáhnout možný význam fotografií, či jsme zkoumali myšlenkovou podstatu projektu, vždy se ambice humanistické fotografie ukázaly jako falešné a přeceněné. Barthes poukázal, že fotografie je pouhým tupým indexikálním znakem, který nikdy nepřesáhne svou vizuální povahu. A Lyotard se Sloterdijkem toto následně dovršili – i kdyby tato kýžená schopnost fotografii byla vlastní, přesto by se jednalo o falešný projekt, neboť nikdy nelze nic vystavět na absolutně platné univerzalitě. Zdá se tedy, že projekt humanistické fotografie musíme zavrhnout. Směr poválečné podoby kritické fotografie se ve světle těchto argumentů jeví naopak jako zcela smysluplný. Zdatně se vyhýbá všem nástrahám, jež zdiskreditovaly humanistickou fotografii. Poválečná kritická fotografie nechce nijak pohnout naším soucitem. Nehledá již žádný humanismus. Je si až příliš dobře vědoma, že tyto cíle byly iluzorní. Tato fotografie nás chce již pouze šokovat svou ryzí upřímností a až nelidskou chladností. Nikdy ji nemůžeme nařknout, že by snad hlásala jakoukoliv zvrácenou ideologii. Směřování jejího kritického pohledu není nijak pevně dáno. Je ryze subjektivní.⁵⁸ Fotograf se řídí již jen svým vlastním citem. Pouze on určuje, co je nutno podrobit sžíravému zpochybnění.

Přesuneme-li se do přítomnosti, shledáme, že značná část současné dokumentární tvorby si přisvojila právě tento kritický způsob tvorby. Vždyť podíváme-li se kupříkladu na mladou generaci české dokumentární fotografie, melancholických snímků, v nichž bychom mohli postřehnout snahu o oslavu humanity, zde nalezneme pramálo. Své nezastupitelné místo zde naopak mají tvůrci jako Jiří Křenek či Imrich Veber. Zvláště u prvně jmenovaného absolventa Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě je inklinace k silně kritickému dokumentu evidentní. Křenek se ve své tvorbě zabývá hned několika tématy, jež souvisí s kritickým hodnocením naší doby. „Cykly Hypermarkety, Městečka a Mobily tvoří přes všechny difference tématicky i stylově sjednocený celek o světě, který se unifikuje, globalizuje a komercializuje, o světě, z něhož se vytrácí

⁵⁸ Označovat určitou fotografii jako subjektivní se může jevit jako nevhodné či nadbytečné. Lze snad nazvat nějaký tvůrčí přístup naopak jako objektivní? Zde je však slovo *subjektivní* užito se zřetelem k již zavedené terminologii, kdy se zcela běžně užívá termín *subjektivní dokument*. Velkým zastáncem této terminologie je například fotograf, teoretik a historik Vladimír Birgus.

individuálnost, regionální specifická, tradiční hodnoty a bezprostřední vztahy,⁵⁹ říká Vladimír Birgus. V Křenkově díle můžeme pozorovat přesně onu chladnost až nelidskost, jež je charakteristická pro Frankovy *Američany* a postmodernu obecně. Zvláště v cyklu *Hypermarkety* je Křenek nelitostný – inkriminované osoby fotografuje v momentech, kdy se tváří dezorientovaně či hloupě a záměrně využívá silně rušivé ostré přisvětlení modré či zelené barvy, jež vytváří z lidí „až jakési fantomy či umělohmotné postavy z jiného světa.“⁶⁰

Ačkoli se zdá postmoderní stanovisko být legitimní, až příliš často pociťujeme, že tato cesta také není ideální. Lpění na bezvýhradné kritičnosti si vybírá příliš mnoho a výsledky jsou mnohdy v nedohlednu. Nechceme-li se stát jen přežitkem minulosti, nebo strhnout s sebou lidstvo do záhuby, bez okolků se musíme poddat chladné kritičnosti,⁶¹ říká Lyotard. Má však pravdu? Neprojdou lidé kolem těchto kritických snímků bez zájmu? Může kritická fotografie něco sdělit, pakliže tuto zprávu cílový divák nechce ani slyšet? Avšak i kdyby lidé zrak neodvrátili, není jisté, zdali funkce šokování a zpochybňování může něčemu pomoci. Čím by mělo být toto negativní uchopení humanity prospěšné? Stávají se lidé po zhlédnutí nelichotivého vyobrazení sebe samých lepšími? Spějeme díky těmto snímkům k pozitivní obrodě společnosti? Nepřeměňuje nás postmoderna spíše v chladné a netečné cyniky?

Máme zde co do činění s otázkou, jejíž obdoba se vyskytla již v antické filozofii. Říká-li Aristotelés ve své *Poetice*, že skrze vnímání uměleckých děl docházíme ke katarzi, očistě citů, pak jaké povahy je tento moment? Zhlédneme-li drásavou tragédii, pak nás to zasáhne jakým způsobem? Máme tuto katarzi chápat jako očistu k citům, či naopak jako očistu od citů? Jedná se o sublimaci citů, či jejich vybití?⁶² Dle Sontagové je kritická dokumentární fotografie schopna pouze toho druhého. Šokování nikdy nic kloudného nesvede, dokonce činí pravý opak. Cílem šokujících snímků je „potlačit nebo aspoň zmírnit morální a smyslový pocit nevolnosti [...] Dává uvyknout tomu, co bychom dříve nesnesli pozorovat či

⁵⁹ BIRGUS, V. Část monografie KŘENEK, J. Jiří Křenek. Praha: Kant, 2004.

⁶⁰ Tamtéž.

⁶¹ LYOTARD, J. F. Lístek k nové jevištní dekoraci. In: LYOTARD, J. F. *O postmodernismu*. Přel. Jiří Pechar, Praha: Filozofický ústav AV ČR, 1993. s. 75.

⁶² TATARKIEWICZ, W. *Dejiny estetiky 1: Staroveká estetika*. Přel. Jozef Marušiak. Bratislava: Tatran, 1985. s. 155.

poslouchat, protože to bylo příliš děsné, bolestivé či trapné,⁶³ říká Sontagová. Tento názor přijmeme stěží. Schopnost sebereflexe a reflexe je jistě důležitým prostředkem k uchování zdravé osobnosti i celé společnosti. Nakonec i sama Sontagová své myšlenky ve své pozdější knize *S bolestí druhých před očima* značně zmírnila.⁶⁴ Přesto na postmoderně i nadále ulpívá závažné podezření, zdali v touze po nekompromisně pravdivém vyjádření přítomnosti nezacházíme někdy až příliš daleko. Není kritická fotografie mnohdy až příliš radikální?

3.1 Deformace postmoderního přístupu

Zpráva Frankových či Křenkových snímků se zdá být uchopitelná neproblematicky. Ačkoli Frank říká, že nechce dosazovat svým fotografiím žádnou interpretaci či jakýkoliv historický význam,⁶⁵ jeho *Američany* jsme schopni interpretovat snadno. Neschopnost se adaptovat na cizí kulturu, evidentní rozvíjení kritického přístupu Walkera Evanse, užití předmluvy Jacka Kerouacka – to vše nasvědčuje tomu, že zde skutečně máme co do činění s ráznou obžalobou amerického způsobu života. A stejně tak i u Křenka se nezpochybnitelně jedná o kritický pohled na konzumnost dnešní společnosti. Ano, tyto snímky mohou být pro naši kulturu bolestivé. Jsou však prospěšné, neboť se mohou stát podnětem k obrodě.

Již u Weegeho jsme ale postřehli, že ne vždy si můžeme být jisti, co vše lze označit jako kriticky angažovanou fotografii. Je Weegeho *Nahé město* více zprávou o nelichotivé podobě jednoho amerického velkoměsta, nebo pouhou senzací, pomocí níž si Weegee vydělával na živobytí? Kdy přerůstá chladná kritičnost v bezhodnotový cynismus?⁶⁶ Kdy se zpochybňování mění v destrukci?

⁶³ SONTAGOVÁ, S. *O fotografii*. Přel. Pavel Vančát. Praha: Paseka, 2002. s. 42.

⁶⁴ SONTAGOVÁ, S. *S bolestí druhých před očima*. Přel. Petr Fantys. Praha, Litomyšl: Paseka, 2011. 113 s.

⁶⁵ FRANK, R. *Robert Frank*. London: Thames and Hudson, 1991. 150 s.

⁶⁶ Této odlišnosti mezi kritičností a cynismem si musíme být neustále vědomi. Dotýkáme se zde problému, jehož kořeny bychom mohli dohledat až k sporu mezi antickými školami skepse. Ze současných filozofů se tomuto problému věnuje mimo jiné Bernard Williams v knize *Truth and Truthfulness* (WILLIAMS, B. *Truth and Truthfulness: An Essay in Genealogy*. New Jersey: Princeton University Press, 2004. 344 s.).

Skeptik o pravdě neustále pochybuje. Avšak přesto po pravdě nepřestává nikdy pátrat. Nezavazuje se nikdy naději, že by pravda mohla existovat. Pouze si je vědom, že ji nikdy neodhalí. Cynik naopak

Nezapomeňme, že i sám Lyotard důrazně upozorňoval, že by bylo mylné postmodernu chápat jako pouhý chaos, destrukci a nihilismus. Tyto atributy jsou vlastní pouze zvládnuté formě postmoderny, jež pramení z jejího nepochopení.

3.2 New Documents (Nové dokumenty) ⁶⁷

Weegeho *Nahé město* je však pouhým předvojem těchto tendencí. Zatímco v roce 1955 bylo Muzeum moderního umění v New Yorku organizátorem Steichenovy idealisticky smýšlející výstavy *Lidská rodina*, v roce 1967 je zde uspořádána výstava *Nové dokumenty*. Expozice sestávala z 90 fotografií od Diane Arbusové, Garryho Winogranda a Lee Friedlandera – tří reprezentantů nové generace dokumentárních fotografů. „V poslední dekádě nová generace fotografů pozměnila dokumentární přístup směrem k více osobním výpovědím. Jejich cílem již není život reformovat, nýbrž jej znát. Nikoliv přesvědčovat, nýbrž pochopit,“⁶⁸ říká kurátor výstavy John Szarkowski. I přes ušlechtilé znějící předmluvu Roslerová usuzuje, že právě tato výstava plně odhalila zhoubnost poválečného subjektivního kritického dokumentu. „To, co můžeme ve Frankově práci identifikovat jako osobně zprostředkovanou výpověď, se stává u Szarkowského

zcela jasně deklaruje, že žádná pravda neexistuje a není proto ani důvodu, proč bychom se ji měli snažit hledat. To však může vést k bezhodnotovému nihilismu.

Dle Bernarda Williamse či Karstena Harriese tuto závažnou rozdílnost mezi skeptiky a cyniky lze dobře demonstrovat na Friedrichu Nietzsche, jenž je často mylně označován právě za cynika či dokonce nihilistu. Prozkoumáme-li důkladně jeho dílo, postřehneme, že jeho postoj je ve skutečnosti ryze skeptický:

„Na tom, že by člověk měl jednat a tvořit v dobré víře, má smysl trvat jen tehdy, věříme-li, že lidské hledání sebe sama má smysl a že cíl tohoto hledání, třebaže není transparentně daný, stále nějak existuje. Člověk si jakýmsi mlhavým způsobem stále musí být vědom svého měřítka. Právě tato víra (zda je či není opodstatněná, je jiná otázka) umožňuje Nietzsche odsoudit posledního člověka, který si zvolil zapomenout sebe samého a v tomto zapomnění našel štěstí. I Nietzsche se účastní hledání neznámého Boha.“

(HARRIES, K. *Smysl moderního umění*. Přel. Markéta Jansová. Brno: Host, 2010. s. 153.)

Pakliže nebudeme brát na zřetel toto rozdělení, může se zbývající následující část třetí kapitoly této práce jevit v určitých momentech jako sama sobě odporující.

⁶⁷ Dosud jsem pracoval s již existujícími překlady názvů uměleckých děl. Od toho se odvíjela i forma zápisu, kdy jsem prvně uvedl český překlad a následně do závorky uvedl název díla v původním jazyce. Zde však pracuji s dílem, jehož název se v českém překladu dosud neobjevil nebo je často opomíjen ve prospěch původního tvaru. Proto zde měním i formu, kdy prvně uvádím název v původním jazyce a teprve v závorce uvádím můj vlastní překlad do češtiny.

⁶⁸ SZARKOWSKI, J. Předmluva k výstavě New Documents, 28. 2. 1967. Dostupné z WWW: http://www.moma.org/pdfs/docs/press_archives/3860/releases/MOMA_1967_Jan-June_0034_21.pdf?2010 [3. 3. 2014].

„nových dokumentaristů“, Arbusové, Winogranda a Friedlandera, zprivatizovaným přeludem,“⁶⁹ říká Roslerová. Proč by mělo být žádoucí vyzdvihovat subjektivní ráz fotografií. Proč by měl být sociální kontext upozaděn ve prospěch estetické složky? Co si Szarkowski představuje pod slovy znát a pochopit? Dle Roslerové Szarkowski na tyto otázky nedává žádnou adekvátní odpověď. „Namísto dialektického porozumění vztahu mezi obrazem a žitým světem [...] zde byl vztah jednoduše redukován na mínění. [...] Vidím zde bezmocné běsnění, jež se přestrojuje za angažovanou slídící sociologii,“⁷⁰ hodnotí Roslerová zcela nekompromisně Szarkowského výstavu.

3.2.1 Diane Arbusová a Garry Winogrand

Arbusová se narodila do bohaté židovské rodiny, takže nikdy nebyla vystavena materiálnímu nedostatku. Přesto nepociťovala štěstí. Její život se odvíjel až příliš jednoduše. „Jednou z věcí, která mě v dětství trápila, bylo to, že jsem nikdy nezakusila strádání. Byla jsem zajatcem jakéhosi pocitu neskutečna. (...) A tento pocit imunity, ač se to zdá absurdní, byl bolestivý,“⁷¹ vzpomíná Arbusová. Toto vše Arbusovou motivovalo k velice brzkému osamostatnění se. Ani poté se však z tohoto sterilního světa nedokázala vymanit. Následujících patnáct let pracovala jako módní fotografka. A prostředí módního odvětví se vždy zákonitě snaží vytvářet iluzi reality, v níž je vše bezchybně dokonalé a prosté jakéhokoliv strádání.

Teprve v pětatřiceti letech Arbusová definitivně opouští toto prostředí. Stává se žačkou dokumentární fotografky Lisette Modelové, pod jejímž vlivem zcela mění svůj dosavadní tvůrčí přístup. Práci v ateliéru nahrazuje spontánním působením v prostředí skutečného života. Především však nechává do své tvorby pronikat ty, jimiž svět módy a reklamy tak opovrhoval – fotografuje lidi nedokonalé, ba až abnormální. Arbusová navštěvuje psychiatrické léčebny, homosexuální plesy, levné hotely a další podobná místa. Fotografuje zde transvestity, homosexuály, mentálně

⁶⁹ ROSLEROVÁ, M. In, around and afterthoughts (on documentary photography). s. 189. In: ROSLEROVÁ, M. *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001*. Cambridge: MIT press, 2004. 390 s. ISBN 0-262-18231-9.

⁷⁰ Tamtéž. s. 190.

⁷¹ ARBUSOVÁ, D. Citováno z: SONTAGOVÁ, S. *O fotografii*. Přel. Pavel Vančát. Praha: Paseka, 2002. s. 44-45 (kráceno).

postižené, zrůdy, podivíny, obry, trpaslíky, dvojčata, trojčata, osamělé vdovy a mnoho dalších. Arbusová směřuje pozornost ke každému, kdo se jakýmkoliv způsobem vyděluje z většinové společnosti. A činí tak agresivně. „Její dílo ukazuje lidi, kteří jsou patetičtí a ubozí stejně jako odpudiví,“⁷² říká Sontagová. Její fotografie nejsou nijak soucitné, působí spíše jako chladná sociologická analýza. Frontální způsob zobrazování; převaha strohé středová kompozice; prosvětlování temných míst přímým bleskem. Veškerá forma je zde využita k zvýraznění podivnosti již tak podivných lidí. Proč Arbusová fotografuje lidi tímto způsobem? A proč vůbec tyto lidi fotografuje? Radikálnost díla Arbusové nás při snaze o interpretaci neustále mate. Právě zde leží zárodek konfliktu Szarkowského a Roslerové. Zdá se, že se nikdy neshodneme na jednom způsobu čtení těchto fotografií.

„Kdokoliv odlišný ji neodolatelně přitahoval bez ohledu na to, z jaké vrstvy pocházel a čím se ze společnosti vyděloval. Ne proto, že si libovala ve výstřednostech a úchylnkách, ale protože právě na nich mohla nejlépe karikovat způsob života, zmrzačený honbou za laciným pozlátkem. [...] Všimá si mezilidských vztahů a zjišťuje příčiny rozporného stavu současného světa. Stává se citlivou sondou, která se spíše ptá, než konstatuje, spíše klade otázky, než dává odpovědi,“⁷³ interpretuje tvůrčí pohnutky Arbusové Mrázková. Chápeme-li dílo Arbusové takto, jistě jej můžeme zařadit po bok Franka a dalších kriticky angažovaných fotografů.

Dílo Arbusové v sobě nese tak silný kritický potenciál, že se paradoxně navrácí k humanismu,⁷⁴ všimá si kurátorka Sandra Philipsová. Řekli-li jsme o Frankově díle, že se jedná o analogii k myšlenkám Adornova díla, pak dílo Arbusové bychom možná měli označit za analogii k dílu Foucaultovu. „Obskurními postavami a procesy se zabývám z dvou důvodů. Politické a sociální procesy, na nichž vznikla evropská západní společnost, se staly nezjevnými. Byly zapomenuty, nebo se začaly považovat za přirozené. Staly se zcela samozřejmou součástí našich perspektiv, takže si je již vůbec neuvědomujeme. Jedním z mých cílů je ukázat lidem, že velká

⁷² SONTAGOVÁ, S. *O fotografii*. Přel. Pavel Vančát. Praha: Paseka, 2002. s. 36.

⁷³ MRÁZKOVÁ, D. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1986. s. 170, 178.

⁷⁴ PHILIPSOVÁ, S. Citováno z DECARLOVÁ, T. A Fresh Look at Diane Arbus. *Smithsonian.com*, 5/2004. Dostupné z WWW: <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/a-fresh-look-at-diane-arbus-99861134/?no-ist> [6. 3. 2014].

část věcí, jež jsou součástí jejich perspektiv – že lidé jsou univerzální – jsou výsledkem několika konkrétních historických obrátů. [...] Prostřednictvím různých procesů – psychologických, lékařských, náboženských, vzdělávacích – byla zrozena jistá idea humanismu. A nyní se tato idea člověka stala normativem, samozřejmostí, považovanou za univerzální,⁷⁵ říká Foucault, mimo jiné autor knih *Dějiny šílenství* či *Dějiny sexuality*. Ač odmítá humanismus, přesto jej za humanistu svým způsobem můžeme považovat.⁷⁶ Odmítá formulovat podstatu člověka, neboť by se vždy jednalo o společenský konstrukt. Zavrhuje jakýkoliv esencialismus. Jde mu pouze o možnost volně chápané svobody ke kreativní sebetvorbě. Avšak tímto krokem se i on sám dotýká ustanovení jakéhosi humanismu.⁷⁷

Nesměřuje Arbusová svými fotografiemi na přesně tentýž moment? Zdá se, že i ona se pokouší napravit chybu, již se dopustila humanistická fotografie. Steichenova *Lidská rodina* zobrazovala pouze to, co se shodovalo s tehdejšími konvencemi. Jakákoliv „zvrácenost“ byla vyselektována. Arbusová činí věc protikladnou. Množinu „my“ neredukuje, nýbrž naopak přispívá k jejímu rozšíření. Díky znalosti zákonitostí světa módy ví, že „establishmentem“ předkládána realita je pouhou fikcí. A proto proti ní bojuje. Odmítá přijmout jakékoliv omezující hranice. Člověkem není pouze ten, kdo se shoduje s ideálem, jenž je nám podsouván. Arbusová nechce již nadále vidět pouze tuto dokonalost. Chce vidět a ukázat vše. Fotografuje každého, kdo je z důvodu své odlišnosti izolován. Ať je člověk jakkoliv „divný“, Arbusová jej nezavrhuje, nýbrž jej naopak svými fotografiemi pozvedává a dodává mu dříve scházejícího respektu.

Na dílo Arbusové však můžeme nahlížet i protichůdně, upozorňuje fotograf a teoretik Allan Sekula. Arbusová onu množinu „my“ nijak nerozšiřuje. Svými fotografiemi naopak vyjadřuje „opovržení nad ‚obyčejnou‘ humanitou těch, jež vyfotografovala. Tito lidé se zde stávají ‚druhými‘, exotickými kreaturami, objekty

⁷⁵ FOUCAULT, M.; MARTIN, L. H. *Truth, Power, Self: An Interview with Michel Foucault*. Dostupné z WWW: <http://www.naturalthinker.net/trl/texts/Foucault,Michel/Foucault,%20Michel%20-%20Truth,%20Power,%20Self.pdf> [23. 2. 2014].

⁷⁶ WOOD, P. R. Michel Foucault: The Last Great French Humanist. *Journal of French and Francophone Philosophy*, roč. 6, č. 1-2. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1994. S. 116-135.

⁷⁷ HAN-PILEOVÁ, B. The „Death of Man“: Foucault and Humanism. Dostupné z WWW: <http://privatewww.essex.ac.uk/~beatrice/The%20%27Death%20of%20Man%27%20-%20Foucault%20and%20Humanism.pdf> [19. 3. 2014]. s. 25.

rozjímání,⁷⁸ říká Sekula. Dle této interpretace by bylo mylné Arbusové podsouvat jakoukoliv sounáležitost s ušlechtilými myšlenkami. Její fotografie pouze říkají, že různé podivné osoby mohou být zajímavými objekty, jež je záhodno si vyfotografovat. Zatímco Foucault se svými texty pokouší o zpochybnění zavedených sociálních institucí, Arbusová je posilňuje. Jestliže dříve byly určité osoby pouze přehlíženy, zde jsou dokonce kategorizovány jako ti „druzí“. Arbusová jakoby se obracela zády nejenom k sociálnímu rozměru předválečné kritické fotografie, nýbrž i vůči její poválečné době. O kritice zde již nelze hovořit v žádném slova smyslu. Nemáme zde nic co do činění s postmodernou a jejím sžiravým nárokem na pravdivost. Arbusové nejde o postižení zvrácenosti společnosti, jako tomu bylo u Franka. Cizí člověk zde má pouze úlohu prostředku, pomocí něhož se lze zabavit. Kritická dokumentární fotografie u Arbusové deformuje do cynické fascinace, vyplývá ze Sekulovy interpretace.

Přeměňují-li „noví dokumentaristé“ svět ve spektakl, pak se zdá, že Winogrand tak činí nejdůsledněji. Nepůsobí kontroverzně jako Arbusová, jíž byli objekty zájmu lidé „exotičtí“. Jeho přístup je jiný. Nesoustřeďuje se na určitou minoritu. Nehledá žádnou „úchylku“. Místem působení je mu celá ulice. Objektem jsou mu obyčejní lidé a běžné situace. Lidé jdoucí po chodníku, lidé přecházející přes přechod, lidé na něco čekající, atd. Avšak právě proto je Winograndova estetizace reality nejzákeřnější. „Rozpad a mizérie každodenního života poskytuje [Winograndovi], v lhostejném cynismu, spektakulární obsah,⁷⁹ říká o jeho díle Roslerová. Winogrand činí z celé společnosti objekt podívané. Ano, to činily i generace předcházející. Avšak teprve Winogrand tak činí vědomě. Je si vědom omezených schopností fotografie, avšak nijak jej to neznepokojuje. Nezajímá jej, zdali svými snímky něco sděluje. Zamyšlení se nad obsahem je pro něj druhotné. „Fotografie není o vyfotografovaných věcech. Fotografie je o tom, jak daná věc bude vypadat vyfotografována,⁸⁰ říká Winogrand, jemuž se fotografování stalo

⁷⁸ SEKULA, A. Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation). *The Massachusetts Review*, roč. 19, č. 4, 1978. s. 865.

⁷⁹ ROSLEROVÁ, M. In, around and afterthoughts (on documentary photography). 1981. S. 151-207. In: ROSLEROVÁ, M. *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001*. Cambridge: MIT press, 2004. 390 s. Citováno z: BOIS, Y. A. ; BUCHLOH, B. ; FOSTER, H. ; KRAUSSOVÁ, R. *Umění po roce 1900*. Přel. Josef Hrdlička, Irena Ellis, Jitka Sedláčková. Praha: Slovart, 2007. s. 594.

⁸⁰ WINOGRAND, G. *An Interview with Garry Winogrand. Visions and Images: American Photographers on Photography, Interviews with Photographers and Barbara Diamonstein*. New

mání. Zvláště v posledních letech svého života fotografuje téměř každý den. V době své smrti roku 1984 za sebou zanechal přes dva a půl tisíce nevyvolaných filmů o třiceti šesti snímcích.⁸¹

3.3 Možnost vysvobození

Heidegger a technika jako původce odcizujícího pohledu; Flusser a fotoaparát jakožto nástroj redukce světa na záminku k naplňování programu; Sontagová a přetvoření reality v obchodní dům či turistickou atrakci. Ačkoli se nám značnou část fotografické tvorby vůči těmto kritickým teoriím v první kapitole podařilo obhájit, u „nových dokumentaristů“ tak učinit schopni nejsme. Ať už jsme prozkoumali dílo Arbusové či Winogranda, našli jsme zde přesně ony momenty, před nimiž jsme byli varováni. V dokumentární tvorbě by měl být primární svět. Nikoliv autor, nikoliv fotoaparát, nikoliv univerzum fotografií. Zdá se, že právě tento princip je zde zpochybněn. „Noví dokumentaristé“ se zříkají podstaty dokumentu. Poznání světa je pro ně druhotné. Nic nechtějí sdělit o člověku. Nijak se nesnaží reflektovat stav společnosti. Zobrazení lidé zde nemají žádnou hodnotu sami o sobě. Jsou redukováni na prostředek. Stávají se pouhým objektem estetické kontemplace, cynické zábavy a ironického zesměšňování.

Výstava *Nové dokumenty* byla uspořádána v roce 1967. Přesto její aktuálnost není dosud nijak oslabena. Metody, jež byly charakteristické pro Arbusovou a Winogranda, se staly nedílnou součástí dnešní fotografické praxe. Voyeurismus pouliční fotografie,⁸² estetizace odlišných etnik a minorit, cynický přístup k sociálním tématům. To vše se těší v současné době mimořádné popularitě. V první kapitole jsme charakterizovali členy *Magna* jako zastánce humanistické fotografie. Avšak i to se změnilo. Ačkoli byl *Magnum* dlouho považován za konzervativně až zkostnatěle smýšlející uskupení, i zde nyní můžeme nalézt rostoucí sympatie k

York: Rizoli, 1981-1982. Dostupné z WWW: <http://jnevins.com/garywinograndreading.htm> [2. 3. 2014].

⁸¹ *Spring Industries Grant Preserves Final Work of Garry Winogrand*. 15. 5. 1988. Dostupné z WWW: http://www.moma.org/pdfs/docs/press_archives/6544/releases/MOMA_1988_0047_48.pdf?2010 [3. 3. 2014].

⁸² V angličtině je se užívá termín *street photography*. Čeština podobně pevně ustáleným pojmem dosud nedisponuje.

ironické až sarkastické fotografii. Vždyť roku 1994 byl po dlouhé debatě a výrazném nesouhlasu mnoha členů nakonec přijat kontroverzní britský dokumentární fotograf Martin Parr. Vše nasvědčuje tomu, že v dokumentární fotografii probíhá děj, jenž je charakteristický pro veškeré současné společenské dění. Postmoderna zde deformuje do pochybného chaosu (příkláníme-li se k vulgárněji užívanému významu pojmu postmoderna, pak bychom nejspíše měli naopak prohlásit, že jsme se ocitli v jejím vrcholném období). Cynismus, nesmyslnost až nihilismus, sarkasmus a estetizace všeho. Ať už si naší přítomnost pojmenujeme jakkoliv, důležité je pokusit se říci, jak jednat. Jak se s nastalou situací vypořádat? Setrvat? Odvrátit se? Či snad něco pozměnit?

Neokonzervatisté v čele s Danielem Bellem mají jasno. „Musíme vidět svět takový, jaký by měl být – jako prostor vyhrazených dílů, oddělených sfér. Aby člověk porozuměl transcendentnu, potřebuje pocit posvátna. Aby však mohl přetvářet přírodu, smí vztahovat ruce na profánní svět. Nejsou-li však tyto sféry odděleny, je-li vše posvátné zrušeno, pak jsme ponecháni napospas vrtochům žádosti a sobeckých zájmů, které ničí křehkou stavbu morálky. Snad dokážeme – musíme dokázat – znovu vymezit, co je posvátné a co světské,“⁸³ říká Bell. Apel na příklon k tradici se v naší situaci skutečně může jevit jako jediný správný krok. Mnozí lidé touží po znovunalezení pořádku, jednoty a vlastní nezpochybnitelné identity. Proč tedy neučinit krok nazpět? Nedosáhlo-li se úspěchu skrze chladnou kritičnost, pak aspoň odstraňme onu všudypřítomnou ztrátu smyslu, již jsme způsobili. Obnovme kulturní tradici. Udělejme svět opět smysluplným, říkají neokonzervatisté.

Je jednoduché si představit, jakou roli by fotografie v neokonzervativní obrodě mohla sehrát. Vždyť se o to pokusila již v poválečné době skrze humanistickou fotografii. Tato fotografie by opět velebila tradiční křesťanské hodnoty (ať už přímo, či skrze „univerzální“ humanismus). Odmítala by jakékoliv zpochybňování přítomného stavu. Nepokládala by žádné znepokojující otázky. A hlavně by dodávala člověku útěchu. Již při tomto letmém výčtu cítíme, že tato obroda je pro nás nerealizovatelná. Lyotard upozorňuje, že modernita se „nikdy nevyvine bez otřesení víry a bez objevu malé reálnosti reality, který je spjat právě s vynalézáním

⁸³ BELL, D. *Kulturní rozpory kapitalismu*. Přel. Lukáš Gjuríč. Praha: Sociologické nakladatelství. s. 174.

jiných realit.“⁸⁴ Teprve narušení původní samozřejmosti umožňuje zrod pochybností. Ano, i my jsme takovým otřesem prošli. Naše dřívější naivita je již ztracena. Nemůžeme se navrátit zpět. Jsme si dobře vědomi, jaké nedostatky byly v minulých tradicích obsaženy. Pokus o návrat by byl povrchní snahou o oživení něčeho už neuskutečnitelného. Navíc si musíme uvědomit, že tento návrat by nejspíše byl učiněn minimálně jednou stranou ne zcela upřímně, upozorňuje Lyotard: „Za všeobecným požadavkem uvolnění a zklidnění slyšíme mumláni touhy započít znovu s terorem.“⁸⁵

Znamená to, že bychom naopak měli, či snad dokonce musíme, pokračovat vytrvale v postmoderně? Je povinností dokumentárních fotografů setrvat na bezpodmínečné kritičnosti? Musí být neustále činěny kritické výpady vůči stávajícímu stavu? Musí být konvenčnost zpochybňována? Ano i ne. Chceme-li si zachovat pravdivost, nezbyvá nic jiného, než pokračovat v reflexi skutečnosti. A to i přesto, že mnohdy se její závěry mohou jevit jako kruté. Kritičnost a sebekritičnost jsou principy až příliš důležité, než abychom se jich vzdali v prospěch klidu a bezstarostnosti. Ukazuje se však, že nechat průběh postmoderny zcela bez dozoru je špatné a nezodpovědné. Chladná kritičnost je velice náchylná k zvratu v bezhodnotový cynismus a destrukci.

„Jestliže moderní umělec kdysi fenomén moderny vítal s nadějí, s hrdostí a také s odvážným duchem neposlušnosti, dnes je tomu zcela jinak: lpí na moderně ze zoufalství, s nepopsatelným smutkem a beznadějí,“⁸⁶ odhaluje zajímavý moment moderního umění Suzi Gabliková. Nemůžeme přesně tentýž moment vztáhnout i na dokumentární fotografii? Nekritizuje současná dokumentární fotografie pouze z jakési povinnosti? Odkud by však tento nátlak pramenil? Je to důkaz existence onoho programu, o němž hovořil Flusser? Nejspíše nikoli. Dle německého neomarxistického⁸⁷ filosofa Jürgena Habermase jsme zde poznali sílu mnohem

⁸⁴ LYOTARD, J. F. Odpověď na otázku: Co je postmoderno? s. 23. In: LYOTARD, J. F. *O postmodernismu*. Přel. Jiří Pechar, Praha: Filozofický ústav AV ČR, 1993. 206 s.

⁸⁵ Tamtéž. s. 28.

⁸⁶ GABLIKOVÁ, S. *Selhala moderna?* Přel. Bluemfeld S. M. Olomouc: Votobia, 1995. s. 126.

⁸⁷ Jürgen Habermas bývá často považován za neomarxistu a činí tak i on sám. Není však marxista v tom smyslu, že by věřil v marxismus ve smyslu patentu na vysvětlení. Marxismus mu dává především podnět a analytické prostředky, aby zkoumal, jak se vyvíjel vztah demokracie a kapitalismu.

Viz HORSTER, D. Jürgen Habermas: Úvod k dílu. Přel. Eduard Urbánek. Praha: Svoboda, 1995. s. 72.

zákeřnější, trh. Podstatu moderny (a tudíž i postmoderny, pakliže „modernost je ze své podstaty a bez ustání těhotná svou postmoderností“⁸⁸) lze udržet pouze tehdy, „když bude možné společenskou modernizaci převést do jiných nekapitalistických kolejí, kde bude životní svět schopný ze sebe rozvinout instituce, které omezí vlastní systémovou dynamiku hospodářského a administrativního systému konání,“⁸⁹ říká Habermas. Co tím myslí? Postmoderní nedůvěru a kritičnost bychom měli zachovat. Je však nutno uskutečnit důkladnou revizi. Musíme odhalit všechny zdroje poblouznění, jimiž jsme se v průběhu doby nechali svést. Tím hlavním je zamezení negativního působení ze strany kapitálu a moci. Naše činnost musí být postavena na zcela jiných kritériích, než jsou peníze a politická vůle. Vůdčí roli musí zastávat komunikativní jednání.⁹⁰

Nastala deformace ze strany kapitálu a moci i u dokumentární fotografie? Dle Roslerové a Sekuly ano. U Franka jsme měli ještě co do činění se skutečnou obžalobou tehdejšího systému, „establishmentu“. Kriticky angažovaný dokument se však následně dostává do paradoxní situace. Sám systém začal vyžadovat nepřizpůsobivost. Z nepřizpůsobivosti se stává přizpůsobivost a z absolutní svobody se stává vnitřní nesvoboda. Zatímco Frank byl na konci padesátých let nařčen z negativního pohledu na Ameriku a své *Američany* zde neměl vůbec dovoleno vystavovat, o čtrnáct let později je Arbusové uspořádána velká retrospektivní výstava v prestižním Muzeu moderního umění v New Yorku. Ano, umělecký trh uznal dokumentární fotografii jakožto svébytnou uměleckou formu. Avšak tím na ni též uvalil moc kapitálu, upozorňuje Roslerová. Se vstupem na trh s uměním kritičnost ztrácí svou původní autenticitu. Stává se z ní konformita. „Mainstreamový dokument dosáhl legitimacy a nabyl rituálního charakteru. [...]

⁸⁸ LYOTARD, J. F. Přepsat modernost. In: LYOTARD, J. F. *Návrat a jiné eseje*. Přel. Ladislav Šerý a Miroslav Petříček. Praha: Hermann a synové, 2002. s. 206.

⁸⁹ HABERMAS, J. Moderna – nedokončený projekt. In: *Za zrkadlom moderny*. Bratislava: Archa, 1991. s. 316.

⁹⁰ Teorie komunikativního jednání:

„Protože neexistuje žádné objektivní, obecně závazné a nezvratné poznání (poznání je vždy vázáno paradigmaticky a závisí rovněž na sociokulturních, spol., polit., věd. a morálních zájmech), organizuje se věda i životní proces konsensuálně, tj. nenásilným vzájemným uznáním autonomních subjektů v nepřetržité (jazykové) komunikaci. Její normativní předpoklady vymezuje teorie komunikativního jednání [...] Ty musejí odpovídat příslušným nárokům: srozumitelnosti, pravdivosti, věrnému zobrazení objektu řeči (důvěryhodnosti) a morální správnosti, které posléze konvergují v jediný: rozumnost, která ve shodě s H. pojetím rozumu znamená, že se komunikace musí držet princip argumentativnosti, diskurzivity a neideologičnosti.“ (KOLEKTIV AUTORŮ. *Filozofický slovník*. Olomouc: Olomouc, 2002. s. 160.)

Fotografie, jejichž účelem je diskutovat o sociálních vztazích, mohou ‚fungovat‘. Avšak dokument, jemuž byla dopřána kulturní legitimita, žádnými argumenty nedisponuje. Jeho argumenty byly překrouceny do zevšeobecňující zprávy o podmínkách ‚člověka‘, jež jsou již ze své definice neovlivnitelné. A čím vyšší ceny si fotografie může poroučet jako umělecká komodita, čím vyšší status fotografie zastává v muzeích a galeriích, tím větší je propast mezi dokumentem, jenž je otevřenou analýzou společnosti, která může být počátkem ke změně, a jiným druhem dokumentu,⁹¹ říká Roslerová. Právě proto na nás fotografie Arbusové a jiných působí negativně. Jejich umístění v galerii či v monografii nám znemožňuje, abychom pohlíželi na zobrazené lidi jinak než v kategoriích estetická a exotická. Fotografie jsou zde rozloženy jedna vedle druhé, jejich širší kontext je vymezen maximálně krátkým titulkem fotografie – není divu, že zde pocítujeme pouze chladnost a cyničnost. Roslerová si proto dovoluje vyřknout velice kritický závěr: „Dosud jsme neměli žádný opravdový dokument.“⁹²

Onen kýžený ideál bychom snad mohli nazvat autenticitou. A právě tuto autenticitu pozoruje Gabliková, když v otázce po smysluplném umění dneška objevuje výjimečnost graffiti. „Graffiti je něco nesmírně důležitého. [...] Je radikální i proto, že tito výtvarníci jsou většinou ne-výtvarníky. [...] Je to umění, které vychází přímo ze společenské situace [...] Vitalita graffiti je v jeho původní situaci. Těžko se dá akceptovat na sněhobílých zdech galerie. Stává se tam zbožím, tedy součástí trhu. To, co mu dává vlastní smysl, je sociální kontext,⁹³ nechává Gabliková citovat jednoho ze sprejerů. Nezávislost na uměleckém trhu, odloučenost od oficiálních tvůrčích směrů, úzký kontakt s vlastním sociálním prostředím – splňuje tyto atributy i nějaká forma dokumentární fotografie? Ano, amatérská fotografie a její produkce momentek. Amatérská fotografie je tou nejpřirozenější fotografickou praxí. Je stvořena v určitém sociálním kontextu a téměř nikdy jej neopouští. Nepřichází do kontaktu s deformujícím uměleckým trhem. Jejím cílem není se prosadit. Nevyužívá atraktivitu cynismu. Neproměňuje se dle právě populárních tendencí. Fotografování momentek je praktikováno pouze

⁹¹ ROSLEROVÁ, M. In, around and afterthoughts (on documentary photography). s. 178, 195. In: ROSLEROVÁ, M. *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001*. Cambridge: MIT press, 2004. 390 s.

⁹² Tamtéž. s. 196.

⁹³ ROLLINS, T. Citováno z: GABLIKOVÁ, S. *Selhala moderna?* Přel. Bluemfeld S. M. Olomouc: Votobia, 1995. s. 123.

proto, abychom si uchovali vzpomínku na určitou osobu. Samotný objekt je zde hlavním, nikoli fotografie. Amatérská fotografie nesmýšlí kriticky, nehlásí se k *Novatio*. A přesto dokáže úspěšně reflektovat přítomnost, neboť jí jsou přístupny ty nejintimnější okamžiky.

4 AMATÉRSKÁ FOTOGRAFIE A REVIZE MOŽNOSTÍ

FOTOGRAFIE

„Jsem vášnivým milovníkem momentek, protože ze všech fotografických obrazů jsou právě ony nejbližší pravdě,“⁹⁴ říká fotografka Lisette Modelová. Amatérská fotografie se vskutku ukazuje jako nejspíše ideální forma dokumentární fotografie. Její obsah je autentický. A nesklouzává do manýrismu. Disponuje tedy vlastnostmi, jež ji předurčují k vyjadřování skutečnosti. Zdá se však, že u ní lze nalézt ještě jednu vlastnost, jež ji zvýhodňuje oproti konvenční dokumentární fotografii. Má specifický vztah mezi referentem a znakem.

4.1 Punctum

V druhé kapitole jsme konstatovali, že dle Barthese je fotografie sdělením bez kódu. „Fotografie je absolutní jednotlivina, suverénní nahodilost, tuhá a tupá, je to Toto. Fotografie je pokaždé na konci tohoto gesta; říká: Toto, to je to, takto! Avšak nic jiného,“⁹⁵ říkal onehdy Barthes. Naše vlastní žitá zkušenost nám však říká, že toto strukturalistické chápání možností fotografických obrazů je nepřesné. Barthes se musí v něčem mýlit. Je evidentní, že v určitých případech se význam fotografií neomezuje pouze na *studium*, nýbrž jej přesahuje. Vraťme se k znovu k onomu případu, jež zmínila Sontagová – kdo by prováděl onen tak široce rozšířený rituál pořizování a prohlížení si fotografií svých blízkých, pakliže by z nich byl schopen vyčíst pouze fakta náležící do Barthesova pojmu *studium*? Nejspíše nikdo. V těchto případech sehrává nezastupitelnou roli lidský cit. Jak tento fakt zohlednit při vymezení významu fotografie? Při čtení fotografie jistě nedochází ke ztotožnění fotografie a referenta, jak si někteří lidé naivně mysleli v počátcích fotografie. Přesto se zdá, že v určitých situacích k nějakému přesahu indexikality znaku dochází. Význam některých fotografií je až příliš subtilní, než abychom jej mohli redukovat na *studium*.

⁹⁴ MODELOVÁ, L. Citováno z: Snapshot Aesthetic. *Artsy.net*. Dostupné z WWW: <https://artsy.net/gene/snapshot-aesthetic/artworks?> [8. 3. 2014].

⁹⁵ BARTHES, R. *Světlá komora*. Přel. Miroslav Petříček. Praha: Fra, 2005. s. 13.

Barthes si byl tohoto faktu rovněž vědom, a proto vedle pojmu *studium* zavádí pojem *punctum*, jenž by měl pojímat právě onu citovou složku. *Punctum* zasahuje člověka v jeho jedinečnosti. Pomáhá nám odhalit na fotografii prvky osobního rázu. A tak nám ustanovuje zcela nový význam tohoto snímku. Po zasažení již nepohlížíme na danou fotografii pouze ve smyslu *studium*, nýbrž pociťujeme něco přesahujícího. Pociťujeme „něco“, co nás vytrhává z chladné netečnosti a probouzí v nás emoce,⁹⁶ říká Barthes. Se spatřením *punctum* dochází k narušení indexikální povahy fotografie. Již nemůžeme mluvit o fotografii v ryze realistickém smyslu, nýbrž se zde ustanovuje význam postrealistický.⁹⁷

Avšak ne vždy je nám toto procitnutí přístupné. Spíše je tomu naopak. Většina fotografií zanechá diváka chladným a netečným. Zjevení *punctum* musí mít vnitřní důvod. Neukazuje se náhodně, nýbrž dle toho, jaký cit v sobě nese divák. Fotografie nikdy nezplodí cit. Může mu akorát pomoci vyjít na povrch. Barthes dává jako příklad fotografii *Zimní zahrady*, na níž je vyobrazena jeho matka coby malá dívenka. Viděl-li by tento snímek kdokoli z nás, mohl by jej zaujmout pouze ve smyslu *studium* – na fotografii bychom zkoumali, jak se lidé v dané době oblékali, poznali bychom tvář Barthesovy matky, atd. Nic hlubšího bychom však nepocítili, říká Barthes. Avšak samotnému Barthesovi, jenž měl se svojí matkou velice silný vztah, tento snímek naopak působil velice intenzivní citové pohnutky.⁹⁸ Pouze reálně ustanovený vztah k referentu umožňuje, že jsme schopni něco pocítit i při pohledu na fotografii. Proto o *punctum* můžeme hovořit pouze tehdy, působí-li daná fotografie ve svém sociálním kontextu. Jakmile fotografie opustí prostředí svého přirozeného působiště, její význam se znehodnotí na pouhé *studium*. Tuto podmínku plně respektuje právě amatérská fotografie. Pořízené momentky jsou prohlíženy pouze v rámci rodiny, mezi přáteli, partnery, atd. Nikdo jiný je nespatri. Širokému světu jsou zapovězeny.

⁹⁶ BARTHES, R. *Světlá komora*. Přel. Miroslav Petříček. Praha: Fra, 2005. BARTHES, R. *Světlá komora*. s. 51-53.

⁹⁷ Přidržuji se zde stejného názvosloví, jaké užil ve svém textu Michal Šimůnek. Tradičně se neuzívá pojem *postrealistická* fotografie, nýbrž *postmoderní* fotografie. Dle Šimůnka však pojem *postmoderní* vytváří v tomto případě nežádanou konotaci. Viz ŠIMŮNEK, M. Fotožurnalismus je mrtev, ať žije fotožurnalismus. Proč může digitalizace zvyšovat důvěryhodnost novinářské fotografie. In: *Mediální studia*, č. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Fakulta sociálních věd, 2011. s. 37.

⁹⁸ BARTHES, R. *Světlá komora*. Přel. Miroslav Petříček. Praha: Fra, 2005. BARTHES, R. *Světlá komora*. s. 67-72.

4.2 Fotografie jakožto nástroj kulturní reprodukce

Na amatérskou tvorbu přesto bývá mnohdy nahlíženo s despektem. Její neumělecká forma způsobuje, že bývá označována jako naivní a primitivní. James M. Moran však upozorňuje, že tyto soudy jsou projevem nedostatečného uvědomění. Amatérská fotografie není diletantská. Vše se v ní účelně odvíjí od požadovaného výsledku. Ano, opomíjí ušlechtilou estetičnost. Svůj cíl – zachovat obraz svých blízkých – však splňuje dokonale.⁹⁹ A stejně se to má i s jejím obsahem. Někteří ji obviňují z bezmyšlenkovitého zaznamenávání banálních okamžiků. Fotografie z oslavy narozenin, fotografie z dovolené na horách, fotografie ze svatby sestřenice, atd. – i přes existenci onoho *punctum* se význam těchto fotografií skutečně může jevit jako veskrze nicotný. Dle Morana však tyto nejobyčejnější momentky mají naopak hodnotu mimořádnou, neboť ustanovují naši pozici v sociálním a kulturním řádu.¹⁰⁰ *Punctum* je schopno nejen zapůsobit na náš sentimentální cit, nýbrž také ovlivňuje a formuje naše myšlení.

Moran shledává, že amatérská fotografie a další rodinná tvorba disponuje pěti sociálně-kulturními funkcemi: Za prvé představuje autentický a aktivní způsob mediální tvorby pro spodobňování každodenního života. Za druhé vytváří omezený prostor, v němž tvůrci mohou prozkoumávat soupeřící požadavky svých veřejných, společenských, soukromých a osobních identit a vypořádávat se s nimi. Za třetí poskytuje materiální artikulaci generační kontinuity v čase. Za čtvrté konstruuje obraz domova jako kognitivního a afektivního základu, který určuje naše místo ve světě. A za páté poskytuje narativní formát pro předávání rodinných legend a osobních příběhů.¹⁰¹

⁹⁹ MORAN, J. Domácí tvorba a kulturní reprodukce. In: DVOŘÁK, T. (ed.) Kapitoly z dějin a teorie médií. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2010. s. 129-130.

¹⁰⁰ Moran nijak nezpochybňuje možnost negativních aspektů domácí tvorby. Negativní reflexe byla však již několikrát důkladně zpracována. Moran se textem *Domácí tvorba a kulturní reprodukce* snaží pouze poukázat na neadekvátnost „černobílého vidění“, a proto zde podává zvýšený důraz na pozitivní aspekty domácí tvorby.

Viz MORAN, J. Domácí tvorba a kulturní reprodukce. In: DVOŘÁK, T. (ed.) Kapitoly z dějin a teorie médií. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2010. s. 129

¹⁰¹ MORAN, J. Domácí tvorba a kulturní reprodukce. In: DVOŘÁK, T. (ed.) Kapitoly z dějin a teorie médií. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2010. s. 129-132.

Jak Moran k těmto závěrům dospěl? Předně vychází ze skutečnosti, že rodinné momentky jsou užívány primárně k zaznamenání klíčových událostí lidského života – narození nového člověka, oslava narozenin, promoce, svatba, dovolená v zahraničí, rodinné setkání, pohřeb, atd. Každá z těchto událostí je dle Morana *rituálem přechodu*.¹⁰² Každý takový přechod zaplňuje příběh našeho života a zároveň se stává součástí širšího vyprávění o vlastním společenství. Tyto události se totiž vyjevují znovu a znovu. Každá lidská generace si jimi projde. Nastává zde průnik mezi osobní zkušeností a historií celé kultury. Ustanovuje se zde tradice a její kontinuita.¹⁰³ A protože všechny tyto zdánlivě nicotné události jsou pro naši kulturu tak významné, je důležité je i fyzicky zaznamenat. Jedině tak mohou být tyto rituály sdíleny a udržovány při životě. Díky rodinným momentkám již vytvořeným můžeme nahlížet na rituály generací minulých. A fotografie našeho života mohou posloužit generacím budoucím. Proto může Moran říci, že amatérská rodinná tvorba disponuje funkcí artikulace generační kontinuity v čase.¹⁰⁴

Pakliže nám rodinné momentky zpřístupňují náhled na kontinuitu, zpřístupňují nám i zamyšlení nad naší identitou. Vidíme-li fotografie našich předků, nedostává se nám skrze *punctum* pouze sentimentálních vzpomínek. Tyto fotografie nám neposkytují pouze zprávu, co činili naši předci. Role kontinuity je daleko významnější. Tyto fotografie nám připomínají, kdo byli naši předci. Připomínají nám naše kořeny. Říkají nám, kdo jsme. „Obsah každé fotografie je historií a rodinné album je zrcadlem, v němž se lidé vidí skrze životní narativ, jenž nepřetržitě utváří osobní, rodinou i historickou paměť. [Rodinné fotografie] jsou schopny ustanovit identitu. Jsou schopny potvrdit původ a vytváří interakci mezi zobrazenými členy rodiny na fotografii a divákem,“¹⁰⁵ říkají společně Debra

¹⁰² „Rituály přechodu jsou kategorií rituálů vyznačujících cestu jedince během životního cyklu, od jednoho stadia k druhému v určitém časovém průběhu, od jedné role nebo sociálního postavení k druhému, jež spojuje lidské a kulturní zkušenosti s biologickým osudem: narozením, reprodukcí a smrtí. Tyto rituály vytvářejí základní rozdíly zpozorovatelné ve všech skupinách: rozdíly mezi mladými a starými, mužem a ženou, živými a mrtvými.“

MORAN, J. Domácí tvorba a kulturní reprodukce. In: DVOŘÁK, T. (ed.) Kapitoly z dějin a teorie médií. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2010. s. 133.

¹⁰³ MORAN, J. Domácí tvorba a kulturní reprodukce. In: DVOŘÁK, T. (ed.) Kapitoly z dějin a teorie médií. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2010. s. 130-131.

¹⁰⁴ Tamtéž. s. 130.

¹⁰⁵ LIVINGSTONOVÁ, D; DYEROVÁ, P. A View From the Window: Photography, recording family memories. *Social Alternatives*, roč. 29, č. 3, 2010. s. 26.

Livingstonová a Pam Dyerová. Dle Marriane Hirschové je role fotografie dokonce ještě silnější. Fotografie našich předků nám neříkají pouze to, kým jsme, nýbrž i to, kým bychom měli být. „Fotografie mají specifický narativ a pomyslnou sílu, jež je činí místem sporu mezi dominantními kulturními mytologiemi a žitou realitou každodenního života. Narativ fotografií je morálním příběhem. Poskytuje obraz, jemuž bychom se měli vyrovnat.“¹⁰⁶

4.3 Průnik momentek do dokumentární fotografie

K amatérské fotografii jsme dospěli skrze vymezení se vůči kritickému dokumentu, jenž zdeformoval vlivem uměleckého trhu. Nabízí se ovšem ještě mnohem zajímavější vymezení, vůči humanistickému dokumentu. Humanistická fotografie se pokoušela vyjádřit ideál univerzální humanity. Fotografové chtěli skrze své fotografie předat poselství o samotné podstatě lidskosti. Zamýšleli se nad údělem lidského rodu, nad smyslem života a nad mravní odpovědností člověka za osud lidstva. Barthesovo poukázání na omezené schopnosti fotografie ovšem odhalilo, že projekt humanistické fotografie je čirou utopií. Nemá-li fotografie být povrchní, musí umožňovat porozumění. A to humanistická fotografie, jež přemýšlí o člověku v jeho obecnosti, nesvede. S lidmi na těchto fotografiích nejsme spleteni žádnou společnou historií. Neznáme se a fotografie to nemůže změnit.

Přístup amatérské fotografie je zcela opačný. Neklade si za cíl podat žádné poselství či obecně platnou myšlenku. Rodinné a jiné momentky jsou vytvářeny pouze proto, abychom si uchovali obrazovou vzpomínku na určitou osobu. Má ryze lokální význam. A právě proto může být ve svém směřování úspěšná. Zdá se, že principy amatérské fotografie vsutku mohou dodat dokumentární a umělecké fotografii řadu inspirujících podnětů. A skutečně se tak i stalo. Nan Goldinová, Richard Billingham, Jacob Aue Sobol, atd. Momentková estetika nezadržitelně proniká do profesionální dokumentární tvorby. Autentičnost, spontánnost, přirozenost, intimita – všechny tyto atributy začínají být vyznávány jako ideální

¹⁰⁶ HIRSCHOVÁ, M. *Family Frames: Photography Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997. s. 8. Citováno z: LIVINGSTONOVÁ, D; DYEROVÁ, P. A View From the Window: Photography, recording family memories. *Social Alternatives*, roč. 29, č. 3, 2010. s. 24.

nástroj obrany proti zkostnatělosti konvenční dokumentární fotografie. „Platí tu punkový předpoklad, že k působivé tvorbě není potřeba zvláštní technologie, rozpočtu nebo vzdělání. Naopak, vyjadřovat se je možné s minimálními prostředky. Stačí vám tři akordy a pravda,“¹⁰⁷ přirovnává kurátor Michal Nanoru sílu momentek k rebelii v hudební sféře.

Nan Goldinová vydává svoji nejúspěšnější práci *Ballad of Sexual Dependency* (*Balada o sexuální závislosti*) roku 1986. Ač fotografuje podobný druh komunity jako Arbusová – vidíme zde transvestity, homosexuály, narkomany, atd. – přístup zastává zcela odlišný. Zatímco Arbusová pracovala chladně jako sociolog, Goldinová do svých fotografií vkládá všechen cit. Dokumentuje totiž komunitu, jejíž je sama součástí, svůj „kmen“. Fotografuje své přátele, partnery, spolubydlící a dokonce i sebe samu. To, co pro Arbusovou bylo bizarní, je pro Goldinovou součástí každodenního života. „Exotičtí“ lidé zde nejsou zobrazeni jako objekty estetické kontemplance, nýbrž jako respektu hodné bytosti. „Nevyhledávám lidi se záměrem, abych je mohla vyfotografovat. Mé fotografování vychází přímo ze života. Tyto fotografie vyvěrají ze vztahu, nikoli z pozorování. [...] Všeobecně se má za to, že fotograf je ze své přirozenosti voyeur, poslední pozvaný na večírek. Já ale nevyrušuji: Tento večírek je můj. Toto je moje rodina, moje historie,“¹⁰⁸ říká Goldinová. Fotografie jí slouží k naplňování té nejelementárnější funkce, zaznamenávání společných zážitků s blízkými osobami. Fotografie jako hmotný artefakt je pro ni vedlejší. Hlavní je její schopnost uchovat vzpomínku. „[Fotografický] deník je můj způsob kontroly nad mým životem. Dovoluje mi posedle zaznamenávat každý detail. Umožňuje mi vzpomínat,“¹⁰⁹ říká Goldinová, přičemž motivy k této obsesi vysvětluje v intimní zpovědi na začátku knihy. Když jí bylo jedenáct let, její starší sestra spáchala sebevraždu. Právě tato rodinná tragédie určila podobu veškeré její budoucí tvorby. „Dlouhé roky jsem si myslela, že jsem pouze posedlá zaznamenáváním každodenního života. Před nedávnem jsem si však

¹⁰⁷ NANORU, M. Citováno z tiskové zprávy k výstavě Only the Good Ones: The Snapshot Aesthetic Revisited. Dostupné z WWW: http://www.galerierudolfinum.cz/files/upload/attachments/2014/01/31/tiskova-zprava_only-the-good-ones.pdf [13. 3. 2014].

¹⁰⁸ GOLDINOVÁ, N. *The Ballad of Sexual Dependency*. New York: Aperture, 2005. s. 6.

¹⁰⁹ Tamtéž.

uvědomila, že má motivace má hlubší kořeny: Nepamatuji si na mou sestru. [...] Již nikdy nechci na někoho ztratit vzpomínku,¹¹⁰ říká Goldinová.

I Richard Billingham fotografuje své blízké. Roku 1996 publikuje knihu *Ray's a Laugh (Ray je smíšek)*. Námětem mu jsou jeho nemajetní rodiče, Ray a Liz. Jejich život nepůsobí ideálně. Otec Ray je alkoholik, matka Liz je obézní potetovaná silná kuřačka. Celý jejich život se odehrává v prostředí lacině zařízeného bytu. A Billingham vše zaznamenává. Vytváří kroniku své rodiny – opilý otec sedící u záchodové mísy, šarvátky mezi manželi, polehávání na gauči, ale též i chvíle společného štěstí.

Pakliže jsme v souvislosti s Martinem Parrem konstatovali, že i u konzervativní agentury *Magnum* můžeme pozorovat jistý příklon k cynismu, musíme říci, že tatáž agentura hledá cestu i opačným směrem. Roku 2007 se členem skupiny stal dánský fotograf Jacob Aue Sobol, jehož soubor *Sabine* je důstojným příspěvkem k současné momentkové dokumentární fotografii. Tento soubor z roku 2004 je o vztahu k jeho dívce. Sobol roku 1999 odjel na východ Grónsko fotografovat život v jedné vesnici. Tato cesta měla původně trvat pouhých několik týdnů, avšak Sobol se zde setkal s inuitskou dívkou Sabine, kvůli níž se zde rozhoduje zůstat. Sobol se snaží překonat kulturní odlišnosti, učí se zdejšímu způsobu života, stává se z něj rybář a lovec. A mezitím fotoaparátem neustále zaznamenává vývoj vztahu k Sabine.

4.4 Problém lokalizace punctum

Goldinová, Billingham, Sobol – všichni vytvářejí mimořádně silné autentické fotografické zpodobění. Ať už fotografují své přátele, rodinu, či partnery, dávají nám příležitost nahlédnout do vlastního světa. Přesto průnik metod amatérské fotografie do fotografie dokumentární s sebou nese otázku: Netočíme se v bludném kruhu? „Na mých fotografiích jsou zobrazení konkrétní lidí a místa. Přesto však pociťuji, že pojednávám o čemsi univerzálním. Mnoho lidí se to pokouší popřít. Říkají: ‚Nevypadáme jako ti na fotografiích, tyto fotografie nejsou o nás.‘ Podle mě

¹¹⁰ GOLDINOVÁ, N. *The Ballad of Sexual Dependency*. New York: Aperture, 2005. s. 9.

však premisa může být vztáhnuta na kohokoli. Je o povaze mezilidských vztahů,¹¹¹ říká Goldinová. Výše jsme však konstatovali, že jakmile jakákoliv fotografie opustí prostředí svého přirozeného působiště, její význam se nutně znehodnocuje na pouhé *studium*. Může tento princip být nějakým způsobem porušen? Je *punctum* přece jenom nějak obecněji platné? Může se síla osobních fotografií zachovat, i přestože bude sledována zcela cizím člověkem na zdech galerie?

Barthesovi se tuto možnost skrze meditaci o fotografii *Zimní zahrada* podařilo popřít. Ve *Světlé komoře* se ovšem hovoří i o jiných fotografiích. Jednou z nich je Van Der Zeeova fotografie jedné americké černošské rodiny ve svátečním oblečení. Barthes se s těmito lidmi nikdy nesetkal. Žádné pouto mezi nimi neexistovalo. Tato fotografie by na Barthesa tedy neměla nijak emocionálně působit. A přesto jej zraňovala. „Tento snímek ve mně pracoval a mnohem později jsem pochopil, že pravé *punctum* je náhrdelník, který má na krku (zlatem protkávaná stužka), který jsem vždy viděl nosit jednu moji příbuznou a který, když tato osoba zmizela, zůstal uzavřen ve staré rodinné šperkovnici,¹¹² poznává Barthes původ svého zasažení. Může však *punctum* vyvěrat z věci? Nepopírá zde Barthes sám sebe? Nikoliv. Ačkoli se změnila formální stránka *punctum*, nijak se nezměnila jeho funkce. *Punctum* zde sice je vyjádřeno skrze věc, avšak stále odkazuje k člověku, Barthesově příbuzné. Margaret Olinová si však všímá, že Barthes chybu skutečně učinil. Při bližším prozkoumání Van Der Zeeovy fotografie postřehla, že onen náhrdelník na fotografii vůbec není zlatý, nýbrž perlový.¹¹³ Barthes nepohlíží na vyfotografovaný objekt, nýbrž si do fotografie projikuje ryze vlastní představy. Barthesovo *punctum* vyfotografovaný objekt nezkreslilo, nýbrž jej zcela popřelo. Indexikalita fotografie zde není porušena, nýbrž zrušena. Jedná se o nepodstatný omyl, či tato chybná identifikace poukazuje na něco důležitého?

Olinová následně upozorňuje na knihu *Roland Barthes / par Roland Barthes*, kde Barthes uveřejnil několik fotografií ze svého rodinného alba. Je zde reprodukována fotografie i oné příbuzné, jež Barthesovi díky uzření náhrdelníku vytanula na mysli. A právě zde se vyjevuje zvláštnost – pohlédneme-li na fotografii

¹¹¹ GOLDINOVÁ, N. *The Ballad of Sexual Dependency*. New York: Aperture, 2005. s. 7.

¹¹² BARTHES, R. *Světlá komora*. Přel. Miroslav Petříček. Praha: Fra, 2005. s. 54.

¹¹³ OLINOVÁ, M. *Touching photographs: Roland Barthes's „Mistaken“ Identification*. *Representations*, roč. 80, č. 1. Berkeley: University of California Press, 2002. s. 105-106.

Barthesovy příbuzné a poté na Van Der Zeeovu fotografii černošky, zjistíme, že jsou si obě fotografie velice podobné.¹¹⁴ Jedná se klasické skupinové fotografie. Tři osoby, dvě ženy a muž. Muž stojí nalevo, žena s náhrdelníkem sedí uprostřed a nalevo stojí druhá žena. Všichni hledí čelně do objektivu. Vypovídá tato podobnost něco? Ano, říká Olinová. Barthes se nemýlil v identifikaci *punctum*. Nereflekoval špatně své pocity. Van Der Zeeova fotografie černošky s perlovým náhrdelníkem jej skutečně mohla citově zasáhnout. Barthesův omyl pouze poukázal, že výskyt *punctum* je mnohem náhodnější, než jsme předpokládali. *Punctum* nemusí být pouze obraz blízkého člověka, dokonce ani věci. *Punctum* se může objevit kdekoliv. „*Punctum* může být kompozice; *punctum* může být zapomenuto; *punctum* může být v jiné fotografii.“¹¹⁵

4.5 Nemožnost vymezení významu fotografie

„Jazyk je společenskou dovedností, kterou my všichni získáváme výhradně na základě poznatků o zjevném chování jiných lidí za veřejně rozpoznatelných okolností. [...] Nemůže existovat jazyk, který by byl v nějakém užitečném smyslu soukromý,“¹¹⁶ říká o jazyce Willard Van Orman Quine ze své naturalistické pozice. Dle Quinea je absurdní zastávat nekritickou sémantiku, dle níž je přistupováno k jazyku jako ke kopii skutečnosti. Pevné propojení mezi významy a slovy jazyka je pouhou iluzí, „mýtem muzea“. Taktéž dle Donalda Davidsona o významech slov nelze povědět nic konkrétního. Lidská řeč je živý proces. Každý člověk disponuje vlastní teorií, dle níž přiřazuje pojmům významy. Aby se lidé mezi sebou mohli dorozumět, musí být jejich teorie podobné. Ideální stav totožnosti teorií nenastane nikdy, avšak to vzájemné domluvě nebrání. Není potřeba naprosté shody. Důležité je, že probíhá-li mezi posluchačem a mluvčím dialog, jejich teorie postupně přibližují, čímž se zvyšuje schopnost vzájemného porozumění.¹¹⁷ Myšlenky těchto postanalytických filozofů pro nás budou nejspíše akceptovatelné. S relativností

¹¹⁴ OLINOVÁ, M. Touching photographs: Roland Barthes's „Mistaken“ Identification. *Representations*, roč. 80, č. 1. Berkeley: University of California Press, 2002. s. 106-107.

¹¹⁵ Tamtéž. s. 107.

¹¹⁶ QUINE, W. V. O. Ontologická relativita. s. 49-50. In: PEREGRIN, J. (ed.) *Obrat k jazyku: Druhé kolo*. Praha: Filosofia, 1998.

¹¹⁷ DAVIDSON, D. A Nice Derangement of Epitaphs. s. 251-265. In: DAVIDSON, D. *The Essential Davidson*. Oxford: Oxford University Press. 290 s.

významů slov se setkáváme až příliš často, než abychom tyto teorie smetli ze stolu. Ať už se jedná o různá nedorozumění či i pouhý triviální fakt, že obyvatelé Země mluví různými jazyky, vše jasně ukazuje, že nelze sveřepě trvat na pevném svazku mezi slovy a významy.

Jazyk je myšlení. A to je fyzicky neuchopitelné. Pracujeme-li s pojmy, pracujeme s našimi představami. Nutně se dostáváme do oblasti abstrakce. Zpochybnit nekritickou sémantiku jazyka proto není těžké. Avšak u fotografií je tomu zcela jinak. Ty jsou uchopitelné materiálně jednoduše. Jasně je vidíme před očima. Jsme schopni přesně rozeznat, co je na nich zobrazeno. A přesto vše poukazuje na to, že ani jejich význam není se znakem zcela pevně svázán. Pakliže však není svázán absolutně, pak jak? Zcela určitě se význam čtené fotografie deformuje, je-li na snímku zobrazena blízká osoba. Zasahuje nás *punctum*. Avšak Olinová na Barthesově mýlce poukázala, že musíme jít dále. Věc, ba dokonce i pouhá kompozice fotografie nás dokáže zranit. Jak moc široce musíme chápat ono postrealistické čtení fotografie? Kde všude *punctum* může nalézt místo své působnosti? Co vše podléhá subjektivnímu čtení?

„Fotografie sama o sobě nemá žádnou identitu. Její status jakožto technologie se liší v závislosti na mocenských vztazích, do kterých je začleněna. Její povaha jakožto určité praktiky závisí na institucích, které fotografii užívají a definují její povahu. Její funkce ve smyslu způsobu kulturní produkce je spojena s konkrétními podmínkami užívání a její konkrétní podoby jsou smysluplné a čitelné pouze v rámci partikulárních kontextů. Její historie není jednotná. Liší se v závislosti na institucích, nad kterými se fotografie mihotá,“¹¹⁸ říká John Tagg. Ano, dle nejradikálnějšího postrealistického stanoviska se subjektivní složka uplatňuje při čtení každé fotografie. Žádná fotografie nemá vlastní identitu. Užili-li jsme výše slovo *deformace*, učinili jsme tak mylně. Žádná deformace nenastává, protože není co deformovat. Žádný původní nezakreslený význam fotografie neexistuje. Postrealisté, stejně jako postanalytičtí filozofové u jazyka, popřeli dualistické chápání významu a znaku. Přestože se jedná o dva odlišné komunikační fenomény, zdá se, že fungují na velice podobném principu. U obou se ustanovuje význam

¹¹⁸ TAGG, J. The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories. Londýn: The MacMillian Press. s. 63. Citováno z: Viz ŠIMŮNEK, M. Fotožurnalismus je mrtev, ať žije fotožurnalismus. Proč může digitalizace zvyšovat důvěryhodnost novinářské fotografie. In: *Mediální studia*, č. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Fakulta sociálních věd, 2011. s. 43.

teprve až v kontextu. Čtení fotografie je stejně živý proces jako rozumění jazyku. Pakliže Davidson dochází k závěru, že žádný jazyk neexistuje,¹¹⁹ zdá se, že stejný závěr musíme přijmout i my, co se týče fotografie. Mluvit o neexistenci fotografií se zdá samozřejmě nesmyslné. Fotografie jakožto na papíru vytištěný obraz nepochybně existuje. Reálnost materiální složky fotografie by odmítal pouze blázen. Pakliže však mluvíme o fotografiích v rovině mentálních vjemů, je tomu nejspíše jinak. Ač se může zdát, že si člověk prohlíží určitou fotografii, ve skutečnosti si ono „něco“ vždy dotváří svými myšlenkami, svým vlastním obsahem. Místo perlového náhrdelníku vidí náhrdelník zlatý. Člověk si do každé fotografie projikuje sám sebe. A proto o fotografii samé říci nic nemůžeme. Fotografie sama o sobě neexistuje.

¹¹⁹ DAVIDSON, D. A Nice Derangement of Epitaphs. s. 265. In: DAVIDSON, D. *The Essential Davidson*. Oxford: Oxford University Press. 290 s.

ZÁVĚR

V samém úvodu jsme představili etymologický původ slova *dokument*. Základem mu je latinské slovo *docēre*, učit. Dokument by nás tedy měl být schopen něčemu naučit, měl by nám zprostředkovat poznání, měl by nás učinit vnitřně bohatšími. Inu, je fotografie schopna vytvořit dokument, bude-li našim tématem člověk? Co chceme a jsme schopni sdělit, pořizujeme-li fotografii druhého člověka?

Zdá se, že druhá část otázky nemá jednoznačné řešení. Ano, zprvu se zdála odpověď být nasnadě. „Fotografie je absolutní jednotlivina, suverénní nahodilost, tuhá a tupá, je to Toto,“¹²⁰ říká Barthes. Fotografii je vlastní pouze „vědění za výprodejní cenu, zdánlivá znalost, zdánlivá moudrost,“¹²¹ dodává Sontagová. Setrvali-li bychom u tohoto vymezení, museli bychom říci, že fotografie dokumentem nikdy nebyla a nebude. Tato fotografie by dokázala zprostředkovat pouze povrchní *studium*. Relativně přesně by nám přetlumočila, jakého vzezření určitý člověk je, jak je oblečen, kolik mu je přibližně let, atd. Avšak žádné hodnotné vědění o onom člověku by nám neposkytla. Neobjasnila by nám, kdo to je, kam směřuje, co pociťuje. Nebyla by schopna vyvolat žádné účastenství, natož artikulaci jakékoliv obecnější myšlenky.

Skrze amatérskou fotografii jsme však zjistili, že vše je komplikovanější. Strukturalistická pozice reflektuje vlastnosti fotografii nedostatečně. Ve snaze dopátrat se pevné struktury jsme přehlédli, že význam fotografií není možno vždy takto redukovat. Prohlížíme-li si fotografie svých blízkých, děje se cosi zvláštního. Jsme zasaženi ve své subjektivitě. Vyvěrá zde cit. Cit, jenž nelze vyjádřit skrze strukturu. Jasně se ukazuje, že v určitých případech se význam fotografií neomezuje pouze na *studium*, nýbrž jej určitým způsobem přesahuje. Na fotografii musíme pohlížet postrealisticky. Ať už tomu budeme říkat *punctum*, či performativní indexikalita, význam fotografií si žije v těchto okamžicích vlastním životem. A nehovoříme zde pouze o sentimentálních vzpomínkách. Moran poukázal, že rodinné fotografie jsou s to zpřístupnit dějinnou kontinuitu. Formovat naši identitu. A dokonce i klást morální požadavky.

¹²⁰ BARTHES, R. *Světlá komora*. Přel. Miroslav Petříček. Praha: Fra, 2005. s. 13.

¹²¹ SONTAGOVÁ, S. *O fotografii*. Přel. Pavel Vančát. Praha: Paseka, 2002. s. 28.

Avšak jak veliký prostor tomuto subjektivnímu čtení fotografií přiznat? Dle Barthes se význam fotografií přesouvá mimo rám obrazu, právě je-li na ní zobrazena blízká osoba nebo něco, co s ní úzce souvisí. Avšak Barthes se dopustil chyby. Subjektivnost je při čtení fotografií zastoupena v mnohem větší míře. *Punctum* se zjevuje i tehdy, aniž by panoval jakýkoliv blízký vztah mezi referentem a divákem. Přímá indexikalita je nepodstatná. *Punctum* je daleko subtilnější, můžeme jej nalézt snad i v pouhé kompozici obrazu. Kde by pak ale byla ona hranice subjektivna? Mají snad pravdu zastánci nejradikálnějšího postrealismu, dle nichž žádná taková hranice neexistuje? Uplatňuje se subjektivní složka při čtení každé fotografie?

Ať už se přikloníme k více či méně radikální pozici postrealismu, je jisté, že náš pohled na dokumentární fotografii musí být pozměněn. Již v úvodu jsme vyjádřili pochyby, zdali je námi učiněná kategorizace dokumentární fotografie správná. Nyní se naše skepse se potvrdila. Pakliže je význam fotografií fluidní, nikdy je nemůžeme roztrždit do striktně oddělených kategorií. Právě proto jsme se při interpretaci díla Arbusové dostali do potíží. Náleží její fotografie do humanistické tradice, či se naopak jedná o cynický produkt zvrácené postmoderny? Neschopnost se přiklonit k jedné z odpovědí není důkazem o naší neznalosti. Ačkoli různí teoretici zastávají různé interpretace, neznamená to, že by se někdo musel nutně mýlit. Pravdu mohou mít oba. Každý v díle Arbusové nalézá či nenalézá pouze své vlastní *punctum*.

Znamená to, že veškerá naše hodnocení jednotlivých proudů dokumentární fotografie byla mylná a zbytečná? Stírají se všechny nastíněné rozdíly mezi univerzálně smýšlející humanistickou fotografií, lokálně působící amatérskou fotografií a skepticky kritickým dokumentem? Skutečně nejsme oprávněni říci, že určitá fotografie pouze chladně oznamuje a jiná naopak vypovídá o obecnějším smyslu? Jsme nuceni uchýlit se k alibistické pozici? Ano i ne. Sontagová se opravdu mýlí, říká-li, že „vypraví-li se Cartier-Bresson do Číny, ukáže nám [pouze], že tam žijí lidé a jsou to Číňani.“¹²² Vypraví-li se Cartier-Bresson do Číny, je možné, že se z jeho fotografií dozvíme mnohem více než jen tuto tautologii. Nikdy nesvedeme přesně předem vymežit, co určitá fotografie dokáže vypovědět. Každý v ní může uzřít něco jiného.

¹²² SONTAGOVÁ, S. *O fotografii*. Přel. Pavel Vančát. Praha: Paseka, 2002. s. 103.

Oč méně můžeme hovořit o významu fotografie, o to více bychom se měli zaměřit na první část naší otázky. Co chceme sdělit, pořizujeme-li fotografii druhého člověka? Ano, význam fotografie se může vymknout našim původním intencím. Tento fakt však nijak nezpochybňuje odlišnost našich motivací. A proto se zde vrací ona znepokojivá otázka Roslerové: „Proč je Bowery pro dokumentaristy tak magnetická?“¹²³ přičemž Bowery je jednou z nechvalně proslulých newyorských čtvrtí, kde se ve zvýšené míře shlukují alkoholici, bezdomovci a další společenští vyvrženci. Dle Flussera my samotní sdělovat nic nechceme. Fotografování je „tupou“ činností, kdy pouze naplňujeme imanentní program techniky. Avšak Flusser se mýlil. Prozkoumali-li jsme blíže naše intence, zdá se, že není žádný důvod, proč fotografii zavrhnout. Představili jsme dva úctyhodné cíle dokumentární fotografie, oslavu člověka a kritiku přítomného stavu. Zastánce ani jednoho z těchto cílů nelze označit za nemyslicí posluhovače techniky. Problém tkví jinde – nikoliv technika, nýbrž nadvláda společenských institucí jako umělecký trh či i pouhé konvence. Fotografujeme-li bezdomovce na ulici, proč tak činíme? Chceme poukázat na jejich lidskost? Věříme, že naše fotografie mohou něčemu pomoci? Či tak konáme pouze z jakéhosi rituálního důvodu?

Řekli-li jsme, že nikdy nejsme s to přesně vymežit, co určitá fotografie dokáže vypovědět, pak ani nelze zavrhnout možnost, že by se jí mohlo podařit sloužit vznešenější myšlence. Winogrand ochuzuje své dílo, myslí-li, že „fotografie není o vyfotografovaných věcech,“ nýbrž „o tom, jak daná věc bude vypadat vyfotografována.“¹²⁴ Dokumentární fotografie se nemusí omezovat na strohý záznam reality. Schopnost zprostředkovat porozumění a tedy i vcítění fotografii není cizí. Přesto humanistická fotografie svede přiblížit člověka člověku stěží. Vypraví-li se Cartier-Bresson do Číny, pak tyto fotografie mnohým skutečně pouze ozřejmí, jak vypadají Číňani. A sestaví-li Steichen svoji *Lidskou rodinu* z fotografií lidí z celého světa, tímto aktem pro myšlenku humanismu rovněž neučiní mnoho. Vidíme-li naopak fotografie Goldinové, Billinghamy či Sobola, vše je jinak. Ač jsou

¹²³ ROSLEROVÁ, M. In, around and afterthoughts (on documentary photography). s. 175. In: ROSLEROVÁ, M. *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001*. Cambridge: MIT press, 2004. 390 s.

¹²⁴ WINOGRAND, G.; DIAMONSTEINOVÁ, B. *An Interview with Garry Winogrand*. Dostupné z WWW: <http://jnevins.com/garywinograndreading.htm> [2. 3. 2014].

pro nás zde zobrazení lidé stejně neznámí jako lidé z *Lidské rodiny*, přesto jsou nám bližší. Je tomu tak proto, neboť nám to tito fotografové dovolili. Nechali nás nahlédnout do vlastního soukromí. Goldinová v předmluvě *Balady* informuje, kdo z vyobrazených přátel je již mrtev; součástí Sobolovy Sabine je čtyřicetistránkový osobní deník; atd. Teprve zde se ustanovuje lidská rodina.

Neohraničenost působnosti *punctum* nejenom poukazuje na absurdnost definitivních soudů o možnostech fotografií, nýbrž nás rovněž upozorňuje, čeho se mnohým fotografiím nedostává. Tradice humanistické fotografie se zrodila z moderní fotožurnalistiky, v rámci níž byla fotografii přiznána stejná důležitost jako slovům. Přesto ne všem se zdála tato role fotografie adekvátní. Mnozí požadovali pro fotografii naprostou autonomii. Chtěli fotografii, jež by nesla veškerý význam sama o sobě; jež by přinášela své vlastní poselství. Zrodila se humanistická fotografie, jež smýšlí ve všeobecnosti. Nejde jí o zaznamenání života konkrétního člověka, nýbrž o obrazové vyjádření univerzální humanity. Nastává zde ovšem paradox – čím vyšší cíl si fotografie klade, tím více selhává. Význam se rodí právě v konkrétnostech. Ačkoli humanistická fotografie chtěla svým důrazem na univerzální humanitu přiblížit člověka člověku, učinila opak. Abychom mohli porozumět druhým, musíme je znát v jejich konkrétnosti, nikoli obecnosti. Divák potřebuje k porozumění znát souvislosti. A proto vyfotografujeme-li onoho bezdomovce a zveřejníme tento snímek bez jakéhokoliv doplňujícího kontextu, nejspíše u diváků nedocílíme soucitu ani znepokojení, nýbrž akorát zredukujeme zobrazeného na objekt estetické kontemplanace.

Sontagová v samém závěru knihy *O fotografii* přemýšlí, zdali není nutné zavést jakousi ekologii obrazů. Nijak dále zde však tuto myšlenku nespecifikuje. Teprve v knize *S bolestí druhých před očima* rezignovaně hlásí, že nejspíše nikdy nebude možno uskutečnit žádný výbor veřejných ochránců, jenž by byl s to ochránit společnost před silou fotografií.¹²⁵ Zdá se však, že toho vůbec nemusíme litovat. Ve fotografiích každý vidí něco jiného. Ustanovení kontrolního mechanismu by přineslo více problémů než užitku. Každý fotograf by si však měl být vědom své zodpovědnosti za své dílo. Fotograf musí bedlivě přemýšlet, co se svými fotografiemi snaží o člověku vypovědět. Fotografuje-li určitého člověka, co o něm

¹²⁵ SONTAGOVÁ, S. *S bolestí druhých před očima*. Přel. Petr Fantys. Praha, Litomyšl: Paseka, 2011. s. 96.

chce sdělit. Možná právě toto je ona kýžená ekologie obrazů. Ekologie obrazů nikoliv jako výbor veřejných ochránců, nýbrž jako zodpovědnost každého fotografa za své dílo. Vědomí, že každá fotografie může divákům pozměnit nahlížení na svět.

Avšak i když si budeme jisti, že máme co říci, přesto zůstává nezodpovězena nejsložitější otázka. Máme pravdu? Ačkoli se například idea humanismu jevila jako ušlechtilá myšlenka, Sloterdijk poukázal na její zásadní vnitřní zvrácenost. Zdá se tedy, že dokumentární fotografie se musí vydat vstříc jiným hodnotám. Habermasovým cílem byla společnost, v níž by bylo vše vykonáváno se zřetelem na komunikativní jednání, tedy dovednost vzájemného porozumění prostřednictvím diskuze. Ta by probíhala výhradně na základě racionální a spravedlivé argumentace. Mohla by i fotografie být součástí této rozpravy? „Jak vytvořit umění, jež vyvolá dialog a ne nekritická, pseudopolitická potvrzení?“¹²⁶ ptá se Sekula.

Jak se zhostit fotografie, aby se vyhnula všem nástrahám, jež na ni číhají? Jak se zhostit fotografie, aby nesetrvala pouze na povrchu? Jak se zhostit fotografie, aby zobrazeného člověka neredukovala na objekt estetické kontemplance, cynické zábavy či ironického zesměšnění? Jak se zhostit fotografie, aby nesklouzla k hlásání zvrácené ideologie? Jak se zhostit fotografie, aby vyjadřovala pravdivě přítomnost? Jak se zhostit fotografie, aby nám umožnila zamyslet se nad naší vlastní identitou? Jak se zhostit fotografie, aby nás dokázala poučit o člověku? Šimůnek vidí naději fotožurnalistice v digitální fotografii a multimedialitě. „Zmnožení indexů a multisenzorické reprezentace potenciálně zvyšují míru autenticity a kredibility mediálních sdělení. [...] Multimedializaci lze považovat za nástroj určitého stvrzení ‚pravdivé‘ rekontextualizace sdělení: obalíme-li fotografii dalšími indexy, svážeme takovéto sdělení s konkrétním referentem a původním kontextem pevněji, než je toho schopna samotná fotografie.“¹²⁷ Je-li multimedializace vhodným prostředkem k podpoře důvěryhodnosti fotožurnalistiky, není tentýž princip vhodný i pro smysluplnost dokumentární fotografie?

¹²⁶ SEKULA, A. Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation). *The Massachusetts Review*, roč. 19, č. 4, 1978. s. 864.

¹²⁷ ŠIMŮNEK, M. Fotožurnalistika je mrtev, ať žije fotožurnalistika. Proč může digitalizace zvyšovat důvěryhodnost novinářské fotografie. In: *Mediální studia*, č. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Fakulta sociálních věd, 2011. s. 54, 49.

Jak by se dokumentaristé tedy měli zachovat? Nenabízí odpověď fotograf Jim Goldberg a jeho kniha *Rich and Poor (Bohatí a Chudí)* z poloviny osmdesátých let? Goldberg fotografuje lidi z protilehlých sociálních postavení, chudé a bohaté. Nečiní tak však konvenčním způsobem. Goldberg využívá právě onoho zmnožení indexů – každého nechává pod svoji fotografií napsat vlastní komentář. Někteří lidé zde píšou své nejniternější úzkosti či tužby. Jiní se pokouší o sebereflexi. A další vyjadřují názor. Soubor se nepodobá melancholickým fotografiím, jež byly charakteristické pro fotografy z předválečného období. Goldbergovy fotografie vypadají spíše jako objektivní sociologická studie – frontální pohled, neinvenční osvětlení, širokoúhlý objektiv s velkou hloubkou ostrosti. Výsledný soubor však přesto není podobný ani chladnému dokumentu poválečných let, jaký jsme viděli u Arbusové. Goldberg si je vědom rizik, jež jsou s fotografií spjaty – z jedné strany je náchylná k sentimentalitě, na druhé straně k cyničnosti. A právě zaznamenání komentářů mu umožňuje tyto nástrahy překonat. Indexikalita fotografie je důležitá, neboť znalost vzhledu nám umožňuje lépe proniknout do světa zobrazeného. Avšak stejně tak jsou zde důležité ony komentáře, jež nám umožňují onomu světu porozumět. Význam fotografií samotných je nicotný, stejně jako je nicotný význam komentářů bez fotografií. Teprve zpochybníme-li důležitost fotografií jakožto artefaktů, umožníme jim rozvinout se v jejich plné síle. Teprve učiníme-li z fotografií pouhý prostředek, budou schopny hodnotné výpovědi.

Kombinace strohého záznamu a komentářů však činí tento soubor specifickým i z hlediska samotného aktu fotografování. Nikdo zde není lovec, či kořist. Goldberg se nechová jako voyeur. Nefotografuje z dálky teleobjektivem, nesnaží se být nenápadný. Tyto fotografie naopak vznikly díky přímé interakci, v níž není přítomen žádný cynismus. Goldberg nad nikým nevynáší ortel. Neříká, co je špatné a co dobré. Pakliže někdo někoho odsuzuje, činí tak pouze sami lidé. „Jsem uvězněn v této pohlcující hře, kde nemůže mít nic, co je průměrné. Musím mít superauto, supermanželku, superdům. Jsem úplně na dně. Schází mi sebedůvěra. Obávám se, že jsem nula,“¹²⁸ píše o sobě jedna z vyfotografovaných osob. Fotografování zde není pouhou produkcí nového artefaktu, nýbrž ustanovením nového vztahu. Fotografující a fotografovaný se zde ovlivňují navzájem. „Bylo důležité pokusit se porozumět mým subjektům, vidět, ‚jak myslí‘. Věci se nemohou

¹²⁸ GOLDBERG, J. *Rich and Poor*. New York: Random House, 1985.

změnit, když vše, čemu rozumím, je pouze můj úhel pohledu. [...] Naše vlastní mýty nás oddělují od druhých, ponechávají nás uzavřené v odtržených individuálních světech. [...] Problémy, na nichž jsem byl zainteresován, jsou zde již po dlouhou dobu. A budou tady ještě tak dlouho, dokud nezačneme poslouchat lépe příběhy druhých,¹²⁹ říká Goldberg. Zdá se, že způsob, jak nejhodnotněji vypovědět o člověku, je neříkat nic. Člověku porozumíme nejvíce tehdy, umožníme-li mu, aby on sám promluvil.

¹²⁹ GOLDBERG, J. *Rich and Poor*. New York: Random House, 1985. (kráceno).

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- ADORNO, T. W.** *Schéma masové kultury*. Praha: Oikoymenh, 2009. 62 s. ISBN 978-80-7298-406-0.
- BARTHES, R.** *Světlá komora*. Přel. Miroslav Petříček. Praha: Fra, 2005. 123 s. ISBN 80-86603-28-8.
- BENJAMIN, W.** *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. 428 s.
- BELL, D.** *Kulturní rozpory kapitalismu*. Přel. Lukáš Gjurič. Praha: Sociologické nakladatelství. 335 s. ISBN 80-85850-84-2.
- BIRGUS, V. MLČOCH, J.** *Česká fotografie 20. Století*. Praha: Kant, Uměleckoprůmyslové muzeum, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7.
- BOIS, Y. A. ; BUCHLOH, B. ; FOSTER, H. ; KRAUSSOVÁ, R.** *Umění po roce 1900*. Přel. Josef Hrdlička, Irena Ellis, Jitka Sedláčková. Praha: Slovart, 2007. 704 s. ISBN 978-80-7209-952-8.
- CARTIER-BRESSON, H.** *Henri Cartier Bresson: ritratti 1928-1982*. Milano: Gruppo Editoriale Fabbri, 1983. 64 s.
- CÍSAŘ, K. (ed.)** *Co je to fotografie?* Praha: Hermann a synové, 2004. 365 s.
- DAVIDSON, D.** A Nice Derangement of Epitaphs. s. 251-265. In: DAVIDSON, D. *The Essential Davidson*. Oxford: Oxford University Press. 290 s. ISBN 978-0199288861.
- DECARLOVÁ, T.** A Fresh Look at Diane Arbus. *Smithsonian.com*, 5/2004. Dostupné z WWW: <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/a-fresh-look-at-diane-arbus-99861134/?no-ist> [6. 3. 2014].
- DEMOS, T. J.** *Photography's (Post) Humanist Interventions: Or, Can Photography Make the World More Liveable?* Dostupné z WWW: http://www.ucl.ac.uk/art-history/about_us/academic_staff/dr_tj_demos/Demos-Photography_and_Post-Humanism.pdf [14. 2. 2014]. s. 191-198.
- DVOŘÁK, T. (ed.)** *Kapitoly z dějin a teorie médií*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2010. 349 s. ISBN 978-80-87108-16-1.

- FÁROVÁ, A.** *Dvě tváře*. Praha: Torst, 2009. 1160 s. ISBN 978-80-7215-369-5.
- FLUSSER, V.** *Za filozofií fotografie*. Přel. Božena a Josef Kosekovi. Praha: Hynek, 1994. 75 s. ISBN 80-85906-04-X.
- FLUSSER, V.** *Do univerza technických obrazů*. Praha: OSVU, 2001. 162 s. ISBN 80-238-7569-8.
- FOUCAULT, M.** *Myšlení vnějšku*. Přel. Stanislav Polášek. Herrmann a synové, 2003. 303 s.
- FOUCAULT, M.; MARTIN, L. H.** *Truth, Power, Self: An Interview with Michel Foucault*. Dostupné z WWW:
<http://www.naturalthinker.net/trl/texts/Foucault,Michel/Foucault,%20Michel%20o-%20Truth,%20Power,%20Self.pdf> [23. 2. 2014].
- FRANK, R.** *Robert Frank*. Londýn: Thames and Hudson, 1991. 150 s. ISBN 0-500-41076-3.
- FRANK, R.** *The Americans*. Göttingen: Steidl, 2008. 180 s. ISBN 978-3865215840.
- GABLIKOVÁ, S.** *Selhala moderna?* Přel. Bluemfeld S. M. Olomouc: Votobia, 1995. 157 s. ISBN 80-85885-20-4.
- GOLDBERG, J.** *Rich and Poor*. New York: Random House, 1985. 200 s. ISBN 978-0394741567.
- GOLDINOVÁ, N.** *The Ballad of Sexual Dependency*. New York: Aperture, 2005. 148 s. ISBN 978-0893813390.
- HABERMAS, J.** Moderna – nedokončený projekt. s. 299-318. In: GÁL, E.; MARCELLI, M. (eds.) *Za zrkadlom moderny*. Bratislava: Archa, 1991. 320 s. ISBN 80-7115-025-8.
- HAN-PILEOVÁ, B.** *The „Death of Man“: Foucault and Humanism*. Dostupné z WWW:
<http://privatewww.essex.ac.uk/~beatrice/The%20%27Death%20of%20Man%27%20-%20Foucault%20and%20Humanism.pdf> [19. 3. 2014]. 29 s.
- HARRIES, K.** *Smysl moderního umění: filozofická interpretace*. Přel. Markéta Jansová. Brno: Host, 2010. 159 s. ISBN 978-80-7294-371-5.

- HEIDEGGER, M.** *Věda, technika a zamyšlení*. Přel. Jan Michálek. Praha: Oikoymenth, 2004. 62 s. ISBN 80-7298-083-1.
- HLAVÁČ, Ľ.** *Dejiny fotografie*. Martin: Osveta, 1987. 542 s.
- HORSTER, D.** *Jürgen Habermas: Úvod k dílu*. Přel. Eduard Urbánek. Praha: Svoboda, 1995. 102 s. ISBN 80-205-0467-2.
- KOLEKTIV AUTORŮ.** *Filozofický slovník*. Olomouc: Olomouc, 2002. 463 s. ISBN 80-7182-064-4.
- KŘENEK, J.** *Jiří Křenek*. Praha: Kant, 2004. ISBN 80-86217-80-9.
- LARDINOISOVÁ, B.** *Magnum Magnum*. Londýn: Thames & Hudson, 2009. 568 s. ISBN 978-0-50054366-5.
- LIVINGSTONOVÁ, D; DYEROVÁ, P.** A View From the Window: Photography, recording family memories. *Social Alternatives*, roč. 29, č. 3, 2010. S. 20-28.
- LOPATE, P.** *Notes on Sontag*. New Jersey: Princenton University Press, 2009. 256 s. ISBN 978-0691135700.
- LYOTARD, J. F.** *Návrat a jiné eseje*. Přel. Ladislav Šerý a Miroslav Petříček. Praha: Hermann a synové, 2002. 231 s.
- LYOTARD, J. F.** *O postmodernismu*, Přel. Jiří Pechar, Praha: Filozofický ústav AV ČR, 1993. 206 s. ISBN 80-7007-047-1.
- METZ, CH.** *Photography and Fetish*. *October*, roč. 34. Cambridge: The MIT Press, 1985. s. 81-90.
- MRÁZKOVÁ, D.** *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1986. 269 s.
- NANORU, M.** *Tisková zpráva k výstavě Only the Good Ones: The Snapshot Aesthetic Revisited*. Dostupné z WWW: http://www.galerierudolfinum.cz/files/upload/attachments/2014/01/31/tiskova-zprava_only-the-good-ones.pdf [13. 3. 2014].
- NICKEL, D. R.** *Snapshots: The Photography of Everyday Life, 1888 to Present*. San Francisco: San Francisco Museum, 1998. 94 s. ISBN 978-0918471451.
- OLINOVÁ, M.** *Touching photographs: Roland Barthes's „Mistaken“ Identification*. *Representations*, roč. 80, č. 1. Berkeley: University of California Press, 2002. s. 99-118.

- PARR, M.** *Martin Parr: Assorted Cocktail*. Praha: Dox Prague, 2011. 73 s. ISBN 978-80-87446-06-5.
- QUINE, W. V. O.** Ontologická relativita. s. 49-82. In. PEREGRIN, J. (ed.) *Obrat k jazyku: Druhé kolo*. Praha: Filosofia, 1998. 193 s. ISBN 80-7007-102-8.
- REJZEK, J.** *Český etymologický slovník*. Voznice: Leda, 2001. 752 s. ISBN 80-85927-85-3.
- ROSLEROVÁ, M.** In, around and afterthoughts (on documentary photography). 1981. S. 151-207. In: ROSLEROVÁ, M. *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001*. Cambridge: MIT press, 2004. 390 s. ISBN 0-262-18231-9.
- SEKULA, A.** Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation). *The Massachusetts Review*, roč. 19, č. 4, 1978. s. 859-883.
- SLOTERDIJK, P.** Pravidla pro lidskou ZOO. Přel. Břetislav Horyna. In: *Aluze: Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, č. 3, 2000. Olomouc: Katedra bohemistiky FF UP Olomouc, 2000. 196 s.
- SOBOL, J. A.** *Sabine*. Copenhagen: Politiken, 2004. 120 s.
- SONTAGOVÁ, S.** *O fotografii*. Přel. Pavel Vančát. Praha: Paseka, 2002. 181 s. ISBN 80-7185-471-9.
- SONTAGOVÁ, S.** *S bolestí druhých před očima*. Přel. Petr Fantys. Praha, Litomyšl: Paseka, 2011. 113 s. ISBN 978-80-7432-092-7.
- SORENSEN, S.** Against Photography. *Afterimage*, roč. 31, č. 6. Rochester: Visual Studies Workshop, 2004. s. 6-17.
- STARENKO, M.** Sontag's Reception. *Afterimage*, roč. 25, č. 5. Rochester: Visual Studies Workshop, 1998.
- STEICHEN, E.** *The Family of Man*. New York: Museum of Modern Art, 1955. 207 s.
- SZARKOWSKI, J.** *Předmluva k výstavě New Documents*, 28. 2. 1967. Dostupné z WWW:
http://www.moma.org/pdfs/docs/press_archives/3860/releases/MOMA_1967_Jan-June_0034_21.pdf?2010 [3. 3. 2014].

- ŠIMŮNEK, M.** Fotožurnalismus je mrtev, ať žije fotožurnalismus. Proč může digitalizace zvyšovat důvěryhodnost novinářské fotografie. In: *Mediální studia*, č. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Fakulta sociálních věd, 2011. s. 36-58.
- ŠIMŮNEK, M.** Sémiotika (post)fotografie. s. 209-223. In: *Intermedialita: Slovo - obraz – zvuk. Sborník příspěvků z mezinárodního symposia*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. 334 s. ISBN 978-80-244-2054-7.
- TAGG, J.** *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. Londýn: The MacMillian Press, 1993. 256 s. ISBN 0-8166-2405-4.
- TAGG, J.** *Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. 392 s. ISBN 978-0816642885.
- TATARKIEWICZ, W.** *Dejiny estetiky 1: Staroveká estetika*. Přel. Jozef Marušiak. Bratislava: Tatran, 1985. 521 s.
- TAUSK, P.** *A Short History of Press Photography*. Praha: International Organization of Journalists, 1988. 231 s.
- WARREN, L. (ed.)** *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. New York: Routledge, 2006. 2042 s. ISBN 978-1-57958-393-4.
- WINOGRAND, G. ;DIAMONSTEINOVÁ, B.** *An Interview with Garry Winogrand*. Dostupné z WWW: <http://jnevins.com/garywinograndreading.htm> [2. 3. 2014].
- WOOD, P. R.** Michel Foucault: The Last Great French Humanist. *Journal of French and Francophone Philosophy*, roč. 6, č. 1-2. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1994. S. 116-135.