

zesborníku: on the future of art, Sponsored by The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Viking Compass edition, The Viking Press, 1970

Téze konce Umění se stala familiárním sloganem: radikálové Nové Levice ji berou za samozřejmou; odmítají či "suspendují" Umění jako součást buržoasní kultury, stejně jako odmítají či suspendují její literaturu, její filosofii. Tento verdikt se snadno rozšířil na veškerou teorii, vši inteligenci (nesejde na tom, jak "tváří"), která není zapálena pro akci, praxi, která nápadně nepomáhá změnit svět, která nepřekonána - byť jen na krátko - toto ~~znečištění~~ universum mentálního a fyzického znečištění, v němž žijeme. Hudba to dělá, i zpěv a tanec: hudba, která aktivuje tělo; songy, které už nezpívají, ale křičí a volají (Pro změření uražené cesty za posledních 30 let srovnajme "tradiční", klasický tón a text songů Španělské občanské války s dnešními songy protestu a vzdoru. Nebo srovnajme "klasické" Brechtovo divadlo s dnešním Living Theater).

Jsme svědky nejen politického, ale také, a primárně, uměleckého útoku na Umění ve všech jeho formách, na Umění jako Formu samu /Termín Umění (s velkým U), který budu používat, zahrnuje nejen výtvarné umění, ale také literaturu a hudbu. Budu užívat termín Forma (s velkým F) jako to, co definuje Umění jako Umění, to jest, jako esenciálně (ontologicky) odlišné nejen od (každodenní) reality, ale také od takových dalších manifestací intelektuální kultury, jako je věda a filosofie/. Distance, vzdálenost a dissociace Umění od reality jsou popírány, odmítány a ničeny: je-li Umění stále ještě vůbec něčím, musí být reálným, součástí a porcí života - ale života, který je sám o sobě vědomou negací etablovaných forem života, se všemi jeho institucemi, se vši jeho materiální a intelektuální kulturou, se vši jeho nemorální morálkou, jím vyžadovaným a jeho vlastním chováním, jeho prací a jeho veselím, radostí.

Objevila se (či znovu-objevila se) dvojí realita, těch, kteří říkají "ne" a těch, kteří říkají "ano". Pro ty, kdož jsou angažováni v jakémkoliv uměleckém úsilí, je stále ještě "hodnotným" (udržitelným,

zdravým" odmítnutím říct "ano" i realitě, i Umění. A přece odmítnutí samo je také realitou; velice reální jsou ti mladí, kteří už nemají trpělivost, kteří zakusili, na svých tělech i svých duších hrůzy a opersivní komforty dané reality; reálná jsou ghetta a lidé v nich a jejich mluvčí; reálné jsou síly osvobození na celém světě, na Východě i na Západě, V Prvním, Druhém a Třetím Světě. Ale smysl, význam této reality pro ty, kdož ji zakoušejí, nemůže už být komunikován etablovaným jazykem a obrazy (images) - dosažitelnými, po ruce jsoucími formami exprese - nesejde na tom, jak jsou nové, radikální.

Co je v sázce, to je vidění (vision), zkušenost reality, která je tak fundamentálně odlišná od, a tak antagonistická k převládající realitě, že jakákoliv komunikace etablovanými prostředky zdá se redukuje tuto diferenci, znečišťuje tuto zkušenost. A tato nesmiřitelnost se samým médiem komunikace se také rozšiřuje na formy Umění samého, na Umění jako Formu. Z posice dnešní rebélie a dnešního odmítnutí jeví se Umění samo jako část a síla tradice, která zvětčuje, na věky uchovává to, co je (existuje) a zabraňuje uvědomění si toho, co může či co má být. A Umění to dělá tak přesně, ježto je Formou, protože umělecká Forma (nesejde na tom, jak anti-Uměleckou se snaží být) "zavírá" (brzdí, váže) to, co je v pohybu, dává tomu limit a rámec a místo v převládajícím universu zkušenosti a aspirací, dává tomu hodnotu v tomto universu, dělá z toho objekt mezi jinými. A to znamená, že v tomto universu se dílo umění, stejně jako dílo anti-umění, stává směnnou hodnotou, komoditou (zbožím). A je to právě Komoditní Forma (Forma Zboží), jako forma reality, proti čemu míří dnešní rebélie.

Komeracionalisace Umění není opravdu nová, a dokonce ani velice nová. Je tak stará jako buržoasní společnost. Proces se stává monumentálním s téměř neomezenou reprodukovatelností uměleckého díla, jejímž prostřednictvím se oeuvre stává přístupné imitaci (nápodobě) a opakování dokonce i ve svých nejjemnějších a nejsubtilnějších výdobytcích. Ve své mistrovské analýze tohoto procesu ukázal Walter Benjamin, že existuje jedna věc, která je na úhony vší reprodukci, škodí jí, totiž "aura" díla, unikátní historická situace, v níž je umělecké dílo vytvořeno, v níž mluví a která definuje jeho funkci a význam. Jakmile oeuvre opustí svůj historický okamžik, který je neopakovatelný a ne-uměřitelný, nevykupitelný, je jeho "originální" pravda falsifikována,

či (obezřeleji) modifikována: dostává odlišný význam, odpovídající (afirmativně či negativně) odlišné historické situaci. Následkem nových nástrojů a technik, nových forem percepce a myšlení, může být oeuvre teď interpretováno, z-instrumentováno, "přeloženo", a tak se stát bohatším, komplexnějším, čistším, vytríbenějším, významu-plnějším. Nicméně zůstává faktem, že (dílo) už není tím, čím bylo pro umělce a jeho diváky a publikum (veřejnost).

A přece, přece všechny tyto změny, něco zůstává identicky tím samým: oeuvre samo, s nímž se stanou všechny tyto modifikace. Nejvíce "doplněním osvěžené" ("updated") umělecké dílo je stále obzvláštním, unikátním uměleckým dílem, doplněním osvěženým dílem. Co je to za entitu, která zůstává identickou "substancí" všech svých modifikací?

Není to "zápletka". Sofoklova tragédie sdílí Oidipův příběh s mnoha jinými literárními expresemi; není to "předmět" malby, který se nesčíslněkrát opakuje (jako obecná kategorie: portrét stojícího/sedícího člověka, horská krajina, atd.); není to materiál, hmota, syrový materiál, z něhož je dílo uděláno. Tou entitou, která konstituuje unikátní a trvalou identitu díla, a co dělá z díla umělecké dílo - tou je Forma. Prostřednictvím této Formy, a Formy samy, získává obsah jedinečnost, která, která ho dělá obsahem toho kterého uměleckého díla a ne (žádného) jiného. Způsob, jímž je příběh řečen; struktura a selektivnost verše a prósy; to, co není řečeno, není representováno, a přece je přítomno; vzájemné vztahy čar a barev a bodů - to jsou některé aspekty Formy, které odtahují, dissociují, odcizují oeuvre z dané reality a dávají mu vstoupit do jeho vlastní reality: království forem.

Království forem: to je historická realita, nezměnitelná, neodvolatelná sekvence stylů, námětů, technik, pravidel - každá se neodtržitelně vztahuje ke své společnosti a (je) opakovatelná pouze jako imitace. Avšak, ve všech svých téměř neomezených odlišnostech jsou jen variacemi jedné Formy, která odlišuje Umění od jakéhokoliv jiného produktu lidské aktivity. Od té doby, co Umění opustilo magické stádium, od té doby, co Umění přestalo být "praktickým", být jednou "technikou" mezi jinými - to jest, od té doby, co se stalo separovaným odvětvím společenské dělby práce - převzalo, osvojilo si svou vlastní Formu, společnou všem uměním.

Tato Forma korespondovala s novou funkcí Umění ve společnosti: poskytovat "svátek", povznesení, průlom do hrozné rutiny života - prezentovat něco "vyššího", "hlubšího", možná "opravdovějšího" ("pravdivějšího") a lepšího, uspokojující potřeby neuspokojené v denním životě a veselí, a tufiž (něco) radostného. (mluvím o společenské, "objektivní" historické funkci Umění; nemluví o tom, čím je Umění pro umělce, nemluví o jeho/umělcových/ intuicích a cílech). Jinak, brutálněji: Umění není (či nemyslí se, že je) užitnou hodnotou, určenou ke spotřebě během každodenních úkonů lidí; jeho užitečnost je transcendentní, je užitečností pro ducha či duši, je něčím, co nevniká do normálního jednání, chování lidí a skutečně je (totožné chování) nemění - s výjimkou toho krátkého úseku času povznesení, zkulturněného svátku: v kostele, v museu, v koncertní síni, v divadle, před památníky a ruinami velké minulosti. A po tom (pak) přijde zlom, pak pokračuje normální život, byznys jako obyčejně.

S těmito rysy se Umění stává silou v (dané) společnosti, ale ne silou (dané) společnosti. Vyprodukováno v a pro etablovanou realitu, dávající, obstarávající jí krásné a sublimní, povznesení a radost, se Umění také samo dissociuje od této reality a konfrontuje ji s jinou (realitou): krásné a sublimní, radost a pravda, které Umění prezentuje, nejsou pouze těmi, které lze dostat, získat ve skutečnosti společnosti. Nesejde na tom, nakolik je Umění determinováno, tvarováno, řízeno převládajícími hodnotami, standardy chutí a chování, limity zkušenosti a pod., je (Umění) vždy víc a jiným než okrášlením a sublimací, rekreací a dodáním hodnoty tomu, co už je, co existuje. Dokonce i to nejrealističtější oeuvre si vytváří svou vlastní realitu: jeho muži a ženy, jeho předměty, jeho krajina, jeho hudba odkrývá to, co zůstává neřečeno, neviděno, neslyšeno v každodenním životě. Umění je "odcizování".

Jako součást etablované kultury je Umění afirmativní, podpírá a podporuje tuto kulturu; jako odcizení (se) etablované reality je Umění negační silou. Dějiny Umění mohou být chápány jako zharmonisování tohoto antagonismu.

Materiál, látka, údaje Umění (slova, zvuky, linie a barvy; ale také myšlenky, emoce, představy) jsou seskupeny (dány navzájem do vztahu),

definovány a "obsaženy" v oeuvre takovým způsobem, že konstituují strukturovaný celek - uzavřený, ve svém vnějším jevení se, mezi dvě obálky knihy, v rámu, na specifickém místě; jeho (díla) presentace si žádá specifický čas, před nímž a po němž je jiná realita, každodenní život. Ve svém efektu na příjemce oeuvre samo může přetrvat a opět se objevovat; ale zůstane, jako vracející se, v sobě uzavřeným celkem, mentálním či smyslovým objektem jasně odděleným od, a odlišným od (reálných) věcí. Zákony či pravidla, zásady řídící organizaci prvků v oeuvre jako sjednoceném celku zdá se mají nekonečnou rozmanitost, ale klasická estetická tradice jim dala společného jmenovatele: chce se nich, aby byly řízeny, vedeny ideou krásna.

Tato ústřední idea klasické estetiky vyzývá sensibilitu stejně jako racionalitu, princip slasti a princip reality; umělecké dílo má apelovat na smysly, uspokojovat smyslové potřeby - ale vysoce sublimovaným způsobem. Umění má mít usmírující, uklidňující, utišující a kognitivní funkci, být krásným a pravdivým. Krása měla vést k pravdě: v krásném, mělo se za to, se objeví, odhalí pravda, která se neobjevuje, a nemůže se objevovat, v žádné jiné formě.

Harmonisace krásného a pravdy - což, jak se soudávalo, ~~MĚLO~~ tvoří esenciální jednotu uměleckého díla - se ukázalo být víc a víc nemožným sjednocením protikladů, neboť pravda se jevila, ukazovala jako stále víc a víc neslučitelná s krásnem. Život, lidská situace, bojoval stále víc a víc proti sublimaci reality ve Formě Umění.

Tato sublimace není především (a možná vůbec ne!) procesem v psyché umělce, ale spíše ontologickou situací, podmínkou, příslušící k (týkající se) Formy Umění samé. To nutně vede k organizaci materiálu do jednoty a trvalé stability oeuvre, a tato organizace jaksi "podléhá", "podřizuje se" ideji krásna. Je to jakoby tato idea se sama ukládala materiálu (s pomocí) tvůrčí energie umělce (nepovažována za jeho vědomou intenci). Výsledek je nejjevidentnější v těch dílech, která jsou nekompromisně "přímou" obžalobou reality. Umělec obviňuje - ale obvinění anestétizuje hrůzu. Tedy brutalita, stupidita, hrůza války, to vše je v díle Goyově, ale jako "obrazy" jsou podchyceny v dynamice estetické transfigurace - mohou být obdivovány, bok po boku s nádhernými portréty krále, který ty hrůzy řídil. Forma odporuje obsahu a triumfuje nad ob-

sahem - za cenu jeho anestetisace. Bezprostřední, ne-sublimovaná (fysiologická a psychologická) reakce, "chuť"vrhnout (zvracet), vztek, zuřivost, uvolňují cestu estetickému zážitku: relevantní odpovědi na dílo Umění.

Charakter této estetické sublimace, esenciální pro Umění a neoddělitelný od jeho historie jako části afirmativní kultury, nalezl svou snad nejpozoruhodnější formulaci v Kantově konceptu interessloses Wohlgefallen: radosti, potěšení, oddělené ode všeho zájmu, touhy, inkliance. Estetický objekt je bez obzvláštního subjektu, či spíše bez jakéhokoliv vztahu k subjektu jinému než (subjektu) čiré kontempace - čiré oko, čiré ucho, čirá mysl. Pouze v této očistě všední, obyčejné zkušenosti a jejích objektů, pouze v této transfiguraci reality se estetické universum a estetický objekt znenáhla objeví (vynoří) jako radostné, útěšlivé a sublimní (vznešené, majestátní). Řečeno jinak, brutálněji: podmínkou sine qua non Umění je radikální nahlédnutí do reality a odhlédnutí od ní - represe (potlačení) její bezprostřednosti, a bezprostřední odpovědi na ni. Je to oeuvre samo, které je, a která provádě tuto represi; a ^{jako} estetická represe, že je "uspokojující", plné požitku. V tomto smyslu je Umění samo o sobě "happy - endem"; zoufalství se stává sublimním (vznešeným), bolest krásnou.

Umělecká presentace Ukřižování během staletí je stále ještě nejlepším příkladem této estetické transfigurace. Měl Nietzsche vidět v Kříži "nej-podzemnější spiknutí všech dob - spiknutí proti zdravému rozumu, kráse, zdraví, odvaze, duchu, nobilitě duše, spiknutí proti životu samému" (viz jeho spis Antikrist). Kříž jako estetický objekt demuncuje, odsuzuje represivní sílu v kráse a duchu Umění: "spiknutí proti životu samému".

Nietzscheho formule m^{že} dobře posloužit k objasnění popudu a pole dnešní rebélie proti Umění jako části a "parcely" afirmativní buržoasní kultury - rebélie zapálené dnes netolerantním, brutálním konfliktem mezi potenciálním a skutečným, mezi opravdu skutečnými možnostmi osvobození a všemi svkutku konspirativními, spokleneckými snahami, mocemi, které brání tomuto osvobození. Zdá se, že estetická sublimace se blíží svým historickým limitům, že oddání se Umění ideálnímu, krásnému a sublimnímu, a s tím i "sváteční" funkce Umění, urážejí nyní lidskou situaci. Také se zdá, že kognitivní funkce Umění ~~že~~ už nadále

nemůže poslouchat harmonisující "zákon krásy": kontradikce mezi formou a obsahem ničí tradiční Formu Umění.

Rebélie proti samé Formě Umění má dlouhou historii. Na vrcholu klasické estetiky byla integrální součástí programu romantiků; jejím prvním zoufalým výkřikem, protestem bylo Georg Büchnerovo obvinění, že všechno idealistické umění vykazuje "hanebné, potupné pohrdání lidstvem". Protest pokračuje v znovuoobnovených snahách "spasit" Umění zničením familiárních, dominujících forem percepce, familiárního ~~vzhledu~~ vzhledu objektu, věci, protože ten/ta je součástí falešné, zmrzačené zkušenosti. Vývoj Umění k nepředmětnému umění, minimalu, anti-artu, byl cestou k osvobození subjektu, připravující ho na nový objektový svět (object-world). namísto akceptování, sublimování, zkrašlování existujícího světa, (byl cestou) osvobozující ducha a tělo pro novou sensibilitu a sensitivitu, které už nadále nemohou tolerovat zmrzačenou zkušenost a zmrzačenou sensibilitu.

A dále: krok k "Živému umění" ("living art") (contradictio in adjecto) k Umění v pohybu, jako pohyb. Ve svém vlastním vnitřním vývoji, ve svém boji proti svým vlastním ilusím se Umění přidává k boji proti silám, mocím, který je, mentálně i fyzicky, bojem proti dominanci a represí - jinými slovy, Umění se, skrze svou vlastní dynamiku, má stát politickou silou. Odmítá tu být pro musea a mausolea, pro výstavy již neexistující aristokracie, pro svátky duše a povznesení mas; chce být reálné, skutečné. Do dnešního Umění vnikají síly rebélie pouze když je ~~sublimováno~~ ~~desublimováno~~ desublimováno: Živá Forma, která dává slova a obraz a zvuk nepojmenovatelnému, lži a jejímu odhalení, hrůze a osvobození od ní, tělu a jeho sensitivitě jako zdroj a sídlu vši "estetiky", jako sídlu duše a její kultury, jako první "apercepci" ducha, Geist:

Si l'on s'occupe de son corps, on a quelques chances de s'apercevoir qu'on possède aussi un ESPRIT. Je danse donc je suis! (Maurice Béjart, v Nouvelle Observateur (paris), No. 223.

Živé Umění (Living Art), anti-umění ve vši své rozmanitosti - je jeho cílem zmaření sebe sama? Všechny tyto frenetické snahy produkovat absenci Formy, nahradit estetický objekt reálným, vysmívat se sám sobě a buržoasnímu konsumentu - nejsou to ~~reakční~~ reakční aktivity frustrace, již součástí průmyslu zábavy a musejní kultury? Věřím, že cílem "nového

umění" je zničení sebe sama, protože si zachovává, udržuje, a musí si zachovávat, udržovat, nesejde na tom, jak "minimálně", Formu Umění jako odlišnou od neumění (nonart), a je to Umělecká Forma sama, co frustruje intenci, záměr redukovat či dokonce anulovat tento rozdíl, tuto odlišnost, udělat Umění "reálným" (skutečným), "živým" ("living").

Umění se nemůže stát realitou, nemůže se realizovat bez škrtnutí, zrušení sebe sama jako Umění ve všech svých formách, dokonce i ve svých nejdestruktivnějších, nejminimálnějších, nej"živějších" formách. Propast, která odděluje Umění od reality, esenciální jinost (jinakost) Umění, jeho "ilusorní" charakter, může být redukována pouze natolik, nakolik realita sama tenduje k Umění jako vlastní formě reality, to jest, v průběhu revoluce, s objevením se svobodné společnosti. Na tomto procesu by se měl umělec zúčastnit - spíše jako umělec, než jako politický aktivista. Neboť tradice Umění nemůže být prostě opuštěna či odložena; to, co (umění) dosáhlo, ukázalo a odhalilo v autentických formách, obsahuje pravdu mimo dosah bezprostředního pochopení (realization) či rozřešení, možná mimo dosah jakéhokoliv pochopení či rozřešení.

Antiumění dneška je odsouzeno k tomu zůstat Uměním, nesejde na tom, nakolik "anti" se snaží (za jakoukoliv cenu) být. Neschopna překlenout propast mezi Uměním a realitou, utěz z pout Umění - Forma, má rebelie proti formě úspěch ve ztrátě umělecké kvality: ilusorní destrukce, ilusorní překročení odcizení. Autentická oeuvres, opravdová avantgarda naší doby, daleka toho zastírat tuto distanci, vzdálenost, daleka toho snižovat velikost, rozměr odcizení, ji (tuto propast) zvětšují a utužují, zakalují svou neslučitelnost s danou realitou do takového rozsahu, natolik, že se vzpírá, vzdoruje jakékoliv (behaviorální) aplikaci. Takto plní tato oeuvres kognitivní funkci Umění (která je jeho inherentní radikální, "politickou" funkcí), to jest, pojmenovávat nepojmenovatelné, konfrontovat člověka se sny, které (on) zrazuje a se zločiny, na které (on) zapomíná. Čím větší je hrozný konflikt mezi tím, co je (existuje) a tím, co může být (existovat), tím více bude umělecké dílo odcizeno bezprostřednosti reálného, skutečného života, myšlení a chování - dokonce i politického myšlení a jednání. Věřím,

že autentickou avantgardou dneška nejsou ti, kdo se zoufale pokouší produkovat absenci Formy a sloučení, jednotu s reálným životem, ale spíše ti, kdo necouvají, nestahují se před nezbytnostmi Formy, kteří hledají nové slovo, obraz a zvuk, které jsou s to "pochopit" realitu tak, jak ji jen Umění může pochopit - a negovat ji. Tato autentická nová Forma se objevila v díle (už "klasických") Schönberga, Berga, Weberna, Kafky, Joyceho, Picassa; pokračuje dnes v takových velkých dílech jako jsou Stockhausenovy Spírále a romány Samuela Beckette. Zeslabují představu "konce umění".

Naopak, "živé umění", a speciálně "živé divadlo" ("living theatre", - s malými písmeny) dneška sprovazují ze světa Formu odcizení: eliminují vzdálenost mezi herci, diváctvem a "vně", etabluje (takovéto divadlo) familiaritu a identifikaci s herci a jejich poselstvím, které rychle vtahuje negaci, rebelii do každodenního universa, jako požitku plný a pochopitelný prvek tohoto universa. Účast diváků je falešná, strojená, nepravá a (je) výsledkem předchozích aranžmá; změna ve vědomí a chování je sama součástí hry - iluze je spíše posílena, než zničena.

Zde je Marxovo: "Tyto petrifikované (společenské) podmínky musí být donuceny tancovat tím, že se jim bude zpívat jejich vlastní melodie". Tanec přivede mrtvý svět k životu a udělá ho lidským světem. Ale dnešní "jejich vlastní melodie" zdá se už není komunikativní, schopna komunikovat než ve formách extrémního odcizení a dissociace ode vši bezprostřednosti - v nejvíce vědomých a nejvíce uvážených formách Umění.

Věřím, že "živé umění", "realisace" Umění může být dílem pouze kvalitativně odlišné společnosti, v níž nový typ mužů a žen, nikoliv už subjekty či objekty vykořisťování, mohou rozvinout, ve svém životě a práci, vidění (vision) potlačených estetických možností člověka a věcí - estetických ne pokud jde o specifické vlastnění určitých objektů (objet d'art), ale ~~jako~~ formy a módy existence, korespondující s rozumem a ~~KAKAČENNÍMUNIVERSEM~~ sensibilitou svobodných jedinců (Marx: "smyslové přivlastnění světa"). Realisace Umění, "nového umění", je napsitelná pouze jako proces konstruování universa svobodné společnosti - jinými slovy: Umění jako Formy reality.

Umění jako Forma reality: je nemožné ubránit se hrozným asociacím vyprovokovaným touto představou, jako jsou gigantické programy okrašlování, úřady uměleckých korporací, estetické továrny, průmyslové parky. Tyto asociace přináležejí k praktice represe. "Umění jako Forma reality" neznamena okrašlování daného, ale konstrukci úplně odlišné a protikladné reality: Estetická vise je součástí revoluce; je to Marxova vise: "zvířata konstruuji pouze podle potřeby; člověk formu^{je} také v souladu se zákony krásy".

Je nemožné konkretisovat Umění jako Formu reality: byla by to pak tvořivost, tvorba v materiálním stejně jako v intelektuálním smyslu, spojení techniky a umění v totální rekonstrukci životního prostředí, spojení města a vesnice, pak by průmysl a příroda konec konců byly osvobozeny od hrůz průmyslového vykořisťování a okrašlování tak že by Umění už nesloužilo jako stimulus byznysu. Sama možnost vytvoření takového životního prostředí sama závisí, záleží na totální transformaci existující společnosti: nový modus a nové cíle výroby; nový typ lidské bytosti jako producenta (ve smyslu: nikoliv konsumenta); konec hraní (společenských) rolí, konec etablovaného rozdělení práce, díla a radosti.

Mohla by taková realizace Umění implikovat "invalidasaci" tradičních umění? Jinými slovy, implikovat "atrofii" schopnosti chápat je, rozumět jim, a těšit se z nich, atrofii intelektuální schopnosti a smyslových orgánů zakoušet umění minulosti? Předkládám negativní odpověď. Umění je transcendentní v tom smyslu, který ho odlišuje a odděluje od jakékoliv "denní" reality, které můžeme snadno stát tváří v tvář. Nesejde na tom, jak bude svobodná, bude na společnost uložena nezbytnost - nezbytnost práce, boje proti smrti a nemoci, bídě. Umění si tedy zachovává formy exprese, které jsou jim vlastní - a vlastní pouze jim: krásy a pravdy, antagonistickými krásou a pravdou reality. Existuje i v nej-"nemožnějších" verších tradičního dramatu, i v nej-"nemožnějších" operních áriích a duetech určitý prvek rebélie, který je stále "platný", "zdravý". Je v nich určitá věrnost vášní člověka, určitá "svoboda výrazu" navzdory zdravému rozumu, jazyku a jednání, která obviňuje etablované způsoby života a staví se proti nim. S pomocí této "jinosti"

si krása v tradičních uměních uchovala svou pravdu. A tato jinost (jinakost) by neměla být a nemá být zrušena, škrtnuta společenským vývojem. Naopak: to, co by mělo být škrtnuto je opak: totiž, falešné, konformní, a komfortní přijímání, vnímání (a tvorba!) Umění, jeho falešná, podvodná integrace s Establishmentem, jeho harmonisace a sublimace represivních podmínek. Pak, snad poprvé, se budou lidé moci těšit z nekonečného utrpení Beethovana a Mahlera, protože toto je (bude) aufgehoben (zdoláno a zachováno) v realitě svobody. A snad poprvé budou lidé moci vidět očima Corota, Cézanna a Moneta, protože percepce těchto umělců pomohla formovat tuto realitu.

Arnold J. Toynbee

Umění: Komunikativní nebo esoterické?

(ze sborníku On the future of art, Sponsored by The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. New York, Viking Compass edition, Viking Press, 1970)

Měl by umělec pracovat primárně pro společnost či pro sebe sama? Je tu přinejmenším ještě jedna alternativa: může pracovat pro kotérii, skupinu přátel uvnitř své společnosti, pro kotérii, která sdílí umělcovy pocity, myšlenky a má společný náhled na život s umělcem, ale ne s majoritou společnosti, které jsou umělec a jeho dobří, staří známí (tj. tato kotérie) členy. Která z těchto alternativ je nejlepší, to evidentně zůstává otevřenou otázkou. Společnosti nemilují různost v mínění (dissent, z čehož zřejmě pochází nyní oblíbené slovo disident) a inovaci, a často se pokoušely tyto projevy potlačit persekucí. A přece změny, ať k horšímu či k lepšímu, ve způsobech života společností byly obvykle nastoleny, udály se, ne spontánními simultánními změnami mozků a srdcí, ale vedením, kterého se dostalo (které si vzali) jedincům či minoritním skupinám - vedením, které majorita může/nemusí následovat, ale které (majorita) zřídka kdy bude akceptovat či je zamítne bez debat, které často vzkypí v boj.

Věříme-li - a to je také otevřená otázka - že lidstvo vcelku udělalo určité pokroky duchovní stejně jako materiální v relativně krátkém časovém rozměří zaznamenaných dějin, pak musíme být opatrní při schvalování práva či nároku komunity instinktivně odsuzovat heresi; a heretická vášnivá touha obrátit své následovatele, což, v očích majority, je jeho neospustitelným přestupkem, bude se nám jevit jeho vykupující zásluhou. Herese nám bude připadat záslužnou, protože rádo by misionář, ať nevitáný od samého začátku či permanentně, se chová společensky. Neusiluje o to udržet si pro sebe sama své nové vědomosti a vhled či moc jako privátní hájemství sebe sama či vnitřního okruhu svých známých; usiluje o to udělat z tohoto společné vlastnictví. Zakladatelé vyšších historických náboženství a jejich následovníci byli misionáři z celého srdce. Věřili, že nové světlo, které spatřili, má tak ohrom-

nou hodnotu pro všechno lidstvo, že je jejich svatou povinností pokusit^{se} je šířit. Jejich misionářské zanícení, jejich horlivost vyvolaly persekuci proti nim od začátku, ale tato persekuce jim, jak se ukázalo, často vynesla obdiv a úctu. Potomci vražd proroků staví prorokům náhrobky, ne-li svatyně.

Důvodem toho, proč dotěrní, neodbytní misionáři začínají být uctívání je to, že člověk je společenským stvořením. Jeho socialita je jednou z nepostradatelných podmínek jeho přežití. Je-li izolována, je lidská bytost daleko bezradnější než mnohé ne-lidské druhy. Robinson Crusoe si uvědomil svou neschopnost, když byl vysazen na svůj pústý ostrov. A přece Crusoe nebyl úplně izolován; neboť se mu podařilo zachránit a využít velkou část zásob své potopené lodi; a tyto zásoby byly produktem kooperativního díla komplikovaně organizované společnosti.

Crusoe byl, dalo by se říci, v posmrtné komunikaci s výrobci těchto zachráněných zásob, a právě to mu umožnilo přežít. Harmonie, shoda (communion) je, ať přímo nebo nepřímo, nezbytnou podmínkou vedení společenského života. Ale nemůže existovat žádná společnost bez prostředků komunikace, a společenská zvířata potřebují pokud možno co největší množství, různost a šíři prostředků komunikace mezi sebou. Má-li člověk pravdu, považující se za "nejvyšší" formu, která se na této planetě dostala tak daleko, je jeho nárok ospravedlněn nadřazeností jeho prostředků komunikace. V těchto dokonce překračuje, pokud je nám známo, společenské hmyzy.

Nejranějším prostředkem komunikace lidstva byla asi extrasensorická percepce - schopnost, která byla a stále ještě je sdílána člověkem (spolu) s mnoha dalšími přírodními druhy. A i když většina lidí si toho nebude vědoma, a mnozí budou váhat to uznat, je tomu asi tak, že když lidské bytosti mluví k sobě navzájem, ať individuálně či kolektivně, proběhne toho mezi nimi mnohem víc než je sdělováno slovy, která jsou vyřčena a vyslechnuta. A i když všechny přeživší lidské společnosti mají dar řeči, je jazyk asi velice pozdním příchozím v neustále se zvětšujícím, narůstajícím repertoáru prostředků komunikace člověka; a i když teď ve společenském obcování, styku mezi lidmi jazyk vytlačil extrasensorickou percepci z její originální centrální police někam na okraj, pravděpodobně bychom utrpěli velkou ztrátu, kdyby tento nyní ignorovaný prostředek komunikace měl atrofovat.

Nemáme žádné prostředky jak se dozvědět, zda artikulovaná řeč je

starší či mladší než nejranější dochovavší se příklady výtvarného umění - jeskynní malby mladšího paleolitu - ale víme, že tyto malby jsou starší, možná o více než 25.000 let, než nejranější písemné záznamy (scripts), v nichž ^{zvuky} lidské řeči byly representovány vizuálně; tak, v oblasti vizuálních prostředků komunikace, má malba, modelování z hlíny, vyrývání obrysů do skal a snad i sochařství dlouho-trvající počáteční monopol.

Ze zkušenosti víme, že dar umělecké tvořivosti se ve všech druzích médií značně liší asi jako mezi jedním a druhým člověkem; a tak primitivní umělecká díla stejně jako sofistikovaná (světem poučená) díla jsou nejspíše vytvořena speciálně obdařenými lidmi (jedinci); ale také můžeme odvodit, z toho co víme o relativně primitivních společnostech, které ještě přežívají, že primitivním umělcům nebránil jejich dar, nadání zůstat v plné shodě s ostatními členy jejich společnosti. Necítí, že byli segregováni od svých společníků tím, že mají vlastní vhled či schopnost a že by nemohli znovu- vstoupit do plné harmonie (se společností) dokud nebudou mít úspěch v obrácení svých sousedů na svůj vlastní způsob myšlení a konání. Nebyli si vědomi toho, že jsou specialisty či experty či profesionály, a, i kdyby si toho byli vědomi, nedávalo by jim to samolibý pocit nadřazenosti; naopak, udělalo by je to nedůvěřivými a nešťastnými, protože by to způsobilo, že by se cítili izolováni.

Primitivní umělci nepracovali pro kamarády-umělce, a, a fortiori, ne pro svou vlastní individuální satisfakci. Pracovali pro společnost, jíž se nestranili. V této rané fázi dějin prostředků komunikace neexistovala žádná vědomá distinkce (rozdíl) či kontrast či oposice mezi umělci a jejich publikem. To ukazuje fakt, že primitivní umělce nikdy nenapadlo označovat svá díla monogramem či signaturou, aby se identifikovali jako jejich (těchto děl) tvůrci. Dělali svou práci v zájmu společnosti, jako její anonymní představitelé, representanti. Mohli se spokojit s tím zůstat anonymní, protože jejich reprezentativnost byla autentická.

Komunikace, jejímiž agenty byli primitivní umělci, může mít jeden nebo druhý ze dvou účelů, z nichž oba jsou komunálními cíli, nebo může mít oba účely najednou. Primární účel komunikace je operativní, funkční: vyprodukovat (nějaký) praktický efekt. Sekundární účel je instruk-

tivní: sdělit, předat informaci. Samozřejmě, tyto dva účely se překrývají. Předání informace může být nezbytné pro rozběhnutí akce, má-li akce být kolektivní. A obráceně, komunikace nevržená pro vyprodukování nějakého praktického efektu může náhodně sdělovat informaci. Dále: rozlišování mezi operativním a instruktivním komunikativním uměním je cenné a užitečné, prospěšné, jak nám může ukázat několik ilustrací každé ze dvou těchto variant.

Díváme-li se na obrazy zvířat a lidských bytostí na jeskynních malbách mladšího paleolitu, můžeme se pouze dohadovat po jejich účelu. Umělec pravděpodobně neměl zapotřebí vysvětlovat účel ostatním členům své komunity, společnosti. Ti si byli účelu vědomi stejně jako on sám. A co víc, kdyby chtěl podat nějaké vysvětlení, mohl by to udělat pouze povrchními, letnými gesty či slovy, neměl žádné prostředky jak udělat permanentní záznam, který by byl srozumitelný jeho současníkům a snad rozšifrovatelný potomstvem. Avšak zdá se nepravděpodobným, že by maloval tyto obrazy kvůli sdělení informace. Podoba a zvyky zvířat, které zachytil, byly známy jeho kolegům-lovcům stejně tak, jako umělci samotnému; ~~Každý z nich byl závislý na své kořisti celým svým živobytím.~~ a tato znalost byla důvěrná; neboť lovci byli závislí na své kořisti celým svým živobytím. Živil se masem zvířat; odávali se jejich kůží a kožešinou; dělali si nástroje z jejich kostí a šlach. Můžeme tudíž mít za to, že účel těchto jeskynních maleb byl operativní. Lovce snad věřil, že zobrazení, zachycení zvířete ~~má~~ nad ním dává moc a tudíž posiluje jeho šance na úspěšný lov.

Účel rituálního tance a zpěvu je nepochybně operativní. Tanec Davida před Archou, etiopských křesťanských kněží na Velikonoční ráno, a tanec japonských kněží a kněžek v šintoistické svatyni v Ise má určitě za cíl aktivovat numinózní síly a přivést lidské účastníky rituálu do harmonie s těmito silami. V primitivních rituálních aktech ještě neexistuje žádná distinkce mezi klerikálními vykonavateli a laickými diváky. Tito nejsou pouhými diváky; všichni členové společnosti jsou aktivně zaangażováni na představení.

Nynější Západní "psychedelická" hudba a tanec, doprovázené hypnotizující hrou barevných světél, má tentýž účel jako religiousní tanec a zpěv, byť i efekt je vyvoláván na ultra-primitivní před-náboženské úrovni psychické akce. Cílem je umožnit účastníkům dočasně rozpustit své individuální vědomé osobnosti a navzájem vstoupit do harmonie přes "kolektivní nevědomí". Tato moderní Západní forma operativního komuni-

kativního umění má paralely a předchůdce v Palestině, Malé Asii a Řecku. Společným rysem je to, že "vykonavatelé" zpracovávají sebe sama do stavu extáze či šílenství, a že tato nálada je infekční, nakažlivá. Saul byl psychicky infikován setkáním s družinou ekstatických prořoků, a měl sklony k vracejícím se záchvatům tohoto šílenství po zbytek svého života. Delfská Pýtie upadala do transu při pronášení věštby boha Apollona, a bakchantské ctitelky boha Dionýsa zdivočely, jak se toulaly po horách. Tato forma infekční extáze přetrvávala obzvláště v Malé Asii. Manifestovala se tam u před-křesťanských přiveženců Kybely a Attise, u Montanistických křesťanských prorokyní v 2.století, a u muslimských Mevlevi "tančících dervišů", kteří pokračovali v provozování svých aktivit do 20-tých let našeho stol., kdy tyto byly zakázány modernisující revolucí vedenou Mustafou Kemal Atatürkem.

Umění - především výtvarné - může být alternativně použito jako médium sdělování informace. V před-gramotné společnosti je to jediné dosažitelné, po ruce jsoucí médium, vedle recitace orální poesie; a obrazy, bas-reliéfy a sochy mají významnou přednost, výhodu, kterou postrádá orální recitace. Jsou permanentní, stálé, zatímco recitace je efemérní a musí být trvale opkována, má-li poesie být zachována.

Dnešní Západní návštěvník Etiopie najde vnitřní zdi hlavních kostelů pokryté obrazy. Hlavním námětem je příběh Bible, ale ten se mísí s událostmi ze života svatých, a tyto se mísí se současnou historií. Obraz sv. Jiřího zabíjejícího mýtického draka pokračuje v obraze císaře Haile Selasieho, zabíjejícího italské draka. Je-li takový kostel známým kostelem, v Addis Abebě, či kostelem v hlavních venkovských klášterích, uvidí návštěvník proud venkovanů valící se kostelem a prohlízející si obrazy. Pokud může cizí divák soudit, jsou tyto etiopští venkované kříženci mezi poutníky a turisty, ale jejich turistické koukání se na pozoruhodnosti, na památky není frivolní; je částečně zbožné a také částečně sebe-vzdělávatelské. Obrazy v kostelech jsou knihami etiopského venkovana, a budou tu kněží ve službě, kteří mu budou vysvětlovat námět kteréhokoliv obrazu, který mu není natolik familiárním, aby byl schopen sám ho identifikovat.

Sledující tuto scénu ze současné Etiopie, dostává Západní pozorovatel retrospektivní pohled na svou vlastní středověkou minulost. Přesně v tom samém duchu zírali jeho nevzdělaní evropští předkové na skulptury a na barevná okna katedrál v Chartres, a to byla jedna z historických funkcí všech kostelů a chrámů většiny náboženství světa.

(Judaismus, a v jeho stopách islám byly výjimkou v tom, že zakazovaly vizuální reprezentaci živých tvorů). Projděme se starým metropolitním chrámem v Aténách či klášterním kostelem na Akhtamarském ostrově v jezeře Van, či navštívme takovou dnešní religiousní budovu, jako je kaple krále Jindřicha VII. ve Westminsteru. Zde, ve Westminsteru uvidíte, juxtaponovány, dva světy, které byly chronologicky současné, patřící však do dvou rozličných epoch. Zde se italská renesance sráží se středověkem; a přece, přes vší svou odlišnost, slouží hojnost soch v této kapli obecnému, společnému tradičnímu účelu. V rozbřesku doby tisku poskytoval (kostel) dešifrovatelný ekvivalent knihy pro stále ještě většinou negramotnou populaci.

V etiopských kostelích jsou dnes, jak bylo zmíněno, kněží "ve službě", aby vystupovali jako mentoři poutníků. V Apollonově chrámu v Delfách je zasazena scéna ze hry aténské dramatiky Euripida, Ion. Chorus se skládá z aténských poutníků, a ti mají rozkoš z toho, že jsou s to identifikovat, bez (cizí) pomoci, náměty bas-reliefů, kterými je dekorován chrám. Informativní komunikační umění je pravděpodobně mladší než operativní komunikativní umění, ale také sehrálo historickou roli, která v Etiopii ještě nezastarala.

Jakým způsobem se liší "komunikativní" umění od "esoterického"? Na první pohled můžeme být pokoušeni předpokládat, že kontrast mezi těmito dvěma druhy umění je identický s kontrastem mezi naturalistickým uměním na jedné straně a stylizovaným či abstraktním uměním na straně druhé. Určitě si řekneme, že umění, které napodobuje přírodu, musí být komunikativní v tom smyslu, že je pochopitelné pro každého, zatímco umění, které je stylizované či abstraktní bude pochopitelné jen pro ty lidi, kteří mají k němu klíč, a kteří pravděpodobně budou v menšině. Dnes nám dějiny umění říkají, že pravdou je pravý opak tohoto výroku. "Naturalismus", tak dalek toho být přirozeným a tudíž sám sebou se vysvětlujícím, je sofistikován, a je tudíž pro nezasvěcené enigmatický, tajemný, záhadný. Všude, kde kdy v minulosti vznikla naturalistická forma, vždy (tato forma) odstartovala jako dílo malé sofistikované menšiny a byla v nebezpečí, že zůstane esoterickou, dokud exponenti naturalismu neuspěli v obrácení publika ve velkém k vidění světa sofistikovánými očima naturalistického umělce.

Naturalismus je nepřirozený, protože každé dítě, a v primitivních společnostech i každý dospělý chce vidět realitu reprezentovanou tak,

jak je, a my všichni víme, že realita je třídimensionální a že její dvoudimensionální nápodoba na obraze je obratným kouskem, trikem umělce. Nesofistikovaný divák se chce kolem objektu procházet a vidět ho třídimensionálně, dívá se na něj sukcesivně, následně, z různých úhlů. To lze samozřejmě dělat u sochy, ale ne u bas-relifu či obrazu. Avšak pro dítě a primitivního dospělého člověka je dvoudimensionální výtvarné umění přinejlepším neuspokojující a při nejhorším nepochopitelné. Pro něj by uspokojující obrazovou prezentací krychle byla krychle, která ukazuje všech šest stran krychle najednou, i když je nemožné z ní vidět více než tři strany, a navíc je pohled na tyto tři strany částečný a pokroucený.

Asyrští okřídlení býci stojí klidně, díváme-li se na ně zepředu, ale kráčí, díváme-li se na ně ze strany, takže vypydají, že jim byly dáno pět nohou (pouze pět, protože jedna z nohou koná dvojí službu: slouží i pohledu zepředu, i pohledu ze strany; býkům by se muselo dostat osm nohou, kdyby stály volně, ale potřebují jen pět, protože jeden z boků jednoho býka byl původně natlačen na zeď a byl tudíž neviditelný). "Verismus", který, jak naznačuje význam slova, je "věrností životu" pro sofistikované oko, může být hádankou či opravdu nepochopitelným pro naivní oko. Naivní oko shledává "veristické" presentace obtížné k interpretaci, protože presantují věci tak, jak vypadají, a ne tak, jak primitiv ví, že opravdu jsou.

Naturalismus byl uveden x-krát, ale ne vždy se mu dostalo přijetí. Byl uveden v Egyptě doby faraónů ve 14. stol. př.n.l. osobní volbou a rozkazem revolucionářského faraona Akhenatona, ale bylo od něj upuštěno za kontrarevoluce po jeho smrti. Egypťané se pak vrátili ke svému tradičnímu stylu. Moderním očím - dokonce i post-naturalistickým moderním očím - připadá tento styl umělým, ale pro Egypťany byl, nebo musel být, pochopitelným způsobem representování předmětů vizuálně. Naturalismu se dostalo širokého populárního přijetí pouze ve dvou dobách a na dvou místech: v Řecko-Římském světě na dobu téměř sedmi století, počínaje raným pátým stol. př.n.l.; a v moderním Západním světě na dobu téměř stejně dlouhou, začínaje s generací Giottovou ve 13. stol. křesťanské éry. Moderní záběr naturalismu byl inspirován zachovávajícími se památkami Řecko-Římského záběru, a tak v jistém smyslu byl Řecko-Římský případ unikátní instancí úspěšného nového směru touto cestou,

a je významné, že v obou těchto případech existoval vůči naturalismu určitý odpor, jakmile tento zašel příliš daleko. Řecko-Římský svět měl k němu odpor koncem 3.stol. naší éry, a moderní Západní svět ve 20.století.

V obou těchto případech nebylo odvržení naturalismu způsobeno ztrátou (nedostatkem) techniky pro produkování naturalistických kreseb, maleb, mosaik či skulptur. Známe fakta o rebelách 20.století proti naturalismu. Všichni z nejvýznamnějších rebelů rozhodně začali jako naturalisté v tradičním stylu a dokázali svou dovednost v tomto stylu dříve, než proti němu začali revoltovat. Je ospravedlnitelným usuzovat, že revolta ve 3.století měla stejný průběh, neboť nejposlednější z děl 3.století Řecko-Římského umění v naturalistickém stylu jsou i extrémně kompetentní, i snaživé, badatelsky "veristická". Tito Řecko-Římské umělci, jako jejich protějšci z 20.století, byli zřejmě mistry naturalistické techniky a mohli by pokračovat v produkování děl v tomto stylu, kdyby se pro to rozhodli.

V obou případech bylo odmítnutí naturalismu uvážené. Rebelující umělci byli sofistickovaní v tom smyslu, že jejich změna stylu byla vědomá. Změna byla pro jejich současníky děsivá, a protože to byl ostrý rozchod s dlouho-etablovanou a tudíž familiární konvencí. Ale, ačkoliv jejich styl děsil a byl pro konvenčně myslící lidi šokující, nebyl esoterický; neboť tito umělci se pokoušeli vyjádřit postoj k životu, stav citění, a toužení, které bylo společné jim a většině jejich publika, a v tom byli tito umělci opravdovými representanty svého publika, i když měli před ním výhodu, náskok, a to jim dalo vedení na základě jejich uměleckého daru. Rebelovali proti naturalismu, protože cítili, že je neuspokojoval a protože také cítili, že neuspokojoval ani jejich publikum.

Důvodem toho, proč byl naturalismus ve 3.století "shozen do moře" bylo to, že současná generace řecko-římské společnosti se už nezajímala o zobrazení lidského těla tak, jak vypadá, ale zajímala se o pokus vyjádřit étos lidské duše zobrazením lidského těla tak, jak nevypadá (mj. přeháněním velikosti očí a tím, že jim dali nerealisticky intenzivní výraz).

Tato revoluce v řecko-římském umění byla náhlá a prudká, protože to byla dlouho-zdržovaná odpověď na změnu srdce, která v řecko-římské společnosti probíhala postupně, ale s kumulativním efektem. Naturalismus raného 5.stol.př.n.l. byl výrazem radosti Řeků z, a víry v obzv-

láštní formu společnosti, která měla úspěch v utváření sene samé, - společnosti, v níž klíčovou institucí byl městský stát. Ale během o něco víc než půl století triumfu naturalistického umění v řeckém světě se toto štěstí začalo kazit, a tato víra začala být podminována, především sérií politických a sociálních krizí, které byly doprovázeny a zhoršovány ohavnostmi stále enormnějšími. Byla tu celá řada těchto na sobě samém způsobených pohrom, protože Řekům se politováníhodně nepodařilo vyrovnat se s jednou katastrofou po druhé. Nenaučili se nic z lekce, kterou jim poskytla různá utrpení, nebo, pokud se z něčemu naučili, nevzali si to k srdci a tudíž nejednali, nepočínali si efektivně.

Tato řecká "doba trablů" byla nakonec ukončena uložením Římského Míru, ale ten byl uložen s tak brutálně a za tak strašnou celkovou cenu, že, když nakonec byly etablovány mír a řád, byly schopny dát řecko-římské společnosti pouze dočasnou úlevu, nikoliv úplné uzdravení její zoufalé společenské a duchovní choroby. Když pak Římský Mír utrpěl svůj první pád ve 3.stol. n.l., zoufali si lidé Římského Impéria nakonec nad životem na tomto světě, který se Řekům začátkem 5. století př.n.l. zdál tak slibným. V reakci na po sobě jdoucí šoky přenesli Řekové a Římané svůj duchovní poklad ze světa společenských vztahů do světa vnitřního života individuální duše. Psychologicky řečeno, namísto extrovertů se z nich stali introverti. Celek tohoto dlouhého rozpětí tragické historické zkušenosti byl vyjádřen v umělecké revoluci ke konci 3.stol.n.l. Výraz byl náhlý, ale změna nálady, která teď byla vyjádřena, uzrávala v průběhu několika staletí.

Moderní Západní svět měl též na sobě samém páchané pohromy, katastrofy a ohavnosti. V retrospektivním pohledu by snad vypuknutí I.světové války v 1914 mohlo být bodem obratu téže důležitosti jako vypuknutí velké aténsko-peloponésské války v r.431 př.n.l. Avšak v 70-tých letech 20.století je Západní "doba trablů" stále ještě relativně mladá, a ocel ještě nepronikla hluboko do našich duší. Odpor 20.století k naturalismu v moderním Západním umění zdá se být méně reakcí na zhroutění Západní politiky a morálky než reakcí na současný triumf Západní vědy a technologie.

Moderní Západní člověk "znesmyslněl" naturalistický styl Západního umění tím, že zničil přírodu i ve svém ^{život. prostředí} environmentu, i v sobě samém. Jedním z nesčetných způsobů, jímž člověk potlačil přírodu byl jeho 3

jejího technologického napodobení. Barevná fotografie dosáhla stupně "verismu", s kterým i ten nejšikovnější umělec nemůže soupeřit.

A tak umělec, bez úspěchu ve svém tradičním poli činnosti, si začal stavět nové cíle, a moderní vědecké a technologické člověkovy dovednosti determinovaly, i pokud jde o umělce, co má být těmito novými cíly. Vědecko-technologická revoluce došla dnes tak daleko, že celkem vzato vymazala člověkův přírodní (přirozený) environment tím, že obětuje přírodu umělému, člověkem vytvořenému environmentu. Západní umělci 20. století, kteří se rozešli s moderní Západní naturalistickou tradicí, napodobují ve svých dílech "jiný svět", který přivolaly věda a technologie. Tento "jiný svět" je nové nebe a nová zem, ale, nepodobno introvertnímu umění, které nakonec přemohlo tradiční řecko-římské umění, nemá toto umění, které vyjadřuje moderní svět, novou dimenzi. Západní lidé dneška jsou stále ještě uprostřed svého vlastního "příběhu". Nemůžeme vyčíst svou budoucnost. Ale jestli se naše budoucnost ukáže být tak tragická jako závěrečné kapitoly řecko-římských dějin, je možné, myslitelné, že Západní umění snad projde další revolucí, která by byla téhož druhu a téže velikosti, téhož rozměru, jako revoluce řecko-římského umění ve 3. století.

V každém případě Západ už v odmítnutí naturalismu sledoval příklad řecko-římského světa, a můžeme si všimnout, že v obou případech rebelující umělci se neodtáhli od svých publik. Dalecí toho, dávali umělecký výraz pocitům, myšlenkám a touhám, které sdíleli spolu se svým publikem. Neuhnuli z kursu, kterým se vydalo jejich publikum; opravdu, tento kurs anticipovali. (předjírali)

Odpor k naturalismu tedy není totéž co esoterismus. Pravým smyslem esoterismu je zavržení společného prostředku přenosu komunikace mezi umělcem a velkou většinou členů jeho společnosti. Esoterismus je použití nářečí (ídiom), které je privátní buď pro několik jednotlivých umělců či několik členů nějaké malé kotérie. Kritériem esoterismu není styl; je jím umělcův postoj k jeho vztahu k jeho publiku, když vytvářel nový styl. Inovace je konsekvencí kreativity, a dobré inovace jsou potencionálními dobrými skutky pro lidstvo. Ale umělec, který udělal revoluční inovaci, je konfrontován s volbou, která je výzvou a testem. Bude tvůrčí umělec misionářem, nebo bude samotářem? Udělá svým záměrem komunikovat svůj nový vhled svému publiku, nebo si bude držet svůj nový objev pro sebe sama či při nejlepším, většinou, rozšíří svou komunikaci (tohoto objevu) na úzký okruh svých dobrých známých?

Misionář se nesnaží být esoterickým, a, myslí-li to vážně, může mít úspěch ve znovuvstoupení v kontakt, v harmonii se společností, dokonce i když styl, který on propaguje, bude vysoce konvenční či vysoce abstraktní. Naopak, vědomý samotář bude esoterickým, dokonce i když styl, který si zachovává sám pro sebe, je stylem, který by spolučlenové jeho společnosti mohli uznat, ocenit a který by mohl být snadno a ~~již~~ pohotově adoptován, jen kdyby umělec chtěl sdílet svůj poklad s členy této společnosti. V této zkoušce může být ultra-naturalistický umělec zároveň ultra-esoterickým.

Řecko-Římscí umělci, kteří revoltovali proti naturalismu v konvenčním slova smyslu, poznali, že příroda, vedle toho, že obsahuje, zahrnuje hmatatelný, viditelný a zjevně vnější fyzický svět, obsahuje také vnitřní psychický svět - nevědomou propast psyché. Existuje samozřejmě více než jeden způsob jak se pokusit vyjádřit psychickou přírodu(nature). Revolucionáři, kteří nahradili byzantský styl umění řecko-římským stylem, vytvořili symboly psychické reality ne-naturalistickou presentací fyzickými rysy lidského těla. V naší době zkoušel jinou metodu James Joyce. Snažil se sdílet esenci psychické přírody nikoliv symbolicky, ale naturalisticky. Odhodlal se napodobit tok psychické aktivity nevědomí (ultra-veristickým technologickým protějškem Joyceova uměleckého stylu je automatické psaní).

Joyce, jako byzantský malíř ikon, se musel uchýlit k symbolismu. Možná, že psychická realita může být reprezentována pouze nějakou symbolickou formou. Byzantinci symbolisovali psychickou realitu pokroucením tvaru lidské formy(těla); Joyce ji symbolisoval pokroucením tvarů slov. Nemusíme vyslovovat pochyby o legitimitě jednoho z obou těchto způsobů symbolisování pokroucením. Byzantští umělci však byli misionáři, kteří uspěli ve vytváření symbolů, které vytvářeli ve společném vlastnictví společnosti, v níž a pro níž pracovali. Joyce a další spisovatelé téže moderní Západní školy zůstali samotáři. Zobrazovali svůj vlastní privátní svět, aniž by se pokoušeli udělat ho komunikativním tím, že by ho přeložili do společného nářečí.

Aktivita, která probíhá v nevědomé propasti psyché je, samozřejmě, privátním světem v syrové formě, v níž prýští do vědomí individuální lidské bytosti. Není jen privátní; je často nepochopitelná i pro osobu, která jí zakouší, dokud této osobě - a tudíž potenciálně širokému publiku - není interpretována profesionálním psychologem. Části psy-

chologova úkolu je přeložit odhalené obsahy nevědomí do nářečí, které je společné psychologovi, pacientovi i veřejnosti. Snad tento úkol může být vykonán, proveden jen přibližně a nedokonale. Iracionální svět nevědomé psyché a racionální svět člověka - sociálního zvířete může do jisté míry být nesouměřitelný. A zároveň však v nevědomí existují obsahy, které jsou společné všem lidským bytostem, a jsou tudíž snadno přeložitelné do společného racionálního nářečí. Má-li Jung pravdu, že hluboko v nevědomí existují "primordiální představy (obrazy)", které jsou vrozené samé lidské podstatě.

Kritizujeme moderní autory školy representované Joycem za to, že se zdaleka nepokusili o to udělat v oblasti umění to, co se pokoušejí psychologové udělat v oblasti vědy. Tito umělci se nepokoušejí zpracovat syrové materiály svého umění do komunikovatelné formy, či, nanejvýš se ~~AKAŠKA~~ spokojují s tím, že je sdílejí s malou a nerepresentativní koterií. To je pravý esoterismus, a přinejmenším některé z jeho manifestací jsou téměř zbytečně zvrácené. Příklady úmyslné, vědomé obskurity jsou temné, nesrozumitelné literární narážky v poesii Roberta Browninga (v relativně umírněném rozsahu) a moderních básníků jako jsou Ezra Pound a T. S. Eliot. Podobným příkladem je Joyceův titul Ulysses a jeho skrytá reprodukce zápletky Odysey.

V tomto spojení bychom měli zmínit, že v narážkách na Qur'an v islámské literatuře či na Bibli či řecké a latinské klasiky ve středověké a ranně novověké Západní křesťanské literatuře není nic esoterického. Např. Miltonova poesie není esoterická, protože Milton oslovoval publikum, pro které Bible a klasika byly tak familiární jako pro něj samého. Miltonova poesie se stala esoterickou posmrtně, protože Bible a klasika teď přestaly být familiární pro vzdělané publikum Západního světa, ale, nepodoben Eliotovi či Poundovi - nebyl Milton esoterickým úmyslně, vědomě, a kdyby mohl předvídat, že se nakonec stane esoterickým proti svým vlastním intencím, nebyl by nijak potěšen; cítil by se poškozen.

Na druhé straně, alexandriánská řecká literatura byla úmyslně esoterická ve způsobu některých současných Západních básníků. V Římské literatuře, která byla ovlivněna Alexandrismem, bylo slovo ~~AKAŠKA~~ "learned" (doctus) velebicím epitétem pro básníky. V Angličtině je (toto slovo) stálým epitétem pro právníky, a i když je velebicím, je-li použito právníky mezi sebou, ^{není} ~~není~~ taková "learnedness" (učenost)

ctností v očích "laické" veřejnosti. Je jednou z ostud práva - obzvláště nekodifikovaného - to, že i když zařahuje životy ~~jímž~~ obyčejných lidí, je mimo laikovo chápání a musí mu být interpretována profesionálně. Nemůže být dobrým to, stane-li se umění hájemstvím ^{učení} learned profesionálů, tak jako je tomu s právem.

Extrémní formou learned esoterismu je archaismus. Příklady z dějin řecko-římského světa jsou neo-atticismus poslední doby staré řecké literatury, pseudo-archaické řecké sochy, jimiž si císař Hadrián vyzdobil svou vilu ve 2. stol. křesťanské éry, a neo-archaická latina, již Fronto, soukromý učitel císaře Marka Aurélie psal v posledních letech téhož století. Příklady z dějin architektury a výtvarného umění moderního Západu jsou: Pre-Rafaelitská anglická škola malby 19. století; dotyky západoafrického umění v moderní Západní skulptuře; a mayský styl Frank Lloyd Wright/ova/ Hotelu Imperial v Tokju (zbouraného r. 1967, přes protesty japonských památkářů, kteří si hotelu vážili jako "díla periody".)

Formou, kterou na sebe bere esoterismus v náboženství je "gnosis" (gnóse); tj. temná, nesrozumitelná znalost pravd, které jsou prostředky ke spáse - znalost, která, právě proto, že má domněle neocenitelnou hodnotu, je komunikována pouze iniciovaným (zasvěceným), jako tajemství, které musí být pečlivě chráněno. V řeckém světě byla Eleusínská mystéria příkladem "gnosis", který antipoval "gnostické" hnutí 2. stol. n.l.

Esoterismus má svou nemesis (mstící osud), ale naštěstí tato nemesis může být zadržena dávkou protijedu.

Tou nemesis je to, když umělci pracují pouze pro sebe samé či pro (svou) koterii, a přezírají publikum, a publikum oplácí ignorováním esoterických umělců, a vakuum takto vzniklé je vyplněno šarlatány. To je špatné pro publikum i pro umělce. Moderní Západní společnost je vystavena tomuto nebezpečí, protože její sensační úspěch ve vědě a technologii byl zaplacen extrémní profesionální specializací, a ta je překážkou komunikace. Jejím efektem je rozbití společnost do klik, které se navzájem nechápu.

Nápravou tohoto zla je to, že osoba, která je donucena moderním Západním způsobem života stát se specialistou v práci, již si vydělává na živobytí, se může všeobecně vzdělávat, když není v práci. To je proveditelné, protože automatisace stále víc drasticky redukuje pracovní hodiny. Stále víc a víc se blíží režim, v němž bude méně práce

než volného času. Jsme-li moudří, najdeme v tomto bezprecedenčním volném čase příležitost udělat ze sebe všeobecně inteligentní tvory, to jest, potenciálně dobré občany světa. Publikum, kterého je zapotřebí v modernímsvětě, je publikum, které se bude inteligentně zajímat o všechny lidské záležitosti bez ohledu na fakt, že každý člen tohoto publika bude "laikem" v každém odvětví krom své vlastní úzké profesionální zahrádky specialisace.

Význam, důležitost dodávání (duševní) potravy tomuto inteligentnímu "laickému" publiku a pěstování jeho postupu v kultuře nebyl nikdy puštěn ze zřetele francouzskými učiteli a umělci. Umělecký a intelektuální standard je ve Francii nejvyšší na světě, a přece francouzští "duševní aristokraté" nikdy necítili, nikdy si nemysleli, že je po jejich úroveň a důstojnost produkovat oeuvres de vulgarisation. Slovo vulgarisation použité v tomto smyslu je pouze ironicky sebe-odsuzující. Někteří z největších francouzských velikánů dali své díla do této důležité intelektuální a sociální služby udržení svých "linií" komunikace se svým publikem.

Zde stavíme Francii jako příklad, který by si ostatní svět měl vzít k srdci. Když jsou intelektuálové odcizeni svému inteligentnímu "laickému" publiku, je to symptomem vážného kulturního neduhu. Žádná společnost si nemůže dovolit nekontrolovatelný růst této choroby. Je-li jí (této chorobě) umožněno extrémně se rozšířit, je následkem toho rebarbarisace společnosti.

Jean Dubuffet-
/Francúzsko/

Za čistú tvorbu.

1

Jedným z hlavných znakov západnej kultúry je presvedčenie, že človek so svojou prirodzenosťou sa líši od všetkých ostatných tvorov nášho sveta. Vžil sa názor, že človeka nemožno stotožňovať, ba dokonca ani porovnávať napríklad s vetrom, so stromom, s riekou - iba ak žartom alebo v básnickom obraze. Západný človek totiž stromom a riekou opovrhne, a predstava, že by sa mal na ne podobáť, je mu proti mysli. Takzvaný primitív, naopak, strom a riekou miluje, obdivuje ich a nesmierne sa teší z toho, že sa im podobá. Skutočne verí v príbuznosť človeka so stromom alebo riekou. Má vysoko vyvinutý zmysel pre kontinuitu všetkých vecí, najmä pre kontinuitu medzi človekom a ostatným svetom. Tieto primitívne spoločenstvá majú rozhodne väčšiu úctu ku všetkým tvorom na zemi, než príslušník západnej civilizácie. Nepokladajú človeka za pána všetkých tvorov, ale len za jedného z nich.

2

Druhý bod, v ktorom sa nezhodujem so západnou kultúrou sa týka tohoto. Západný človek sa nazdáva, že veci, ktoré existujú mimo neho, sa presne zhodujú s predstavou, ktorú si o nich vytvoril. Je presvedčený, že svet sa utvára súbežne s jeho myslením.

Neochvejne verí v pevný základ svojich rozumových úvah, a najmä svojej logiky.

Primitív naopak cíti skôr úbohosť rozumu a logiky a má viac dôvery k iným cestám, po ktorých možno dospieť k poznaniu vecí. Preto tiež kladie takú váhu a tak veľmi obdivuje duševné stavy, ktoré by sme mohli nazvať delirickými. Priznám sa, že mňa tieto stavy veľmi zaujímajú. Som presvedčený, že umenie má s nimi veľa spoločného.

3

A teraz k tretiemu bodu. Cheem hovoriť o veľkej úcte západnej kultúry k dokonale prepracovaným ideám. Tieto prepracované idey nepokladám za najlepšiu časť toho, čo je ľudstvo schopné vyprodukovať. Myslím, že sú skôr slabšími príčkami rebríka poznávacieho procesu: dosi ako zástavka, pri ktorej akoby bol vnútorný proces náhle o niečo ochudobnený, ako voľajáká vonkajšia kôra spôsobená ochlodením. Idey sú ako para, ktorá sa premenila na vodu, len čo zavádila o rovinnu rozumu a logiky. Nemyslím, že by najväčšie hodnoty duševnej činnosti vznikali na tejto zástavke myslenia; ani má toto štádium duševnej činnosti nezaujíma. Skôr sa snažím zachytiť myslenie v okamihu, keď sa začína rozvíjať v štádiu, ktoré predchádza štádiu prepracovaných myšlienok.

Celé umenie, celá literatúra a celá filozofia Západu zostávajú na tomto stupni prepracovaných ideí. Moje vlastné umenie a moja vlastná filozofia tkvie naopak v oveľa spodnejších vrstvách. Vždy sa snažím zachytiť vnútorný proces čo najhlbšie, a samých koreňov, kde je miazga rozhodne oveľa bohatšia.

4

A teraz štvrtý bod. Západná kultúra sa zamilovala do analýzy, a ja analýzu nemám rád, ani k nej nemám dôveru. Západný človek si myslí, že môže každú vec dokonale poznať, keď ju obnaží alebo rozoberie na jednotlivé časti, a tie potom jednu po druhej preštuduje.

Moje čítanie je celkom odlišné. Mám naopak tendenciu vždy dávať veci skôr dokopy. Akonáhle je dajaký predmet rozlalený hoci len na dve časti, mám, dojem, že je pre moje štúdium stratený. Namiesto toho, aby sa mi priblížil, je mi odrazu oveľa vzdialenejší.

Cítim, veľmi silne, že súhrn časti sa nerovná celku.

Pre mňa je samozrejme, že ak chcem niektorú vec naozaj dobre vidieť, musím pozorovať celok, ktorý tvorí túto vec, s okolitým prostredím. Ak chcem poznať ceruzu tam na stole, nedívam sa priamo na ňu, ale dívam sa do prostriedka miestnosti a snažím sa pohľadom obsiahnuť čo najviac predmetov.

Ak je v krajine strom, neprenesiem si ho do laboratória a nepozieram si ho pod mikroskopom, pretože si myslím, že mňa k jeho poznaniu je absolútne nevyhnutný vietor, ktorý prefukuje jeho korunu, a teda ho nemožno od stromu oddelovať. Práve tak je to s vtákmi v konároch, a dokonca aj so spevom týchto vtákov, ktoré obklopujú strom, a potom aj veci, ktoré obklopujú strom.

Pri tomto bode som sa zdržal dlhšie, pretože si myslím, že ide o dôležitý faktor môjho umenia.

5

Piaty bod: naša kultúra sa zakladá na absolútnej dôvere v jazyk - najmä v jazyk písaný - a verí v jeho schopnosť tlmočiť a spracovávať myšlienky. Pokladám to za nedorozumenie. Písaný jazyk sa mi javí ako hrubá, veľmi hrubá stenografia, ako systém veľmi rudimentárnych algebrických znakov, ktoré sú mysleniu iba na škodu, namiesto toho, aby mu pomáhali. Reč je oveľa konkrétnejšia, oživujú ju zmeny intonácie, zafarbenie hlasu, tu a tam zakašlenie, grimasa, a vôbec, mimika; a preto sa mi vidí užitočnejšia. Písaný jazyk pokladám za zlý nástroj. Ako dorozumievací nástroj odovzdáva z myšlienky iba jej mrtvolu, tak ako z ohňa zostáva iba popol. Ako nástroj myslenia mi pripadá, že jeho postup hamuje a naruša.

Verím / a v tomto bode sa zhodujem s tzv. primitívnymi kultúrami /, že maľba je konkrétnejšia ako písane slovo a že je oveľa bohatším dorozumievacím nástrojom i bohatším nástrojom vlastného myslenia.

Povedal som už, že z myslenia ma nezaujíma ten okamih, v ktorom sa kryštalizuje v presne formulované myšlienky, ale štádium, ktoré ho predchádza.

Moju maľbu možno pokladať za pokus o jazyk, vhodný pre tieto roviny myslenia.

6

Dostávam sa k šiestému a poslednému bodu a chcem teraz povedať niekoľko slov o pojme krásy, ako si ho vytvorila naša západná kultúra.

Úvodom by som vám rád povedal, v čom sa odlišuje moje vlastné chápanie od bežného názoru. Podľa toho názoru jestvujú krásne veci a veci špatné, krásni ľudia a oškliví ľudia, krásne miesta a škaredé miesta a tak ďalej.

Ja neuznávam nič také. Pre mňa nie je krása nikdy. Pojem krásy pokladám za úplne klamný. Absolútne odmietam myšlienku, že su špatní ľudia a škaredé veci. Zdá sa mi to skľučujúce a odporú.

Myslím, že to boli Gráci, čo prví prišli na myšlienku, že niektoré veci sú krajšie ako iné.

Takzvaní divosi v nič podobné neveria. Keď pred nimi hovoríte o kráse, nerozumejú vám.

A práve to je príčinou, prečo sa im hovorí divosi. Západný človek nazýva divochom toho, kto nechápe, že jestvujú krásne veci a škaredé veci, a kto sa o to vôbec nestará.

Je zvláštne, že po celí storočia - a dnes ešte väčšmi ako kedykoľvek, viedol západný človek spor o to, ktoré veci sú krásne a ktoré sú škaredé. Všetci sú presvedčení, že krása jestvuje, že jej existencia je nepochybá, ale nenájdu sa dvaja ľudia, ktorí by sa zhodli na predmete, ktorý by to dokazoval. A tieto názory sa od storočia k storočiu menia. Západná kultúra pokladá v každom storočí za krásne to, čo vyhlásila v minulom storočí za škaredé.

Zdôvodňuje sa to tým, že krásu síce rozhodne jestvuje, ale že je očiam mnohých ukrytá. Vnímanie krásy si vyžaduje určitý zvláštny zmysel a ten mnohým ľuďom chýba.

Takisto vládne názor, že tento zmysel možno rozvíjať, cvičiť, a dokonca ho aj vypestovať u tých, ktorým nebol daný. Máme na to školy. Profesori na týchto školách vysvetľujú žiakom, že nesporné jestvuje krásu vecí ale vzápätí musia dodať, že sa vedu spory o tom, čo je vlastne krásne, a že sa to doteraz nepodarilo určiť. Vyzývajú svojich žiakov, aby sami porozmýšľali nad touto otázkou, a tak od generácie ku generácii spor pokračuje.

Idea krásy patrí, samozrejme, k veciam, na ktoré naša kultúra kladie najväčšiu váhu, a táto viera v existenciu krásy, tento kult krásy sa automaticky pokladá za konečné ospravedlnenie západnej civilizácie; sám prá princíp civilizácie je nerozlučne spätý s pojmom krásy.

Podľa môjho názoru je idea krásy dybným a málo dôvtipným vynálezom, a najmä nie príliš povzbudivým pre človeka. Je trápne myslieť si, o ľuďoch, že im bola odopretá krásu, keď nemajú rovný nos, alebo keď sú tuční, alebo príliš starí. Myšlienka, že svet, v ktorom žijeme, pozostáva z 90% ošklivých vecí a miest, pretože krásne veci a krásne miesta sú veľmi vzácne a pretože nie je ľahké ich objaviť - táto myšlienka sa mi naozaj nevidí príliš podnetná. Myslím, že by západný človek neprišiel, o veľa, keby ju zavrhol. Naopak. Keby si uvedomil, že na tomto svete nie sú ani ošklivé veci, ani škaredí ľudia a že hocktorá vec na svete je schopná hocktorého človeka fascinovať a očariť, rozhodne by tým iba získal. Myslím, že každá iná myšlienka viac obohatí život než grécka idea krásy.

Ale čo sa potom stane s umením? Od čias Grékov vládol názor, že cieľom umenia je vytvárať krásne línie a krásne farebné harmónie. Ak zavrhujeme toto ponatie umenia, čo sa s ním stane?

Poviem vám to. Umenie sa vráti k svojej prvej funkcii a bude niečím oveľa významnejším než vytváraním tvarov a farieb, ktoré takzvané lahodia oku.

Táto jeho doterajšia funkcia - zostavovať farby do tzv. krásnych kombinácií - sa mi nazdá príliš užšlechtilá. Keby bola maľba iba tým, neobetoval by som tejto činnosti ani hodinu zo svojho voľného času.

Umenie sa obracia k duchu, a nie k očiam. Tak ho vždy chápali primitívne národy, a majú pravdu. Umenie je jazyk, nástroj poznania, nástroj výrazu.

Myslím, že záľuba v písanom jazyku, o ktorom som pred chvíľou hovoril, bola príčinou, prečo naša kultúra začala pokladať maľbu za hrubý, rudimentárny, a dokonca opovrhnutiahodný jazyk, dobrý iba pre nevzdelancov. A potom, aby lajako odôvodnila umenie, vymyslela si tento mýtus výtvarnej krásy, ktorý podľa môjho názoru je podvodom.

Už som povedal, a opakujem to ešte raz, že maľba je podľa môjho názoru jazyk oveľa bohatší ako písané slová. Takže je celkom zbytočné hľadať pre umenie ešte ďalšie iné opodstatnenie.

Maľba je jazyk oveľa bezprostrednejší a súčasne je oveľa väčší, naplnený významom. Maľba pôsobí prostredníctvom znakov, ktoré nie sú abstraktné a nehmotné, ako sú slova. Znak v maľbe sú oveľa bližšie k samotnému predmetu. Ďalej, maľba pracuje s materiálmi, ktoré sú už samy osebe živými látkami. Preto tiež, ak chceme priblížiť a evokovať veci, umožňuje nám maľba ísť oveľa ďalej ako slová.

Maľba môže tiež, a to je veľmi dôležité, evokovať veci s ľubovoľnou väčšou intenzitou, myslím tým, viac či menej ich sprítomniť, to jest evokovať ich v rôznych štádiách, medzi bytím a nebytím. A konečne, maľba môže evokovať veci nie izolovane, ale v spojení so všetkým, čo ich obklopuje, teda súčasne veľké množstvo vecí.

Na druhej strane je maľba oveľa bezprostrednejším a oveľa priamejším jazykom, než je jazyk slov; je oveľa bližšie výkriku, alebo tancu. A práve preto je v porovnaní so slovom účinnejším prostriedkom na vyjadrenie našich vnútorných hlasov.

Povedal som už, že predovšetkým nám maľba umožňuje oveľa lepšie ako slová vyjadriť hlbšie roviny, podzemné vrstvy nášho myšlienkového sveta. Proti slovesnému jazyku má maľba dve prednosti.

Predovšetkým evokuje predmety s väčšou silou a oveľa bližšie k nim preniká. Po druhe otvára dokorán dvere vnútorného pohybu maliarovho ducha. Obe tieto vlastnosti robia z maľby výborný nástroj myslenia, alebo, ak chcete, výborný nástroj jasnozrivosti.

A napokon, je aj výborným nástrojom konkretizácie tejto jasnozrivosti, ktorý nám dovoľuje podeliť sa o ňu s maliarom. Maľba, ktorá využíva obe tieto mocné prostriedky, môže ožiariť svet obdivuhodnými objavmi, môže dať človeku nové mýty a nové mystiky a odhaliť mu nevyčerpatelné množstvo netušených aspektov a vecí nových, doteraz neznámych hodnôt.

Myslím, že pre umelca je tá úloha oveľa dôstojnejšia, než vyrábať zostavy tvarov a farieb, ktoré lahodia oku.

/Poznámky k prednáške, ktorú predniesol J.D. 20.XII.1951 v Klube umenia v Chicagu; uverejnené v katalogu autorovej výstavy v Bazileji roku 1955./

P R I N T S

AND VISUAL COMMUNICATION

By William M. Ivins, Jr.

The M.I.T. Press

M.I.T., Mass., and London, England

1968

1. vyd. 1953

Přišel čas pokusit se o rekapitulaci příběhu a zápletek, které byly tak narychle nahozeny v předchozích kapitolách.

I když množství tištěných obrazů a kreseb, které byly udělány jako umělecká díla, je velké, je množství, pořízené za účelem předávání vizuální komunikace mnohokrát větší. Tedy příběh "tisků" není, jak si mnoho lidí myslí, přeběhem podřadné umělecké formy, ale příběhem nejmocnější metody komunikace mezi lidmi a příběhem jeho vlivu na Západní myšlení a civilizaci.

Tomu nemůžeme porozumět, nepochopíme-li některé ze základních faktorů komunikace mezi lidskými bytostmi.

Ať už jsou psychologické a fyziologické procesy, které nazýváme vědění a myšlení, jakékoliv, jsme schopni komunikovat pouze výsledky tohoto vědění a myšlení jiným lidem tím, že použijeme jednoho či druhého druhu symbolismu. Z rozličných metod vedení takové symbolické komunikace jsou bezpochyby nejužitečnější a nejdůležitější ty, které jsou obstarávány slovy a obrazy. I slova i obrazy byly člověku známy od nejstarších dob. Lze říct, že dokud jich zvíře nepoužívalo, nestalo se člověkem.

I když slova i obrazy jsou symboly, jsou v mnoha ohledech nanejvýš odlišné. Jsou si tak málo ekvivalentní, že jestliže by komunikace byly omezena jen na jeden z nich, byla by velice omezenou, pokud jde o její působnost. Všechna slova potřebují definice: abychom mohli mluvit o věcech, musíme mít pro ně názvy, jména. Verbální definice je regrese od slova ke slovu, dokud se nestane nezbytným ukázat na něco, co, jak říkáme, znamená poslední slovo ve verbálním řetězu definicí. Častěji je nejvhodnějším, nejvíce vyhovujícím způsobem udělení obrazu. Slovo tedy dostává definici, nebo, chcete-li, věc dostává jméno, spíše smyslového uvědomění s orálním či verbálním symbolem.

Jakékoliv čitelně psané slovo, ať pracně napsané ngramotou či vyvedeno ve vlnici se křivce kaligrafie mistra psaní, zůstává tím symým slovem, a nesejde na tom, jak vypadá. Totéž platí, totéž je pravdou o zvuku mluveného slova, se všemi jeho osobními, personálními zvláštnostmi a lokálními akcenty. Důvodem toho je, že každá vybraná ukázka, jakýkoliv zvolený příklad, ať mluvený, napsaný, tištěný, je pouze reprezentativním příkladem arbitrárních forem zvuků a vizuálních znaků, které jsme se naučili, nebo na jejichž

považování za stejně-významné jsme se dohodli. V každém případě je to třída arbitrárních forem, která má definici jako slovo a nikoliv nějaká vybraná orální či vizuální ukázka. Díky tomu je možné, aby slovo bylo exaktně opakováno, neboť co je dáno opakováním je nikoliv ta samá, jedinečná ukázka, ale jiný, stejně tak reprezentativní člen té samé třídy arbitrárních forem.

Naopak, rukou-pořizené obrazy si uvědomujeme jako unikátní věci; všichni vidíme odlišnosti mezi nimi a známe nemožnost přesně zopakovat jakýkoliv z nich pouhou svalovou akcí. Dokud tedy jediným existujícím způsobem popsání objektů bylo užívání opakovatelných slov a neopakovatelných, rukou-zhotovených obrazů, nebolo možné podle orálního či vizuálního popisu identifikovat jakýkoliv předmět jako ten určitý (předmět), a nikoliv pouze jako člena nějaké třídy. Při uvažování o tom si musíme vzpomenout na to, že identifikace lokace, funkce či nějaké určité známky, určitého rysu objektu, není popisem objektu.

S výjimkou slov, která jsou vlastními jmény či syntaktickými nápady, vynálezy, je slovo pouze jménem pro třídy vztahů, kvalit či akcí. Konsekvencí toho je, že to, co často nazýváme verbálním popisem, není zhusta než akumulací, nahromaděním sérií třídních jmen. Je to hodně podobné hře, hrané na palubě lodi, když vrháme volné smyčky lana na kolíky. Žádná ze smyček nepasuje přesně na kolík. Je-li smyčka příliš volná, nemůžeme se na kolík trefit. Každá volná smyčka "přejde" přes velké množství odlišných kolíků. Vrháme-li však velké množství verbálních smyček kolem objektu, myslíme si že ten objekt popisujeme. Když se tedy snažíme o úplný a přesný verbální popis i těch nejprostších věcí, jako je např. obyčejný kuchyňský otvárač konzerv, akumulujeme tak obrovskou a komplikovanou hromadu verbálních smyček, že nikdo jiný než vysoce školený specialista prakticky nepochopí, o čem mluvíme. To je důvodem toho, proč ten, kdo zhotovuje nástroje, nechce verbální popis věci, kterou má udělat, ale její pečlivý obraz. Je pochybné, můžeme-li si představit nějaký daleko složitější intelektuální proces než je převod, "překlad" lineární série verbálních symbolů, zaranžovaných do analytického, syntaktického časového pořadí (posloupnosti), do organizace konkrétních materiálních tvarů, barev, které všechny simultánně existují v trojrozměrném prostoru. Je-li to pravdou o tak prostých abstraktních formách jako jsou abstraktní formy otvárače konzerv, nedá moc přemýšlení si uvědomit, jaká je

situace vzhledem k nekonečně komplexním a náhodným tvarům, které se vyskytují v přírodě a umění. To nás přesvědčuje o naprosté nezbytnosti přesně udělaných, zhotovených obrazů, chceme-li předávat, sdělovat své myšlenky jasně a smysluplně. Určitě, bez obrazů by neexistovala většina z našich značně rozvinutých technologií. Bez nich bychom neměli ani nástroje, které potřebujeme, ani údaje, o nichž a na jejichž základě přemýšlíme.

Věda a technologie potřebují ke svému plnému rozvíjení víc než jen obraz; potřebují obraz, který, jako slova v verbálního popisu, může být přesně opakován. Slovo či věta, které by nešly přesně opakovat, by neměly smysl. Přesné opakování má pro slova základní význam, neboť bez něj by byly pouhými ne-smyslými znaky či zvuky. Bez přesného opakování verbálních symbolů by neexistovala verbální komunikace, právo, věda, literatura. Byly by jen zvířecí výrazy, jaké slyšíme na selském dvoře. Po léta mnozí lidé vidí obrazy, a mnoho obrazů může být posláno na cestu kolem světa. Ale unikátní obraz může komunikovat jen s velice omezeným počtem lidí, a to na jednom místě a v jednom časovém úseku. Množství osob, které mohou opravdu vidět a studovat nějaký jednotlivý obraz, a pracovat podle něho, je zřetelně omezené. Jak jsme viděli, byli si řečníci botanikové dobře vědomi limitů používání rukou-zhotovených obrazů jako prostředku komunikování přesných idejí tvarů a barev. Důvodem tohoto omezení bylo to, že Řekové, stejně jako jejich předchůdci a po mnoho generací i jejich následovníci, neměli žádný způsob jak vytvářet přesně opakovatelné obrazy. Mohli dělat pouze kopie obrazů, a dělají-li se podle rukou-zhotovených kopií rukou-zhotovené kopie, je jen malé množství kopií do finální, poslední kopie, která prakticky nemá už žádnou podobnost s originálem. Význam toho by mohl být zřejmý, jde-li o šíření přesných informací o formách a tvarech. Krátce řečeno, před renesancí neexistoval žádný způsob publikování obrazu, stejně jako textu.

I když se o tom historici myšlení a umění, vědy a technologie nikdy nezmiňují, má (neexistence publikování) hodně co dělat s pomalostí vývoje vědy, technologie i myšlení, na nich založených. Komunikace je pro vědecký a speciálně technologický rozvoj absolutně nezbytná, a aby byla účinná, musí být přesná a přesně opakovatelná. Věda ve skutečnosti není žádné mrtvé těleso získaných informací, ale aktivně narůstající, přibývající akumulace hypotéz, předkládaných, aby byly ozkoušeny a otestovány mnoha lidmi. Toto

zkoušení a testování nelze provádět bez přesné opakovatelnosti komunikace. To, co jeden-dva lidé vymysleli a udělali, se nestane vědou, dokud to není adekvátně komunikováno jiným (lidem).

Konvenční přesná opakovatelnost verbálních třídních symbolů dala slovům v myšlení minulosti pozici, kterou už slova nemají. Jedinou formou věcí, kterou mohli ve starověku přesně opakovat, byla verbální formule. Přesná opakovatelnost a permanence jsou si navzájem příbuzné, že přesně opakovatelné věci se začínají považovat za trvalé či skutečné věci, a všechno ostatní se snadno považuje za přechodné, pomíjivé, a tedy za pouhé reflexe zdálivě permanentních věcí. Možná je to záležitost malé závažnosti, ale já nepochybuju o tom, že to má co dělat s původem a vývojem Platonské doktriny Idejí a jejími různými modifikacemi, které zamotaly myšlení až do dnešní doby. Analytická syntax (skladba) sentencí (vět), skládaných ze slov, má určité hodné společného s původem pojmů substance a připsatelných kvalit, které nejen že sehrály formativní roli v dějinách filosofie, ale po dlouhou dobu i představovaly jednu z největších překážek v cestě rozvoje vědeckých znalostí. Rozhodně téměř až do současné doby nominalismus, se svým důrazem na fakta, svou nedůvěrou ke slovům, a svým zájmem spíš o to, jak věci fungují, než o to, čím esenciálně jsou, měl malou šanci, a jeho rozvoj nápadně koincidoval se stále se zvětšujícím rozvojem moderních piktorálních metod záznamu a komunikace.

Někdy koncem 14. a začátkem 15.stol. začli lidé v Západní Evropě dělat obrázkové dřevořezy, ale nikdo^{neví} kdy a kde. Podle toho, co víme, mohly dřevořezy "odstartovat" simultánně na mnoha místech. V polovině 15.stol. se začlo s rytinami, a před jeho koncem /podle jiných pramenů byl lept objeven až 1513, a hodné používán až po r.1600 - pozn. překl./ s lepty. S tiskem z pohyblivých typů se pravděpodobně začalo ve 40.letech 15.stol., v polovině 15.stol. byla vytištěna Gutenbergova Bible; 1461 jednou z prvních dvou vydání /první snad vyšlo už dříve, neví se však kdy/ Ulrich Boner/ovy/ knihy Edelstein. Edelstein byla pouhou knihou populárních vyprávění, ale její stránky byly dekorovány dřevořezy. Tehdy neměly ani informační hodnotu, ani informační záměr. V 1467 vyšly Torquemadovy "Meditace". Byla to kniha modliteb, ale ilustrovaná hrubými dřevořezy představujícími určité podrobnosti - obrazy, jimiž byl dekorován pojmenovaný a lokali-

sovaný kostel. V 1472 vyšla Valturiova kniha *De re militari*, plná dřevořezů strojů a pod., které měly speciální úkol, sdělovat informace. Krátce po 1480 vyšla první ilustrovaná botanická kniha. Její dřevořezy byly poslední z dlouhé série kopií, počaté dávno dřív, už v 9.století, ale následkem toho neměly obrázky žádný vztah k věcem, které měly, jak se předpokládalo, reprezentovat. V 1485 vyšla první tištěná botanická kniha s ilustracemi "z první ruky", kreslenými podle rostlin, popsaných v tisku. V 1486 ilustroval Rewich /a také vytiskl/ první ilustrovanou cestopisnou knihu od Breydenbacha, "*Peregrinationes*". Rewich doprovázel autora na jeho cestách, a kreslil věci, které shlédli. Téhož roku byly poprvé použity při tisku ilustrací tři barvy. V 1493 bylo vytištěno několik ilustrovaných knih, katalogů drahých, vzácných předmětů z majetku několika německých katedrál. Byly to, zdá se, první tištěné sbírkové katalogy.

V polovině 16.stol. vycházely z tiskáren Evropy stále mocnějším proudem ilustrované knihy o jakémkoliv myslitelném námětu. Nejproslulejší mezi nimi byly knihy o architektuře, botanice, strojírenství, anatomii, zoologii, kostýmech, archeologii, numismatice, a obzvláště některé o technologiích a řemeslech. Jednotlivý list, tištěný různými médii tehdy k dispozici, začal svůj úkol nést po celé Evropě, všemi směry informace o budovách a uměleckých dílech, které samy nikdy necestovaly. Rycílé proniknutí renesance a barokních stylů bylo dokonáno jednotlivým tištěným listem a knižní ilustrací.

Nikdy předtím nebylo známo nic podobného. Každý exemplář, každé vydání, ať už šlo o jednotlivý tištěný list či ilustrovanou knihu, podával tytéž identické obrazové výpovědi. Zatímco při nejmenším po několik tisíc let byli lidé navyklí mít text, který opakuje tutéž výpověď - Plinius mladší se krátce po r.100 n.l. náhodně zmiňuje o edici (vydání) o tisíci kopiích - nyní poprvé lidé navykali na obrazy, které opakovaly ty samé výpovědi. Začalo být možným předávat neměnné vizuální informace o věcech, které nešly popsat či definovat slovně.

S několika výjimkami, byly tyto ilustrace, předcházející polovinu 16.stol. tím, co se obvykle nazývalo "faksimilní dřevořezy", tj.dřevořezy, pořizovanými odřezáváním povrchu dřevěného bloku mezi

čarami, které na blok nakreslil kreslíř. Nebyl to tedy převod kreslířových čar, ale jejich uchování, pokud byli někteří z řezbářů tak zruční, že z tisků lze rozpoznat "ruku" kreslířů. Tato šikovnost umožnila obrazovým výpovědím "z první ruky" objevit se v knihách, ne jen v některém svazku či několika svazcích, ale v každé kopii celého nákladu (vydání) knihy.

Obrazová výpověď z první ruky od kompetentního, schopného kreslíře měla skoro tutéž hodnotu jako svědecká výpověď očitého svědka. Je-li kreslíř bystrozraký a pozorný, může nám toho mnoho říct o objektu či akci, avšak školení, cvik a návyk vedly kreslíře k tomu, vybrat pro výpovědi jen určité věci a určité z nich vypustit. Každá umělecká "škola" měla své vlastní schéma kladení čar, a tato schemata se časem nestala než gramatikou a syntaxem, které, zatímco na jedné straně rukodělné obrazové výpovědi umožňovaly, na druhé straně značně omezovaly a ovlivňovaly sílu jejich výpovědi. I kdyby sebevíc chtěl, nemohl Němec v 15.-16.stl. kreslit jako Ital, a naopak. To znamená, že jeden nemohl na svých kresbách říct totéž, co druhý. Pádny důkaz toho nám podávají kopie, pořizované podle "druhých" - kopie Němců podle italských rytin, a Italů podle německých. A i když před sebou měl specifické linie originálu, nikdy je kopista ve skutečnosti přesně nesledoval, a zřídka se o to i pokoušel. Žádné dvě kresby, i když je jedna z nich kopírována podle druhé, nepodává tytéž podrobnosti. To bylo pravdou obzvláště tehdy, nebyla-li kopie jen kopií, ale převodem do jiného média. Výsledky toho jsou snad nejlíp vidět na tiscích podle uměleckých děl, neboť na žádném z nich se nám nepodaří najít tu kvalitativní výpověď, která je nezbytná pro znalectví (connoisseurship) uměleckého díla samého. Bylo-li umělecké dílo reprezentováno v tiscích, nebylo o originálu nemožné nelhat.

Avšak ať byly její defekty jakékoliv, měla vizuální výpověď z první ruky velkou přednost v tom, že byla přesně opakovatelná a neměnná. To znamená, že v záležitostech jako popisné vědy, jako byla např. botanika a anatomie, bylo možné produkovat to, co bychom mohli považovat za reprezentace, které byly standardisovány v rozsahu celého nákladu. Pokud námětem grafiky nebyla podrobnost, ale zevšeobecněná výpověď rodových, druhových rysů nějakého druhu objektů, byla situace dost dobrá. Ve skutečnosti i dnes, chceme-li podat výpověď nikoliv o personálních rysech, ale o abstraktně-

lých druhových formách, stále používáme pro své ilustrace kresby.

V polovině 16.stol.se v tištění grafiky událo několik nadmíru důležitých věcí, které měly mít neočekávané následky. Dřevořez "odešel" pod stálým požadavkem po víc a víc informacích na daném prostoru. Ať by linie obsáhly na daném prostoru více obrazových informací, musely být dělány jemněji a těsněji vedle sebe. To vedlo k zhotovování dřevěných bloků s tak drobeulince mřížkovými povrchy, že tiskaři nebyli prakticky s to dostat dobré otisky z bloků s papírem a technikami tištění, které byly tehdy k dispozici. Zatímco je snadné najít kopie starších knih, obsahující dobré otisky z hrubých bloků, je někdy neobyčejně obtížné najít kopie pozdějších, novějších knih, které obsahují dobré otisky ze svých jemně opracovaných bloků. Je možné, že mnoho z nejdůležitějších obrazových knih poloviny 16. stol. nikdy neobsahovalo dobré otisky ze svých bloků.

Rytina však netrpěla touto technickou obtížností. Její linie - ve srovnání s liniemi na jakémkoliv dřevěném bloku - mohly být velice jemné a těsně vedle sebe, a ještě mohly poskytnout dostatečné množství otisků na papírech, tehdy k mání. Myslím, že lze říct, že tento fakt má hodně co dělat s obecným vzestupem používání rytin pro ilustrace, ke kterému došlo po pol. 16.stol. Buď jak buď, koncem století zaujala rytina místo dřevořezu v málem všech knížkách. To nebyla, jak řečeno, pouhá povrchní změna módy, ale byla to základní změna modů a technik, jako reakce na trvalou poptávku po úplnějších vizuálních informacích. A pokud to byla móda oddělená od jakékoliv potřeby, věřím, že móda pouze následovala normu, stanovenou poptávkou po informacích.

Budeme teď uvažovat o rytině a leptu, které jsou, z našeho dnešního hlediska, považovány za varianty téže techniky. V prvních letech rytin bývali rytci zlatníci a stříbrotepci. Pak začali rytiny dělat školení kreslíři, a přirozeně, používali schémat a syntaxů, na něž byli zvyklí ve svých perokresbách, schémata a syntax svých škol. Německé schéma syntaxe bylo velice odlišné od italského. Na začátku 16.stol. Marc Antonio Raimondi a po něm další začli dělat rytiny podle kreseb, obrazů a soch jiných umělců. Tyto tisky byly dělány a prodávány ani ne tak jako umělecká díla, ale jako informační dokumenty o uměleckých dílech. Tak např. Dürer, ve svém holandském diáři, mluví o grafikách podle Rafaela jako o "Rafaelových" ("Raphaelis Ding), i když věděl, že jimi nejsou. Raimondi

vyvinul nové schéma převodu sochy na ryté reprodukce. Namísto aby podával zprávu o povrchích objektů, jejich texturách, jejich barevných hodnotách a hře světla kolem nich, vymyslel lineární síť, která mu umožnila schematicky naznačit jejich vyboulení a proláčky. Nejosobitější rysy originálních děl, tahy malířova štětce a známky sochařova dláta, byly tedy opomenuty, vynechány, a to, co bylo přeneseno na grafiku, nebylo nic víc než náznak ikonografie kombinovaný se zevšeobecněnými tvary a hmotami. Nakonec používal Raimondi při rytí Rafaelových kreseb a maleb totéž lineární schéma, které vypracoval pro rytý převod antických soch - "neosobních" "Římských kopií" řeckých soch. To je zapotřebí připomenout, neboť to mělo závažné konsekvence.

Je nutno poznamenat, že zatímco první rytci příležitostně dělávali grafiky pozdně středověkých předmětů, jako je "Kadidelnice" od Schongauera, s obtížemi najdeme reprodukční tisk takového objektu u některých z rytců, kteří vyrostli v lineárních syntaxech, které přišly s Raimondim. Z praktických účelů je nemožné najít reprodukční tisk od některého z mistrů rytiny, který představuje starý obraz či středověkou sochu. Pokud takové skulptury byly vůbec reprodukovány, nebyly reprodukovány nijak pečlivě kvůli skulpturám samým, ale pouze špěšně, narychlo načrtnuty kvůli naznačení detailů architektonických aranžmá. Obrovské množství těchto středověkých předmětů ještě dnes existujících ukazuje, že tyto předměty vždy byly někým pečlivě uchovávány, ne-li jako umělecká díla, tedy aspoň jako ukázky dovednosti, jako antikvity, jako památky. Nedostatek jejich reprodukcí v rytinách nemůže být tedy prostě vysvětlen na základě změny vkusu či módy. Daleko pravděpodobnějším vysvětlením toho bude to, že se tyto objekty "nepodávaly" tomu podání, které bylo implicitně vyžadováno dominantní a vysoce se-schematisovanou lineární praxí rytí. Nemáte-li slovní zásobu, s níž byste diskutovali a subjektu, moc toho o něm nenapovídáte.

Raimondiova metoda byla rychle adoptována a rozvíjena rytci všude, neboť měla velkou přednost v tom, že se dala snadno naučit a použít, nesejde na tom, jak vulgárně, pro mnoho odlišných námětů. Jsou původně velice omezeným průměrným nástrojem velice omezeného průměrného použití, stala se teď tato metoda dominantním stylem rytí bez ohledu na to, že znemožňovala rytci, který ji používal, zachytit a zachovat charakteristické rysy, které dodá-

dávaly originálům jejich unikátní kvality. Všechno, co prošlo prokrustovskými dílnami rytců, z nich vyšlo ve formě, která byla zeschematisovaná, zracionalisovaná, uměřená - a uměřenost znamená konformitu se všeobecnělou abstraktní konvenční pavučinou linií (čar), která byla vlastní manufaktuře. Také, jako je každé velké dílo definitivně nekonvenční ve svých nejdůležitějších aspektech, je jeho reprezentace v podmínkách konvence, která opomíjí, pouští se zřetele tyto aspekty, definitivně skreslenou reprezentací.

Krátce poté, co Raimondi začal svá gramatická a syntaktická šetření, objevil se v něm vydavatel grafik i obchodník s nimi, a často ani sám neryl. K výrobě tisků, nikoliv tisků subjektů, které by je zajímali, ale tisků subjektů, jak si sám myslel by byl s to prodat, zaměstnával jiné. To na nich bylo často jediným, co ho zajímalo. Někteří z vydavatelů nechávali, nutili rytce pracovat ve svých dílnách a krámech, jako by to byli nějakí mechanici. Jak přišla do módy idea obchodní úspěšnosti, přestával rytec postupně pořizovat kresby podle originálů, které "reprodukoval". Vydavatelé sháněli kresby objektů, z nichž chtěli nechat dělat reprodukce. Tyto kresby pak byly předány rytcům, kteří je kopírovali a převáděli na měděné desky, obvykle aniž by spatřili objekty, které měla jejich práce reprezentovat. Výsledkem toho bylo to, že tisky, vycházející z těchto prosperujících dílen, byly při nejlepším druhochi třetířadými líčeními vzdálených originálů, a nejen to, byly překlady překladů stejně jako kopíemi kopií. Pracovní schéma znemožňovalo podat jakoukoliv obrazovou zprávu o takových věcech jako jsou tah štětce, vrypy sochařova dláta či povrchy originálů - které byly originálními. A co víc, grafiky se začly plnit klišémi reprezentace, zařazenými na požadavcích lineární syntaxe, která byla adoptována ryteckou zručností, která uložila naprosté veto reprezentaci nejpersonálnějších ze všech rysů originálního uměleckého díla. Lineární síť ve své škále jen málo variovala, ačkoliv objekty, které měly být vyryty, ať malé či velké, byly všechny zmenšeny či zvětšeny na několik typických měřítek, které neměly žádný vztah k velikostem originálů. To mělo důležité efekty na vidění lidí, kteří používali rytiny.

Přirozeně se tato schematická síť čar stala médiem pro vystavování, vykazování, předvádění značné virtuosity, nikoliv virtuosity pronikavého podávání zpráv, ale (virtuosity) pojednávání čar

v síti. Extravagance virtuosa měla bezprostřední efekt, dopad na práci skromnějších řemeslníků měděné desky. Textury sítě se staly cílem samy o sobě a nejen pouhými pomocnými prostředky. Forma a obsah se separovaly, a utrpěly tím obě.

Když se rytí stalo kapitalistickým podnikáním, bylo důležitým dostat z ryté či leptané desky pokud možno co nejvíc otisků a pokud možno s co nejmenším eventuálním rozdílem mezi nimi. Ke konci 16. a začátkem 17. stol. pracovalo na tomto problému s velkým obchodním ostrovtipem množství lidí na různých místech. Mezi těmito lidmi je zapotřebí zmínit malíře Rubense, rytce Callota a Abrahama Bosseho, který psával standardní technická pojednání o řemesle. Tito mužové objevili a zracionalisovali způsoby kladení a hloubení linií na desky takovým způsobem, že se z desek dalo tisknout daleko víc otisků než kdy dříve. To nejen ovlivnilo způsob "tkaní" lineární sítě, ale i zvětšilo její nezávislost na přesnosti podávání zpráv.

Rubens, nebyl-li skutečně prvním významným umělcem, který měl finanční zájem na reprodukování svého díla, byl prvním z nich, kdo vytvořil kolem sebe školu rytců, kteří se specialisovali na reprodukování jeho obrazů, a často byl sám buď vydavatelem či partnerem vydavatelských firem. Anthony van Dyck, slavný jeho malířský žák, použil služeb tohoto týmu rytců Rubensovy školy k vytvoření sady více než sta portrétů, z nichž několik prvních sám leptal. Sada se dočkala mnoha vydání, a z jejích desek bylo tištěno ještě v našem století. Vliv této sady lze vystopovat v mnoha rytých portrétech až do 2. pol. 19. stol. Svým způsobem lze tuto XX sadu považovat za sadu, poskytující normu mnoha následujícím (v rytinách či leptu vyvedeným) portrétům.

Ve Francii, která měla jedinečný umělecký ~~průmyslový~~ kapitál, měly rytiny popularitu snad ještě větší než kdekoli jinde. Francouzští rytci 17. stol. se pustili do hledání lineárních metod, které by byly ekonomicky výnosné a zároveň by jim poskytovaly příležitost blýsknout se svou zručností a hbitostí, svižností choreografie svého, jak se domnívali, "parádního kroku". Jejich zručnost v tomto parádním kroku se brzy stala důležitější než věrnost, s níž reprodukovali své originály. Někteří z nich ryli v paralelních liniích, jiní rozvíjeli propracovaná schémata značně strojeného příčného stínování, někteří z nich se stali experty přes lesk saténů a kovu, či přes účesy. Subjekty, které měly být ryté,

byly bezpochyby vybírány tak, aby jim umožnily zazářit ve svých specialitách. Jen málokteré z uměleckých děl takhle vypadalo.

V 18.stol. francouzská móda zarámovaných kreseb v dekoraci interiéru vedla k úsilí podat přesnější reprodukci povrchních kvalit kreseb, podle nichž rytci pracovali. Do té doby rytiny vypadaly jako rytiny a nic jiného, ale teď díky objevu nových technik, začalo být testem jejich úspěchu to, nakolik se rytinám podařilo vypadat jako něco jiného. Mezi novými technikami, používanými pro tento účel, byly akvatinta, tečkovací technika, měkký kryt (technika leptu), způsob *à la tužka* (pastel) aj. Některé z desek se začly tisknout barevně, aby tím víc imitovaly kresby a akvarely. V 17. stol. byla objevena mezzotinta, rozmazané médium zbavené ostrých akcentů, jako způsob reprodukování olejomalb v tónech namísto v liniích. S výjimkou Anglie, kde malířství mělo nižší postavení než ve Francii, nebyla (mezzotinta) příliš používána. Jednou z nejkurióznějších věcí na těchto nových technikách tištění je to, že v nich bylo počato, vzniklo tak málo originálních děl. Goya byl jediným velkým umělcem, který kdy vyprodukoval víc než sporadický esej v akvatintě. Nejlepšími umělci, kteří měli udělat víc než jen jednotlivé měkké kryty (lepty), byli Girtin a Cotman. Turner udělal několik mezzotintových reprodukcí podle vlastních kreseb. Ale pochybuji o tom, zda nějaký velký umělec kdy pravidelně používal některé z jiných metod pro přímé vyjádření svých záměrů. Myslím, že lze říct, že velcí umělci obvykle používali pouze takové grafické postupy, které jsou srovnatelně přímé, a že touha po vyjádření je neslučitelná s nepřímostí, technickými složitostmi, a lineární rutinou, která poznamenává většinu repro-technik. Tak přímý proces jako rytina byla v rukou "primitivních" mistrů, a to obzvláště takových jako Pollaiuolo a Mantegna; je nutno dodat, že z hlediska umělce byl "faksimilní dřevořez" ještě snažší, neboť vše, co bylo zapotřebí udělat, bylo nastylisovat kresbu na blok, který byl pak vyřezán šikovným mechanikem. I tak dokonalý mistr techniky rytí jako byl Dürer ve skutečnosti načrtl daleko více dřevořezů než udělal rytin, a, pomineme-li 6-8 z jeho nejslavnějších rytin, bylo jeho nejzajímavější dílo vyvedeno na dřevěném bloku. Další odraz této snadnosti dřevořezu lze vidět v tom, že Holbain a Burgkmair neudělali žádné rytiny, a že Baldung a Cranach jich udělali jen pár. Velké rozšíření leptu mezi

mezi originálními umělci v 17. a znovu v 19. stol. může být asi připsáno faktu, že to byla nejpřímější a nejprostší metoda tiskání, známá před vynálezem litografie.

Avšak nelze se vyhnout jinému faktu, a to, že nejnadanější cestou pro originální umělce bylo nechat si reprodukovat svá díla profesionálními repro-rytci. Výsledkem toho bylo to, že koncem 18. stol. se měly jednotlivý list a knižní ilustrace stát, s několika výjimkami, pouze výpověďmi z druhé a třetí ruky, v nichž všechno bylo zredukováno na průměrnou úroveň práce řemeslnické dílny. Koncem 18. stol. vizuální výpověď z první ruky přestala prakticky existovat v ilustraci knih, a na jednotlivém listě se stala vzácnou výjimkou. Přinejmenším ve Francii byla manufakturní situace v ryteckých dílnách dokonce ještě komplikovanější než v minulosti, neboť povrchy desek byla často opracovávány několika lidmi, počínaje leptáčem, který v obrysech sejmul kresbu, a konče rytcem - dokončovatel, finišérem (na grafikách někdy značeno "terminé" u jména autora), který "přešel" vyleptané čáry a vyplnil to mezi nimi, a zredukoval všechno na upravenou, uhladnou, rysy postrádající a módní XIX. st. racionálnosti kresby. Tu a tam, v prvních fázích existence leptu, se rytci blýskli některými ekvivalenty kvality kreseb, ale v době, kdy dokončovatelé prováděli své dílo degradace, všechny kvalitativní ekvivalenty s originály a kresbami u rytců úplně zmizely. To, čemu platilo veřejné ocenění, bylo brilantní moiré damšku rytých čar a sentimentalita representovaných situací.

Osobně nepochybuji o tom, že růst obrazové rozumnosti, přiměřenosti v 18. stol. byl založen na ekonomice a dílenských praktikách byznysu tiskárenské manufaktury. Ani nepochybuju o tom, že tento byznys měl velký vliv na veřejnost stejně jako na umělce, neboť přes rytý obraz získával svět své ~~KKKK~~ vizuální představy, pojmy o většině věcí, které neviděl a nestudoval vlastníma očima - což se dá říct o většině věcí na světě. Ten, kdo se neprokousal obsahy některých z velkých sbírek starých tisků a ilustrovaných knih, by řekl, že jakákoliv vizuální zpráva o uměleckém díle řekne většinou o něm totéž, a nesejde na tom, kdy a kde byla tato zpráva pořizena - ale je faktem, že reprodukční tisky a ilustrace obsahovaly daleko víc lineárních syntaxí a dílenských praktik míst a dob produkce, než detailu či charakteru originálů, které měly tyto tisky reprezentovat. Vskutku, kupující začli oceňovat tisky a ilustrace daleko víc pro zručnost jejich autorů v uměleckých

"tanečních krocích" rytčova nástroje, než pro nějakou reprezentativní přesnost.

Tenkrát nemívali chudí a nevzdělaní reprodukce. Ale bohatí a vzdělaní je měli, a jejich reprodukce měly velký efekt na jejich vidění, které, jako dnes, bylo založeno a ani ne tak na obeznámenosti s originály, jako na obeznámenosti s reprodukcemi. Mluvil jsem již o síti rytých linií a o všem, co tato síť vynechávala, ale staré ryté reprodukce měly pro vidění další, stejně tak důležitý faktor. Velikosti tištěných reprodukcí neměly žádný vztah k velikostem, rozměrům originálů. V podobě tisku může být velká nástěnná malba menší než malý portrét, a šperk větší než fasáda. Dále, na rukou pořizené reprodukci zmizely všechny stopy "rukopisů" autora originálu. Na rytinách nebyl rozdíl mezi texturou obrazu od mladého Reafaela a (texturou obrazu) stárnoucího Tiziana, či mezi povrchy "římské kopie" řeckého originálu a gotické skulptury. Záměrně divadelní tah Rubensova štětce na jednom z jeho skečů, stejně jako dominantní a expresivní vryp Michelangelova dláta, byly vyhlazeny a zahlazeny. Jestliže se originální umělec uchýlí ve své výpovědi k "těsnopisu" v nějaké formě, rytci ji podávali "po lopatě", na dálku a v termínech nejvšednějšího vidění a kliše sdělování. Kdyby tito rytci pracovali podle originálů víc, než tomu ve skutečnosti bylo, a méně podle špatných skečů špatných kreslířů, nedosáhly by věci takových rozměrů. Ale i ten, kdo by se o to pokusil, stále by čelil problému trvanlivosti svých desek, a to absolutně vyžadovalo umělou síťovinu linií. Pokrývání oceli (kvůli trvanlivosti) bylo objeveno, až když se používala fotografie,

Snětlivý, možný common sense (zdravý rozum) napadl vidění vzdělaného světa. To se ukazuje nejen na termínech, v nichž svět mluvil o umění, ale i v tehdy současném umění, na němž si svět "pochutnával". Jeho principiální zájem byl prostředky reprodukce oddělen od skutečných kvalit originálů a uměleckých děl, a obrácen z zevšeobecným představám o jejich námětu. Tehdy století přestalo počítat s uměním, stejně tak, jako naložilo s psaním, s psaním, o němž řekl v 17.stol. Pascal, že kvalita výpovědi spočívá spíše ve volbě a aranžmá přesných symbolů, použitých při jejím sestavování, než v jejím obecném smyslu (Les sens recoivent des paroles leur dignité, au lieu de la leur donner). 18.stol. hovořilo o harmonii, proporci, důstojnosti, ušlechtilosti, velikosti, vznešenosti a mnoha dalších verbálních abstraktních pojmech zdravého rozumu, založených na zevšeobecněném námětu, které pak "vešly" do rytých

reprodukcí. Ostré podrobnosti, detaily, z nichž jsou umělecká díla nezbytně komponována, konstruována, a které jim dávají charakter a hodnotu, byly neznámé a nebyly zmiňovány, neboť se vymýkaly verbálnímu popisu a nikdy nebyly reprodukovány v reprodukcích. Tedy, vzor Winckelmannovým poznámkám o rytinách a nezbytnosti znát originály, může být estetická doktrina jeho Dějin starého umění z r. 1764 považována za racionalisaci sady hodnot, založených na postihnutí, pochopení rytčovy sítě. Totéž lze říci o většině kritických diskusí v tak uznávaných knihách jako je Bosanquetova, publikovaná r. 1892 (Dějiny estetiky), tj. v době, kdy fotomechanické procesy byly stále ještě v neuspokojivé fázi vývoje. Je zábavné, pomyslíme-li si, jak málo velkých snovačů estetických teorií bylo nějak důvěrně, z první ruky, obeznánemo s uměleckými díly, a jak mnozí z nich, jako Lessing, znali umění, o němž hovořili (psali), pouze přes rytiny, nebo si své teorie vycucali rovnou z palce. Nebýt tomu tak, stěží by Milordí, kteří projezdili kus světa, byli tak u vytržení nad všemi těmi ubohými kopiiemi obrazů z doby vrcholné renesance, a nad těmi špatnými "římskými" imitacemi klasického řeckého sochařství, které se přivezli sebou na Sever, a stěží by k nim byli tak shovívaví.

Můžeme se tedy letmo podívat na to, co se dělo, ještě jinak. Málokdo z nás se někdy zamyslí nad tím, do jaké míry malíři líbivých námětů a historických komposicí, které byly tak obecně obdivovány po většinu 18. a v 1. pol. 19. stol., produkovali svá plátna tak, aby "dobře vyšla" v podobě rytin, a nikoliv (aby byla) viděna v barvě (tedy tak, jak ve skutečnosti tato plátna vypadala). Cena obrazu byla totiž často daleko nižší než cena tisku podle něho. To věděl velice dobře Hogarth. Patronát Aldermana Boydella, velkého vydavatele tisků, znamenal pro mnohého anglického malíře víc, než král a tucet vévodů. Kuriosní analogii máme v dnešní Americe ve spisovatelích, kteří píšou pro prodej svých "autorských práv" filmu, spíš, než kvůli prodeji svých knih.

Koncem 18. stol. se udála hromada věcí, které měly mít nápadné následky. Přišlo se na to, že při říznutí dřeva příčně (kdy dostaneme blok, do něhož se ryje, tj. dřevoryt, na rozdíl od bloku, říznutého podélně, tj. dřevořez) je možné pořizovat bloku dřeva, z nichž se dají tisknout nejjemnější linie a tinty (odstíny, zabarvení). Papír, hladký papír byl začat vyráběn průmyslem,

poháněným parou v nepřetržitém provozu. Zrodily se kovové tiskařské lis, a v 1815 byl vynalezen jeden takový, poháněný parou a ne silou zad mužů. Množství otisků, které mohlo být pořízeno za hodinu, se značně znásobilo. Byla znovu objevena stereotypie a zavedena do praxe. V 1798 objevil Senefelder litografický proces; v 1802 ohlásil Wedgwood první praktický krok k pozdějšímu Talbotovu objevu fotografie. Začátkem 30.let 19.stol. objevili vydavatelé knih, že existuje velké odbytiště levných ilustrovaných knih, časopisů a encyklopedií, "namířených" na člověka na ulici a nikoliv na klasicky vzdělaného gentlemana v jeho elegantní knihovně. Mezi těmito publikacemi byly mnohé, které pojednávaly techniky toho, jak dělat věci, i jejich postupy, a netrvalo dlouho a obyčejný člověk, nevzdělaný člověk, živící se prací svých rukou, který uměl číst a dívat se inteligentně na vysvětlující obrázky, začal nacházet a objevovat mnohé z toho, z čeho byl prakticky vyloučen. Řemesla, namísto toho být "uměními a tajemstvími" značně omezených živností a cechů, byla zpřístupněna každému, kdo měl schopnost učit se jim sám z knih. Z toho všeho vzešel úplný přívál vynálezů a nových procesů, do té doby neznámý. Tytéž věci se odehrály v mnoha vědách a většinou z těch samých důvodů. Alespoň v Anglii, která "vedla" ve všem tom vynalézání, zkoumání a objevování, nebyli po dlouhou dobu významní inženýři a vědci absolventy klasicizujících, privilegovaných "public schools" a universit, ale duchaplní sebe-vzdělanci. To mělo velké morální a etické důsledky, stejně jako ekonomické a sociální.

V umění umožnila litografie takovým umělcům jako byli Goya a Delacroix vyslat do světa vlastní kresby, ne jako unikátní ukázkové kousky, ale v edicích. Každý otisk měl všechnu jejich osobitost a všechnu jejich smělost, nepopletené a nevypleněné zprostředkujícími rytci. Věci jako Goyovy "Býčí zápasy v Bordeaux" a Delacroixovy ilustrace k Faustovi prohnaly mrtvým vzduchem jednotlivého listu a knižní ilustrace úplný hurikán. Tento vítr, krátce řečeno, "udělal" Daumiera.

Ve 30.letech Talbot Fox a Daguerre objevili fotografii a dagerotyp a krátce bylo poprvé možno mít reprodukce uměleckých děl, které nebyly překrouceny a zvlgarisovány prostředkujícími kreslířem či rytcem -(bylo možno) mít zprávy o uměleckých dílech, které nebyly zredukovány na syntax a znejasňující technické nezbytnosti manufakturního obchodu a řemesla. Poprvé bylo možno mít

reprodukcí kresby či malby či sochy, která řekla o povrchu originálu komukoliv, kdo ji studoval, dost, aby mohl mluvit o kvalitách originálu. Ve 3. čtvrtině století se udělalo mnoho experimentů s převodem fotografie na tiskařskou čern, bez zásahu kreslíře i rytce. Kol. 1860 anglický dřevorytec Bolton vymyslel, že udělá fotografii na blok dřeva, tak, že by "vyryl" sochu, aniž by chtěl po kreslíři, aby mu ji na blok nakreslil. To vyeliminovalo jednu ze dvou největších překážek toho, jak dostat na stránky knih věrné reprodukce. Boltonova metoda - Fotografvura - zůstala nejdůležitějším způsobem pořizování knižních ilustrací do konce století. V pol. 70. let se dělaly pokusy s tím, co dnes nazýváme polo-tóny. Ty došly plného rozkvětu v 80. a 90. letech s vynálezem příčně-čarované polotónové mřížky, což umožnilo tištění obrazových zpravodajství, v němž neměl ruku ani kreslíř, ani rytec. Její velký význam spočívá v tom, že linie procesu jako odlišné od linií vizuální zprávy mohou být pod prahem normálního lidského vidění. Ve starých rukodělných postupech byly linie procesu a linie zprávy ty samé linie, a proces se pokládal za víc, cenil se víc, než zpráva v souladu s liniemi a výpovědí, které dělaly. Dokud nebyly tyto dvě sady linií a teček (linie procesu a linie zprávy) diferencovány a odděleny a linie a body procesu se neztratily normálnímu vidění, jako je tomu u fotografie a jemného polotónu, nebyla šance dostat, mít přesnou zprávu. Nakonec se člověku podařilo dosáhnout způsobu pořizování ~~žádných~~ vizuálních zpráv, které nemají žádný (svůj vlastní) rušící symbolický lineární syntax. To je bezpochyby nejvýraznější krok, kdy udělaný v celých dějinách lidské komunikace.

V několika letech ~~XX~~ tato nová metoda dobyla svět. Nejen že zrevolucionarizovala tištění, ale dala podávání zpráv takovou přesnost, o níž se dřív ani nesnilo. To byla základní podmínka existence všech našich populárních časopisů a ilustrovaných novin. Navodila naprosté pře-studování a pře-psání akceptovaných dějin umění minulosti, a navíc, umožnila obyčejným lidem poznat všechna exotická umění. Za zmínku stojí to, jak málo z knih o umění, publikovaných před r. 1880, je dnes ještě autoritativní či je na ně aspoň odkazováno. Sám slovník kritiky umění se změnil, stejně tak jako kvality, pro něž se lidé dívají na umělecká díla. Ať je "estetika" dneška jakákoliv, není už scholastickým kvasi-filosofováním, jehož úkolem je ospravedlnit tradici forem, založenou ve

stejně míře na tvrdošíjně ignoranci a nedotknutelném zjevení (bezvýhradném obdivu).

Tok fotografických obrazů navodil uvědomění odlišnosti mezi vizuálním zpravodajstvím a vizuální expresí. Dokud nebyly tyto dvě věci v mysli světa odděleny, nekládal větší praktický a nezbytný zájem světa o reportování z uměleckému výrazu břemeno požadavku být podobným pravdě; stejně tak obraz byl ceněn ani ne tak kvůli tomu, čím je sám o sobě, ale kvůli titulárnímu námětu, o němž může být na tomto obraze podána zpráva.

Fotografie a fotografický proces převzaly byznys vizuálního zpravodajství z rukou obrazových reportérů a rytců, a umělci náhle zjistili, že jsou zproštěni závazku podobnosti pravdě ve své kresbě a návrhu. Velké množství z nich, nevěda nic a už o výrazu či o designu, bylo ztraceno, neboť také oni byli členy publika a považovali převdě-podobnost za účel a ospravedlnění své práce. S výjimkou díla opravdu velkých umělců jsou tvorba a podobnost-pravdě spolu neslučitelné, protikladné cíle, a jedině v rukou těchto velkých umělců tvorba vyhrála nad pravdě-podobností. S fotografií se magický tanec rukou tvůrce stal poprvé viditelným ve zprávě o tomto díle. Tedy fotografická reprodukce uměleckého díla i toho, co se obvykle považovalo za "kuriózní", postavila základní otázky o platnosti mnoha z nejpevnějších a nejobjasněvanějších doktrín umění a krády. Změnila asijské, africké a polynésské kuriozity, stejně jako kuriozity amerických Indiánů, v umělecká díla. Poprvé odhalila veřejnosti něco o skutečných kvalitách řeckého a evropského umění minulosti. Navodila nejen opětovné ocenění kuriosního jakož i dvouznačné pojetí mistrovského díla - kterým často nebylo nic než ~~XXXX~~ objekt či obraz, který se "dobře hodil" lineární síti rytiny - ale zapříčinila i to, že mnoho slavných a opěvovaných věcí ztratilo na velikosti a půvabu, a udělala tyto kvality mnoha jiným, neznámým ~~XX~~ dílům. Způsobila, že Západoevropský svět spatřil že "krása", tak, jak ji znal, že daleka toho být něčím universálním a věčným, byla jen náhodnou a přechodnou fází umění, omezeného na oblast Středozevního moře. Krása už není absolutní, za jakou ji velekněží tak dlouho prohlašovali. Fotografie udělala zřejmým ~~že~~ to, co po čtyři století evropský svět vyhlašoval za účel a krásu v umění, nebylo ničím víc než lokálním předsudkem o námětu a módu presentace. Myslím, že je jasné, že tento předsudek byl do značné míry založen na metodách ~~XXXXXXXXXXXX~~ reprodukce, jimiž se umělecká

a stejně tak faktuální (na skutečnostech založená) zpráva dostávaly k publiku. Po generace byla tato veřejnost omezována a zprovincionalisována omezeními, uloženými syntaxemi jejích grafických technik. Je významné, že např. mnohé čárové rytiny aktů jsou "dobré", zatímco aktů v jiných technikách je za "dobré" považováno jen málo. Akt byla právě ta ryba, kvůli níž byla původně vynalezena síť rytiny. Akt na fotografii se víc než snadno stane buď "nahým" či vulgaritou. Akt přestal být velkým, hlavním tématem umělců, kterým býval před proniknutím fotografie.

Po staletí nebyl evropský svět schopen rozlišovat mezi faktuálním zpravodajstvím, KX s jeho nezbytným požadavkem podobnosti pravdě (jehož esenciální součástí byla perspektiva), a onou expresí hodnot, osobnosti, a postoje k životu, s nimiž podobnost pravdě byla vždy na kordy. Jak jednou poznamenal J.S.Haldane (v knize Life, Mechanism, and Personality), "osobnost KX se realizuje jen stálou negací pouhého zdání /jevení se/". Konečně, díky fotografii se po vizuálních snech a expresi už nepožadovala konformita s informačními zpravodajskými požadavky obyčejných, všedních záležitostí života.

Navíc k tomu všemu, přesně opakovatelná obrazová výpověď ve svých fotografických formách sehrála veledůležitou KX praktickou roli ve vývoji vši moderní vědy a technologií. Stala se esenciální pro většinu z našich průmyslů a veškeré naše inženýrství. Moderní poznání světla, stejně jako atomu, by nebylo možné bez fotografie. Úplná revoluce, ke které došlo v základních hypotézách fyziky v posledních 50-ti letech, by nikdy nebyla dovršena bez údajů, poskytovaných fotografickou emulzí.

Totální efekt všech těchto věcí na praktickou filosofii byl pozoruhodný. Mnohé ze starých problémů, "věčné problémy myšlení", se zdají být určitým způsobem rozřešeny objevem, že přinejmenším některé z nich nejsou víceméně než náhodami, nepravidelnostmi nerozpoznaných, neanalyzovaných syntaxů symbolisace.

Vážnost role přesně opakovatelné obrazové výpovědi v celém dlouhém vývoji od cca 1450 unikala pozornosti, hlavně proto, že výpověď byla natolik familiárně známá, že nikdy nebyla podrobena KX adekvátní analýze. Protože byla považována za samozřejmou, byla přehlížena. Fotografie, dnešní fotografie, je finální formou této přesně opakovatelné obrazové výpovědi či zprávy. Ačkoliv má velká omezení, nemá svou vlastní lineární syntax a

tudíž umožnila lidem objevit, že mnoho nanejvýš zajímavých a důležitých věcí bylo překrouceno, zahaleno, a dokonce skryto verbálními a obrazovými, tj. symbolickými syntaxy, které byly příliš habituální, na to, aby byly rozpoznány. Je neštěstím, že většina světa si stále ještě tento fakt neuvědomuje.

Celá má debata o roli přesně opakovatelné obrazové výpovědi a jejích syntaxů se svým způsobem rozpouští, rozpadá v tom, co jednou konstatováno, je samozřejmostí, banalitou, a to, že V JAKÉMKOLIV DANÉM OKAMŽIKU MÁ AKCEPTOVANÁ ZPRÁVA O NĚJAKÉ UDÁLOSTI VĚTŠÍ VÝZNAM NEŽ (SAMA TATO) UDÁLOST, neboť to, o čem přemýšlíme a na základě čeho jednáme, je symbolická zpráva, a nikoliv konkrétní událost sama.

Douglas DAVIS : The Decline and Fall of Pop: Reflections on Media Theory. Úpadek a pád Popu : Reflexe teorie médií

V: Douglas Davis: Artculture. Essays on the post-modern. Icon Edit., Harper & Row Publ., New York 1977 (Původně přednáška v severovýchodní sekci American Association of Museums ve Wintherthu, Wilmington, Delaware, list. 1976.)

Medium, plurál média. 1. to, co leží uprostřed...

2. substance, skrz níž působí nějaká síla nebo je přenesen nějaký efekt...

3. To, skrz co nebo čímž je něco dosaženo, provedeno, docíleno...

Webster's New Collegiate Dictionary, vyd.r.1961

Začnu dvěma anekdotami skončím jedním krátkým příběhem. První anekdota může být nepravá, vymyšlená. Bylo mi řečeno, že při diskusi o médiích na výroční schůzi American Association of Museums v Los Angeles, řekl architekt Charles Eames, autor dia-a-filmové instalace: "Pokud jde o média, někdy se dívám, že vy (tj. musea v USA) se jimi vůbec vůbec zabýváte". Na to se ozval bouřlivý potlesk. Tato příhoda byla často spojována se znou - správná či ne - musejními profíky, kteří se mylně domnívali, že si z toho vezmu poučení a vzdám se své představy chít po nich, aby používali média (což je založeno na druhé straně na sylné domněnce: že já tak zásadně volám po jejich používání). Tato příhoda by mohla být pravdivá, pokud takovou není, a důvodů, které brzy vysvětlím. Druhá anekdota je pravdivá, protože jsem tam byl. Odehrává se dálejší konference o způsobech a prostředcích peněžní podpory experimentu v televizi. Většina z hostů jsou výkonnými řády a producenty komerční či veřejné TV (commercial and public TV). Jedinými výjimkami jsem já a Nam June Paik. x/ Oba velice rozličnými způsoby argumentujeme ve prospěch kabelové TV - že 1 dolar "zaplácnutý" "vrašený" do tohoto levného a na čas bohatého média vyprodukuje daleko víc hodin skutečného experimentu (v podstatných přenosu), než 1 dolar "splácený" v obecně drahém kanálu, kterými jsou zaběhnuté sítě a PBS, které sama teď je velkým byznysem. Samozřejmě, naši kolegové nesouhlasili. Tvrdili, že komerční TV může být reformována nejdříve a jedine vytvořením jiného, ale "lepšího" televizního programu. Když tvrdíme (s Paikem), že to vlastně jen "oddělá" miliony dolarů - a to velice rychle - a vůbec nezmení strukturu rozhodování o programech komerční TV, je nám opřeno statistikami, ohromujícími grafy, atd.,

x/ Paik je jedním z pionýrů video-artu

dekasužifikací, že malé publikum CATV (kabelové televize) je irrelevantní ne-li neviditelné, ve srovnání s masivnějšími obecnostmi hlavních sítí. "Musíme především frčet", říká mi kolega po pravici. "Tam, kolem TV se shromažďuje kmen".

Tyto anekdoty se k sobě přímo váží. První z nich je konsekvencí druhé, jako je nepochybně desiluse muzeí pokud jde o účinnost použití nových médií jako výstavních pomůcek, nástrojů. Jsou konsekvencemi chybné premisy, zasuté hluboko ve střezech konvenční teorie médií. Většina z toho, co zde řeknu, je namířena k definování naší chyby, spíše než k vykreslení nebesky jasné budoucnosti, v níž návštěvníci muzeí pouze sedí doma, vytvářejí na telefonu holografické reprodukcí hlavních děl muzejních sbírek. Bylo toho dost, co namalovali futuristé umění, vědy a populární literatury. Co je zapotřebí teď - přemýšlíme-li o budoucnosti a srovná se jí blíže - je příchod pesimismu, okefeněného určitými radikálními přehodnoceními určitých věr, předpokladů, a stylů podstrčených nám během posledního desetiletí. Tento druh myšlení pro nás - v podmínkách okamžitých duchovních projekcí - může udělat daleko více, než jeden - další vizionářský letůk týkající se sítě.

A co je důležitější, chyba, kterou tedy chci diskutovat, je tak komplikovaná, tak hluboce vetkaná do našich procesů myšlení, že to bude trvat nejméně desetiletí, než bude vykořeněna. Použil jsem slovo Pop v názvu své přednášky, protože věřím, že nejlépe definuje rys ducha - či sensibility, dáváte-li tomu přednost - který se sítí. Ale já tím myslím daleko víc než "Pop" art, který měl svou historickou chvíli před několika léty. Mám na mysli těsněji spjatý soubor idejí, který lze nalézt nejen v teorii médií - především McLuhanově - ale i ve formalistické a dokonce i post-formalistické umělecké kritice, v raných a plodných esejích Susan Sontagové, v pozdější architektonické teorii Roberta Venturiho a jeho školy, a praxi komerční TV a většiny "public" TV, v prezidentských kampaních, a v estetice skrývajících se pod "media installations" ve většině našich muzeí. Jistě je to překvapující vidět tolik disparitních fenoménů takto dohromady spojených, a právě v tom spočívá obtížnost svého námutu. Já sám nepochybuji, že tyto věci jsou k sobě těsně spojeny, ale snad bychom se jim mohli společně přiblížit, abychom viděli jejich vzájemný vztah. Možná na tento úkol nebudu stačit, ale tento krok by měl být na každý pád podniknut, abychom se hnuli z mrtvého bodu v interpretaci nových médií.

Devolte mi začít definicí jedné charakteristiky Pop sensibility, která se mně nejvíce týká (a která je také stala rysem, který je široce rozpoznán a pochopen). Ve svém postoji k novým médiím - a populární krajině billboardů^{x/} a neonových reklam - je Pop sensibilita skvěle objektivní, a ne-pousuzující, neseudná. Věnuje, kde je to možné, vyhýbá se osobnímu oděšení se, závasku či expresi, považuje je všechny za subjektivní, egotické a dokonce narcisistické. Určitě si vzpomene na mnoho z Warholových deseti, že jako osoba nemá co dělat se svým uměním, které jako by mu bylo uloženo kulturou: "Chci být strojem", řekl nám. Susan Sontagová udělala explicitnější, sřetelnější a poučenější útok na kult osobu a pousuzující kritiky ve své vlivné knize, která deklaruje svou tézi svým titulem, *Against Interpretation*. Clement Greenberg vede svým vlastním způsobem boj, spor s interpretací - literární či politickou - zdůrazňující, že malba existuje účinností, silou pouze svých fyzických ingrediencí, nemá žádný přičinný či morální spoj s vnějším světem. Robert Venturi, Denise Scott Brown a jejich kolegové říkají zas a zas ve své knize, *Learning from Las Vegas* (poučení z Las Vegas), že budou mít čím dál tím méně co dělat se sociální a politickým obsahem, ukrytým za architekturou pruhu (*architecture of the strip*). "Architekti nemají ve zvyku dívat se nepousuzujícím na environment, protože moderní architektura je progresivní, ne-li revoluční.... nespokojení s existujícími podmínkami. Moderní architektura byla vždy než povolující." Říkají zas a znova: "Pro umělce má být vytvoření nového znamenat výběr starého či existujícího. Pop-umělci se to znovu naučili. Máme umění existující, komerční architektury v měřítku dílnice je v této tradici". Na jiném místě používají termín "people's architecture", se sřejmou referencí na Las Vegas, i když také uznávají - věnuje jinde v knize - že "Pruh" nebyl určen lidem či pro lidi, ale k tomu, aby je svídl či využítkoval. Co říká Venturi a spol., to připomíná jeden z Warholových epigramů: "Pop art je záliba ve věcech, oblíbená věc".

Toto je však místo, které nebudu s vámi dále rozebírat. Masi jinými (svými) kvalitami je Pop sensibilita anašně a sřetelně indiferentní k obsahu a osobnostil. Akceptuje to, co nachází ve světě, dává tomu přednost před subjektivním vyjádřením, "vyvržením" psyché, a používá to často zcela přímo, rovnou, bez komentáře, jako tomu je ve Warholových Brillo Boxes, či ironicky, jako tomu je ve zlatých televizních

^{x/} Obrovské reklamní tabule, umístěné na sloupech (ve městech), nebo podél dálnic apod..

anténách umístěných panem Venturim na špičku Guild House ve Filadelfii. Sama fráze "The medium is the message" (Mc Luhan) ^{x/} ztělesňuje tohoto ducha. Je zapotřebí tvrdě komentovat totální nevědomost McLuhanaových textů a přednášek k obsahu TV dnes víc než jindy, kdy spektrum výběru programů na našich TV přijímačích je 5x či 10x větší než tomu bylo v 50-tých letech, v dekadě, v níž McLuhan rozvíjel své teorie. Tato hrozná příležitost je mnoha každému sebe-stylizujícímu se intelektuálovi, který se pyšní tím, že přísluší ke třídě, která McLuhana definitivně zavrhlá už před několika léty, ale pokračuje v praktikování jeho doktrín s pozoruhadnou věrností. Mám teď na mysli tisk a obzvláště jeho projevy během poslední volební kampaně, kdy jsme se a zas objevovali, že průběh kampaně je analyzován v termínech jejího "obalení" spíše než její substance či obsahu.

Co bylo samozřejmě nejvidentnější na reakci tisku na debatu Ford - Carter: nesešlo na tom, jak často kandidáti spolu zásadně nescouhlasili v otázce federálního řízení ekonomie či zdravotního pojištění, byli jsme (po debatě) zaplavováni spekulacemi o tom, který z kandidátů sluvil ostřeji či který se častěji smál. McLuhan se sám objevil v TV show Today hned ráno po první debatě a ohlédl, že Carter vypadal lépe v barvě než Ford a že President by měl být prezentován pouze na černobílé televizi. Komentář byl zasvěcen na kulminující dopad média, jinými slovy, ne na poselství. Jako bylo během kampaně intelektuálně módním říct, že tu nebyly žádné sporné otázky či že nebyl žádný rozdíl mezi kandidáty, je také intelektuálně módním říct, že nesejde na tom, kdo se objeví na TV obrazovce, když je sledována masami posluchačů. TV je vždy TV, jinými slovy, lichotivá, prostoduchá a mentálně paralyzující. Takto McLuhan - který už není radikálně "chic" (Tom Wolfe se o něm nikde nezmiňuje) - vyhrál bitvu o naše mysl. Jeho oponenti v teorii média, lidé jako Wilbur Schramm, který tvrdí ve své dlouho opomíjené knize, *Television in the Lives of Our Children* (1961), že duch reaguje na obsah TV přesně tak jako reaguje na obsah tiskovin (čtení variuje podle IQ a ekonomické třídy čtenáře), definitivně prohráli. Podvědomě jsme souhlasili s Pop sensibilitou, akceptovali jsme to, čím byla TV, jako to, čím být musí.

Někteří čtenáři se teď septají, co toto všechno má co dělat se záležitostí médií v muzeích. Kde jsou tvrdá fakta o ekonomii, strategii a stylu instalací, ať v USA či v cizině? Ale tyto instalace, v proti-

kladu k tomu, co se povídá, jsou výsledkem svobodné volby. Média, nová a stará, jsou naše nástroje, manipulované duchem, samozřejmě spolu s nezbytností rozpočtu a prostoru. Mysl naopak je silně ovlivněna v tom, pro co se rozhoduje, tím, v co věří. Mám-li pravdu a konvertovali-li jsme k mírnému, nám vyhovujícímu Pop/ironickému názoru na média, který glorifikuje svou fyzickou charakteristiku, udělali jsme jednu sadu volby. Vezmeme-li jiné hledisko, které, jak doufám, se mi podaří definovat, uděláme úplně odlišnou volbu. V r. 1968 Geri Stern, jeden z nejperspektivnějších profesionálních média-instalací, vytvořil environment nazvaný The World (Svět) - první multi-média diskotéku, zahrnující v sobě 30 naprogramovaných diaprojektorů, 1 filmprojektor, uzavřený TV projekční okruh se 3 kamerami a 30 stop vysokým projekčním plátnem. O 10 let později dělá subtilní, na obsah bohaté environmenty se skromnými prostředky, využívaje "domácké" uzavřené prostory, které pozornost spíše zaměřují než rozptylují na pomalu se pohybující tok obrazů. Něco se, filosoficky řečeno, jasně změnilo (média - nástroje, dosažitelné či po ruce jsoucí v 70tých letech jsou fyzicky nadřazené těm z 60-tých let; měli bychom se více držet dopadu, více se na něj soustředit, nikoliv méně). To, co si opravdu myslíme o povaze těchto nástrojů a o povaze obecně, a čímž nás média spojují, je to, kde je třeba začít, máme-li zlepšit situaci, která je podle obecného názoru bídná. Mohl bych široce daleko se rozpínavat o stylu, o strategii a ceně, a změnilo by to proces rozhodování museí. Už jsem se o to pokoušel, stejně jako mnozí moji kolegové. Znovu a znovu naléháme na hlavní muzea, aby používala kabelovou TV pro vystavování našich děl x/, přes free telecast, do domů diváctva tak velkého - přinejmenším v New Yorku - jako je diváctvo navštěvující muzea. Znovu a znovu je rozhodnuto namontovat drahé, přeplněné "pastvy pro oči" do malinkých prostor, kde se diváctvo stěží může pohybovat, kde může daleko hůře sledovat videotape v soustředěném tichu.

Dovolu mi teď věnovat se případu McLuhan, tomu, co jsme podvědomě přijali - pohledu, který nás vede k tomu akceptovat média (jako salby) jako cíle samy o sobě, místo naší vědomou kontrolu a transformaci. Potřebujeme, aby nás čas od času byly připomenuty ústřední zásady tohoto případu, abychom viděli, jak jsou křehké. Idea, kterou nám McLuhan nejvíce, nejdůležitěji vnutil, je to, že jsme televisí posunuti do saskově taktilní a hmatkové kultury, která nevyhnutelně svede lidi

x/ Davis sám mj. jétaké video-umělcem

dobromy do jakési "globální vesnice", unifikované společnými obrazy (images) společně vnímanými (kmen sedící spolu jako v dřívějších dobách, jak řekl můj kolega na zářijové konferenci). Co je opuštěno, řekl nám před desetiletím McLuhan, je lineární, fragmentované a individualistické "kultura tisku", odkázaná na Gutenbergem a renesancí, se svou nevyměnitelnou disociací sensibility (málokdy disociovaní od zakoušené reality závislostí na tištěné stránce) a odcizením. Jestliže si myslíte, že příliš zjednodušuji, přečtěte si co říká McLuhan sám: "Gramotnost dala člověku největší ucha oko a uvešla ho do vizuálního otevřeného světa specializovaného a rozděleného vědomí"... "Nacionalismus je výsledkem tisku"... "Běhání přes pohyblivých typů vyráběl výrobek, který byl uniformní a opakovatelný jako vědecký experiment"... "Naše nová elektrická technologie, která prodloužila naše smysly a nervy do "objektů světa" má velké implikace (důsledky) pro budoucnost jazyka"... "Elektrická technologie nepotřebuje slova"... "TV je především prodloužením dlouhého smyslu hmatu, který zahrnuje maximální mezihru všech smyslů"... "TV vytváří totální zaangażování na vše-zahrnující teď"... "TV změnila americkou nevinost v hlubokou sofistikaci (strátu přirozené prostoty), nezávisle na obsahu".

Myšlím si, že je fér říct, že tato chytlavá, barvitá teorie se tuze rychle uchytla a zakotvenila ve výtvarných uměních. Cesta byla připravena formalistickou teorií a umělci je explikovali a hájili - v práci Pollockové, Klineho, určitých aspektech Barnettta Newmana a ve všem co udělal Olitsky, - je médium opravdu poselství - a byla připravena nutností ubránit se social-realistické denigraci abstrakce. Ale také lichotila umělcům a architektům, protože je umístila do středu, ne-li do popředí nové kultury. "Zvláštní transferece času ve zkušenost je jedním z hlavních dělobů člověka nové kultury", napsal Caleb Carraggi, šák McLuhanův, ve své knize *Towards a Visual Culture*, r. 1967. "M, kdo chápou, že TV je esinentní kanál k vizuální kultuře budou vyslyšeni, ukáží ve svém bytí rysy, které je udělají schopnými navodit změnu ... odtud (pochází) formování elity nové kultury ... která ví, k čemu je TV". Měl bych dodat, že ne posledním elementem v tomto apelu je mu odpovídající opovržení staromódními arzouty, stále ještě připoutanými k na tisku postavené, humanistické kultuře.

Existuje hojnost dokladů vzrušení způsobeného McLuhanovými teoriemi a proroctvími během posledního desetiletí. Ale pro zdějnější účely mi dovolte citovat architekta Johna Johansena, který odpověděl noční důkladněji a určitě příměji než kdokoliv jiný:

S koncem industriální doby můžeme teď očekávat architekturu počtou spíše jako komputer, z komponent připojených k armatuře či chassis spojených cirkulačními přípojkami...

Historický revival - neoklasické a neobarokní opery (divadla) a muzea, neostředověké zádky pro domácí továrny, neogotické studenstské koleje a jednotřídní škola jsou z módy. Letištní budova, která vypadá jako pták (zde má na mysli asi Saarinenův TWA terminal na Kennedyho letišti v New Yorku), "architektura zobrazení" ("architecture of imagery") jsou z módy. A protože mechanická doba byla vystřídnána elektrickou, jsou budovy stylizované podle strojů z módy. Ti, kdož neodvozuji své formy ze zkušenosti našeho nynějšího environmentu na naše měnící se zvyky percepce, ti jsou z módy.

Zážitek, zkušenost, které budeme vyvozovat, odvozovat z našich budov, budou vyvzety z fáze smysla; dopad bude rychlý, instantní, kondensovaný, totální, poselství bezprostřední, přímý, možná surový, hrubý, ne-upravený, ne-vyzkoušený, ale skutečný. Textury např. odhalených, ukázaných konců (exposed finishes) nám umožní cítit odlišnost s dálky; musíme-li uvidíme svůj smyslový hmat.

Konečně, McLuhanova idea, že "médium je poselství", má svou paralelu v architektuře. To prostě znamená, že vliv prostředku přenosu, jím je poselství posláno, sděleno, je větší než vliv poselství samotného. Těmto odpovídá, že budova jako nástroj služby má na naše životy větší vliv než funkcionální služba sama. ^{1/}

Dejte na chvíli posínout širší implikace této věštby a koncentrovat se na adjektiva, použítá Jhanssenem na popisek zkušenosti z nových post-industriálních budov: "rychlý, instantní, kondensovaný, totální"... a "přímý, možná surový, ne-upravený". To by vám mohlo připomenout podobnou zkušenost asociovanou s totálně odlišným zdrojem: mixed-media a multi-media výstavy, podstrčené nám mnoha našimi předními muzei koncem 60-tých let (a dokonce do určité míry i dnes). Od výstavy "Kunst-Licht-Kunst" ve Stedelijk Museum Múcheven v 1966 k výstavě "The Machine: Art as Seen at the End of the Mechanical Age" v Museu Moder. Umění v New Yorku r. 1968 k "Art and Technology" v Los Angelesakém County Museu v 1971 existuje zde rozhodnutí šokovat a smést diváka množstvím médií, které přesahuje dokonce i syrovou sílu zmíněného Sternova environmentu, či nejvulgárnější z rock-streboškopických diskoték. Mírně se kolébající Grey Computer od Edwarda Keinhelze sedí v metaforické společnosti s dunivým zvukem Len Leyeho kx třpytivých kovových smyček. Rauschenbergova dancující se a bublající postel blízka (Mind Muse) číhá za rohem od kinetických maleb Roy Lichten-

steina. Díla odlišného filosofického záměru a druhu jsou posazena bok po boku s oduševnělostí, která by prostě nebyla umožněna pohybem instalováním obrazů, fotografií či soch.

Nefektní vám, jaký byl výsledek této a podobných výstav: značná pozornost, zaražující kritika a veřejné znechucení, něco jako krátký kousek koláče, který - jakmile do něj kousnete - zanechává kyselo na jazyku. Jasným důkazem toho je to, že žádná z muzeí, která jsem výše zmínil, neudělala už žádnou výstavu, ani vadilou podobnou výstavě *The Machine* apod., a jedinou výjimkou výstavy "Information" v Muzeu Moderního Umění v New Yorku r. 1971, která naložila s konceptuálním uměním stejně tak zmateně, stylem všechno dohromady, jakoby si umění jako idea zasloučilo téhož zacházení, rezervovanému pro umění jako světlo či umění jako pohyb.

Jaká filosofie percepcí, médií či psychologie diváctva se ukrývá za těmito monstrózitami? Co alespoň teď můžeme říct, je to, že jejich organizátoři předpokládali (s McLuhanem a jeho následovníky), že hodnota děl, která montovali, spočívá v jejich prostředcích exprese a ne nikde jinde; navíc, individuální segmenty v instalaci nemají nic inherentního či integrálního, co by sdělily diváctvu - spíše, poselství je v celku, či nase, působící, jak by řekl Johansen, ... "rychle, kondenzované, totální". Něco podobného by nebylo možno si myslet o malbě či kresbě, avšak ani jedna z těchto "substancí" neodvisí svou definicí a svým pochopením na tak malé a ne-reflektivní teorii.

I když se už stěží setkáme se žádnou výstavou ala *The Machine*, bylo by chybné, myslet si, že podobné svody přestaly existovat. Sám jsem byl vepnán do více než jedné video-výstavy, v níž monitory spolu, bok po boku, soupeřily. Našel jsem sebe sama (resp. své video-díla), např. ve Francii, "hrajícího" na monitoru umístěném - s dalšími monitory - v chodbě, která spojovala dvě hlásité, soupeřící mixed-media instalace. Byla to cizokránně úzká chodba, kde nebylo ani kde si sednout ani kde postát. Když jsem si stěžoval kurátorovi, vysvětlil mi, že to je ve skutečnosti čestné místo, protože tou halou prochází každodenně tisíce lidí - samozřejmě nikdy se nezastavujících, ale procházejících kolem toho, co šlo.

Teorie 60-tých let se co nejvíce zředila v Living History Center ve Filadelfii, které bylo otevřeno r. 1976. Toto centrum si samo dělalo reklamu na nejpokročilejší multimedia instalaci do té doby známou - konečně muzeum bez artefaktů. Toto centrum je přepnuto elektronikou: audio přístroje, z nichž každý vypráví svůj vlastní

příběh nebo zpívá svou vlastní píseň, zavěšená se stropu; kaleidoskopické divadlo odráží pohyblivé obrázky přes zrcadla do nekonečna; snad nekomplexnější dia-show, která kdy byla naprogramována použití přes 3500 disků na 64 pláten, a historické obrázky maškrty po největším filmovém plátně na světě IMAX 70x94 stop. Vyzývá každého z vás projít se houbičkou elektrické technologie a objevit alespoň jednu ideu interaktivní. A i kdyžte otevřeli instalaci měla na cíl vyprávět příběh amerických dějin, mluví jen o sobě. Zde je elektronický císař v plné své síle, zbaven jakékoliv náležitosti sloužit nějakému cíli než sobě samotnému. Když jsem k jednomu organizátorovi vnesl svůj protest, že ani jedno dítě, ani jeden dospělý nevyjde z tohoto domu hrůzy a kouskem koherentní informace, upozornil me na jedno dítě, poslouchající po telefonu přenášeno Vyhledání Mexivialoti, nahlas čtené nějakým hercem. "To je daleko lepší než ukázat mu originální dokument", řekl mi. "Kdyby ho (to dítě) nečetlo".

Nachvilku se zastavme a trochu si o tom popovíme. Ano, sít čtení takového dokumentu vyžaduje od diváka daleko víc než jen svednout sluchátko telefonu. Ale otázkou je: Zajímáme se o komunikaci - o poselství, inherentní v dokumentu - nebo se zajímáme o samotný kontakt médií? Nepředpokládám, že tato otázka bude teď zodpovězena, prostě se jenom ptám. Nemá pochyb o tom, že mnoho lidí svedne telefon a bude poslouchat - nahraný hlas. Ale co v takové atmosféře mohou slyšet nebo si uchovat v paměti? Co je naším cílem - předávat ideje nebo strčit do ruky svědkou, konzumnou berličku telefonu?

Je pozoruhodné, že takové fundamentální otázky strategie, jako je otázka evidentní ve Filadelfii, jsou zřídka kdy kladeny. Ale je to přirozenou konsekvencí našeho daleko pozoruhodnějšího: opomenutí ptát se po důkazu Melahanevského evangelia, které se tak rychle a tak nekriticky rozšířilo v komunitě výtvarného umění v posledním desetiletí. Konec konců máme nyní takových 10 až 20 let výsledků - což závisí na datu rozšíření té které Melahanevy knihy, článku a prohlášení - které můžeme posuzovat. Jsme-li vskutku na cestě k nové a kmenové kultuře, měli bychom být schopni všimnout si nějakých signifikantních změn, obavlivě proto, že jsme svědky - v posledním desetiletí - vstupu pozornosti veřejnosti, týkající se první generace mladých lidí zcela odkojené TV. Jak se chovají? Můžeme říct, že 60-tá léta - vzata jako jednotka, celek - nás ukázaly kulturu sjednocující se, kulturu hrnající do starého šleha tisk, hrnající do starého šleha individualismus, rozkládající odlišnosti?

Ano, odpověď znáte. Přinejmenším můžeme říct, že dopad TV na naši mládež je rozhodně komplexní a nevypověditelný, nepopíratelný. To, co při nejlepší snaze můžeme říct, je to, že post-TV-generace vykazuje více zavržených rysů kultury tisku než před-TV-generace. Konstatuji, že kultura, v níž žijeme, je odeizovaná a skeptická. Je mimochodem ne-
 netivní k autoritě - připomínám vám L.B. Johnsona (bývalého prezidenta
 USA) visícího na obrazech během protiválečných shromáždění a trička
 s nápisem "Nixon věděl", která se začala objevovat v prvních dnech
 televizí přenášejících výsledky aféry Watergate. Tato "TV kultura" zdá
 se, nevěří většině z toho, co se jí říká - o výrobcích (autí spotře-
 bitelů je novým fenoménem), o korporacích (každý jejich šéf nám řekne,
 že veřejnost je podivín se zavinění naftové krize), o politice vlády,
 o politických vůdcích, o jejich slibech. Neomezovaný přístup k TV v
 nejlepších vysílacích časech (tj. večer) nepomohl Nixonovu případu
 v letech 1973-74. Dále - neexistuje žádný matatelý důkaz, že TV
 zničili chuť na čtení, což už tvrdila opomenutá a výše zmíněná Schwa-
 nova studie, kde se říká, že děti "opouštějí" TV v době mezi 10 až 13
 lety (do té doby je jejich stálou "stravou"), nahraňují ji buď tiskem
 či sociálními aktivitami, což závisí na jejich IQ a environmentu.
 Mezitím potřeba udržet etnickou identitu, zvyky a jazyk se v minimálním
 10-letém přinejmenším zvětšila. Kmen, který se shromažďuje mezi osnou
 a desátou hodinou večer u televizoru, se neshromažďuje proto, aby
 se klaněl tomu, co vidí a slyší.

V tomto ohledu vám doporučuji důležitou novou knihu, nazvanou The
 Unseeing Eye: The Myth of Television Power in National Elections.
 Jejími autory jsou Thomas Patterson a Robert McClure, dva političtí
 vědci ze Syracuse University. Je naplněna statistickými tabulkami vy-
 vozenými z intenzivního sčítání všech možných aspektů moderního
 citování Bible ve středověku - dokazující na desetinou část to, že
 voliči si sestavují, dávají dohromady své myšlenky a názory z mnohosti
 pramenů či zdrojů, z nichž pouze jedním je TV (a stěží active pramenem,
 kterému se nejvíce věří). V této knize je dokonce doklad toho, že voliči
 voliči se zajímají o záležitost - o obchod - a že tužili či odhadují
 rozdíl mezi kandidáty na bázi čtení novin, protože nemohou dostat
 tento druh informací z komerční TV. Po hanběném výkonu elektronických
 médií ve volbách r. 1976, kdy zřídka byl čas na to definovat postoj
 jakéhokoli kandidáta k československu, bych soudil, že tento trend bude
 pokračovat.

Co s troufalou předpovědí, že umění, včetně architektury se odvrátí od svého do rozpuků uvědomělého a elitářského zaangažování na ideách, subjektivitě, symbolu, významu a historických referencích? A zase, skeptický pozorovatel, má právo učinit závěr, že se objevily právě opaky těchto proroctví. Nejvlivnější umělec světa začátkem 70-tých let byl Joseph Beuys, jehož dílo je nabarveno osobní, romantickou "anaškovou" a zároveň zasvěceno politické akci - politické straně, Organizaci Přímé Demokracie. Je, symbolicky, antitézí Warhola. Přesně v tu dobu, kdy některá z mých proroctví sluly o a volaly po nové vizuální kultuře, byla na vzestupu konceptuální umění, brzo následovalo "story" artem a narrativním uměním, hnutí, jehož fyzická forma je téměř vždy věnována slovu a textu, nikoliv obrazu. V tuže chvíli procházíme periodou intenzivní koncentrace na já (v malbě, kresbě, performanci i videu), nemající daleko k autobiografii a narcismu. Nejvýznamnější časopis současného umění, Artforum, kdysi bašta formalismu, je teď radikálně jiný, odlišný, angažovaný v diskusi politických záležitostí - jako je prodej Pasadenaského muzea sběrateli Norton Simonovi - které se vždy považovaly za něco nepatřičného do psaní o umění. Lituji, že musím říct svému příteli Johnovi Johansenovi, že v architektuře je budova jako význam, metafora, či dokonce jako historie "zpátky s námi", v plné své síle. Mnozí mladší architekti se vědomě pokoušejí nakládat s obatným děsem jako s významem. Ve svém determinovaném odkazu na minulost je dílo Roberta A.M. Sterna další indikací toho, že Venturiho nejranější teorie, postavené na to, co tehdy nazýval "bohatství a dvojnásobnost moderní zkušenosti" - vyhlášené v knize Complexity and Contradiction in Modern Architecture (1966) /tedy před Las Vegas a kulturou "obyčejného"/ - jsou pozoruhodně a skutečně proročké.

Nebudete-li se mnou souhlasit v tom, že postoj, který jsem spočátku definoval jako Pop-ironický byl překvapivě chyběj v množství položek - především v tom, jak je reflektován v McLuhanově teorii médií - musíte určitě připustit, že má vážné pukliny jako plán akce a jako proroctví. Proč tomu tak je? Myslím si, že jsou dva základní důvody, z nichž každý potřebuje být objasněn dřív, než se přiblížíme závěru a poslední anekdotě, kterou jsem vám na začátku slíbil. Zprvu, McLuhan a jeho spojenci opravdu špatně čtou dějiny a špatně jim rozumějí. Zadruhé, špatně rozumějí povaze médií, televizi, na kterou nejvíce spoléhají. Obtíž - náinnost u samotného jádra této posice - začala s McLuhanovým konceptem "Gutenberg Galaxy", odkázaného nám

tiskem (printing press). Je samozřejmě směšné stavět nějakou teorii dějin na křehké domněnce, že pouhé objevení se pohyblivých typů radikálně oddělilo jednu etapu lidského vědomí od druhé. McLuhan připisuje zla industrializace a Reformace Gutenbergovu tisku, pohodlně ignoruje hromadu opačných dokladů, které ukazují na daleko komplikovanější přechod. Mezi ně patří existence blokového tisku (block printing) (tisku s bloky/ před Gutenbergem; hluboká úcta, v níž byly drženy v Západní kultuře psané dokumenty (Magna Charta, základ našich demokratických institucí, byla napsána r. 1215); sřezavý politický spoj mezi rozkvětem kapitalismu a rozkvětem vynálezů řetězcových prací, které se nerozšířily před 15. stol.; vzestup (a nikoliv úpadek) obecně humanistické učenosti v renesanci, antitese specializace.

Konečně, nebyla to pouhá existence knih, co skácelo, porazilo metafyzický systém ustavený a uložený Aristotelem a později církví. Byl to tisk (press) o událostech - o Kolumbově cestě kolem světa, o hrozných a oči otvírajících morech, které se valily Evropou koncem 15-tého století, o libidu krále Jindřicha VIII. Měl byh připomínat, že rychlé rozšíření knih a tisků - s jejich smyšlami a často různými interpretacemi reality - způsobilo možná zkušenostní vztah ke světu (druh vztahu, který McLuhan vždy doporučuje), neboť tyto interpretace dávaly prostě myslí odvahu vynalézat ještě jinou interpretaci - svou vlastní.

Mázer, že "tisková kultura" jednou existovala a nyní umírá, aby byla nahrazena "vizuální kulturou", s úplně protikladnými hodnotami, kulturou, spojenou určitým způsobem s před-tiskovou, katolickou kulturou, je - stručně řečeno - absurdní. Stanovit pravdu je, jako vždy, daleko obtížnější než je to takto zde uděláno (což je důvodem toho, proč je pravda tak často nepopulární). Dovoľte si zahazovat si. Obě tyto kultury (tisková a vizuální) vždy existovaly bok po boku - to jest, instinkt psát a číst, daleko v meditaci; instinkt líčit, vidět, objímat svět a vnímat smysly. Jsou opravdu v nás, jako oko, duch a smysly jsou s oln spřaženy. Má-li náš malý vzor smysl, vysvětluje, proč je chybná McLuhanova domněnka, že TV na nás provede závažné změny pouhou svou existencí. Protože TV je vystavena těm samým kontrolám a omezením, které poutají jakékoliv médium komunikace: musí začít a končit v lidské mysli. Když Chomsky mluví o "hluboké struktuře" mysli - (o tom), jak je tato nevyhnutelně rámcována podmínkami, uloženými jí myslí - mluví také o hluboké struktuře TV, či kresby či malby.

Všimnul si někdo, že TV-přijímač sám nedělá program? My ho programujeme - dáváme mu - přijímači - program - ve všech svých divně variujících náladách a kapacitách: často ho programujeme špatně. Také ho přijímáme - ve všech svých rozličných náladách, často vnímavě, častěji stupidně, vždy perverzně, jako diváctvo, které měl na mysli Duchamp, když tvrdil, že umělecké dílo je vždycky skompletováno svým divákem (není tedy skompletováno samo o sobě) neočekávanými způsoby.

Sama o sobě neděle TV dělat nic, stejně jako Gutenbergův tisk nemohl vykonat nic, nemít Galilea, kterého by tiskl. Role obsahu TV je tak krucifální jako bývala role obsahu v kteroukoliv jinou dobu a kteréhokoliv jiného nástroje (komunikace). Ne, McLuhan a přátelé, je to poselství, co je médium!!! McLuhanův učitel William Ivins to věděl, když se entusiasticky vyjadřoval o důležitosti přesně opakovatelné vizuální výpovědi ve své velké knize *Prints and Visual Communication*. Ale věnujme pozornost rozdílu mezi Ivinsem a jeho žákem (McLuhanem). Ivins věřil, že opakování obrazové a tištěné informace bylo pro civilizaci důležité, protože distribuuje informace - ne proto, že distribuuje sebe sama. Když Vesalius v Římě r. 1538 blokově tisknul své anatomické diagrany pro distribuci ke svým studentům, udělal to proto, aby tak rozšířil specifické množství informací. Je to tedy obsah a jedině obsah sám, co může být revoluční. TV program, který dosahuje statisíce miliony diváků a opěvuje konvenční etnost předměstského života, zanechá po sobě ve své době tolik stop jako pohlednice k Vánocům, satirická kniha, psaná pro besprostřední obecnostvo čítající jen stovky lidí - tedy přichází na mysl Marxův *Kapitál* - či dílo vytvořené pro kabelovou TV - může změnit kulturu. Podle Pattersona a McLureho prohrál guvernér McGovern volby v r. 1972 tak hrane ne proto, že se smál na TV málo nebo moc. Prohrál je proto, že byl na "špatné straně věci" - voliči s ním nesouhlasili. Carter vyhrál 8. listopadu ne proto, že si "stál rovněji" než Ford či proto, že více cenil chrup, ale proto, že definoval ekonomický program, s nímž se miliony diváků mohly identifikovat.

To jsou neobalené a prosté pravdy, ale bojím se, že jsme byli zavedeni tak daleko lstivostí a triky formy, balení a elektřiny, že jsme o těchto pravdách stratili poslední petuchu. Dovoďte mi předhodit jinou nezaobalenou pravdu, s pomocí německého básníka a esejisty Hansa Huguase Benzenbergera, kterého si velice vážím:

"Není těžké uhádnout, proč se slogan "Médium je poselství" setkal s nespoutaným entuziasmem ze strany médií, protože sprovazuje se světa... otázkou pravdy. Ne, zda poselství je láč, či nikoliv, se stalo irrelevantním, protože ve světle McLuhanismu pravda sama sídlí v samé

existenci média, (příčinně) nesejde na tom, co toto médium odslužuje: důkaz sítě (network) je v síti. Škoda, že nežije Goebbels, aby se viděl takovému naplnění svého díla.

Jinými slovy, názor, že sama TV je věcí, o níž jde (issue) - a nikoliv muži a ženy, kteří ji řídí - odstraňuje břemeno personální volby. Všiml jsem si konce volební kampaně r. 1976 mimořádného úvodníku Johna Chancellora z NBC News v New York Times. Ten si v tomto úvodníku stěžuje na triviálnost kampaně ("Byl jsem oloupen o své právo na slušné volby"), na způsoby, jak se každý kandidát dral o to vytvářet události, jímž by se dostalo pozornosti, spíše než o to diskutovat sporné otázky. V tomto úvodníku však není ani náznak toho, že by on či NBC News byly na rozpácích kvůli tomuto stavu věcí - neboť odmítaly reportovat o, či promýšlet jakoukoliv záležitost trochu komplikovanější než nejposlednější přefeknutí se kandidáta. Být "přítlačem ke zdi" určitě by řekl (jak říká většina TV lidí) že TV nedovoluje - kvůli svému rychlému pohybu - podrobnou, rozvíšenou definici idejí, a dokonce i kdyby to dělala, diváci by nesohlasili.

Ale já se pokouším říct, že TV sama o sobě není nic než prázdná, nepopsaná tabule. Můžeme zítřka rozšířit její časové parametry, tím, že budeme pracovat v, a podporovat kabelovou TV. Také se pokouším říct, že TV diváctvo není ani lepší ani horší než diváctvo tisku (print) či malby. Máme hojnost dokladů, že diváci nejsou ošarování, okouzlení moroni (pitomci), ale cítící, myslící, odcizené lidské bytosti. Opravdu, neexistuje žádná taková věc jako masové diváctvo u TV přijímačů. Jsou to prostě jeden, dva, tři lidé, sami doma, sledující TV. Toto diváctvo je ve svém modu percepce bližší diváctvu kresby, knihy, než diváctvu filmu; tento modus percepce nabízí tudíž tutéž příležitost odpovědného dialogu, který existuje v "krásných" uměních, dialogu zralého ducha se zralým duchem, bez blahovlnného chování se k druhému.

To mě zpátky přivádí k záležitosti Pop sensibility a k alternativní teorii médií. Sensibilita, kterou jsem vám definoval na začátku nebude rozebrána tím, co vám říkám, neboť to jí (sensibilitě) vnucuje přesně ty perceptuální "domácí práce", kterých se tak radostně a vesele vzdala před 10 - 15 lety - tj. osobní volby a zodpovědnosti. Chce po ní nejen akceptovat banalitu komerční TV či Las Vegasského pruhu či Lewittinského roztahování se, ale i (chce po ní) změnit ji,

neo se přinejmenším o to pokusit. Chce po ní přestat mít rád všechno pohledem, zraken, bez ohledu na předpokládané omezení sýtického diváctva, ale slyšet s takovou osobou na úrovni člověka-k-člověku, jakoby "snažoval" ideje v rozhovoru.

Mám rád zvuk a konotace slova "rozhovor". Alternativní teorie médií, kterou jsem přislíbil, je s nimi přímo ve vztahu. Namísto myšlení a slyšení a TV přijímači či divákovi či komputeru jako o ikonách nové kultury, navrhuji, aby byly považovány za prodloužení mysli, jako jazyk, sváděný těmi samými pravidly a zákony, schopný té samé aktivity s otevřeným koncem, a těch samých myslí. Viděno takto, stává se dílo muzea a kurátora zároveň prostším a vysvětlivějším. Díla umění (či dokumentace), která používá nová média, mohou být organizována, prezentována, užítkovávána a instalována jako přírůstky k dialogu moderního umění, ne jako elektronické srážené pohárky lákavě kypící před dětským publikem. To taky znamená, že mohou působit na vyšší úrovni komunikace stejně jako na "populistické" úrovni. Nepochybně moc médií dosáhnout diváctvo nového muzea, definované v dobře známé zprávě American Association of Museums, podpořené Departmentem of Housing and Urban Development r. 1972, může být zapřažena k tomu vzdělávat a zvyšovat úroveň stejně jako k tomu bavit a ujednodušovat. Připojit TV přijímač či disk k mysli (jako předpoklad) spíše než (připojit je) výlučně ke slyším, rozbíhá dlouhou řadu konsekvencí podle toho, jak dalece muzeum specificky a prakticky nakládá, počítá s TV či videotapem (ne st tím, že je strčí někde do chodby). Provádí směru analogickou k revisionismu, rozbíhánutému v lingvistice Chomskym, když stavěl zdroj jazyka do já (in the self) spíše než do environmentu, kam se ho pokusil usadit Skinner.

TV přijímač jako přírodní tabule. Kamera jako tuška. Kabelová TV (ve spojení s muzeem) jako distributoři (publishers). Tyto analogie nás metaforicky opět navrací k nůhledu na nové prostředky komunikace, který je zároveň zdravý, rozumový, posilující a osobní. Stane-li se to, uvidíme konečný úpadek a pád Popu, v který věřím, ale nepředpovídám. V Popu je humor a ironie - jeho pávab - ale jeho modus akce, jak jsem řekl, je pasivní a akceptující. Environment v Popu je agresorem, člověk pak jeho obětí. Devalte mi skončit příhodou, která koketuje s humorem (a stejně tak tragedií) a obrací tento poměr.

A zase, nejsem si jist, jestli povídky je pravdivé, ale mohla by být. Ten příběh žije po celém světě - byl mi x krát opakován v x zemích.

Začíná o půlnoci na malé stanici kabelové TV na předměstí. Stanici vlastní a obsluhuje je jeden člověk (podobně jako benzínovou pumpu či rodinný krám). Namísto toho, aby skončil vysílání s tím, že je noc, zamířil svou osamělou kameru na svou kancelář. Dlouho před ní sedí, přemítaje co dělat. Pak si vzpomene, že by si měl urovnat stál - něco, co po leta odkládal. Neboť jak se probírá nakupením starých per a parkovacích lístků, začíná přicházet na neotevřené dopisy odložené v minulosti v letu dní. Několik z nich - zázrak - obsahuje šeky. Jsou tam vzkazy dávno zapomenutých přátel, něco od silerek zloněka. Ten člověk zapomíná, že je na kameře, angažuje se především v znovobjevení sebe sama. Otvírá každý šuplík, prohlíží každý list papíru, každý předmět. Některé nahazuje, některé si strká do kapsy, malá část se vrací do zásuvek. Když skončí se svým stolem, začne na starý omlácený kabinet vedle stolu, přečpáný časopisy, novinami, šaty, poloprůhlednými lakvenami whisky. Ten dobou, kdy končí, pronikají do okna první páprsky slunce a jeden taky padne na kameru. Ten člověk se "přeměnil" 8 hodin!

Konuzlením toho příběhu je to, že se posluchačům líbí. Několik lidí dříve u svých TV přijímačů, vstávají, aby ho vypli, a vidí toho muže, vyklízejícího stůl. Někdo tomu uvěřit; rozkoukávají se, začíná se jim líbit, připadá jim jako trochu nudný, ale příjemný hostitel; volají telefonem své přátele, zpráva se šíří po malém městě, obsluhovaném touto stnicí. Přesněho dne ten muž ~~kontinu~~ začne dostávat gratulační telefonáty. Během týdne pak dopisy. Nějak se zpráva dostane k někomu z novin či rádia a jeho ostýchavému celonočnímu gestu se dostane mezinárodního věhlasu. On ho však už nikdy nezopakuje. Vrací se ke své všední práci a už nikdy o něm není slyšet.

To je pro me - a pro všechny z nás - "vrcholový" příběh, ať je pravdivý, či ne. Vše než čím jiným jsem fascinován tím, že historka nikde neobsahuje ani smínek o motivu toho člověka. To je pochopitelné, protože nikdo z těch, kdo příběh vykládají či poslouchají, necítí potřebu určit motiv. Všichni ho znají. Vědí, proč odvekl kameru do kanceláře. Analogií je opakuje se a vrací se se téma z bajky (známé ve všech kulturách) zavrženého či zapomenutého dítěte, které je na konci zachráněno hrdinou. Nikde nezkoumá motivy hrdiny: je přijato, že dítěti v nebezpečí se má pomoci. V podobenství s předměstí je také přijato, že člověk, který otevřel šuplíky svého stolu udělal dobrou věc, možná dokonce velkou věc. Mohl by být neidentifikován hrdinou post-pop-kultury, ne-li umění. Zapomněl na to, že je "na kameře", že je snímán. Choval se před kamerou jako svobodný člověk.

Naším úkolem teď je ho následovat, skromně, s kloboukem v ruce.

Poznámky:

- 1/ John Johansen, esej bez názvu v knize (sebníku) McLuhan Hot and Cool, ed. Gerald Emanuel Steiner (New York, 1967), s. 226 - 235.
- 2/ Hans Magnus Enzensberger, "The Industrialization of the Mind", v: Partisan Review, (New York), Winter 1969, s. 100 - 111.

David Mower : Through the looking glass and what the artist found there. Za zrcadlem a co tam umělec našel. ^{1/}
v: Art International, Vol. XXIII/5-6, Sept. 1979

"Psalí o zrcadlech zavádí člověka do neomezené džungle, kde nepřetržitě bzučí slova..."

Robert Smithson ^{2/}

Je-li komunikace prakticky instantní a prameny mnohé, je historik současného umění sprostěn úkolu identifikovat stezky vlivu; spíše mu musí jít o dokázání pravděpodobnosti a zmapování rozsahu jevu.

V r.1964 jeden pop-manažér, mající "palec na tepu doby" předekoroval svůj noční klub v Londýně zrcadly ^{3/}; téhož roku vydal argentinský intelektuál Borges báseň ^{4/}, v níž prohlašuje, že "strach ze zrcadel je znovu venku, mezi lidmi". Je-li pravdou, že ne všechny věci jsou možné v jednom časovém období, je stejně tak pravdou, že určité věci jsou pravděpodobnější a je to pravděpodobnost této triviální a jinak náhodné koincidence, kterou tento článek zkoumá.

Tradiční užití zrcadel

Zrcadlo mělo pro umělce minulosti mnoho praktických užití - za prvé, umožnit auto-portrétování, zadruhé jako pomocník při kompozici, za třetí jako pohodlný, přirozený nástroj konvertování tří-dimenzionálního světa na dvou-dimenzionální plochu. Jako součást esenciální výbavy umělcova ateliéru lze ho nalézt opřené o umělcovu židli, spolu s barvami a štětci, na Tassaertově obraze *Ma chambre en 1825*. ^{5/}

Van Gogh píše v dopise č.537 (ze 17.září 1888): "Schválně jsem si koupil zrcadlo, dobré k tomu, aby mi umožnilo pracovat zpanětí v případě nedostavení se modelu". Počínaje si tak, zařadil se do tradice která byla snad poprvé ilustrována v manuskriptu z 1402 podle Boccacciova *De Claris Mulieribus*. Tento ukazuje ~~mladou~~ mladou ženu, malující svůj portrét s pomocí ručního zrcátka (Bibliothèque Nationale, Paris) ^{6/}. V poslední době byla tato aktivita komentována v Richard Artschwager/ově/ obraze *Portrait I* (1962) ^{7/} a na obraze *My Parents and Myself* (1975) Davida A Hockney/e/.

Nehledě na přímé použití zrcadel v objevu anamorfických maleb v 17.století ^{8/}, uznávali umělci neustále vlastnosti zrcadel stimulovat invenci. Pomineme-li rozdíl v kvalitě, je Sol LeWitt/ův/ nynější zájem o převrácení ^{9/} přímým dědictvím Rembrandtova podobného zájmu. ^{10/} Stejně tak je začlenění efektů konvexních zrcadel do komposic Steve Araka a Anthony Green/a/ možno připsat k takovým

přičlenit k takovým prototypům jako je Conrad Witz/ova/ Madonna in Church (1442/3 - Museo di Capodimonte, Napoli) a Fouquet/áv/ Arrival of Charles IV. at St. Denis (1458, Grandes Chroniques des Rois de France. Msc. Bib. Nat. Paris).^{12/} Stejně tak stimulující, testovala zrcadla efektivnost kompozice. Gaudí ve své roli sochaře, když odléval svůj Příběh Bible pro kostel Sagrada Família, znal hodnotu fotografických dokumentů. Používaje konstrukce zrcadel, zaznamenával mnohé pohledy na každý model, odhaduje takto finální efekt sochařské figury viděné z mnoha úhlů.^{13/} Poněkud méně systematicky užíváno, hrálo zrcadlové testování nezaznamenanou roli ve výtvarné proceduře mnoha umělců.^{14/}

Pokud se umělec pohyboval v tradici reprezentace, bylo zrcadlo potenciální mírou jeho přesnosti převodu tří-dimensionálního světa do dvou-dimensionálního plánu (plochy). Spojení mezi činností řemeslníka/umělce a povahou zrcadla, tak zkušebně uvedené do západního myšlení Platonem^{15/} je nejznámější z Leonardových sešitů poznámek:

"chcete-li vidět, zda celkový efekt vašeho obrazu (malby) koresponduje s efektem objektu reprezentovaného podle přírody, vezměte zrcadlo a uložte je tak, že reflektuje, odráží skutečnou věc a pak srovnajte odraz se svým obrazem" ^{16/}

Nejpropracovanější demonstrací tohoto srovnávání byl panelový obraz florentského Baptisteria od Brunelleschi/ho/, nyní ztracený, ale zaznamenaný v Antonio Manetti/ho/ biografii tohoto umělce. "Divák stál za panelem, který byl vztyčen uvnitř katedrály, a díval se dírou ve stěně vyříznutou v panelu na skutečné Baptisterium. Zároveň mohl, s pomocí zrcadla, vidět to, co Brunelleschi namaloval na přední stěnu panelu" ^{17/}

Umělci, kteří považovali za svou roli "přidržet zrcadlo přírodě", byli vždy považováni za zodpovědné za to, kam se rozhodli umístit své zrcadla, což bylo záležitostí odpovědnosti ústřední do 19.-tého století, kdy realismus podnikal stále mnohí se nájezdy vně dvořanských námětů. Stendhal se rozhodl nebrat totu v úvahu ^{18/} ve své obraně dvou nyní zapadlých dramatiků proti obžalobám z vulgarit

"Předložili publiku zrcadlo: je to jejich chyba, jestliže se v něm zrcadlí sprostí, hrubí lidé? Má snad zrcadlo nějakou náklonnost?" ^{19/}

Flaubert však viděl v tomto argumentu trhlinu a uvědomil si nezbytnost rozšíření analogie. Prohlásil v dopise Louise Colet/ové/ (1853) "necht zrcadla zvětšují pravdu vně nás samých" ^{20/}, výrok, implikující přednost depersonalisace, a jako takový zvěstující ledovcovou indiferencí, adoptovanou Andy Warhol/em/.^{21/}

Moderní použití zrcadel

Můžeme uzavřít, že zrcadlo bylo v minulosti používáno jako metafora a) role umělce, b) uměleckého díla samého, c) přírody či bytí umělce.

V moderní tradici, když byla reprezentační funkce umění buď přehodnocena či opuštěna, dalo se předpokládat, že se tato použití zrcadlové metafory rozhojní. Ukázalo se, že se opravdu víc a víc umělců začalo zabývat zrcadly a že od začátku 60-tých let lze pozorovat enormní růst zájmu o zrcadlo. Avšak tento nový zájem podpíchlý dvě fundamentální změny. Zprv, zrcadlo přestává být nástrojem, ~~ne~~ pouhým kouskem výbavy, a stává se i materiálem, i obsahem. Zedruhé, pokud je analogie umělecké dílo/zrcadlo stále ještě smysluplná, přesunul se důraz od porovnávání, srovnávání statických obrazů (images) k povaze operace uměleckého díla v komunikačním systému, zahrnujícím i umělce, i diváka. Dalo by se říct, že umělecké dílo v minulosti bylo výsledkem aktu zrcadlení, ale divák je (um.dílo) nemohl použít jako zrcadlo; spíše ho (um.dílo) používal jako okna a zástupně se jím díval.

Zrcadlo jako materiál

Mnoho z nového umění bylo postaveno, založeno na "realisaci" materiálu. Věc referující - bronz, mramor, barva - a věc, o níž se referovalo - tělo, hora, kůra pomeranče - byly čím dál více dávány k sobě, čím dál víc se sobě navzájem přibližovaly, až se k sobě přiblížily tak těsně, že často jsou identické. Reprezentace se stává presentací: skutečná těla nahražují obrazy těla, manipulace s opravdovou zemí(zeminou) nahražují obrazy krajin a instalace žárovek odstraňuje překážku problému vytváření iluze světla.

Po hojném pozadí tradice zrcadlení zrcadel - virtuálním nápadu v mimetické tradici malby, objevil se skutečný povrch zrcadla na Gris/ově/ koláži Le Lavabo (1912) a na Archipenko/vě/ konstrukci Woman with Mirror (1914).^{22/} Obě díla, zdá se, odpovídala na volání futuristů v jejich technickém manifestu (1912), kde zrcadla byla zařazena do seznamu materiálů, použitelných umělcem. Gris vysvětlil svůj čin přítelem: "Chceš vědět, proč jsem přilepil na obraz kus zrcadla? Tedy, v obraze mohou být povrchy znovuvytvářeny a obsahy reinterpretovány, ale co si počít se zrcadlem, (jak ho použít), jehož povrch se stále mění, a které by reflektovalo i diváka? Pak se nedá udělat nic jiného než (na obraz) přilepit kus skutečného zrcadla".^{23/}

V tutéž dobu Brancusi, motivovaný svými mystickými universalisujícími filosofiemi, usiloval o dematerialisaci své sochy a jejího osvobození od asociování personálního procesu jejího utváření tím, že ji leštil. Povechy jeho kovových skulptur se po r.1911 často stávají adekvátními zrcadly. Zbaveny jakékoliv ideologické intence, jsou leštěné skulptury stále (ve smyslu: nelze je různě vykládat podle měnících se ideologií té které doby), a v 60-tých letech okouzly, "svedly" takové umělce, jako jsou Hubert Dalwood,^{24/} Henry Moore a Pomodoro.^{25/} Mezitím od 40-tých let Joseph Cornell "v nesčetných krabíčkách (boxech) lemoval jejich vnitřní zdi zrcadly či fragmenty zrcadel"^{26/}, a možná tak inspiroval Robert Rauschenberg /ovo/ včlenění zrcadlového panelu do své známé Charlene. Od té doby se opravdová zrcadla stala "běžnou mincí". Přesahující stylistické hranice, figurují zrcadla v díle tak odlišných umělců jako jsou Tàpies a jeho The Mirror with Confetti,^{27/} Les Grands Transparents od Man Ray/e/^{28/}; Zoom Mirror 1969 od Christian/a/ Megert/a/^{29/}, a The Reflection series od Michael/a/ Ayrtón/a/^{30/}.

Jejich použití bylo bezpochyby podpořeno objevením se levných zrcadlicích materiálů jako jsou např. výrobky ICI Melinex^{31/}, na trhu.

Zrcadlo jako obsah

Zrcadlo je možná jediným předmětem, o němž lze říct, že sdílí totéž existenciální dilema jako člověk. Člověk je odsouzen k tomu nikdy se nevidět, nikdy nevidět sebe sama, neboť k tomu, aby to mohl udělat, musel by se nutně - podle Sartre - rozdělit na dva (na osobu hledící, a na osobu, na níž je hleděno), a tak se vzdát své celistvosti. Tato situace je implikována v Dalího Portrait of Gala, 1935. Zrcadlo, však, je jediným předmětem, který člověk nikdy nemůže vidět, neboť to je ve všech situacích tím, čím je, tj. zrcadlem, i tím, čím není, tj. reflexy věcí, jiných než je zrcadlo samo.

Zrcadlo tudíž nemůže být nikdy použito prostě jen jako materiál, protože vždy sebou nese stále měnící se obsah a jeho popularita může odůvodněně, přiměřeně stoupat v době, kdy tradiční separace formy a obsahu je popírána. Specifickým rysem jeho obsahu je to, že nemůže být kontrolován, ovládán, stává se ready-made a z tohoto důvodu bude mít speciální přitažlivost pro umělce, kteří, dychtíce "vystěhovat" umění ze sféry soudů vkusu, chutí, se rozhodují pro, či opravdu omezují operaci svých personálních voleb při tvorbě díla. Anglický umělec Craig-Martin prohlašuje:

"Zrcadla mi umožnila pojednávat téměř výlučně systémem a nechat obsah být něčím, co je k dílům přivedeno... To mi umožňuje dělat nejméně obsahovou věc, která, na druhé straně, je obsahem" 32/

Umělecké dílo jako zrcadlo

"Obrazy jsou mými zrcadly, říkají mi, jak vypadám, jaký jsem v tom kterém okamžiku" - Baziotes 33/

"Malování na stojanu dnes uvěznuje malíře v jeho ateliéru tváří v tvář hrůznému zrcadlu, kterým je jeho vlastní plátno"

Yves Klein 34/

"Umělecká díla nejsou zrcadly, ale se zrcadly sdílejí unikající, nezachytitelnou magii transformace, kterou je tak těžké vyjádřit slovy"

Gombrich 35/

"Na každém plátně (obrazu) je vždy malé zrcadlo"

Hockney 36/

Metafora, použitá Baziotes a Kleinem, je stále ještě v základu tradiční; "pravdivá" funkce zrcadla je převládající, a jediným rozdílem je to, že vnitřní "příroda" nahradila vnější přírodu. Dnes je tím, co je reflektováno, umělcova osobnost, psyché či nevědomí.

Situace se mění, je-li zrcadlu/uměleckému dílu umožněno reflektovat situaci na této straně plátna - stranu existující v přítomném čase, současném s divákovým oceněním, uznáním, porozuměním (appreciation) - tedy, dalo by se říct, tehdy, když je povrch transformován tím, co je před ním. O to šlo v Rauschenbergových Bílých Malbách (White Paintings) (1952). Umělec později vysvětloval:

"Vždycky jsem soudil o bílých malbách že nejsou pasivní, ale velice, velice hypersensitivní, takže se člověk na ně mohl dívat a téměř vidět, kolik lidí bylo v místnosti (což způsobovaly lidmi vrhané stíny) či jaká byla denní doba". 37/

Obrazy, malby, ne už výsledky procesu zrcadlení, fungovaly teď skutečně jako zrcadla. Chce to jen malý krok v představitivosti, abychom se dostali ze - výše zmíněné "téměř", a vybavit Cherlene (1954) její skutečným pravoúhlým průřezem zrcadla. 38/ Rauschenbergova řeč o stínech, částečkách prachu, světlech atd., působících na dílo (což je značně příbuzné John Cage-ovu spoléhání se na kašlení, skřípoty a povzdechy /diváků/ v jeho skladbě 4'33), může být viděno jako pouze osvětlení "problému", tradičně prezentovaného v oceňování umění (art appreciation), problému interference (vzájemného křížení světél atd.). Novost však spočívá v uvitání a oslavě této interference. Kandaský umělec Michael Morris vyjadřuje tento bod jasně:

"Otráven tím, že se musím dívat na reflexy, když se dívám na obrazy pod sklem, začal jsem dělat obrazy, kde reflex byl uváženou součástí jejich zakušení" 39/

Stejně tak, jako je fyzická, vyrůstající ze situace, může být interference i osobní, vyrůstající ze setkání uměleckého díla s divákem. Interpretace neustále riskovaly obvinění z překroučení^{40/}. Avšak, jakmile je koeficient proponovaný Duchampem^{41/} jednou akceptován a smysl jakéhokoli uměleckého díla je viděn jako měnící se směr významu deponovaného umělce a významu a nalézání (a vymýšlení, vytváření) divákem, pak umělecké dílo stále víc a víc začíná operovat analogicky jako zrcadlo a je otevřena cesta k tomu, aby proces dívání se na umění byl viděn víc a víc jako cvičení v sebe-zkoumání a méně jako zastupující vstup do světa někoho jiného. Tato nová role uměleckého díla je krásně naznačena Lichtenstein/ovými/ zrcadlovými obrazy (1970) a co nejdoslovněji realizována v Craig Martin/ově/ Kids Stuff (1973).^{42/} Zde je divák postaven před řadu sedmi malých zrcadel, z nichž každé má stručný doprovodný text:

1. Jak zvláštní je to, být tak starý, jak jsem nyní.
2. Myslím, že znám sebe sama.
3. Vybavuji si, jak tomu bylo, když jsem byl polovičně tak starý jak dnes.
4. Myslím, že jsem znal sebe sama.
5. Vzpomínám si, že jsem tehdy uvažoval o tom, jaké to bude báječné, až budu dvakrát tak starý (jako tehdy, tj, až budu tak starý jako jsem dnes).
6. Není to takové, jak jsem si tehdy představoval.
7. Jak zvláštní by to bylo být dvakrát tak starý.^{43/}

Na ještě transparentnějších rovinách snad několik dalších proposic pomůže vysvětlit současnou popularitu zrcadla.

Zrcadlo a moderní environment (prostředí)

"Venkov je plný přízraků, dvojníků", řekl napsal Oldenburg v jedné své básni z r.1956.^{44/} Ještě víc je to pravdou o moderním městě, a jeho zdmi, skleněnými frontami a technologickými lesky.^{45/} Jsou to povrchy často matoucí a distancující, které hrály významnou roli v námětu foto-realistických malířů konce 60-tých let. Reflexy jsou všude^{46/}, v Richard Estes/ových/ výlohách, na chromových blatnících a kapotách Ron Kleemann/ových/ aut, na láhvích a nádobách Janet Fish/ové/.

Když bylo sklo oslavováno začátkem století, až v Scheerbart/ově/ "Glassarchitektur"(1914) či na obrazech Delsunayových/, Les Fenêtres (1912), jeho transparentnost, reflektivní vlastnosti a schop-

nost fragmentovat obrazy (images) byly radostně akceptovány jako pomáhající vytvářet symbol simultánnosti a smíšené plnosti moderního světa. O 50 let později tento optimismus pozbyl lesku. Duchampova Anemic Cinema (1926) ^{47/} se svým použitím zrcadlového projekčního plátna, Schlemmer/ův/ Metal Tanz (1929) a dokonce i Busby Berkeley/ův/ Wonder Bar nebyly už extrémními uměleckými zkušenostmi, ale zevšedněly, staly se součástí každodenní scény. Jak diagnostikoval Borges, přišla hrůza a hrozba "Strašidelná duplicita" reality. ^{48/} Reflexy všude podrobuji realitu výsledku a naše uchopování fyzického světa byla zkříženo a frustrováno opakováním ^{49/} a multiplikací.

Zrcadlo a vizuální nápad, podivínství

Podle Vasari/ho/, Giorgione, vyzván Verrocchielem v populární renesanční debatě o relativní nadřazenosti malby či sochy dokázal, že malba je víc než důstojným soupeřem sochy:

"nabídl, že ukáže v jednom pohledu na obraz zadní část i profily namalované postavy... Namaloval nahého muže s otočenými zády a na jeho noze jasný, průhledný proud vody nesoucí jeho odraz. Na jedné straně bylo naleštěné brašní, které si muž avlékal a to reflektovalo jeho levý profil....na druhé straně bylo zrcadlo, reflektující jeho druhý profil..." ^{50/}

Toto dílo, nyní ztracené, mělo, jak říká Vasari, "krásnou a fantastickou ideu" a bylo chváleno nejen pro svou krásu, ale i pro svou duchaplnost. Od té doby byla tato demonstrace zrcadla vždy spojována s přehlídkami (shows) triků, magie a nápaditostí, podivínství. Krásný vynález, umožnilo zrcadlo Velasquezovi v jeho Toilet of Venus poskytnout divákovi i plný pohled na zadní část těla i na tvář ze předu, a potom umožnilo malířům portrétů obšťastňovat patrony něčím extra, profilem navíc k plné tváři, jako tomu je na Zoffany/ho/ Portrétu Královny Charlotty a jejích dvou starších synů (1764) ^{51/}, na Ingres/ově/ Madame Maitessier, a na ~~nové~~ novodobém obraze Perlestein/ově/, Mr. and Mrs. Edmund Pillsbury (1973). ^{52/}

Není pochyb o tom, že patřičná obecnost reagovala s překvapenou rozkoší, když Mr. Pepper v polovině 19. století jak se zdá dělal nemožné a s pomocí velké desky z vyleštěného skla "vytáhl" svého prvního "ducha" z průhledného vzduchu, či když se Kiesler/ovi/ v jeho designu pro hru WVR, hranou v Berlíně v r. 1922 podařilo na "elektromagnetické" scéně vyprodukovat maličké, zděbné herce s pomocí tohoto "Tanagra-Apparat/u/"; ^{53/} to vše za pomoci zrcadel.

Roztahování normality bylo vždy dočasnou úlevou, ne-li léčbou nudy. Julio Le Parc/ovy/ distorse tváří v jeho filmu z r. 1966 ^{54/} při-

náleží k, patří do "zrcadlové síně" lunaparků, a podobnou nesnesitelnou mystifikaci nám mohou poskytnout bizarní fotografie Hanse Breder/a/. Tato díla jsou založena na principu transformace, čímž připomínají i Leo Malet/ovy/ *Reflection objets* pro výstavu surrealistických objektů v Paříži 1936^{55/} i taková díla jako je Magritte/áv/ *Les Liaisons Dangereuses* (1934). Breder píše:

"Nahá děvčata pózuji se čtvercovými kovovými zrcadly, která reflektují části jejich těl. Lidská figura je zrcadly rozbita, a jak mění polohu a hýbe se, jsou vytvářeny nové formy s mnoha rukama a nohama nebo jiné zvláštní anatomické kombinace"^{56/}

Pracující na intelektuální spíše než erotické rovině, má také Sol Lewitt za cíl uvádět do rozpaků svou sérií kreseb *Fours* 1968. Zde je to MKK duch spíše než mysl, co je pohlázněno a fantasie je nakonec "umístěna na ocas" matematické logiky.^{57/}

Zrcadlo	1	2	2	1
	3	4	4	3
	3	4	4	3
	1	2	2	1

Příčné zrcadlo	1	2	1	2
	3	4	2	4
	3	1	3	4
	4	2	1	2

Překrmené apetity dnes potřebují stálou stravu, stálý přísun duchaplnosti, fantasie, novosti a překvapení. Ve stále více vysvětlitelném světě je dobré najít aspekt familiárního, který ještě může mást. Na zrcadlo se lze vždycky spolehnout, že bude mást, že bude nabízet trochu potřebné záhady.^{58/}

Zrcadlo a prostor

V oblastech reprezentace umožňovala zrcadla umělci prodloužit, rozšířit prostorové implikace jeho díla, mluvit o prostoru této stěny plátna v přítomném čase. Van Eyck/ova/ *Arnolfini Marriage* (1434), Petrus Christus/áv/ *St. Eligius* (polovina 15.stol.), Holman Hunt/ovo/ *Awakening Conscience* (1853) a Manet/áv/ *Bar at the Folies Bergère* (1881/2) jsou prostě nejznámějšími příklady tradice, která je dotvářena až dodneska obrazem *Floor, Floor Mirror Wall* od Sylvie Mangold/ové/ (1973), tradice, která je komentována mnoha současnými "fotorealistickými" díly. Identifikace známé plošnosti s vizuální recesí je faktor, spojující malby výloh Estes/e/ a Eddy/ho/ s výše zmíněným Manetovým "Barem". KEMPE Gregory Battcock to naznačuje, když říká:

"Super-realismus, zdá se, je plošší než ploché, zabíhá do nového extrému, tj. největší hloubka je nalezena v extrémním popředí, a takto je popředí prostředkem ilustrace oblasti před ním - skoro jako zrcadlo"^{59/}

Jakmile je jednou zaktualisován, zpřítomněn (věrně předveden) povrch zrcadla, je možná daleko propracovanější manipulace s prostorem. Architekt Peter Blake na výstavě v Betty Parsons Gallery, New York r.1949 divadelně povzněl Jackson Pollock/ovo/ dílo tím, že ukončil 17 stop dlouhý obraz zrcadly: "Obraz je takto prodloužen na míle reflektovaného prostoru".^{60/} Tento efekt byl později použit, tentokrát umělcem samým, v Rosenquist/ových/ obrazech *F III* (1965) a *Slush Thurst* (1969), kde byly použity panely leštěného aluminia a aluminisovaného Mylar/u/. Plošné, spíše než plně environmentální rozšíření je také použito v dílech vytvářených od 1962 Michalengelo Pistoletto/em/, který vystřihával fotografické obrazy a přilepoval je na leštěné kovové panely^{61/} /v nichž se zrcadlila výstavní síň a návštěvníci výstavy/. Avšak o co zde především jde, je konfrontace statických a pohyblivých obrazů, dočasná ne-reality, a míšení konstatování minula s přítomnou, probíhající realitou. Jsou také připomínkami toho, že zrcadla umožňují umělci nejen vylít svou vizi do reálného prostoru, ale také mu umožňují manipulovat s rolí diváka.

U Manetova "Beru", odloží-li divák svou nedůvěru, pochybnost, může být tak napnut, že si bude myslet, že hraje roli zákazníka. Existuje tudíž manipulace s bezprostředním prostorem mezi uměleckým dílem a divákem. Dva extrémy této manipulace - začleňování a odtahování - ať do/od imaginárních či reálných kontextů, jsou simultánně "k mání" v paradoxech chování se u zrcadla. Nejjasnější rozlišení je zjevné u dvou reprezentativních děl. Rauschenberg, ve své *Untitled construction* (1962), s charakteristickým důvtipem vykládá, komentuje začleňování, vtělení; divák, "ztrácející se" v díle, sám sebe nachází tím, že otavře malá dvířka a dostává se tak tváří v tvář zrcadlu. Na druhém pólu David Bye ve svém *Distancing Device* (1970) podarovává diváka "vertikální řadou devíti jakýchkoli poklopů, třeticích z desky u zdi, umístěných nad zrcadlem, položeným na zemi. Jak se divák blíží k/od tohoto zařízení /skulptury/, vidí jednotlivá písmena - umístěná na spodku poklopů - zrcadlící se v zrcadle...písmena se seřadí do smysluplné sekvence jedině tehdy, pokračuje-li divák v chůzi vzad, dodržujíc, vyplňujíc tak instrukci "keep going" (pokračujte v chůzi).^{62/}

Manipulace s reálným prostorem, bez ohledu k divákovi, zaujala mnoho umělců 60-tých let. Principy obsažené v mnoha z těchto děl (přemístění, přerušení a popletení, zmátení plnosti/prázdnoty) byly podrobně programovány düsseldorfskou skupinou "Zero". Heinz Mack/áv/ *Sahara Project* (1961) v sobě obsahoval zárodek mnoha pozdějších děl.^{63/} Jeho návrh použít prefabrikované reflektory, které "úplně přek-

kryvají cementové kubusy", "dal pokyn" zrodu Robert Morris/ova/ díla *Untitled* (1965). Tyto dřevěné krychle pokryté plexisklovými zrcadly mají

"více než výtečně formu objektů a přece jakoby předstíraly, že neexistují. Zatímco se (jejich) strany spojují s podlahou, jediná částička, která je bezprostředně viditelná, je čtverec stropu "plavající" dvě stopy nad podlahou (galerie)" 64/

Rozšíření tohoto druhu přestavění (displacement) mimo galerii a mimo dohledu diváka, bylo propracováno Robert Smithson/em/ v jeho *Mirror travel in the Yucatan* (1969).^{65/} Na devíti různých místech během své cesty po poloostrově Yucatan rozmístil umělec - a nafoto- grafoval - 12 dvanácti-palcových zrcadel. Jeho zájem na jedné straně platil zrcadlu jako hybridu dvou časů, stálého trvání, reprezentova- ného fyzickým povrchem zrcadel, a následnosti separovaných momentů, reprezentované ne-substancionálnímu reflexy. Sledující Rilke/ho/ de- finicí zrcadel jako "saturevaných meziprostorů času", prohlašuje Smithson ve své verbální apologii tohoto díla, že "prostor je zbytkem, pozůstatkem či mrtvolou času".

Vytváření totálních zrcadlových environmentů začalo počátkem 60- tých let s *Light and Mirror* boxy japonské (v New Yorku žijící) uměl- kyně Yayoi KUSAMA, které mohly vyhovovat pouze divákově hlavě, a eskalovalo v pavilónu Pepsi Coly pro Expo 70 v Osace.

Na milánském Trienále 1964 byla "pièce de resistance" 80 stop vy- soká, jako stan tvarovaná místnost, jejíž strany byly zrcadleny. Filmy ilustrující technický pokrok byly promítány na bílou plastiko- vou podlahu a pak reflektovány v zrcadlech. "Působící jako noční můra, a přece rozveselující", byl posudek Joseph Rykwert/a/.^{66/} Radostný symbol nového světa bez hranic, či koncentrovaná zkušenost moderní fragmentace a ztráty orientace? Rovnováha byla nejistá a umělec Lucas Samaras ji překlopil, podle kritičky Dery Ashton/ové/, do "extrême- ment/u/", "příbuzného drogové zkušenosti", se svou krychlí z r.1966, do níž se vstupovalo.^{67/} Tyto 8 stop vysoká místnost, vyplněná zr- cadlovými stěnami, stolem a židlemi^{68/} vytvořila to, co její autor ~~XXXXXX~~ popsal jako "osamělý, jako křišťal jasný prostor" a krásně ilustrovala Borgesův výrok, že zrcadla "prodlužují tento naprosto nejistý, nestálý svět ve svých závrh působících pavlačích". Spíše než že by rozšiřoval člověkovu důvěru, jistotu tím, že zvětšuje teri- torium, nad nímž má člověk kontrolu - jako v Salle des glaces (Zrcad- lové síni) ve ~~NR~~ Versailles - je spíše tento druh environmentu vhod- ný k tomu budit strach, jak se jistoty rozpadají, kontrola se ztrácí a vládne desorientace.^{69/} Další takové desorientující zážitky byly

dále plozeny dílem Frisaa (1968) autorů Gary Lee Nova a Michael Morris, místností, do níž se vstupovalo (Infinity Chamber) od Landman/a/ (1968) a dílem Pond od Robert/a/ Whitman/a/ (1969).^{70/} Někdeho téměř jako apoteóza bylo dosaženo v pavilónu Pepsi Coly, postaveném skupinou Experiments in Art and Technology (EAT) na světové výstavě v Osa-ce 1970. Interiér této budovy sestával z dvou-třetinové koule zrcadlového mylar/u/ 55 stop vysoké a 90 stop v průměru. Nemaje preceden-tu, měla tato konstrukce ~~prokázat~~ odhalit úplně nové, nevypo-věditelné informace o operaci světelných vln. Organizátoři ji přivítali s velkým budovatelským nadšením a optimismem.

"Opustili jsme hranice Země a vstupili jsme do otevřené říše, v níž jsou možné všechny druhy tajemství, záhad. Jsme děti, na-rodívší se na cestu za objevy".^{71/}

Jakoby implikovali, že to je jakousi dítětem při čekání na první veřejnou cestu na Měsíc.

Zrcadlo a narcismus

"Lidé před zrcadlem...Jsou absorbováni, separeováni od reality a sami se avíjí nejdražšími, nejdražšími nepřetmi, marnivostí"
- Duchamp ^{72/}

Jak zrcadla otvírala horizonty a rozšiřovala prostor, ~~paradoxně~~ paradoxně působí zároveň psychologicky při odtažení, odtržení jedince od ~~svět~~ světa. Touha po zrcadle se rodí v podmínkách izolace, sepa-race a introverze, jak ukáže bližší seznámení se s Cocteauem, Genetem a Lewis Carrollem. Privátnost a vědomí svého já ^{73/} může snadno sklou-znout do narcismu. Samares, autor zmíněného zrcadlového pokoje také láskyplně dokumentoval své tělo v sérii polaroid-fotografií ^{74/} a pavilon Pepsi Coly byly, popsán jako "sekulární, světský chrám já".

"Stojíte-li před zrcadlem, je zobrazený svět naplněn výhradně vámi - ne dovoluje ostatním vidět váš obraz a vylučuje je z vašeho obrazu" ^{75/}

Jinými slovy, model totálně egocentrického světa, v němž elastič-nost zájmu o jiné lidi a jejich znalost byly odsunuty příliš daleko. Člověk couvá do neurotického vědomí sebe sama a útěchy ze svého těla. Richard Coe, píšící o Genetově posedlosti zrcadly, vysvětluje:

"Zrcadlo je symbolem autora, který věří, že jediný spolehlivý významný vztah je ten, který má člověk k sobě samému" ^{76/}

Introspekce a kritičnost, esenciální procesy v jakékoliv tvůrčí práci, jsou však ~~intenzifikovány~~ intenzifikovány, jakmile jsou devalvová-ny při životě udržované víry komunity a standarty. Toto agonisování, mučení se stále více přesouvalo z privátnosti ateliéru do veřejných

výstav v muzeu. Všechno umění částečně odkazovalo na předchozí umění, ale nyní se tato resonance v pozadí stala rázusem v popředí. Duchem-povy kritické objekty, tak zarážející a plodivé, "stojí za" mnoha současnými díly a aktivitami, jejichž hlavním *raison d'être* je stavět do otázky identitu a funkci uměleckých děl a izolovat mechanismy a problémy nazírání na umění a myšlení o něm. Abych byl podrobnější, byla to:

- 1) díla uvažující umělecké materiály jako námět: Dine/ovy/ Palettes, Lichtenstein/áv/ Stretcher-frame, ArmanXŠX/ovy/ Paint tubes, ŠŠX Brushstrokes Joan Snyderové/
- 2) díla od dělání umění: Tinguely/ho/ malující stroje, Rauschenberg/ovo/ malování obrazu s diváctvem poslouchajícím vazu, Robert Morris/áv/ Box with sounds of its making
- 3) díla přímo odkazující na jiná umělecká díla ^{77/}, v duchu překladu, pocty, facsimile, satiry či karikatury: taková díla sahají od Hamiltonova A little bit of Roy Lichtenstein k Reproduction of Gsta Antica manželů Poirier/ových/, od Mel Ramoa/ova/ obrazu Touché Boucher k Brancusi in the market place od Spoerri/ho/
- 4) díla odkazující na systém umění, nakupování, sbírání, vystavování umění a mluvení o umění. Např. Tom PhillipsXŠX/ovy/ Conjectured pictures from the Mappin Art Gallery, Sheffield, Walter de Maria/ovy/ My Dealers, Kienholz/ovy/ Concept Tableaux, Haake/ovy/ Les Poseuses, a verbalismus skupiny Art and Language.

Podoben Narcisovi, pokračuje umělec v upřeném hledění na umění, což je situace exemplifikovaná do prázdna hledící akurátností tazání autorské dvojice Gilbert and George: "Oh Art, What are you?...to be with art is all we ask".^{78/} Dokud není dosaženo obratu, nepřekvapuje, že zrcadlo stále fascinuje a reflektuje ambivalentní emoce pochyby, nejistoty a marnivosti (marnosti) (vanity).

Zrcadlo a pluralita

"Zrcadlo a zrcadlové obrazy nabízejí umělcům významné možnosti; umělci, zabývajícímu se zesíleným paradoxem"

Gary Lee Nova ^{79/}

Jestliže v nějaké společnosti existují vedle sebe různé systémy hodnot, pak buď zmatek desorientuje, nebo je oslavována pluralita. Všechny symboly jsou dvojnásobné, to znamená, že potřebují míru tekutosti pro své fungování - a přece některé jsou dvojnásobnější než ŠŠXŠX jiné. Asociační pole, v němž operují zrcadla, je obzvláště

bohaté na paradoxy, kontradikce a polární protivy. Jako tradiční symbol fluktuuje zrcadlo od nečistoty k cudnosti, od šalby k pravdě, od štěstí ke katastrofě; statické a měnící se, pasivní a aktivní, izolující a do akce zapojující, otvírá i v sobě uzavírá. Kosmopolitní

Možná, že tato ambivalence a polyvalence významu, které mělo zrcadlo v dějinách a bez ohledu na kulturní hranice je to, co ho dělá tak atraktivním pro společnost, kde významy a hodnoty jsou v tak silném pohybu, ve vřevě.

Závěr

Když viděl zrcadla, která použil Josef Hoffmann ve svých dekoracích pro jídelnu Villy Warndorf, prohlásil Klímt: "a kde tedy zůstalo místo pro nás, malíře?"^{30/} Teď vidíme, že spíše spolupráce se zrcadly než konkurování jim vydala ze sebe, vynesla mnoho možností. Neohledě na úzké hranice kteréhokoli "hnutí", -ismu, zrcadlo, použité v mnoha kontextech, na mnoho způsobů, pro mnoho účelů, indikuje nové přístupy umělce k materiálu, obsahu, prostoru a divákovi. Diskutovat takové téma znamená odhalovat motivace a sporné otázky současného umění, které příliš často zůstávají skryty pod ~~stylistic~~ stylistickým či biografickým pokryvem.

Poznámky:

1. Význam Lewis Carroll/ovy/ "pohádky" ve světle nových vědeckých objevů je diskutován v: M.Gardner:"The Annotated Alice" (Penguin Books), s. 183; srov. též: M.Gardner:"Ambidextrous Universe"(Penguin 1970) pro obecnou analýzu operace zrcadel; srov. též Bruno Schweig:"Manufacture/ of Mirrors" (Pelham 1973) kvůli technickým informacím.
2. Robert Smithson: "Incidents of Mirror Travel in the Yucatan", Artforum, Sept. 1969
3. George Melly: "Revolt into Style", 1970, Penguin, p.97 - referuje o klubu Ad-Lib, vedeném Johnem Kennedy/m/
4. Borges: "The Draped Mirrors" in "Dream Tigers", 1964. Poprvé publikováno španělsky, "El Hacedor", 1960.
5. Musée Fabre, Montpellier.
6. srov. Wolfgang M.Zucker: "Reflections on Reflections", Journal of Aesthetics 20, No. 3, Spring 1962, s. 239-50.
7. Mixed media ve sbírce Galerie Neuendorf, Hamburg. Ilustrováno v: Alloway: "American Pop Art", 1974, s.27.
8. srov. Jurgis Baltrušaitis: "Anamorphic Art", 1977, Chadwyk-Healey.
9. srov. Studio International, April 1969, s. 171 a s.189
10. srov. Nigel Konstam: "Rembrandt's Use of Models and Mirrors", Burlington Magazine, February 1977, s.94-98
11. Steve Araka - srov. Art Spectrum, Jan/Feb. 1976, s.60
12. Witzovo i Fouquetovo dílo jsou ilustrovány v Fred Leeman: "Hidden Images", Abrams 1976, s.29
13. Descharnes/Prevost: "Gaudí the Visionary", 1971, s.107-8, 120-21.
14. Leonardo doporučuje distanční efekt zrcadla jako pomocníka objektivního posouzení kompozice - "když malujete, měl byste si vzít ploché zrcadlo a často se podívat na své dílo v něm, a to (dílo) bude viděno v reversu, a bude se jevit jako dílo z ruky nějakého jiného mistra - a budete lépe schopni posoudit jeho chyby než jakýmkoliv jiným způsobem" - Deníky, přel. E. MacCurdy, Vol.2, s.244.
15. Platon "Republic", Book 10, 595B - 597A.
16. M.S. 2038 Bibl. Nat. Paris 24V. Srov. Leonardo:Deníky, Vol.2,s.236
17. Tomuto dílu bylo přirřeno datum 1418-1925: Antonio Manetti/ho/ biografie Brunelleschi/ho/ citováno v Leeman: "Hidden Images". Srov. S. Y. Edgerton: "Brunelleschi's first Perspective Picture", Arte Lombarda, 38/39, 1973, s.172-95.
18. Což/ později udělal ve svém odporu ke Constable/-mu/
19. Stendhal. Předmluva k "Armance" 1827. Tito "oni", to jsou Picard a Mazères, autoři komedie "Trois Quartiers", hrané v Comédie Française 1827. Srov. Anita Brookner: "Genius of the Future", 1971, s. 53, kvůli dalšímu diskutování Stendhalova použití zrcadlového obrazu.
20. Flaubert, Correspondance (Paris, Conard, 1926-1930, Vol. 3, s.384). Jsem zavázán paní Dianě Knight/ové/ z francouzského departmentu University v Nottinghamu, za vysledování ~~zdroje~~ zdroje tohoto citátu.
21. Srov. Andy Warhol:"From A to B and back again" B and I: How Andy puts his Warhol on.."Lidé mne vždy nazývají zrcadlem a tím, co je vidět, jestliže zrcadlo hledí do zrcadla".

22. D. Karshan: "Archipenko", 1974, Wasmuth Verlag, Tübingen, s.20. Podle Karshana, tato ztracená konstrukce, 84 palců vysoká, byla udělána ze dřeva, kovového plechu a skutečného zrcadla. Zátíší a pravá ruka ženy byly namalovány na zrcadlovém povrchu.
23. Kahnweiler: "Juan Gris" (1920, přel. D. Cooper, 1947), s. 87-8.
24. Dalwood: "Cat(alogue) recent sculpture", Gimpel Fils, London, June/July 1967.
25. Srov. Pomodoro: Espansione, 1962, Documenta III, Kassel 1964, cat. s. 282. Podnázev tohoto díla, "Omaggio a Leonardo", zdá se, ironicky komentuje Leonardův výrok: "lesklá tělesa, jako zrcadla, jsou mimo dosah skulptur". M.S. 2038 Bibl. Nat. Paris 25V a 24VI. Angl. překlad E. Mac Curdy, Vol. 2, s. 213
26. D. Ashton: "A Cornell Album", 1974, s. 89; autorka spekuluje o Vermeerově vlivu.
27. Katalog výstavy Tapies, Arts Council, Hayward Gallery, London, 1974.
28. Srov. Domus, July 1973.
29. Srov. Kinetics - Hayward exhibition cat. Sept/Nov 1970.
30. Michael Ayrton - výstava v R.S.Johnson International Gallery, Chicago Nov/Dec 1972. Srov. též Listener 95, 15 April 1976, s. 467-9 "A Question of Mirrors"
31. Melinex Polyester film byl vyvinut I.C.I. a poprvé použit v elektrické izolaci. Dostal se na trh r.1955 a později (byl) metalisován. Podobné produkty vyrábí Pearson Mirror-lite Ltd., England, a Mirrobrite Coating Products, Englewood Cliffs, New Jersey.
32. Srov. Art and Artists, May 1972. Michael Craig Martin interviewovaný Simon/em/ Field/em/, a též Studio, July/August 1976, s. 87.
33. Baziotes: "Possibilities", 1, 1947
34. Klein: "Zero", 3, July 1961.
35. Gombrich: "Art and Illusion".
36. Interview s Hockney/em/ a Kitaj/em/, New Review, Feb. 1977.
37. Citováno v Calvin Thomkins: "Ahead of the Game", London, 1965, s. 203.
38. Zrcadlo, v tandemu s dírou vyříznutou z jiné části díla, aby odkrývalo zeď za, zde podrábkuje zkoušce identitu a prostorovou posici povrchu díla.
39. Srov. Ross Mendes: "The language of the Eyes", Arts Canada, 26. Oct. 1969, s. 20-26.
40. Morelli kritizuje akademiky, "kteří, preferují abstraktní teorie před praktickými zkouškami, jsou zvyklí dívat se na obraz jakoby to bylo zrcadlo, v němž (oni) nevidí nic než reflex svých vlastních duchů". Citováno v Kenneth Clark: "The Study of Art History", Universities Quarterly, Vo. X, No. 3, May 1956.
41. Duchamp: "The Creative Act" (1957). Přetištěno v Battcock: "The New Art", 1966.
42. Ian Burns/ovo/"Mirror Piece", 1967. Nabízí konceptuálnější přístup k semantice malby a zrcadel. Srov.: Ursula Meyer: "Conceptual Art", Dutton 1972, s. 93.
43. Vystaveno na "Art as Thought Process", Serpentine Gallery, London, Dec/Jan 1975.
44. Citováno v H.Johnson: "Modern Art and the Object", s. 151.

45. Svět dobře popsáný v básni Jamese Kirkup/-a/: "Windows ~~in~~ in Manhattan. Srov. "White Shadows, Black Shadows" 1970. Viz též ~~Don Eddy/-ho/~~ Larry Bell/-ovy/ "Treated Mirrors" a "Boxes", které jsou stavěny do paralely s Don Eddy/-ho/ výroky o oknech a reflexech. Srov. interview s Nancy Foote, Art in America, Nov/Dec. 1972.
46. Srov. katalog výstavy pojmenované "Reflections" - Mappin Art Gallery, Sheffield, Apr/May 1972.
47. O Duchampově "Anemic Cinema" srov. Art Forum, Oct 1973.
Pro Schlemmerův "Metal Tanz" srov. ilustr. Popper: "Origins and Development of Kinetic Art", s. 74.
Pro Berkeley/ovu/ "Wonder Bar" viz T. Thomas: The Busby Berkeley Book".
Moholy-Nagy použil zrcadla ve svém filmu "Black and White and Grey" (1930). Srov. Kostelanetz: Moholy-Nagy", 1970, s. 149. Léger též zamýšlel použít zrcadla v "Ballet Mécanique" (1923/4). Srov. Lawder: "Cubist Cinema", s. 125. Všechna tato díla jsou prototypy užití zrcadel v dnešních kinetických dílech, mj. v sérii "Chronos" od Nicolas/e/ Schöffer/a/.
48. Borgeš: "The Drapped Mirrors", cit d.
49. Samaras při vysvětlování svého zrcadlového pokoje (1966) mluví o zrcadlech, která čekají, až budou zachráněna před návrháři šatů. Má se za to, že to je odkaz na David Brewster/ův/ vynález Teleidoskopu, opakované sklo (srov. katal. výstavy Samaras v Whitney Museum, 1972/3)
Germaine Dulac/ová/ ve svém filmu "Arabesques" (1928/9) použila zrcadlo struktury plástve medu, v němž byl pohled fragmentován na opakované identické obrazy (srov. Lawder: "Cubist Cinema"). Nejznámějším příkladem zrcadel zrcadlících sebe sama je "Motorised Mirror Object" od Adolf/a/ Luther/a/ (1970) (Kinetics Show - Hayward Gallery), dílo, které připomíná Pocabiovu sestavu pro "Relache" 1924, svou řadou leštěných reflektivních kovových disků.
50. George Bull/ův/ překlad srov. Vasari: "Lives of the Artists" - Selection pub. Penguin, 1965, s. 276. Giovanni Savoldo/ův/ obraz: The Man in Armour with mirror" (Paris, Louvre), se možná nejvíce přiblížil Giorgione/ově/ ideji. srov. G.F. Hartlaub: "Zauber des Spiegels", Mnichov, 1951, ilustr. 95.
51. Srov. výst. katal. Johan Zoffany, Nat. Portrait Gallery, London, 1975. Ilustr. 25, s. 33.
52. Philip Pearlstein: Mr. and Mrs. Edmund Pillsbury (1973). srov. Art International, Apr/May 1976, s. 49. Srov. též/: Reclining Nude on Oriental Carpet with Mirror", 1968, Art Forum, Summer 1969.
53. Srov. Lawder: "Cubist Cinema", s. 110/12.
54. Bruce Nauman, Klaus Rinke, Vito Acconci a Peter Campus se zabývali distorsemi tváří. Abel Gance/-ův/ film "La Folie du Dr. Tube" (1915) poskytuje zajímavý historický referenční bod - pokrývající zrcadla jsou zde užita, když magická tekutina mění vidění. Srov. Lawder: "Cubist Cinema", s. 85/6, + ilustr. 27.
55. Srov. Marcel Jean: "The History of Surrealist Painting", 1960, s. 252.
56. Hans Breder: "Participatory Art and Body Sculptures with Mirrors", Leonardo, Vol. 7, 1974, s. 145/6.

57. Studio Internat. April 1969, s. 171 a 189. LeWittovy aktivity mají verbální paralely v komplexitách Stephan Themerson/ova/ románu "Tom Harris", 1967, s. 233-9.
58. Jasnost vedoucí k pochybám a záhadě, tajemství v důvěrně známém, jsou krásně vyjádřeny Alain Robbe-Grillet/em/ v "The Dressmaker's Dummy". Srov. "Snapshots" 1965. Téma zrcadel pojednáváných ve Francouzském Novém Románě je diskutováno v V. Anker a L. Dällenbach: "La Reflection Spéculaire dans la Peinture et la Littérature Récentes", Art International, Feb. 1975. Toto velice inteligentní pojednání jsem objevil až po dokončení tohoto textu a posloužilo mi k potvrzení některých mých názorů.
60. B. H. Friedman: "Jackson Pollock", 1972, s. 143.
61. Domus, April 1967. "No Man's Mirror" - Tommaso Trini.
62. Alan Sheridan - David Dye: "Artist/Film Maker", Studio Inter., Nov/Dec 1975, s. 203-10.
Podobná manipulace s chováním diváka je zahrnuta v Mirror Piece od Chieko Shiomi - v Walter de Maria/-ově/: Anthology of Chance Operations - a v "Indoor Mirror Pieces" (1968-70) od Joan Jonas/-ově/. Srov. katal. Documenta, Kassel 1972, 16.111.
63. "Zero" - M.I.T. Press 1973, s. 180-4.
64. Robert Morris: "Exh. Catal. Compton/Sylvester", Tate Gallery, London, Apr/June 1971, s. 25. Srov. další Morrisova díla se zrcadly: "Untitled" 1968 (Cotton Waste and Mirrors) - v J. Burnham: "Great Western Salt Works", s. 137/8 a the Finch College Project 1969 - London Exh. Cat. 1971, s. 115. Srov. též Keith Arnatt/ovu/ poznámku pod čarou: "The Invisible Hole" (1968), "Beyond Painting and Sculpture", Arts Council Exh. 1974.
65. Robert Smithson: "Incidents..." op cit, str. 28-33. Srov. další jeho díla se zrcadly: "Enantiomorphic Chambers" 1964; "Sandstone with Mirror" 1969. John Weber Gallery, New York, illust. s. 422. E. Lucie Smith: "Art Today", Phaidon, 1977, a "Fossil Quarry with Four Mirror Displacements", v Land Art - Video-galerie Schum, Berlin 1969.
67. Katal. Samaras/ovy/ výstavy Whitney Museum, 1972/3. Srov. též Studio Intern., Jan. 1967 a ArtForum, Oct. 1966, s. 42.
Duchamp v: "A l'infini" proponoval "mít místnost složenou výlučně ze zrcadel"...Srov. "Essential writings", ed. Sanouillet, London 1975, s. 76 a 93-95.
66. Joseph Rykwert: "The Threat of Leisure", The Listener, Aug. 20, 1964, s. 264.
68. Zrcadlicí nábytek byl zkomercialisován v 1974. Designerka Nanda Vigo, pro architekta Dino Frigerio v Itálii. Srov. Architectural Review, no. 224, Feb. 1974. Obálka + s. 110.
69. Filmoví režiséři používali zrcadla v situacích navozujících strach. Srov. Orson Welles: "Lady from Shanghai" (1949), a nověji Bruce Lee: "Day of the Dragon".
70. O Landsman/ově/ "Infinity Chamber" a Whitman/ově/ "Vibrating Mirror Room" srov. Kansas City Magic Theatre, 1968. - Art International, Sept. 1968 a L'Oeil, Aug/Sept. 1968. O Whitman/ově/ "Pond" - "A Circle of Vibrating Mirrors that altered Sensory Perception" - srov. Douglas Davis: "Art and the Future", 1973, s. 92/3. Toto dílo je reminiscencí Mack/ova/ projektu Sahara - návrh 14 - "Mirror Room Containing Endlessly Repeated Optical Vibrations" (Zero 3, 1961, op.cit). Srov. též Whitman/av/: "Mirror Room", 1971 - "Art and Technology", výstava Los Angeles County Museum, May/Aug. 1971 - Art Forum, Oct. 1971, s. 70.

71. "Pavilion", ed. Billy Kluver, Julie Martin, Barbara Rose. Dutton, New York, 1972. Též Studio International, Apr. 1970, s.177/8
72. Duchamp: "Essential Writings" (op. cit.), s. 188 "Men Before the Mirror".
73. Craig-Martin/šv/ "Kids Stuff" dokládá příkladem tuto privátní funkci zrcadla, o níž též mluví Marc Chaimowitz. Srov. Interview: "Art and Artists", Dec. 1973
74. Samaras diskutující svou zrcadlovou místnost prohlašuje: "Byl v tom narcismus, ale ne tolik, jak se čekalo, mělo za to. Geometrie, abstraktnost, paprsky světla měly vrch nad odrážejícími se těly". Srov. komentář Dory Ashton/ové/, Studio International, Mar. 1973, s. 135. Samarasův narcismus je vyjádřen v jeho auto-polarodních fotografiích. Srov. Samaras Album, 1971.
75. Pavilion (op. cit), s. 100.
76. Richard Coe: "The Vision of Jean Genet", Grove Press, New York, 1969.
77. Srov. výst. "Après", Museo Civico di Villa Ciani, Lugano 1971. Review v Art Internat., June 1971, s. 37-41.
78. Prohlášení Gilbert/a/ a George/ho/ v "The New Art" - Arts Council Exh., Hayward Gallery, Aug./Sept. 1972, s. 36.
80. Citováno v P.Vergo: "Art in Vienna", 1975, s. 138. Srov. Hevesi: "Neubauten von Josef Hoffmann", s. 215/6.

Douglas DAVIS : Photography As Culture. Fotografie jako kultura
v: D. Davis: Artculture, Essays on the Post-Modern. Icon Editions,
Harper & Row Publishers, New York 1977 (Původně jako přednáška
v St. Louis Art Museum, Febr. 1975)

Začnu mentální hrou. Na vedlejší stránce vidíte obrázek, který je silně "nabit" politickým, historickým a personálním významem. Většina z nás si na ten okamžik pamatuje; možná, že si dokonce vzpomeneme, kde jsme byli, když jsme zaslechli zprávu, že Robert Kennedy byl zavražděn, a určitě si vzpomeneme, jak nám při tom bylo. Tento obrázek není v žádném smyslu modernistickým uměleckým dílem: nebyla mu věnována žádná pozornost jako formě, kromě prostého přání fotografa Berise Yaro, "polapit" atentátu Kennedyho svou čočkou. Určitě selhává jako piktorická či malířská (painterly) fotografie, onen anti-modernistický idiom, mající kořeny v 19-ti stoletových postojích ke kompozici a dohotovení.

Toto je surová a otevřená, přímá fotografie, předvádějící to, co se nám stále říká, že je základním úkolem tohoto média, zachytit instantní okamžik, byť neohrabaně. To, že tato fotka není úplně neohrabaná - že nehledíc na její slabiny z hlediska i moderní, i tradiční estetiky, stále ještě evokuje a zachází s určitou vizuální koherencí a silou - je téměř zcela funkcí jejího obsahu. Člověk v jejím středu je určitý člověk, známý nám všem, reprezentující určitě stanovisko, určitou pozici v politickém kontextu, který je stále součástí vašeho i mého života. Hrůza implicitní ve fotografii je přesně tato: hrůza "sálající" v tragédii. Být to neznámý člověk, byla by tato fotka prostě příšerná a ubohá, bližší efektu, který často má Diane Arbusová (resp. její fotografie) na své pomlouvače, než velké hrůze.

Dovolte mi však vyslovit následující hypotézu: dejme tomu, že by někdo z nás udělal fotku této fotky; a pak další - fotku odfotografované fotky originálu; a pak další, a tak dál a dál, pokud by to čas a trpělivost dovolily, dejme tomu sto kopií. Hmlovím teď o přesné mechanické reprodukci, ale o momentce z ruky, o fotografii, kterou každý z nás může udělat bez velkého úsilí či výdajů. Co by se stalo? Pokud jde o fyzickou rovinu, je odpověď nashodě. Nejdříve by se obraz rozmazal; ramena, ruce, nohy by postupně byly k nerozpoznání a epily by se s okolím (bílým/černým); po chvíli by Kennedyho tvář byla nerozpoznatelná: někde u 20-té či 100-té fotky by tvář byla rozmazanou skvrnou běloby, nikoliv tvář; na samém konci (tohoto reprodukčního procesu) by obrázek byl mořem bílé a černé, něco jako

obraz od Franze Klineho v malém; nakonec by tu nebylo nic než skvrny zrněk na lesklém a značně "pustém" povrchu.

Což mě přivádí k ne-fyzickým otázkám. Co je obsahem tohoto finálního produktu? Odpovíte-li, že je to stále ještě fotka, představte si sebe sama v pozici diváka, přibližujícího se k ní poprvé. Jaký vztah - viděno takto - má poslední abstraktní obrázek ke svému počátku, k první fotce? Jsem v posledním obrázku stále ještě přítomný široké implikaci Kennedyho vraždy?

Maje toto na mysli, obrátím se k onomu postavení fotografie, považované za umění, což je mým námitkem. Jako u každého umění je i situace fotografie zároveň záležitostí teorie a kritiky stejně jako praxe: myšlení a umění jedno jsou, což ^{je} protikladu k nynějšímu náboru. Situace fotografie, takto nahlížená, je velice zajímavá. Než jsem s to vzpomenout si na žádné jiné období dějin, kdy by se o fotografii tolik diskutovalo, debatovalo, a kdy se fotografie vystavovaly tak jako dnes. Dokonce i neúplný výčet je působivý: retrospektiva Diany Arbusové, která přitáhla na podzim 1972 do Museu Moderního Umění v New Yorku rekordní návštěvy a stejný výsledek měl i výběr z jejího díla pro reprezentaci xx USA na benátském bienále - Arbusová byla první fotografem, takto oceněným, pokračuje ve svém putování po USA, působící rozruch všude, kam přijde; Peter Bunnell byl v 1973 jmenován ředcem Princetonského Department of Photographic Studies; na jaře toho roku byla v Museu Moderního Umění, New York otevřena výstava nové japonské fotografie a teď putuje po USA; v Bay Area (oblast kolem San Franciska) dvě velké výstavy přitáhly velké davy, vyvolaly spleen u kritiků a dopisy editorům všem Sanfranciaských a Oaklandských novin - mluvím teď o Thomas Garverově "assembláži" mladých fotografů v DeYoung Museum, nazvané "New Photography: Bay Area", a Jerry McMillanově výstavě "bez zábran", "Anti-Focus" v Richmond Art Center, napěchované pančovanými, koláčovými, "nataženými", značkanými, fabrikovanými a 3-dimensionálními obrazy, kde všechny jsou zasvěceny preposici, že konec ~~ztracené~~ formy fotografie je určitě záležitostí svobodné volby; A.D. Coleman, mladý a výmluvný kritik fotografie, se angažoval v probíhající ideologické bitvě s Minor Whitem, s jedním ze svatých tohoto média (tj. fotografie), koncem r. 1973, nejdříve ve sloupce zakázaného časopisu Village Voice (pro který tehdy psal) a pak v hojně čteném čísle časopisu Camera 35; Cornell Cappa zorganizoval, podpořil a otevřel první museum v New Yorku, věnované výhradně tomuto médiu, International Center of Photography, v září 1974; a o měsíc později otevřelo Whit-

ney Museum, New York, svou vůbec první výstavu fotografií; Newsweek publikoval speciální číslo o fotografii, i ve svém vydání pro USA, i ve vydání pro cizinu, což vedlo k obtížím s prodejem tohoto čísla na stáncích a k dopisovým relacím; Susan Sontagová začala psát o fotografii v New York Review of Books, v sérii, která se rozvíjela s každým esejem; časopis Artforum, do té doby bašta média malby a formalistické kritiky, otiskl v té době 4 velké články o fotografii; časopis Arts Canada věnoval celé jedno číslo "Estetice Fotografie", rovněž na podzim 1974; a nakonec byla v Museu Moder. Umění v New Yorku, začátkem 1975 otevřena veliká retrospektiva Edwarda Westona, nejpočetnější síly americké fotografie 20. století, kterou doprovázely semináře, přednášky vedoucích kritiků a kterou následovaly turné této výstavy po USA, to všechno určitě proto, aby se ještě více rezehtěla záležitost "čistě" či přímé fotografie versus "nečistě, manipulované fotografie" - v níž je Westonova pozice jasná.

K čemu, proč všechna tato aktivita dnes, především v oblastech názoru a víry, které tradičně ignorovaly fotografii - nebo, přinejlepším, ji považovaly za oblast periferní k ústředním západním uměním malířství a sochařství? Jako každý, mohu jen spekulovat; a co je horší, má spekulace nijak nelichotí mým kolegům v těchto sférách. Např. se mi zdá jasným, že konvergence stoupajícího zájmu výtvarného umění o fotografii a demise, abdikace média jako centrálního kanálu vizuální informace nejsou nahodilé. Lze to říct také takto: fotografie je nyní bezpečna stažena, odstraněna z byznysu světa, dokonce i ve své současně přijaté masce, podobě, a je takto chráněným, bezpečným subjektem pro badatele, kritiky, historiky a konservátory. Se smrtí časopisů Life, Look a jednoho bulvárního plátku za druhým, stoupla možnost, že by se fotografie mohla povznést jako totální médium nad lepotnou funkci informovat svět - což je nyní oborem působnosti TV zpráv. Nebudu verbálně útočit na tuto záležitost, vidím ji ukazovanou v eseji po eseji, uměleckými historiky a kritiky, pičlivě vycvičenými považovat praxi umění na jedné straně, a praxi informování, obchodu a politiky na druhé straně, za disparátní aktivity. Uznávají to s úlevou, že fotografie je konečně dějinami a objektem současné.

Fotografie je nyní, stručně řečeno, životaschopná jako nostalgie. Už ne zdroj užitečnosti, prospěšnosti a moci, máže kultivovat, podle jistého sektoru názorů, čistě, ryze, a privátní poselství. Ale já mám o vzestupu zájmu o fotografii ještě více teorií. Jednou z

s nich je to, že novoty zavádějící ostří díla, produkováného mladšími fotografiy od konce II. svět. války si vyžádala odpověď kritiky a kurátorů muzeí. Nejlepším příkladem toho je retrospektiva Arbusové. Ať už o jejím díle řeknete cokoli - já sám si ho velice cením - provokuje tato výstava téměř viscerální reakci svého publika. Zjišťuji, že Susan Sontagová referuje o těchto fotkách stále a stále, dokonce i když denuncuje to, o čem si myslí, že je jejich morální a politickou neutralitou. Jakmile jednou prošlo dílo Arbusové hlavními muzei, školami a časopisy, není možné považovat fotografii ani za neofenzivní, ani za intelektuálně prázdnou. Existuje ještě některá další díla - např. fotografie Roberta Franka a Emmetta Gowina, která mohou s dílem Arbusové soupeřit, ale je to čistý efekt dopadu díla Arbusové na široké publikum, co "nejvíce platí". Její dílo je kontrastem mírného a oslavného pohledu fotografie, většiny nám Steichenovou obrovsky populární výstavou "Family of Man", uvedenou v život Museum Moderního Umění, New York, v 1955, tedy 17 let předtím, než se na tom samém místě, v tomtož muzeu, objevila Arbusová.

V jedné rovině souhlasím s těmi, kdož říkají, že místo fotografie ve světě (a tudíž i v umění) se změnilo. Ale to nemá co dělat se ztrátou moci, síly fotografie. Má to co dělat se změnou našeho postoje k fotografickému obrazu (se změnou, která je samozřejmě, ve vztahu ke větší změně v myslí), evidentní v díle Arbusové, Franka a dalších, a v našich reakcích na ně. Dovoľte mi stručně a suše se sumarizovat tento nový postoj z mého hlediska: fotografie už nikdy nemůže být tím, čím byla, protože už nevěříme ve vědeckou neutralitu fotografie (positivu). Fotografie přestala být oknem do světa, jímž vidíme věci, tak jak jsou. Je spíše selektivním filtrem, umístěným specifickým duchem a rukou. Henry Peach Robinson si v 19. století stěžoval, že médium se protiví osobnosti: "Metoda, která není schopna modifikace umělce, nesnese jí, nemůže být uměním. Ale tento závěr přišel v době, kdy výtvarné umění byla ovládána fyzickými dovednostmi, realistickou malbou a sochařskou sochařskou v těžkých, pomalých médiích (bronz, mramor). Nyní jsme podmiňováni jinými možnostmi, sahajícími od konceptuálního umění k vysoce komplikovaným efektům živého, bezprostředního TV přenosu. Neexistují nyní žádné rozpaky nad rychlostí, s níž kamera (fotoaparát) dává umělci jeho obraz, žádné předstírání, že proces implikuje vypilované, malířské zdokonalení a retušování: když byl tážen, jak dlouho mu trvá (kolik času mu zabere) udělení jedné fotografie, odpověděl Gary Winogrand -

- říká se - "Pět setin vteřiny".

To jsou nynější a velmi významné změny. André Breton kdysi nazval automatické psaní "kamerou surrealismu", odkrýváje víru starého umění v objektivitu čoček. O 50 let později bych tento výrok úplně převrátil: Fotografie je malířským štetcem avantgardy. Ze všech nových médií, která byla umělci k dispozici v posledních 150 letech, je fotografie nejpřístupnější personální interpretací, archivování a zpředmětnění (~~xxkaxbrix~~ objecthood). Není náhodou, že v hyper-aktivním časovém období, které jsem před chvílí popsal - v němž stále ještě žijeme - se fotografie stala prvotřídním sběratelským předmětem. Obchodníci, ceny a obchod s fotkami rostou jako houby po dešti; proběhlo několik seminářů (nejhnutnější byl publikován v 1973 v časopise Print Collector's Newsletter, přetiskujícím názory Petra Bunnella, a obchodníků s uměním Lee Mitkina, Harolda Jonese a Ronalda Feldmana) o klíčení komerční otázky velikosti fotografické "edice" (kolik kusů fotografických pozitivů lze - má se - maximálně udělat).^{1/} Po desetiletí se mělo za to, že reproduktivní plodnost fotografie "zastaví sběratele" (tj. že fotky se nebudou sbírat, neboť to nejsou unikáty). Brilantní marxistické eseje Benjaminů o fotografii a uměleckém díle v době mechanické reprodukce z 20 - 30-tých let již přijaly to, že fotografie signalizovala konec uměleckého díla jako unikátního a monarchistického kulturního objektu. O desetiletí později je jasné, že W. Benjamin, jako mnoho marxistů, nedostatečně odhadl konsumní moc, sílu kapitalismu, který není ideologií (jako je marxismus), ale je instinktem. Výsledkem seminářů (existence) trhu je toto: Sběratel se spokojí s nečíslovaným starým - a známým - originálním pozitivem, protože malířství z klasických "dobře placených" jsem ve fotografii dělali pro sebe mnoho posiviů; a mladší fotografové jsou připraveni omezovat "edice" a ničit negativy, kvůli ceně. Tak je to. Obchod je chrástný, bezpečný. Fotografie, nepodobná filmu, videotapu, performanci či jakémukoliv z nových médií, probíraných v mé předchozí knize Art and the Future, je objektem, číslovaným Standardem a Chudými (numbered by Standard and Poor's).^{2/}

Nepochybuji tedy o tom, že fotografie je aktivitou ducha, vlastní krádežným uměním (výtvarným uměním), upotřebitelnou, vhodnou pro sbírání, diskutování, a přemýšlení o ní na té samé úrovni jako malířství, poesie, hudba, tanec. Opravdu, pro mne, jako umělce a pisatele, může být fotografie trochu "potažená škrálopem". Přitahuje mne na jako revoluční médium, ale jako vzpomínka. Jako malba, naplnila foto-

grafie naše myslí a naše sensibility obrazy, postavenými na bezprostředním čase a na specifickém námětu. Apeluje na nás, a její rozhodný vliv na vývoj nové kritické metody ve všech uměních je uzavřen v čase a obsahu. Toto médium k nám mluví na velice hluboké a iracionální úrovni: mluví k instinktům člověka spíše než k jeho učenému kritickému aparátu. Opravdu, moc fotografie má pouze náhodně co dělat s fotografií jako formou vůbec.

Ale teď na chvíli přestanu s výkladem své posice: vrátím se k ní na konci, kde musíme vyjasnit otáčku fotografie (xkrát ořezané ořezané originální fotografie) mrtvoly Kennedyho. Hodlám-li dokazovat, že pravý smysl a významnost fotografie spočívá na její formou, jiní kritikové s tím nesouhlasí, a měli byste o tom vědět. Kritické postoje v oblasti fotografie jsou nyní v proměnlivém stavu, ale určité ústřední posice jsou stále k mání. Puristický přístup k fotografii má analogii ve formalistické kritice malby: tento přístup nejlépe reprezentuje Weston (a který obdivuhodně rozpracovává Hilton Kramer), ve svém lpění na pečlivé kompozici přes hledáček aparátu, centrálním, ostrým záběru, a přímém, ničím nenarušeném prosvícení negativu na vysoce lesklý papír, bez "ořezávání" jakéhokoliv druhu. Tato posice je dnes tak pronikavá, nejen v uměleckých časopisech, ale i u vysoce kvalitních žurnalistických a módních fotografií, že je téměř neviditelná, a tudíž mimořádně silná. Výsledkem toho je taková kritika, která diskutovala dílo Arbusové výlučně na bási metody; výsledkem jsou fotografie, na nichž každý lísteček trávy a každý reflex výlohy obchodu je na správném, vyváženém místě, hnedle jako na Mondrianově plátně.

Puristé v praxi i kritice mají také slušně povznesený názor na námět. Weston řekl: "Divák cítí, že nevidí jen symbol předmětu, ale věc samu, poprvé objevenou, odhalenou." Později mluví o tomto "super-realismu", dávno předtím, než byl tento název použit k označení školy současné malby, ironicky založené na domnělé neutralitě pohledu čočky-okna. Oba, Strand i Stieglitz často při diskutování svých námětů zanechali dojem, že sahali po "universálních" (universals), po obrazech (Stieglitz je nazýval "ekvivalenty"), které by platily jako metafory větších pravd. Tato posice je v kultuře značně rozšířena, jak jsem řekl dříve. Humanistické a žurnalistické postoje k fotografii ji sáflují: co platí, co padá na váhu je (zprvu) důležitost námětu, a (zadruhé) kompozice prvků v rámci obrazu. Humanista - беру Walker Evansovy portréty zkrachovaných akcionářů z 30-ých let za vhodný příklad - chce lidi především pohnout, obvykle zobecněnými

příklady lidského utrpení. Žurnalista chce obrázek, který bude mít okamžitý a literární význam pro svého diváka: fotografie Williama Buckleeye, stojícího na pódiu, obklopeného prapory, má přirozeně přednost před fotografií neznámého trumpetisty pochoduujícího ve vlasteneckém průvodu, abych zmínil dvě fotografie, které jsem nedávno viděl.

V obou těchto případech je kompozice obrazu hrozně důležitá, s důvodů, které se táhnou od zakořeněných uměleckohistorických postojů k žurnalistické jasnosti. Nástup vlny odhodlaně upřímných, otevřených "pouličních" fotografií v posledním desetiletí, vlny, která trvá, lpí na opaku, na nezbytnosti a nutnosti ukázat svět "v toku", s auty, nohama, tvářemi chycenými ve stínu či v pohybu, přivedl staré postoje úplně z rovnováhy. Mezi novými a starými přístupy neexistuje již žádný kompromis či détente, i když se metoda, kterou jsem popsal, nedefinovala dřív než v r. 1988, v první knize Roberta Franka, *The Americans*.

Nová "pouliční" fotografie nemá za sebou žádnou několikahlasou kritickou teorii. Práce pokračuje instinktivně, svázána s příležitostnými demokratizačními frázemi fotografií samých. Ale to dává tušit závěry, ke kterým se dostanu později. Tak si počíná nově se objevující obrys kritického postoje, který budu nazývat "cross-cultural". Slabě ho lze vidět ve 3 esejích napsaných Max Kozloffem pro časopis *Artforum* r. 1974 ^{3/} a v Susan Sontagové navzájem spojené sérii článků v *New York Review* během 1973-4. ^{4/} Kozloff se blíží dělení této posice spíše pokusně, takže jen odkážu na jeho pevný důraz na spojení mezi fotografií a jejím časem konceptu (conception), a na evidentní radost, kterou má ze svého námětu (tyto eseje se mi zdají ze stylistických důvodů nejlepššími, které kdy napsal). Články Susan Sontagové vedou nutkavěji a silněji spor proti nárokům, požadavkům fotografie, a počínají si tak - rozvíjí - možná nevědomě - pozitivní posici. Zaslouhují si teď vaši pozornost, dříve než vám ukáží skupinu obrázků, které mne přivedou ke konci tohoto eseje.

Jádrem jejího argumentu je toto: "Nejgrandióznějším výsledkem fotografického "podnikání" je nám dát pocit, že můžeme držet celý svět ve svých rukou - jako jakousi antologii věcí". A dále, ještě brutálněji: "Fotografie jsou skutečně polapený zážitek (zkušenost) a aparát je ideální paží vědomí v jeho hravém, shánlivém způsobu". Co se mi na textech Sontagové líbí není ani tak její specifický závěr jako její ochota - opravdu, horlivost - vidět fotografii jako paži celé kultury, spíše než jako izolovanou, disparátní entitu. Konsekvence toho, co ona vidí, jsou substantiální a nikoliv částeč-

né: fotografie odtažuje lidi od reality světa tím, že si dělá nárok ji zachytit; aparát vybavuje fotografa licencí strkat všude nos a dominovat - dílo Arbusové je v tomto pohledu esenciálně voyeurismem nejhrubšího zraa; fotografie je paří vládoucích tříd americké společnosti, či jakékoliv společnosti (protože stát kontroluje tisk, který reprodukuje fotografie); je motorem dosahu v každém státě, datujícím se od identifikování a zavržení do vězení paříšských komunarů v r. 1871; sbírka rodinných a prázdninových momentek přesvědčuje lidi, že zachránili, uchovali realitu, která ve skutečnosti byla překroucená a zhygienizovaná, jako fotografie ukrutností válečných dob, které samy sebe umrtvují a křesou: "Vždy existuje pravděpodobnost, že existuje něco, co je "jako" to, co je na obrázku". ^{5/}

Teď je čas říct něco z druhé strany. Jak jsem ukázal v jednom eseji (psaném pro speciální číslo Newsweeku), byla vietnamská válka nejvíce fotografovanou válkou v amerických dějinách a také nejméně populární. ^{6/} Neexistuje žádný doklad toho, že před-fotografická kultura byla soucitnější a demokratičtější než naše. Ale má teď nejvíce zájím esenciální fakt této pozice, spíše než její přednosti, zásluhy, což znamená vidět fotografii nejen jako paří kultury, obtížnou a postiženou všemi jejími pocity, postoji a demotivními energiemi, ale znamená to totálně odmítnout pojem aparátu-jako-okna, pravdomluvce. Několik fotografií uveřejněných na následujících stránkách anicipuje Sontagovou, z mnoha důvodů, v tomto odmítnutí: hromada z nich - ne všechny - se nepokoušejí reprodukovat realitu, i když by se konvenční kritika snažila nás přivést k názoru, že jsou realistické. Na samém počátku tohoto média (tj. fotografie), fotografie často naivně konfrontovala realitu či hrála si na to, že ji zachycuje, obzvláště tehdy, je-li její záměr žurnalistický. Jak šel čas, nacházíme se čím dál víc v sevření vidění, které poctivě přiznává svůj selektivní, klamný a výhradně personální úhel (hledisko). Nynější vymoření se zájmu o barevnou fotografii je konsekvencí postoje, který se pokouším popsat. Barva byla odmítána mistry z let před II. svět. válkou, protože byla považována všemi - včetně žurnalistů a editorů časopisů - za "nerealistickou". Teď, s přijetím názoru, že aparát lze tak snadno jako štetec či pero, používat mladí fotografové barvu plně a nezbedně. Mohl bych dodat, že zde uvedené fotografie nesledují žádnou specifickou chronologii. Dokumentují změnu postoje spíše než historii samu.

Nenaschovával jsem tyto obrázky zde pro nějaký dojem či zážitek: jsou tu, aby poskytl vizuální kontrast k určitým tématům, které

se pokouším probrat. Ačkoliv je to velice stručný výběr, je jasná např. úplná deserce fotoaparátu jako nástroje objektivní pravdy. Prakticky všechny z těchto obrázků byly zřetelně zaměřeny, aranžovány, osvětleny či otitulkovány, aby poskytl vědomý a personální efekt. Obrazy od Krinse, Westyarda a Laughlina (resp. výjevy na nich) byly nezastřené předvedeny pro čočku aparátu. Dokonce i v žurnalistické a dokumentární fotografii - má na mysli především "Čínské obchodníky" od Arnolda Gentheho - je ve volbě tempa a okamžiku posedlost specifickou událostí, na níž my stavíme širší generalisace nebezpečí, hazardu, proti srsti toho, co skutečně vidíme.

Ale je zde víc než jen prostá deserce od řemeslné dovednosti a dokončení, ve službě proklamování drsné poctivosti. Mnohá z těchto fotografií nese snímku doby, přehajícího, ubíhajícího okamžiku, během něhož se otevřely čočky a dovolily světlu zvenku dopadnout na citlivý film uvnitř. Alespoň zde není žádná snaha předstírat, že obraz existuje zperfektněn, úplný, mimo dosah rozkladu, sešlosti a vně času. Zde se blížíme nádhernému a hroznému apelu fotografie, který je zakotven v nekonečných komplexitách času, a v naší zkušenosti času. Fox Talbot, jeden z prvních fotografů, to cítil r. 1841: "Jen jediný zdvár (resp. závěrka), který zůstane otevřený dosti dlouho, aby zachytil záblesk, třpyt slunečního světla". Je to na nás příliš vzdálená minulost, abychom žasli nad mechanikou tohoto objevu, ale jsem přesvědčen, že se v nás stále ještě "tetelí" tento zdárek, potlačovaný 150 lety vzdělávání, přípravy a propagandy. Ve svém bytě mám reprodukcí fotografie, kterou udělal Atget: jednoho rána před 50 lety vzal svůj aparát do parku St. Cloud v Paříži a doslova fotografoval mžení svítání, které lehce viselo nad jezírkem v dáli. Mí formalističtí přátelé - opravdu, vědění má přátele (a několik nepřátele) se před touto fotografií zastaví, a mluví o její báječné kompozici. Jiní debatují o velikosti a činnosti jeho aparátu a době expozice.

A dobře dělají. Neboť mluvit o jejím skutečném významu, uzavřeném, polapeném v momentu, dne, rána, roku a člověka, xxx znamená šířit se, mluvit o skutečném děsu, teroru, teroru, který je implicitní v naší - i v mé - smrtelnosti, nesčetných básních, malbách, pasátkách, náboženstvích a možná v existenci kultury samé. Fotografie nás neustále nutí ke konfrontaci s takovou děsivou realitou. Často bylo řečeno, že fotografie zprostředkovává mezi uměním a vědou, mezi metaforickou a specifickou pravdou. Já dávám přednost tomu říci, že fotografie zde ilustrované zprostředkovávají mezi nerealným fixovaným časem a reálným, pohyblivým časem, který se přes nás a kolem nás žene každým okamžikem, včetně tohoto. Dokonce i v nejvíce vynalézavých (styliso-

vaných) z těchto obrázků je dotky specifického bodu v čase. Víme, či řijeme, že Les Krimsáv pár provedl své evičení se sprajem (na fotografii Aerosol Piece, 1969) toho a toho dne, v tom a tom pokoji, se světlem padajícím zrovna na břicho oběti stojící (nebo je skutečná oběť na posteli?). Víme, že v danou vteřinu času muž na Ralph Eugen Meatyardově fotografii (bez názvu) 1974) na pokyn fotografa pohnul hlavou, proti pomalé expozici, vytvářející tak rozmazanou skvrnu - pohyb, který je bez ohledu na svůj abstraktní efekt - straceným, mrtvým lidským činem. Žena hledící do kapesního arčátka na ulici, na Clarence Laughlinově fotografii The Search for Identity No. 2, z r. 1950, už není tam, ani tam nebyla minutu poté, co se čočky aparátu zavřely.

I Duchasp i Benjamin šádali pro usení (či malbu) bezprostřední auru či personalitu, která je nejsilnější jako jeho (její) bod koncepce. Fotografie získává svou auru, jak ustupuje do minulosti. Snad to cítíte, díváte-li se na staré a "primitivní" fotografie. Stávají se pro nás atraktivnější ve svém erodovaném stavu, než když se poprvé "vylíhly" svěží a brilantní - z rukou toho, kdo je vyvolal. Opravdu, chováme v lásce nedokonalosti takové, jako jsou ty, které hýdří např. David Octavius Millova a Robert Damsenova fotografie Newhaven Laas with Baby (1843-48), protože nesou neomylnou pečeť času, zatímco potrácejí akurátnost a jasnost. Připomeňme si teď znovu rozmazaný obličej na Meatyardově obrazu (fotografii), který je sám o sobě známkou primitivismu, jako by autor - a mnoho dalších mladších fotografů dneška - chtěl stratit, zničit svůj obraz v čase, jakmile byl udělán. To znamená připustit děsivý fakt: Fotografie nás "berou" v poměru své distance od piktorální dokonalosti (tj. čím více se jí vzdalují, tím jsou nám bližší). Což je jinými slovy: Fotografie je nejlépe chápat ne jako objekt, v estetickém smyslu, ale jako odtělesněný obraz (image), visící v mysli.

Dovolte mi zdržet se u této myšlenky poněkud déle. John Szarkowski někde psal o "divném spojení s časem a náhodou" fotografie. Důvodem toho, že nám tato aliance, toto spojení připadá divné, zvláštní, je to, že okamžik je stále ještě před námi, v našich rukou, jakoby byl fixován na věky. Ale formalistickým a puristickým omylem je připsout to, že na nás působí, že jsme zasaženi pouze přítomností tohoto hladkého (či mdlého) kousku papíru; i oko, i ruka jsou spojeny v úsilí percepcie mysli. Víme, když se díváme na fotografický obraz, že k nám přišel se zamrzlého bodu času. Fotografie se fyzicky nehýbá, jak to dělá fil a především videotape, ale hýbou se naše mysli.

I mysl, i fotografie se navzájem anoubí, spojují a navzájem se v téže okamžiku rozešívají, jedna z nich se pohybuje do budoucnosti, druhá do minulosti, v perfektní irenii. Malby (obrazy) jsou pány svých okamžiků, uložených času; fotografie jsou služebničky, sluhý času, a v jejich přítomnosti jsme upomínáni na sebe sama a na svou vlastní služebnost.

Nedělal si nárok na objasnění těchto paradoxů, sídlících v tomto médiu. Ale naše iracionální přitahování tímto patosem nížejiho času není nášter, který lze snadno vyloučit. Avšak žádná diskuse o nárocích fotografie na nás se tomu nemůže vyhnout. Fotografie je stejně tak připoutána ke svému obsahu, jak je vidět v okamžiku otevření šterbiny aparátu při zasnamenávání na film. Sontagová má zcela správně vztek na snadnou libechlně-humanistickou reakci na fotografii popisující lidské utrpení a brutalitu: považovat je za metafory, za zobecněné lekce hrůs války a katastrof, znamenat mít klapky na očích, být slepý. Ale příčina této slepoty je v kultuře, ne ve fotografii, obzvláště ne ve fotografii toho druhu, který jsme studovali. Tady nebyla žádná hanba za metaforou. Jsou zde specifická těla, specifické tváře, specifické činy: všimněte si, jak jsou často názvy těchto fotografií otevřené, faktuální a podrobné. Co je zautentisované není svět za oknem, ale okno samo: obsah prezentovaný nám těmito čočkami a v tomto okamžiku času. Právě jsem četl, že Clement Greenberg prohlásil v jedné přednášce před několika lety, že formalistický přístup k fotografii je nemožný, protože médium je nabyto obsahem. Ale bojím se, že měl na mysli fotografii jako arcade reality. To není to, co má na mysli já. Já mluvím o spojení fotografie s realitou v okamžiku v němž jedná, který je abstrakcí většeho úseku času a kontextu. Fotografie Tomoka a jeho matky od Eugene Smitha je specifickou, definovanou a lidskou realitou; tragédie odsouzené vesnice Minimata, všech jejích matek a všech jejích dětí je něčím jiným, mimo pole naší myslí, něčím jiným, než tímto obráskem.

Nemůže existovat žádný nový přístup k dělení či chápání fotografie než přes specifický čas a specifický obsah. Což je totéž, jako když řekneme, že tyto ploché, fixované obrazy (images) vystupují, chovají se jako přecházející obrazy (představ, images) rojí se v našich vzpomínkách, spíše než jako objekty, předněty. Stěží by si někdo z vás, kdybych ho k tomu vyzval, vzpomněl na velikost, médium či formu, v nichž se k němu dostaly některé pamětihodné fotografie. Nepodobny obrazům (malbám), které jsou definitivně objekty, přicházejí fotografie k nám v tuctech tvarů (velikestí), v novinách, časopisech, momentkách, reprodukcích, dílech, televizi, filmu, a dokonce -

- v nejvdádnější chvíli - i ve formě originálního umělcova pozitivu. Fotografie, opakují, jsou svou povahou blíže odřezkům vizuální paměti - a tudíž instinktům nejdubáše v nás smýšl a v naší kultuře - než téměř všechno, s výjimkou životních aktivit smýšl. Smysl fotografického obrazu, pak, jako smysl knih, které čteme (na jejich velikost a tvar si nikdy nemůžeme vzpomenout) - je tedy v jeho dematerialisovaném já, za formou (beyond form). Zapomněme na všechno učení žvanění o fotografických prostředcích, metodách a pravidlech, přemýšlíme-li o obrazech, které jsme zde diskutovali. Mysleme na ně jako na poselství, ne jako na médium. Zapomněme na médium.

To co, nyní povídám, sni obzvláště zvráceně, sočnā dokonce anti-fotograficky. Stavím se rozhodně proti mechanistickým a puristickým interpretacím fotografie, proti takovému návyku ducha ve všech uměních. Tvrdím, že fotografie je produktem naší kultury, ne okno na kulturu. Fotografický obraz by měl být chápán a posuzován přesně tak jako chápeme a posuzujeme okamžiky života, ne-li už umění. Ale tato "protivná" pozice neznamená žádná nevražení na fotografii samu. Opakuji to, co jsem už řekl, že fotografii se teď dostává největšího "slyšení", přijetí, právě v tom okamžiku, kdy desertuje od piktorialismu, dokonalosti a iluze k syrové a upřímné, přesné načasované realitě, která je sama anti-"fotografická" (v tradičním smyslu). Připomínám Man Rayův postřeh, kterého si obzvláště vdším: "Určité množství pohrdání materiálem, použitým k vyjádření ideje je nepostradatelné pro nejčistší realizaci této ideje". Jsme-li vyhaveni tím pravým pohrdáním (k imperiálním nárokům fotografie jako pravdy), neexistuje žádná cesta, žádný způsob, jak by nám fotografie mohla lhát, nebo my jí.

Což mne přivádí k tomu, kde jsem začal, k otázce, která předstírala, že je o Robertu Kennedym, ale byla ve skutečnosti o smyslu fotografie a času. Je-li první fotografie běhencem času, tak je jí i poslední. Každá fotografie je obrazem (image), spočívajícím pouze v sobě samém, a v okamžiku svého počtí (conception). Poslední fotografie je posle z, a ~~xxkxkxkx~~ obrazem toho okamžiku, procházejícím dočkami. To je vše, co divák od ní může nebo by měl očekávat. Hra fotografie-z-fotografie-z-fotografie -- atd. je evičením limitů a chvalospěvů pýchy, slávy média, úmyslně zakotveným, postaveným na vylišení události známé nám všem a v níž všichni věříme: super-reálné události. Poslední fotografie je fotografií onoho okamžiku, a jasná pokud jde o její původ, odvození (derivation), protože je esenciálně prázdňá, bez komplexní tense mezi realismem a abstrakcí, která je nevyhnutelnou podmínkou média.

Poznámky:

1. Print Collector's Newsletter, Vol. IV., No.3 (July-August 1973), s. 54 - 60.
2. Z časových důvodů opomíjím důležitou výhradu, že mnozí fotografové cítí, že pravým médiem šíření fotografických obrazů není sběratelský pozitiv (pro sběratele), co slouží jako zdroj příjmů, ale reprodukce v knihách a časopisech. Souhlasím s touto posicí, u fotografie jako u videotapu, kde výtvarní slouží funkci reprodukce.
3. "The Territory of Photographs" a "Meatyard", v časop. Artforum, November 1974, s. 64 - 73. "Photography: The Coming to Age of Color", rovněž Artforum, Jan. 1975, s. 30 - 36.
4. New York Review of Books: "Photography", October 18, 1973;
 "Freak Show", November 15, 1973;
 "Shooting America", April 18, 1974;
 "Photography: The Beauty Treatment",
 Nov. 28, 1974;
 "Fascinating Fascism", Febr. 6, 1975.
5. "Photography: The Beauty Treatment", v: New York Review of Books, s. 35 - 39.
6. Douglas Davis: "Is Photography Really Art?", v: Newsweek, October 21, 1974, s. 69.

SUSAN SONTAG

O FOTOGRAFII

Réze, nejen fotografce

překladatel, Praha 1980

O B S A H

V Platonově jeskyni

Amerika, viděná prostřednictvím fotografií

Melancholické objekty

Hrdinství pohledu

Fotografická evangelia

Svět obrazů

V P L A T O N O V Ě J E S K Y N I

Lidstvo neustále prodlévá v Platonově jeskyni, stále se nadměrně oddávajíc, což je jeho letitým zvykem, pouhým obrazům pravdy. Ale být vychováván fotografiemi není stejné jako být vychováván staršími, řemeslně vytvářenými obrazy. Kolem nás je teď daleko více obrzů, dělajících si nárok na naši pozornost. Fotografie byla vynalezena r.1839 a od té doby bylo vyfotografováno snad už všechno, nebo aspoň nám to tak připadá. Sama tato nenasytlost fotografujícího oka mění podmínky uvěznění v jeskyni, náš svět. Učíc nás novému vizuálnímu kódu, mění a rozšiřuje fotografie naše představy o tom, co je hodno vidění, a o tom, co máme právo pozorovat. Fotografie jsou gramatikou, a co je ještě důležitější, etikou vidění. Konečně, nejvelkolepějším výsledkem fotografické činnosti je fakt, že nám dává pocit možnosti uchopit celý svět do svých rukou - jako soubor obrzů.

Sbírat fotografie znamená sbírat svět. Filmy a televizní programy osvítlí zdi, bliknou a zmizí; ale u nehybných fotografií je obraz také objektem, málo vážícím, levně vyrobitelným, snadno přenosným, shromažďovatelným, ukládatelným. V Godardově filmu *Les Carabiniers* (1963) jsou dva líní lupen-venkovani vlákáni ke vstupu do Královské armády slibem, že budou moci loupit, znásilňovat, zabíjet, či nakládat s nepřítelem podle své chuti, jak se jim zamane, a že zbohatnou. Ale kufr kofistí, který Michel-Ange a Ulysses triumfálně po letech přinesou domů svým ženám, se promění a obsahuje pouze obrázkové pohlednice, stovky pohlednic, pohlednice Památek, Obchodních Domů, Savců, Metod Dopravy, Uměleckých Děl a jiných pokladů celého světa. Godardův gag živě paroduje dvojnásobnou magii fotografického obrazu. Fotografie jsou možná nejzáhadnějšími ze všech předmětů, které vytvářejí, a zhušťují životní prostředí, které uznáváme za moderní. Fotografie skutečně jsou zachycenými zkušenostmi, a kamera je ideální zbraň vědomí v jeho hrabivosti.

Fotografovat znamená přivlastňovat si věc fotografovanou. Znamená to postavit sebe sama do určitého vztahu ke světu, který cítíme jako vědění - a, tudíž, jako moc. Dnes smutně proslulý první pád do odcizení, dávající lidem návyk abstrahovat svět v tištěných slovech, uvolnil onen nadbytek Faustovské energie a psychické síly, potřebné ke zbudování moderních, neorganických společností. Ale tisk se zdá být méně proradnou

formou vyluhování světa, přeměny světa v mentální objekt, než (jí) jsou fotografické obrazy, které teď obstarávají většinu znalostí, které máme o minulosti a jimiž saháme po přítomnosti. To, co je o člověku nebo události napsáno, je otevřenou interpretací, jako jí jsou rukou-dělané vizuální výpovědi, malby a kresby. Fotografické obrazy jsou spíše než výpověďmi o světě jako částmi, jsou miniaturami reality, které kdokoli může udělat či získat.

Fotografie, které si hrají s měřítkem světa, jsou samy redukovány, zvětšovány, ořezávány, retušovány, ošetčovány, vyfintňovány. Stárnou, trápěny obvyklými nemocemi papírových objektů; mizí, nabývají na ceně, jsou kupovány a prodávány; jsou reprodukovány. Fotografie, které zabalují svět, jakoby vítaly zabalení. Jsou ukládány do alb, rámovány a kladeny na stoly, připíchávány na zdi, projikovány jako diapositivы. Noviny a časopisy jim věnují nápadné místo; polkové je řadí podle abecedy; musea je vystavují; vydavatelé kopírují.

Po mnoho desetiletí byla kniha nejvlivnějším způsobem aranžování (a obvykle miniaturisování) fotografií, zaručující jim takto dlouhý život, ne-li nesmrtelnost. - fotografie jsou křehké objekty, snadno poškoditelné či založitelné - a (zaručující jim tak) širší publikum. Ale protože je, a tím začneme, tištěným, hladkým objektem, ztrácí fotografie, je-li reprodukována, ze své esenciální kvality daleko méně než malba. A ještě něco: kniha není zcela uspokojivým ~~schématem~~ schématem nasazení skupin fotografií do všeobecného oběhu. Pořadí, v němž se (v knize) na fotografie máme dívat, je stanoveno pořadím stránek, ale nic neodrží čtenáře u doporučeného pořadí a nic nenaznačuje množství času, které se má strávit u té které fotografie. Chris Marker/úv/ film *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), brilantně zorchestrovaná meditace o fotografických všech druhů a témat, naznačuje jevnější a rigoróznější způsob zabalování a šíření nehybných fotografií. I pořadí, i přesný čas vyhrazený dívání se na tu kterou fotografii jsou stanoveny, určeny; a výnosem je vizuální čitelnost a emocionální dopad. Ale fotografie převedené ve film přestávají být sbíratelnými objekty, jako jimi stále jsou, když jsou servírovány v knihách.

Fotografie poskytují důkazy. Pochybujeme-li o něčem, co jen slyšíme, uvěříme tomu, když to vidíme na fotografii. Záznamu kamery lze použít k obžalobě. Od doby, co fotografii poprvé využila pařížská policie při stíhání komunardů v červnu 1871, stala se fotografie jedním z prostředků státního dohledu nad stále mobilnějším obyvatelstvem. Jindy záznam kamery ospravedlňuje. Fotografie bývá považována za nevyvratitelný důkaz toho, že se daná věc udála. Snímek může (událost) překroutit; ale vždy tu je předpoklad že existuje, či že existovalo něco, co je jako to, co je podobné tomu, co je na snímku. Ať je individuální fotograf jakkoliv obmezen (amatérismem), či náročností (umělectvím), fotografie - jakákoliv fotografie - má, zdá se, nevinnější, prostší, a tudíž přesnější vztah k viditelné realitě než mají ostatní mimetické prostředky. Virtuosoové noblesního obrazu jako Alfred Stieglitz a Paul Strand, komponující silné, nezapomennutelné fotografie dekádu po dekádě, stále chtějí, především, ukázat něco co je "vně", co je situováno ve vnější realitě, stejně jako majitel Polaroidu, pro kterého jsou fotografie pohodlnou, rychlou formou zaznamenávání, či stejně jako pouliční fotografem s Browniem, který dělá momentky jako suvenýry každodenního života.

Zatímco malba či prozaický popis nemohou být nikdy ničím jiným než úzce selektivní interpretací, může být fotografie brána jako úzce selektivní transparentnost. Vzдор předpokladu věrohodnosti, který dodává všem fotografiím autoritu, zajímavost a svádnost, je však práce fotografů součástí obvykle pochybného sepětí mezi uměním a pravdou. I tehdy, když se fotografové co nejvíce pokoušejí zrcadlit realitu, jsou stále pronásledováni tichými imperativy vkusu a svědomí. Chromně nadaní členové fotografického projektu konce 30-tých let, FSA (Farm Security Administration) (zejména Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Russell Lee) dělávali tucty frontálních záběrů každého námětu s nájemnými zemědělci, než se ujistili, že dostali na film přesně to, co chtěli - přesně ten výraz ve tváři zobrazeného subjektu, který dokládá jejich vlastní představy o ubohosti, chudobě, světle, zoufalství, textuře, vykořisťování, důstojnosti a geometrii. Při rozhodování o tom, jak má záběr vypadat, při preferování jedné expozice před druhou, ukládají fotografové vždy svým subjektům standardy. Ačkoliv existuje názor, podle něhož kamera vskutku zachycuje realitu, nejen ji interpretuje, jsou

fotografie stejně tak interpretací světa, jako jsou jí malby a kresby. Ty případy, kdy nafotografování (nějaké věci) je relativně nekritické, nevybíravé, či sebe-popírající, nesnižují, nezmenšují didaktičnost celé fotografické činnosti. Právě tato pasivita - a všudypřítomnost - fotografického záznamu je "poselstvím" fotografie, její agresí.

Obrazy, které idealisují (jako většina módních fotografií a fotky zvířat) nejsou méně agresivní než díla, která dělají ctnost z upřímnosti, prostoty (jako sociální fotografie, smutná zátěží, a záběry očklivých ksichtů). Agrese je implicitní každému použití kamery. To je tak evidentní ve 40- a 50-tých letech 19. století, v prvních dvou nádherných dekádách fotografie, stejně jako v dekádách následujících, v nichž technologie umožnila rozšíření oné mentality, která se dívá na svět jako na řadu potenciálních fotografií. Dokonce i u takových prvních mistrů fotografie jako David Octavius Hill a Julia Margaret Cameron/ová/, kteří používali aparátu jako prostředku získání malířských obrazů, byl okamžik sejmutí záběru natně vzdálen od cílů malíře. Od samého počátku šlo fotografii o dobytí největšího možného počtu námětů. Malířství nikdy nemělo tak imperiální volné pole. Následující industrialisace technologie kamery pouze prosadila slib inherentní ve fotografii od samého jejího počátku: demokratizovat všechny zkušenosti jejich překladem do obrazů.

Ona doba, kdy udělaní fotografie vyžadovalo těžkopádné a drahé zařízení - hračka pro bohaté, obratné a posedlé - se zdá opravdu hodně vzdálena od éry úlisných kapesních kamer, které využívají každého, kohokoliv, dělat obrázky. S prvními fotoaparáty, vyráběnými ve Francii a Anglii ve 40-tých letech 19. stol. mohli operovat pouze vynálezci a svařnatci. Protože tehdy neexistovali žádní profi-fotografové, nemohli být ani amatéři, a fotografování nemělo žádné jasné sociální využití; bylo bezdůvodnou, dobrovolnou, tj. uměleckou aktivitou, i když s málo pretensími být uměním. Teprve s industrialisací se fotografie "postavila na vlastní nohy" jako umění. Jakmile však industrialisace zajistila společenské využití fotografie, tak současně reakce proti těmto upotřebením inspirovala sebe-vědomí fotografie - jako - umění.

Fotografie se od nedávna stala téměř stejně tak široce provozovanou zábavou jako sex či tanec - což znamená, že ji, jako každou jinou masovou uměleckou formu většina lidí neprovozuje jako umění. Je hlavně sociálním ritem, obranou proti úzkosti, a nástrojem moci.

Stavění památníků velkým činům jedinců, považovaných za členy rodin (stejně jako jiných skupin) je nejranějším populárním využitím fotografie. Nejméně jedno století jsou svatební fotografie právě tak součástí svatebního obřadu jako předepsané slovní formule. Kamery doprovázejí život rodiny. Podle francouzských sociologických šetření má většina domácností kameru, ale domácnost s dětmi má dvakrát tak velké puzení mít přinejmenším jeden aparát než domácnost bez dětí. Nežlat obrázky dítěte, především je-li malé, je znakem rodičovské lhostejnosti, stejně jako nemít obrázek z vlastní promoce je gestem pubertácké rebelie.

Pomocí fotografie si každá rodina vytváří portrét - kroniku sebe samé - přenosné zavazadlo obrazů, nesoících svědectví souvazečnosti rodiny. Pokud se fotografuje a fotografie jsou chovány v lásce, nesejde na tom, jaké aktivity jsou fotografovány. Fotografie se stává ritem rodinného života právě tehdy, když se, v industrializovaných zemích Evropy a Ameriky, ona sama instituce rodiny začíná podrobovat radikálnímu chirurgickému zákroku. Jak se tato klaustrofobická jednotka, miniaturní rodina začala "odřezávat" od mnohem většího rodinného celku, pospíšila si fotografie stavět památníky, symbolicky znovu konstatovat ohroženou kontinuitu a mizející rozprostrannost rodinného života. Tyto stínové stopy, fotografie, nahraňují nepřítomnost roztroušených příbuzných. Rodinné foto-album obecně vypráví o rozšířené rodině - a, často, je vším, co z ní zůstává.

Tak, jak fotografie pomáhají lidem imaginárně si přivlastnit minulest, která je nereálná, pomáhají jim také přivlastňovat si prostor, v němž jsou nejistí. Takto se fotografie vyvíjí v tandemu s jednou z nejcharakterističtějších moderních činností, turistikou. Poprvé v dějinách velká množství lidí pravidelně vycestovávají ze svých nevyklých prostředí na krátká časová údobí. Je naprosto nepřirozeným cestovat pro rozkoš, aniž bychom si s sebou vzali kameru. Fotografie poskytne neodiskutovatelný důkaz toho, že výlet byl uskutečněn, že program byl splněn, že

byla legrace. Fotografie dokumentují sekvence spotřeby mimo dohled rodiny, přátel, sousedů. Ale závislost na kameře jako vynálezu, který dělá reálným to, co člověk zakouší, se zmenšuje, cestují-li lidé více. Fotografování plní tutéž potřebu kosmopolitů shromáždit foto-trofeje z jejich výletu na loď po Albertově Nilu či z jejich 14-ti denního pobytu v Číně stejně jako pořizování momentek Eiffelovky či Niagarských vodopádů dovolenkářů nižší střední třídy.

Jsa způsobem potvrzování zážitku, zkušenosti, je fotografování také způsobem popírání tohoto zážitku, této zkušenosti - tím, že limituje zážitek na hledání fotogenického, tím, že převádí zážitek na obraz, suvenýr. Cestování se stává strategií shromažďování fotografií. Samé fotografování je konejšivá činnost, a zmírňuje obecné pocity desorientace, které jsou obvykle cestováním zjišťovány. Většina turistů se cítí puzena vsunout mezi sebe sama a vše, co je pozoruhodné, vše, s čím se setkávají, kameru. Protože nejsou schopni reagovat jinak, dělají snímky. To dává tvar zážitku: zastavit se, udělat záběr, a jít. Tato metoda je zvláště přitažlivá pro lidi handikapované nemilosrdnou etikou práce - Němce, Japonce, Američany. Použití kamery mírní úzkost, kterou mají pracovní-řízení lidé, když nepracují a když jsou na dovolené a předpokládá se, že budou veselí. Mají na práci něco, co je příjezdem imitací práce: dělají snímky.

Lidé okradení o svou minulost jsou nejhorlivější lovci záběrů, doma i v cizině. Každý, kdo žije v industrializované společnosti se musí postupně vzdávat minulosti, ale v určitých zemích, jako USA a Japonsko, byl rozchod s minulostí obzvláště traumatický. Bajka o amerických turistech let 50- a 60-tých, napěchovaných dolary a Babittstvem, byla začátkem 70-tých let nahrazena záhadou skupinově-myslicích japonských turistů, nově uvolněných ze svého ostrovního vězení zázrakem nadhodnoceného yenu, ověšených dvěma kamerami, na každém rameni jednu.

Fotografie se stala jedním z principiálních vynálezů zakoušení něčeho, dodávání zdání účasti na něčem. Jedna celostránková reklama ukazuje skupinku stojících lidí, nacpaných na sebe, zírajících z fotografie, na níž všichni, s výjimkou jednoho, vypadají omráčeně, rozrušeně, utrápeně. Ten jeden, který má odlišný výraz, drží kameru u očí: zdá se být klidným, téměř se směje. Zatímco ostatní jsou pasivní, jasně vyplašení diváci, ten, který

drží kameru, je jí změněn na něco aktivního, na veyoura: pouze on zvládl situaci. Co tito lidé vidí? Nevíme. A nesejde na tom. Je to Událost: něco, co stojí za koukání, a tudíž za fotografování. Reklama, bílá písmena přes tmavou spodní třetinu fotografie jako zprávy přicházející teletypem, sestává jen ze šesti slov: "...Prague...Woodstock...Vietnam...Sapporo...Londonderry...LEICA". Ztroskotané naděje, skotačení mládeže, koloniální válka a zimní olympiáda jsou stejné - jsou kamerami postaveni na stejnou, společnou úroveň. Fotografování nastolilo chronický voyeuristický vztah ke světu, který "arocvnává" významy všech událostí.

Fotografie není jen výsledkem setkání události a fotografa; fotografování je událostí samo o sobě, a to událostí se stále kategoričtějšími právy - plést se do čehokoliv, co se děje, rušit to, či to ignorovat. Sám náš smysl pro situaci je teď členěn intervencemi kamery. Všudypřítomnost kamer přesvědčivě naznačuje, že čas se skládá ze zajímavých událostí, událostí, které stojí za nafotografování. To naopak, usnadňuje pociťovat, že každé události, jednou rozběhnuté, ať je její morální charakter jakýkoliv, může být umožněno zkompletovat se - tak, že na svět může být přivedeno něco jiného, fotografie. Poté co Událost skončila, bude dál existovat obrázek, propůjčující události určitou nesmrtelnost (a významnost), kterých by se této události jinak nikdy nedostalo. Zatímco skuteční lidé se "venku" zabíjejí či zabíjejí jiné skutečné lidi, fotograf stojí za svým aparátem, vytvářejíc maličký element jiného světa: svět obrazu, který nám všem přikazuje přežít.

Fotografování je bytostně aktem nezasaňování; část hrůzy z takových pamětihodných úderů, jaké nám zasadil současný fotožurnalismus, jako jsou záběry vietnamské bonza sahajícího po plechovce benzínu, bajonetem probodnutého spolupracovníka, pověšeného za účast v bengálské guerille, ppehází z vědomí toho, že v situacích, kde fotograf má možnost volby mezi fotografií a životem, vybírá si ~~XXXX~~ fotografie. Osoba, která zasahuje, nemůže zaznamenávat; osoba, která zaznamenává, nemůže zasahovat. Velký film Dzigy ~~NXX~~ Vertova, Muž s kinoaparátem (1929), podává ideální obraz fotografa jako člověka v neustálém pohybu, člověka procházejícího panorámatem disparátních událostí s takovou svižností a rychlostí, že jakékoliv zasahování (do událostí) nepřipadá

v úvahu. Hitchcockův film *Rear Window* (1954) podává doplňkový obraz: fotograf hraný Jamesem Stewartem měl intenzivní vztah k (jedné) události přes svůj aparát právě proto, že si zlomil nohu a je odsouzen na křeslo na kolečkách; to, že je dočasně nepohyblivý, zabraňuje mu účastnit se toho, co vidí, a dělá fotografování ještě důležitějším. I když je neslučitelné se zásahem ve fyzickém slova smyslu, je použití kamery pořád ještě formou účasti. I když je kamera pozorovacím stanovištěm, je akt fotografování víc než pasivním pozorováním. Jako sexuální ý voyeurismus, je fotografování způsobem jak přinejmenším tiše, často explicitně, udržovat to, co se děje, v dalším pohybu. Fotografovat znamená mít zájem na věcech (takových) jaké jsou, na statutu quo, který zůstává neměnným přinejmenším tak dlouho, jak dlouho trvá událost "dobrý" snímek, znamená to být společen s, (a spoluvinen na) čímkoliv, co dělá námět zajímavým, hodným nafotografování - včetně bolesti či neštěstí jiného člověka, jsou-li zajímavé.

"Vždycky jsem považovala fotografii za největší darebáctví, které lze udělat - to byla jedna z věcí, která mne na ní nejvíc přitahovala" napsala Diane Arbus/ová/, "a když jsem poprvé fotila, připadala jsem si velice perverzní". Být profesionálním fotografem může být svinetvím, darebáctvím, abychom použila slova Arbusové, (a zároveň pop-slova), jestliže fotograf vyhledává náměty považované za vykríčené, tabu, okrajové. Ale v těchto dnech je dost těžké najít neslušné náměty. A co přesně je perverzním aspektem fotografování? Jestliže profi-fotografové mají často sexfantasie, jsou-li za kamerou, pak snad je perverze ve faktu, že tyto fantasie jsou i přijatelné, i tak nepatřičné. Ve filmu *Zvěšena* (1966) má Antonioni módního fotografa křečovitě obletujícího tělo modelky Veruschky, cvakajícího kamerou. Opravdu, neslušnost! Použití kamery není ve skutečnosti moc dobrým způsobem jak se k někomu dostat sexuálně. Mezi fotografem a subjektem musí být odstup. Kamera neznásilňuje, dokonce ani nepřivlastňuje, i když může zneužívat, prohřešovat se, překrucovat, vykořisťovat, a v nejzješším smyslu metafory, vraždit - to všechno jsou aktivity, které na rozdíl od sexuálního aktu, mohou být prováděny na dálku, s jistým odstupem.

V Michael Powell/ově/ mimořádném filmu Peeping Tom (1960) najdeme daleko silnější sexuální fantasii; veškerý film, který není o Nevěřícím Tomášovi, ale o psychopatovi, který vraždil ženy zbraní ukrytou v kameře při tom, když je fotil. Ani jednou se nedotkl svých subjektů. Netoužil po jejich tělech; chtěl jejich přítomnost ve formě nafilmovaných obrázků - ukazujících je při zakoušení své vlastní sarti - které si doma promítá pro svou osamělou rozkoš. Tento film předpokládá spojení mezi impotencí a agresí, zprofesionalizovaným hledáním a krutostí, což ukazuje na hlavní fantasmii spojenou s kamerou. Aparát jako phallus je, nanejvýš, slabou, povrchní variantou metafory, kterou každý nevědomě používá. Ať je naše uvědomování si této fantasie jakkoliv mlhavé, je pojmenována bez skrupulí pokaždé, když mluvíme o "nabitě" a "namířené" kameře, o "vystříleném" filmu.

Staromódní kamera byla nechrabanější a hůře se nabíjela než Bess/ova/ mušketa. Moderní aparát se snaží být puškou paprsků. Jedna reklama říká:

Yashica YEX Electro-35 GT je kamera, kterou si vaše rodina zamiluje. Dělá krásné snímky ve dne v noci. Automaticky. Bez chyby. Stačí jen zacílit, zaostřit, spustit. Komputervý mozek a elektronická závěrka kamery GT udělá zbytek.

Jako auto, je i kamera prodávána jako loupeživá zbraň - zbraň, která je pokud možno co nejvíce zautomatizovaná, připravená pálit. Populární vkus si žádá snadnou, neviditelnou technologii. Výrobci opětovně ujišťují své zákazníky, že fotografování nevyžaduje žádnou zručnost či podrobné znalosti, že stroje jsou vševědouce, a odpovídá na sebenepatrnější tlak vále. Je to tak prosté, tak jednoduché jako otočení klíče startéru či zmáčknutí kohoutku pušky. Stejně jako auta a pušky, jsou i kamery fantasmijními stroji dneška, jejichž užívání lze propadnout. Avšak, bez ohledu na extravagance běžné, hovorové řeči a reklamy, nejsou smrtelné. V hyperbole, která prodává auto jako pušku, je přinejmenším toto pravdou: s výjimkou válek zabíjejí auta více lidí než pušky. Aparát/puška nezabíjí, takže zlo věštící metafora se zdá být úplným bluffem - jako mužova fantasie mít pušku, nůž či nástroj mezi svými nohama. Avšak ve fotografování je přece jen něco loupeživého a násilného. Fotografovat lidi znamená znásilňovat je tím, že je vidíme tak, jak oni sami sebe nikdy nevidí, tím, že

je známe jinak, než oni znají sebe sama; to mění lidi v objekty, které mohou být symbolicky přivlastněny. Stejně tak, jako je kamera sublimací pušky, je i vyfotografování někoho jeho sublimovanou, nážnou vraždou - odpovídající smutné, ustrašené době.

Lidé se snad někdy naučí odreagovávat více svých agresí kamerami než puškami, za tu cenu, že svět bude ještě plnější obrazů. Jednou ze situací, kde lidé přecházejí od nábojů k filmu je fotografické safari, které nahraňuje lovecké safari ve Východní Africe. Lovci mají místo Winchestrovek Hasselblady; namísto aby se dívali teleskopickou muškou na pušce za účelem střelby, dívají se do hledáčku kamery za účelem orámování záběru. V Londýně si koncem minulého století stěžoval Samuel Butler, že "v každém křoví je fotograf, slídlící jako řvoucí lev, hledající, koho by sežral". Fotograf dnes útočí na skutečné dravce, chráněné a příliš vzácné na zabíjení. V tomto ekologickém safari, v této vážné komedii prodělaly pušky metamorfózu v kamery, protože příroda přestala být tím, čím vždy byla - před čím se lidé potřebovali chránit. Příroda dnes - zkrocená, ohrožená, umírající - musí být chráněna před lidmi. Bojíme-li se, střílíme. Ale jsme-li nostalgici, fotografujeme.

Žijeme v nostalgické době, a fotografií nostalgii aktivně podněcují. Fotografie je elegickým uměním, soumravným uměním. Většina fotografovaných subjektů je, právě prostřednictvím toho, že jsou fotografovány, dotýkána s patosem. Ošklivý či groteskní subjekt může být dojemný, protože byl povýšen pozorností fotografa. Krásný subjekt může být objektem lítostivých, soustrastných pocitů, protože zestárl, zničil se či už neexistuje. Všechny fotografie jsou vlastně memento mori. Udělat fotografii znamená podílet se na smrtelnosti, zranitelnosti, proměnlivosti jiného člověka či věci. Právě tím, že vyseknou tento okamžik a zmrazují ho, svědčí všechny fotografie o nemilosrdném běhu času.

Kamera začaly duplikovat svět právě v době, když lidská krajina začala procházet závratně rychlou proměnou: právě když je v krátkém časovém rozmezí ničeno nesčíslné množství forem biologického a sociálního života, bylo objeveno zařízení na zaznamenávání toho, co se ztrácí, co mizí. Náladová, složitě texturovaná Paříž Atgeta a Brasserie většinou už zaizela. Jako oběti

příbuzní a přátelé, uchovávaní v rodinném albu, jejichž přítomnost na fotografiích zahání něco z úzkosti a výčitek svědomí, vyvolaných jejich zmizením, tak i fotografie našeho sousedství dnes zničeného, rurálních míst dnes zohyzdněných a zneúrodněných, udržují, posilují naše drobné, slabé vztahy k minulosti.

Fotografie je jak pseudo-přítomností, tak i symbolem nepřítomnosti. Stejně jako dřevo hořící v krbu, fotografie - zejména fotografie lidí, vzdálených krajín a dalekých měst, ztracené minulosti - podněcují k rozjímání. Smysl pro nedosažitelné, který může být fotografiemi evokován, přímo napájí erotické pocity těch, u nichž je schopnost toužit zdůrazněna vzdáleností. Fotografie milence skrytá v peněžence provdané ženy, plakát-fotografie rockové hvězdy připíchnutý nad postelí pubertáka, obraz politiko-vy tváře na "knoflíku", připíchnutý na voličově kabátě během kampaně, momentky taxikářových dětí nad volantem jeho vozu - všechna taková talismanická použití fotografií vyjadřují pocity jak sentimentální, tak i implicitně magické: jsou snahou o styk s jinou realitou, nárokem na ní.

Fotografie mohou navádět touhu, žádost nejprímějším, nejutilitárnějším způsobem - jako když někdo sbírá fotografie anonymních příkladů žádoucího jako pomůcku k masturbaci. Záležitost je komplikovanější, jsou-li fotografie použity ke stimulování morálního impulsu. Touha nemá dějiny - přinejmenším, je zakoušena v každé instanci jako celé popředí, bezprostřednost. Je probouzena archetypy a je, v tomto smyslu, abstraktní. Ale k morální postojům jsou zakotveny v dějinách, jejichž osobnosti jsou konkrétní, jejichž situace jsou vždy specifické. Využití fotografie k probuzení touhy a probuzení svědomí je řízeno téměř protikladnými pravidly. Obrazy, které mobilisují svědomí, jsou vždy spojeny s danou historickou situací. Čím obecnější jsou, tím menší budou mít efekt.

Fotografie, které přináší zprávy o nějaké netušené zóně bídy, nemůže zanechat stopu ve veřejném mínění, chybí-li vhodný kontext pocitů a postojů. Fotografie od Mathew/a/ Brady/ho/ a jeho kolegů ukazující hrůzy bitevního pole neudělaly lidí méně ochotnými pokračovat v Občanské Válce. Fotografie vězňů-kostlivců, držných v Andersonville zapálily veřejné mínění Severu - proti Jihu. (Efekt Andersonvillských fotografií musí být zčásti připsán

samé novosti dívání se na fotografie v té době). Politické uvědomění, k němuž se doprocovalo mnoho Američanů v 60-tých letech by jim umožnilo, při dívání se na fotografie Niseiů (amerických Japonců), transportovaných do internačních táborů na Západním pobřeží USA, které udělala Dorothea Langeová v r.1942, rozpoznat, co je jejich skutečným námětem - zločin, spáchaný vládou proti velké skupině amerických občanů. Málo lidí, kteří viděli tyto fotografie ve 40-tých letech, mohlo reagovat tak nejdvojsemyslně; důvody pro takový názor byly překryty pro-válečnou náladou. Fotografie nemohou vytvářet morální postoje, mohou ho však utvrdit a mohou napomáhat vytváření právě se formujícího postoje.

Fotografie si lze lépe zapamatovat než pohyblivé obrazy, protože jsou výřezem času, ne tokem. Televize je proudem nevytříštěných obrazů, z nichž každý další ruší platnost předchozího. Každá nehybná fotografie je privilegovaným momentem, začleněným v objekt, který můžeme držet a znovu se k němu vracet. Fotografie, taková jako ta, která byla na titulních stranách většiny novin na světě v r.1972 - nahé jihovietnamské holčičky, zasažené americkým napalmem, běžící po silnici směrem ke kaseře, s rozervěnými rukama, křičící bolestí - udělala pro posílení protiválečné nálady jistě víc než stovka hodin záběrů stejného barbarství v televizi.

Lze si představit, že by americká veřejnost nebyla tak jednohlasná ve svém smíření se s korejskou válkou, kdyby byla konfrontována s fotografickými doklady devastace Koreje, ecocidou a genocidou v některých ohledech dokonce ještě důkladnějšími než ty, jimiž byl postižen Vietnam o desetiletí později. Ale tento předpoklad je triviální. Veřejnost takové fotografie neviděla, protože pro ně, ideologických důvodů, nebylo místo. A ani nikdo nepřinesl fotografie každodenního života ve Fenjanu v Koreji, aby ukázal, že i nepřítel má lidskou tvář, jak je z Hanoje ve Vietnamu přinesli Felix Greene a Marc Riboud. Američané měli přístup k fotografiím utrpení Vietnamců (mnoho z nich pocházelo z militárních zdrojů a byly zamýšleny pro zcela jiné použití), protože se žurnalisté cítili podporováni ve svých snahách získat tyto fotografie, a událost byla definována signifikantním množstvím lidí jako brutální koloniální válka. Korejská válka byla chápána jinak - jen jako součást boje

Svobodného Světa proti Sovětům a Číně - proto by fotografie spouště, napáchané americkým dělostřelectvem byly irrelevantní.

Ačkoliv událost znamená dnes přesně něco, co stojí za nafotografování, je to přece jen ideologie (v nejširším slova smyslu), která determinuje to, co konstituuje událost. Nemůže být žádný doklad, fotografický či jiný, nějaké události, dokud událost sama nebyla pojmenována a charakterisována. A není to nikdy fotografický doklad, který může konstruovat - přesněji řečeno, identifikovat - události; příspěvek fotografie vždy následuje po pojmenování události. To, co determinuje možnost být morálně zasazen fotografii je existence relevantního politického vědomí. Bez politiky budou fotografie jatek dějin nejspíše zakoušeny jako nereálné, či jako demoralisující emocionální otřes.

Kvalita postoje, včetně morální urážky, kterou lidé musí "spolknout" v reakci na fotografie potlačovaných, vykořisťovaných, hladovějících a masakrovaných také závisí na tom, jak jsou jim tyto obrazy důvěrně známy. Don McCullin/ovy/ fotografie vychrlých Biafránců začátkem 70-tých let měly na některé lidi menší dopad než Werner Bischof/ovy/ fotografie obětí indického hladomoru počátkem 50-tých let, protože tyto obrazy se staly banálními, a fotografie rodin Tuaregů umírajících hladem na Saharě, které se objevily ve světových časopisech r.1973 musely mnoha lidem připadat jako nesnesitelné obehřávání dnes familiární exhibice krutostí.

Fotografie nás šokují, několik nám ukazují něco nového. Naštěstí, výše sázek neustále stoupá - a to částečně kvůli samému rychlému, téměř buněčnému množení se takových obrazů hrůzy. Naše první setkání s fotografickým inventářem nejvyšší hrůzy je jakýmsi zjevením, prototypicky moderním zjevením: negativním Zjevením. Pro mne to byly fotografie z Belsen-Belsenu a Dachau, k nimž jsem se náhodou dostala v knihkupectví v Santa Monica v červenci r.1945. Nic z toho, co jsem kdy viděla - na fotografii nebo ve skutečnosti - mě nezranilo tak silně, hluboce, bezprostředně. Tehdy se můj život rozdělil na dvě části, na dobu, než jsem viděla tyto fotografie (bylo mi 12 let), a na dobu potom, i když mi to trvalo několik let, než jsem plně pochopila, o co v nich vlastně šlo. K čemu mi to bylo, že jsem je viděla? Byly to pouze fotografie - události, o níž jsem zřídka kdy slyšela a nemohla jsem udělat nic pro její ovlivnění, fotografie

utrpení, které jsem si stěží mohla představit a k jehož odstranění jsem nemohla přispět. Když jsem se dívala na tyto fotografie, něco se zlomilo. Bylo dosaženo určitého limitu, a nejen limitu hrůzy; připadala jsem si neodvolatelně zarmoucena, zraněna, ale část mých pocitů začala slábnout; něco odumřelo; něco ve mně dosud stále křičí.

Trpět je jedna věc; jiná věc je žít s vyfotografovanými obrazy utrpení, které ne nezbytně posilují svědomí a schopnost soucítit. To je také může znehodnocovat. Jakmile jsem jednou takové obrazy viděla - chceme jich vidět víc - a ještě víc. Obrazy hluboce zasahují. Obrazy znecitlivují. Událost, známá díky fotografii se stává jistě reálnější, než kdybychom fotografie z této události nikdy neviděli - mám na mysli válku ve Vietnamu. (Jako opačný případ uvádím Archipela Gulag, z něhož fotografie nemáme). Ale po opakované konfrontaci se událost stává méně reálnou.

Tentýž zákon platí pro zlo stejně jako pro pornografii. Šok z vyfotografovaných ukrutností mizí opakovaným prohlížením, stejně jako překvapení a zhnusení pocítené, když poprvé shlédneme porno-film, opadává poté, co jich shlédneme více. Smysl pro tabu, který je příčinou našeho rozhorlení, nevole a rozlícenosti není o moc pevnější než smysl pro tabu, regulující definici toho, co je obscénní. A oba byly těžce otřeseny v posledních letech. Obrovský fotografický katalog bád a nespravedlností na celém světě nás důvěrně obeznámil s ukrutností; hrozné se zdá být obyčejnější - hrůza se nám jeví familiární, vzdálená ("je to jen fotografie"), nevyhnutelná. Když se objevily první fotografie z nacistických koncentráků, nebylo na nich nic bsnálního. Po třiceti letech jsme možná dosáhli bodu nasycení. V těchto posledních dekádách udělala "angažovaná" fotografie pro uurtvení svědomí nejméně tolik jako pro jeho vyburcování.

Etický obsah fotografie je křehký. S možnou výjimkou fotografií těchto hrů, jako jsou fotografie nacistických koncentračních táborů, které získaly status etických referenčních bodů, si většina fotografií neudrží svůj emotivní náboj. A fotografie z roku 1900, která tehdy působila svým námětem, by nás dnes zasáhla nejspíše proto, že je to fotografie udělaná roku 1900. Zvláštní kvality a intence fotografií směřují k tomu aby byly pohlceny zobecněným patosem uplynulého času. Do samotného zážitku prohlížení fotografií se vkládá estetický odstup, ne-li okamžitě, pak

určitě s postupem času. Čas nakonec staví většinu fotografií, i těch nejamatérštějších, na drobné umění.

Industrialisace fotografie umožnila její rapidní absorpci do racionálních - to je, byrokratických - způsobů běhu společnosti. Fotografie už nejsou obrázky ku hraní; staly se součástí obecného vybavení životního prostředí - průběžnými kameny a potvrzeními toho reduktivního přístupu k realitě, který je považován za realistický. Fotografie byly zapojeny do služeb důležitých institucí ovládání a kontroly, především rodiny a policie, jako symbolické předměty a jako informace. V byrokratickém katalogisování světa jsou mnohé důležité dokumenty neplatné dokud nemají k sobě přilepenou fotografii-symbol občanovy tváře.

"Realistické" vidění světa, shodné a slučitelné s byrokracií, re-definuje poznání - jako techniky a informace. Fotografie jsou ceněny protože podávají informace. Říkají člověku, co tu je; provádějí soupis. Pro špióny, meteorology, koronery, archeology a jiné profesionály informací mají neocenitelnou hodnotu. Ale v situacích, v nichž většina lidí používá fotografie, se jejich cena coby informace rovná fikci. Informace, kterou může fotografie podat, začíná být velice důležitou v kulturních dějinách tehdy, kdy se každý začne domnívat, že má právo na něco zvaného zprávou. Na fotografie se začalo pohlížet jako na způsob podávání informací lidem, kterým se nechce do čtení. Noviny Daily News se dodnes nazývají "Newyorské obrázkové noviny". Druhým extrémem je list Le Monde, noviny pro obratné, dobře informované čtenáře, v nichž nevycházejí vůbec žádné fotografie. Takovým čtenářům může fotografie pouze ilustrovat analýzy, obsažené v článku.

Kolem fotografického obrazu se vytvořil nový smysl představy informací. Fotografie je malá část prostoru i času. Ve světě ovládaném fotografickými obrazy, se zdají všechny hranice ("rámcování") arbitrárními. Cokoliv může být separováno od čehokoliv jiného, cokoliv může být zbaveno souvislosti k čemukoliv jinému: vše, co je zapotřebí, je zarámovat subjekt odlišně. (A naopak, cokoliv může být připojena k čemukoliv jinému). Fotografie posiluje nominalistický názor na sociální realitu jako sestávající z malých jednotek nekonečného množství, stejně jako je neomezený počet fotografií, které lze o čemukoliv udělat. Díky fotografiím se svět stává sérií navzájem nespojitých, samostatných

částec; a dějiny, minulé i současné, se stávají sadou anekdot, a faits divers. Kamera realitu atomisuje, dělá jí zvládnutelnou a nejasnou. Je to pohled na svět, který popírá vzájemnou spojitost, kontinuitu, ale který propůjčuje každému okamžiku rys tajemství. Každá fotografie má množství významů; opřavdu, vidět něco ve formě fotografie znamená setkat se s potenciálním objektem fascinace. Posledně moudrostí fotografického obrazu je: "Existuje povrch". Teď přemýšlejte - či spíše pociťujte, intuitivně poznávejte - co je za ním, jaká musí být realita, vypadá-li takto". Fotografie, které samy o sobě nemohou vysvětlit nic, jsou nevyčerpatelnými výzvami k dedukci, spekulaci a fantasii.

Fotografie implikuje, že známe svět, akceptujeme-li ho tak, jak ho kamera zachytila. Ale to je opakem pochopení světa, které začíná tím, že nebudeme akceptovat svět tak, jak vypadá. Veškerá možnost pochopení tkví ve schopnosti říci ne. Striktně řečeno, z fotografie nikdy ničemu neporozumíme. Samozřejmě, fotografie vyplňují prázdná místa v našich mentálních obrazech přítomnosti a minulosti: např., Jacob Riis/ovy/ obrazy New Yorku v 80-tých letech min.století jsou instrukcí pro ty, kteří si nejsou vědomi toho, že městská chudoba koncem 19.století v Americe byla opravdu taková, jak o ní psal Dickens. Nicméně, to, jak kamera předvádí realitu, musí vždy skrývat víc než odhaluje. Jak ukázal Brecht, fotografie Kruppových továren opravdu neříká nic o této organizaci. V kontrastu k milostnému vztahu, který je založena na tom, jak něco vypadá, je pochopení založeno na tom, jak něco funguje. A fungování probíhá v čase a musí být v čase vysvětleno. Pouze to, co vypráví, může způsobit, že porozumíme.

Limitem fotografického poznání světa je fakt, že ačkoliv může burcovat svědomí, nemůže nikdy být etickým ani politickým vědomím. Poznátka získaná z fotografií bude vždy nějakým druhem sentimentalismu, ať už cynického, či humanistického. Vždy to budou laciné poznatky - zdání znalosti, zdání moudrosti; akt fotografování je zdání přivlastnění, zdání znásilnění. Sama námeta toho, co je, hypoteticky, pochopitelné na fotografiích je to, co konstituuje jejich atraktivnost a provokativnost. Všude přítomnost fotografií má nevypočitatelný efekt na naši etickou sensibilitu. Tím, že zaplňuje tento již přeplněný svět duplikátním světem obrazů, způsobuje fotografie to, že cítíme, že svět je více po ruce, než ve skutečnosti je.

Potřeba mít realitu potvrzenou a zážitek zachycen je estetický, spotřebitelský postoj, kterému teď každý propadl. Industriální společnosti mění své občany v obrázkové narkomany; to je nejneodolatelnější forma mentálního znehodnocení, znesvěcení. Sžíravá touha po kráse, po pronikání pod povrch, po vykoupení a po oslavě podstaty světa - všechny tyto prvky erotického citění jsou afirmovány v rozkoši, kterou máme, když fotografujeme. Ale právě tak ve fotografiích nacházíme vyjádření i další, pochybnější touhy. Někteří lidé jsou nuceni fotografovat: změnit zážitek, zkušenost samu ve způsob vidění. A nakonec, mít zážitek se stává identickým s tím udělat si jeho fotografii, a zúčastnit se veřejné události se stává víc a víc ekvivalentem dívání se na ni ve formě fotografie. Ten nejlogičtější z estétů 19.-tého století, Mallarmé, řekl, že všechno na světě existuje (proto), aby skončilo v knize, aby se stalo KNIHOU knihou. Dnes všechno existuje proto, aby se stalo fotografií.

A M E R I K A , V I D Ě N Á
P O S T Ř E D N I C T V Í M
F O T O G R A F I Í

Když se Walt Whitman zahleděl na demokratické výhledy kultury, pokusil se přehlédnout rozdíl mezi krásou a ošklivostí, důležitostí a triviálností. Připadalo mu snobským či servilním nějak rozlišovat hodnoty, a výjimkou nejušlechtilejších. Náš nejamálejší, nejpomatenější prorok kulturní revoluce požadoval nestrannost. Nikdo, kdo dostatečně akceptoval velké objetí reálného, obsaženost a vitalitu americké zkušenosti, se nebude trápit krásou a ošklivostí. Všechna fakta, i ubohá a nízká, jsou ve Whitmanově Americe do běla rozžhavana, v Americe, tom ideálním prostoru, uskutečněném historií, kde, "jak se fakta sama rojí, jsou pokrácena světlem".

Velká Americká Kulturní Revoluce, ohlašovaná v předmluvě k 1. vydání *Stébel Trávy* (1855) nepropukla, což mnohé lidi zklamalo, ale nikoho nepřekvapilo. Jeden velký básník nemůže změnit morální klima; i tehdy, má-li takový básník k dispozici milióny Rudých Gard, není to snadné. Jako každý visionář kulturní revoluce, mýslal si Whitman, že postřehl, že umění již bylo přemoženo a demystifikováno realitou. "Amerika sama je tou největší básní". Ale když nedošlo k žádné kulturní revoluci, a Whitmanova "největší z básní" se zdála menší ve dnech Císařství než byla za doby Revoluce, brali vážně Whitmanův program populistické transcendence, demokratického přehodnocení krásy a ošklivosti, důležitosti a triviálnosti jen jiní umělci. Nejsouc sama demystifikována realitou, americká umění - jmenovitě fotografie - teď aspirovala sama demystifikovat.

V ranných dekádách fotografie se od fotografií očekávalo, že budou idealizovanými obrazy. To je stále ještě cílem většiny amatérských fotografů, pro něž krásnou fotografií je fotografie něčeho krásného, jako je žena či západ slunce. V roce 1915 vyfotografoval Edward Steichen láhev od mléka na požární schodišti čínšáku, což je ranný příklad zcela odlišné ideje krásné fotografie. A od 20-tých let ambiciózní profesionálové, ti, jejichž dílo se dostalo do muzejí, nepřetržitě utíkají od lyrických námětů, svědomitě a pečlivě prozkoumávají prostý, laciný či dokonce nízký materiál. V nynějších desetiletích se fotografii podařilo poněkud zrevidovat definice toho, co je krásné a ošklivé - v liniích, proponovaných Whitmanem. Jestliže, jak říká Whitman, "každý precisní objekt či stav či kombinace či proces vyke-

zuje krásu", je povrchním vyčlenit některé věci jako krásné a jiné nikoliv. Jestliže "všechno, co člověk dělá či myslí, má význam", je despotický považovat některé okamžiky v životě za důležité a většinu okamžiků za triviální.

Fotografovat znamená propůjčovat (věci, lidem) důležitost, význam. Sotva existuje objekt, který nemůže být zkrášlen; a co víc, neexistuje způsob jak potlačit tendenci inherentní ve všech fotografiích, poskytovat hodnotu jejich námětům. Ale sám smysl, význam hodnoty může být změněn - jak tomu bylo v současné kultuře fotografického obrazu, která je parodií Whitmanova evangelia. V palácích před-demokratické kultury je každý, kdo je fotografován, celebritou. V otevřeném poli americké zkušenosti, jak ji s vášní skatalogisoval Whitman a jak ji s pokrčením ramen změnil Warhol, je celebritou každý. Žádný okamžik není důležitější než kterýkoliv jiný; žádná osoba není zajímavější než kterákoliv jiná.

Epigrafem pro knihu fotografií Walkera Evanse, vydanou Muzeem Moderního Umění v New Yorku je pasáž z Whitmana, kde zaznívá téma nejprestižnějšího hledání americké fotografie:

Nepochybuji o tom, že vznešenost a krása světa jsou latentní v každé tečce světa...Nepochybuji o tom, že v trivialitách, hmyzu, vulgárních lidech, otrocích, trpaslících, smutku, zavržených a odmítnutých, je toho daleko víc, než jsem předpokládal...

Whitman si myslel, že krásu neruší, ale generalizuje. Tak si po generace počínali nejnadanější američtí fotografové, ve své polemické honbě za triviálním a vulgárním. Ale mezi americkými fotografy, kteří dozráli po II. světové válce, zkysl Whitmanovský mandát zaznamenávat extravagantní otevřenosti skutečné americké zkušenosti v celé šíři. Fotografujete-li trpaslíky, nedostanete vznešenost a krásu. Dostanete trpaslíky.

Počínají obrazy reprodukovány v časopise Camera Work (a jím požehnanými), který publikoval Alfred Stieglitz mezi lety 1903-1917, a které vystavoval v galerii, kterou vedl v New Yorku od 1905 do 1917 na 291 Fifth Avenue (nejdříve nazývané Malou galerií Foto-Secese, později prostě "291") - v časopise a galerii konstituují nejambicióznější fórum Whitmanovských názorů - se americká fotografie přesouvala od afirmace k erosi, a nakonec, k parodii Whitmanova programu. V této historii je nejpoučňavším případ Walkera Evanse. Byl posledním velkým fotografem, pracujícím

cím vážně a nesporně způsobem, odvozeným z Whitmanova euforického humanismu,, shrnujícím to, co se udělalo dřív (např. Lewis Hine/ovy/ osračující fotografie imigrantů a dělníků), anticipujícím mnohé z XXX chladnější, syrovější, mrazivější fotografie, která se dělala později - jako v sérii "tajných" fotografií anonymaních cestujících newyorské podzemní dráhy, které Evans dělal skrytou kamerou mezi lety 1939 až 1941. Ale Evans se rozešel s heroickým modelem, v němž byla Whitmanovská víse propagována Stieglitzem a jeho žáky, kteří se blahosklonně chovali k Hine/mu/. Evans shledal Stieglitzovo dílo umělým.

Tak jako Whitman, ani Stieglitz neviděl žádný rozdíl mezi uměním jako nástrojem identifikace se společností a povyšování se umělce na hrdíanké, romantické a sebe-vyjádřující se Já. Ve své květnaté, brilantní knize eseje, Port of New York (1924) pozdravil Paul Rosenfeld Stieglitze jako jednoho "z velkých afirmátorů života. Neexistuje v celém světě věc tak prostá, bezvýznamná, banální, skromná, aby se v ní nemohl plně vyjádřit tento muž s černou krabičkou a chemickou lázní". Fotografování, a tudíž vykoupení prostého, banálního, skromného je také duchaplným, důvtipně vymyšleným prostředkem individuální exprese. "Fotograf", píše Rosenfeld o Stieglitzovi, "hodil uměleckou udici do materiálního světa dál a hlouběji než kdokoliv před ním a souběžně s ním". Fotografie je jakási přehnaná tvrzení, hrdíanké spojení s materiálním světem. Podobně jako Hine, hledal Evans méně osobní druh afizmace, vznešenou rezervovanost a zřetelné úmyslné zmírnění. Ani v neosobních architekturních zátiších amerických fasád a inventářů místností, která rád fotografoval, ani v přemrštěných portrétech Jižních nájemných zemědělských dělníků, které dělal koncem 30-tých let (publikovaných v knize, kterou dělal s Jamesem Agee, Let Us Now Praise Famous Men), nepokoušel se Evans vyjádřit sebe sama.

I bez hrdíanského postoje, pocházel Evansův projekt stále z Whitmanova (projektu): znivelisování diskriminace, rozlišování mezi krásou a ošklivostí, důležitým a triviálním. Každá fotografovaná věc či osoba se stává - fotografií; a stává se, tudíž, morálním ekvivalentem ke každé jiné z jeho fotografií. Evansova kamera objevila tu samou formální krásu v exteriérech viktoriánských domů v Bostonu začátkem 30-tých let, jako na budpách skladišť na hlavních ulicích měst státu Alabama v r.1936. Ale

bylo to znivelisování směrem nahoru, ne dolů. Evans chtěl, aby jeho fotografie byly "literární, autoritativní, transcendentní". Morální universum 30-tých let není už naším; těchto adjektivům lze dnes s bídou věřit. Nikdo nepožaduje, aby fotografie byla literární. Nikdo si neumí představit, jak by mohla být autoritativní. Nikdo nechápe jak by něco, a ze všeho nejméně fotografie, mohlo být transcendentní.

Whitman zvěštoval empatii, harmonii v rozladění, jedinečnost v různosti. Psychické obcování se vším, s každým - plus smyslová jednota - to je závratný "výlet", který je výslovně navrhován, znovu a znovu, v (jeho) předaluvách a básních. Tato touha dát celému světu rozvrh také diktovala formu a tón jeho poesii. Whitmanovy básně jsou psychickou technikou, již je čtenář "vezpíván" do nového stavu bytí (mikrokozmu, "nového řádu", uvažovaného pro stát); jsou funkční, jako mantry - způsoby přenosu nábojá energie. Opakování, bombastická kadence, bez odstavce pokračující linie, a útočná dikce jsou přívalem sekulárního básnického nadšení, určené k psychickému bombardování čtenářů, k tomu, povznést je do těch výšin, kde se mohou identifikovat s minulostí a komunitou americké touhy. Ale toto poselství identifikace s jinými Američany je dnes našemu temperamentu cizí.

Poslední vydechnutí Whitmanovského erotického objetí národa, ale zuniversalisované a zbavené všech nároků, bylo slyšet ve výstavě "Family of Man", zorganizované roku 1955 Edwardem Steichenem, Stieglitzovým současníkem a spoluzakladatelem Photo-Secession. Od 503 fotografií od 273 autorů z 68 států se očekávala konvergence - že dokáží, že lidstvo je "jedno", a že lidské bytosti, přes všechny své chyby a hanebnosti, jsou atraktivní stvoření. Lidé na fotografiích byly všech ras, stáří, společenských tříd, fyzických typů. Mnozí z nich měli mimořádně krásná těla; někteří měli krásné tváře. Tak, jako Whitman pobízel čtenáře svých básní identifikovat se s ním a s Amerikou, tak Steichen udělal výstavu, která měla umožnit každému divákovi identifikovat se s velkým množstvím lidí zobrazených, a, potenciálně, se subjektem každé fotografie: všemi občany Světové Fotografie.

Teprve o 17 let později přitáhla fotografie zase takové davu do Museu Moderního Umění (v New Yorku): na retrospektivu díla Diany Arbusové. Na této výstavě 112 fotografií, sejmутých jed-

nou osobou a které jsou stejné - tj. každý na nich vypadá (v určitém smyslu) stejně - vnukaly pocit přesně opačný k povzbudivému teplu Steichenova materiálu. Namísto lidí, jejichž zjev těší - reprezentativní lid dělá své lidské věci - sešikovala výstava Arbusové monstra a mezní případy - většina z nich jsou oškliví; mají na sobě groteskní nebo nelichotivé oděvy; jsou v pustých nebo chudých prostředích - lidí, kteří se zastavili, aby pózovali a často upřeně, důvěřivě, troufale, hleděli na diváka. Dílo Arbusové nás nevyzývá k tomu identifikovat se s párijí a bědně-vypadajícími lidmi, které nafotografovala. Lidstvo není "jedno".

Fotografie Arbusové sdělují anti-humanistické poselství, jímž se lidé dobré vůle 70-tých let chtivě nechávají vzrušovat, stejně jako si přáli, v letech 50-tých, být utěšováni sentimentálním humanismem. Mezi těmito poselstvími není takový rozdíl, jak by se dalo očekávat. První výstava byla vrcholem a druhá dnem, ale obě zkušenosti posloužily stejně tak dobře k vyloučení historického chápání reality.

Steichenův výběr fotografií předpokládá lidskou situaci či lidskou povahu, sdílenou každým. Tím, že měla za cíl ukázat, že jedinci se rodí, pracují, smějí a umírají všude stejně, popírá "Rodina Člověka" determinující váhu dějin - vrozené a historicky zakořeněné rozdíly, nespravedlnosti a konflikty. Fotografie Arbusové odřezávají politiku stejně tak rozhodně, naznačujíc, že svět, v němž je každý odcizen, bezmocně izolován, znehybněn v mechanické, arzačí identitě a vztahy. Zbožné povznesení antologie Steichenových fotografií i chladná sklíčenost retrospektivy Arbusové dělají dějiny a politiku irrelevantními. První z nich to dělá tím, že universalisuje lidskou situaci, do radosti, druhý (vlastně druhá) tím, že ji atomisuje, do horroru.

Nejpozoruhodnějším aspektem díla Arbusové je to, že se upsal jednomu z nejprábojnějších podniků umělecké fotografie - koncentrací na oběti, na nešťastné - ale bez záměru vzbuzovat soucit, kterému, jak se očekávalo, má takový projekt sloužit. Její dílo ukazuje lidi, kteří jsou patetičtí, politováníhodní, stejně tak jako odporní, ale nevzbuzuje žádné pocity soucitu. Přes to, co by mohlo být přesněji popsáno jako jejich disociované hledisko (stanovisko), byly fotografie chváleny pro svou nestrannost a pro nesentimentální empatii (s lidmi na nich).

to, co je ve skutečnosti jejich agresivitou vůči veřejnosti, bylo považováno za morální čin: že tyto fotografie neumožňují divákovi zaujmout distanci od námětu. Co je méně zřejmé, fotografie Arbusové - se svým akceptováním hrozného - naznačují navi-
vitu, která je upejpavá i hanebná, neboť je postavena na distan-
ci, na privilegiu, na názoru, že to, na co se má divák dívat,
je skutečně jiné. Když se jednou ptali Buñuela, proč dělá filmy,
řekl, že je dělá proto, "aby ukázal, že tento svět není nejlepším
z možných světů". Arbusová dělá fotografie proto, aby ukázala
něco prostšího - že existuje jiný svět.

Jiný svět má být nalezen, jako obvykle, uvnitř tohoto. Zjev-
ně se zajímají o lidi, kteří "vypadají divně", našla Arbusová
mnoho materiálů blízko svého domova. New York, se svými bály
buzerantů (převlékaných za ženy) a blahobytnými hotely, byl bo-
hatý na monstra. Také tu byl karneval v Marylandu, kde Arbusová
našla lidský polštářek na jehly, hermafrodita se psem, tetované-
ho muže, a albína-polykače mečů; nudistické tábory v New Jersey
a Pennsylvánii; Disneyland a Hollywood, se svými mrtvými či na-
podobnými krajinami bez lidí; a neidentifikovatelný bláznec,
kde udělala některé ze svých posledních, a nejvíce znepokojují-
cích, fotografií. A taky tu byl neustále každodenní život, se
svým nekonečným přísunem podivností - má-li člověk oko, aby je
viděl. Kamera má moc zachytit takzvané normální lidi tak, že
vypadají jako nenormální. Fotografka si vybírá podivínství, lo-
ví ho, rámuje je (hledáčkem aparátu), vyvolává je, pojmenovává
je.

"Spatříte někoho na ulici", řekla Arbusová, "a to, čeho si
na něm všimnete, je chyba, kaz". Důrazná podobnost fotografií
Arbusové ukazuje, že její sensibilita, vyzbrojená kamerou, moh-
la ke každému subjektu nepozorovaně připojit úzkost, potrhlost,
mentální chorobu. Dvě fotografie ukazují brečící děti; děti vy-
padají rozrušené, šílené. To, že se podobají, či mají něco spo-
lečného s kýmkoliv jiným, je vracejícím se, opakujícím se zdro-
jem neblahého, v souladu s charakteristickými normami disocio-
vaného způsobu vidění Arbusové. Mohou to být dvě dívky (ne ses-
try), oblečené do identických přšiplášťů, které Arbusová fotila
v Central Parku, či dvojčata či trojčata, která se objevují na
několika obrazech. Mnoho fotografií ukazuje - s podivem - fakt,
že dva lidé tvoří pár, a každý pár je podivínským párem: párem

"normálních" a "nenormálních" (za ženy se převlékající) homosexuálů, párem bílých a černých, ve starém domě či na koleji university pro bohaté. Lidé vypadají ekcentricky, protože nenosí šaty, jako nudisté; či protože je nosí, jako číšníce v nudistickém táboře, která nosí zástěru. Každý, koho Arbusová fotografovala, byl svým způsobem zručná - hoch, čekající že bude pochodoval v pro-válečném pochodu, se slaměným kloboučkem a "knoflíkem" s nápisem "Bomby na Hanoj"; Král a Královna Tance Starých Občanů; manželský pár, žijící spolu 30 let, z předměstí, rezvalující se na křeslech své zahrady; vdova, sedící sama ve své nepořádné ložnici. Na fotografii "Židovský obr, doma u svých rodičů v Bronxu, New York, 1970", vypadají rodiče jako trpaslíci, jako špatně vzrostlí ve srovnání s jejich enormně velkým synem, trčícím na dně pod nízkým stropem jejich obývacího pokoje.

Autorita fotografií Arbusové pochází² z kontrastu mezi jejich drásajícími náměty a jejich chladnou, faktografickou pozorností. Tato kvalita pozornosti - pozornosti věnované fotografem, pozornosti věnované subjektem aktu svého fotografování - vytváří morální divadlo přímočarých, kontemplativních portrétů Arbusové. Daleka toho, aby alldila po monstrech a párijích, zachycující je nevědomě si toho, že jsou fotografováni, dokázala si je fotografovat získat, dodávala jim odvahy - takže jí pózovaly tak klidně a nehybně, jako sedávala na studiových portrétech Julie Margarety Cameron/ové/ kdejaká celebrita Viktoriánské Anglie. Velká část záhady, tajemství fotografií Arbusové je v tom, co tyto fotografie neznačují o tom, jak se její subjekty cítili poté, co dali souhlas k tomu, být jí fotografováni. Vidí se tito lidé tak, žasne divák, jak vypadají na fotografiích? Vědí, jak jsou groteskní? Zdá se, že to nevědí.

Subjektem fotografií Arbusové je, vypájmáme-li si Hegeliánský^{naký} termín, "nešťastné vědomí". Ale většina postav Grand Guignolu Arbusové jako by nevěděla, že jsou ošklivé. Arbusová fotografovala lidi různě si neuvědomující svou bolest, svou ošklivost. To nezbytně limituje, jaký druh hrůz mohla fotografovat: vylučuje to trpící, kteří pravděpodobně ví, že trpí, jako jsou oběti nehod, válek, hladomorů, či politických persekucí. Arbusová nikdy nefotila nehody, události, které zasahují do života lidí; specialisovala se na pomalé soukromé katastrofy, z nichž mnohé trvaly od narození subjektu.

I když si je většina diváků ochotna představit, že tito lidé, občané sexuálního podsvětí stejně jako genetické zrůdy, jsou nešťastní, málo ze záběrů ukazuje skutečnou emocionální tíseň a bídu. Fotografie úchyláků a skutečných zrůd neakcentují jejich bolest, ale spíš jejich odloučení a autonomii. Muži, "představitelé" žen, ve svých šatnách, mexický trpaslík ve svém hotelovém pokoji na Manhattanu, ruští skřepčkové v obývací na 100-té ulici, a jejich příbuzní jsou většinou ukázáni jako veselí, bodří, sebe-sama akceptující. Bolest je zřetelnější v portrétech normálních lidí: hádající se postarší párek na lavičce v parku, neworleánská lady-barmanka doma, se suvenýrovým psíčkem, chlapec v Central Parku, svírající v ruce svou hračku - ruční granát.

Brassai opovrhoval fotografie, kteří se pokoušejí "polapit", zachytit své subjekty nepřipravené, nestřežené, v klamně víře, že tím se na nich odhalí něco speciálního.^{1/} Ve světě kolonizovaném Arbusovou se subjekty vždy samy odhalují. Nemá tu žádný rozhodný okamžik. Názor Arbusové, že sebe-odhalování je nepřetržitý, věčně probíhající proces, je jiným způsobem zastávání Whitmanovského imperativu: pojednávat všechny okamžiky tak, jakoby měly stejné konsekvence. Stejně jako Brassai, chce i Arbusová od svých subjektů aby si pokud možno co nejvíce uvědomovali akt, na němž se podílejí. Namísto aby se snažila lichocením dostat své subjekty do přirozené či typické pozice, je jim dodáváno odvahy být nemotornými, nechrabanými, to jest, pózovat (tudíž objevení se já je identifikováno s tím, co je zvláštní, podivné, pokřivené). To, že ztuhle stojí či sedí, způsobuje, že vypadají jako obrazy sebe sama.

Na většině snímků Arbusové subjekty hledí přímo do aparátu. To často způsobuje, že vypadají ještě podivněji, téměř pomateně. Srovnáme Lartigue/ovu/ fotografii (z r.1912) ženy v klobouku s pařm a se závojem ("Dostihy v Nice"), s fotografií Arbusové, "Žena se závojem na Páté Avenue, New York, 1968". Nehledě na charakteristickou ošklivost subjektů Arbusové (Lartigueův subjekt je stejně tak charakteristicky, krásný) to, co dělá fotografii Arbusové divnou, je drzé, nestydaté nesebevědomí její pózy. Kdyby se Lartigueova žena ohlédla, mohla by vypadat XXXXXXXXXXXX též ř cize, zvláštně.

V normální mluvě fotografického portrétu znamená přímý pohled do kamery slavnostnost, vážnost, upřímnost, odhalení esence sub-

jektu. Proto se frontální záběr zdá být vhodným pro ceremoniální fotografie (svatby, promoce), ale je méně vhodný pro fotografie použité na reklamních tabulích pro propagaci politických kandidátů (Pro politiky je běžnější 3/4-nový upřený pohled: pohled, který povznáší spíš než konfrontuje, naznačující namísto vztahu k divákovi, k přítomnosti, zušlechťující, abstraktní vztah k budoucnosti). To, čím použití frontální pózy u Arbusové tak zaráží je to, že jejími subjekty jsou často lidé, od nichž bychom neočekávali, že se poddají kameře tak přátelsky a upřímně. Frontalita na fotografiích Arbusové neznačuje tedy co nejživějším způsobem spolupráci subjektu. Aby dostala tyto lidi do pózy, musela si fotografa získat jejich důvěru, musela se stát jejich "přítelkyní".

Snad nejděsnější scénou v Tod Browning/ově/ filmu *Freaks* (Zrůdy) (1932) je svatební hostina, kde "prázdné maskovice", foukaté ženy, siamská dvojčata a živý torza tančí a vyzpívávají své přijetí hanebné, normálně vzrostlé Kleopatry, která se právě vdává za lehkověrného hrdinu- trpaslíka. "Jedna z nás!", "Jedna z nás!", "Jedna z nás!", zpívají, když křeluje kolem stolu, od úst k ústům zamilovaný pohár, aby byl nakonec předán nevolností postižené nevěstě- bujným trpaslíkem. Arbusová má snad příliš zjednodušený názor na šarm a přetvářku a zármutek bratření se se zrůdami. Povznesenou náladu objevu doprovázelo napětí, zda se jí podaří získat jejich důvěru, zda dokáže nebát se jich, zvládnout svou averzi. Fotografované š z zrůdy "mne hrozně vzrušovaly", vysvětlovala Arbusová, "téměř jsem je adorovala".

Fotografie Arbusové byly známy lidem, kteří sledovali fotografii, již před rokem 1971, kdy spáchala sebevraždu, ale, jak říká Sylvia Plath, pozornost, které se dostalo jejímu dílu po její smrti, je z jiného těsta: jakási spotečza. Fakt sebevraždy jakoby zaručoval že její dílo je upřímné, poctivé, nikoliv voyeuristické, že je soucitné, ne chladné. Její sebevražda také, zdá se, dělá její fotografie ještě více pustošivými, jakoby do- svědčila, že fotografie byly pro ní nebezpečné.

Sama naznačila možnost: "Všechno je tak nádherné, až se člověk zalyká. Plazím se po břiše, jako se to dělá ve válečných filmech". Zatímco normálně je fotografie všemohoucím pozorováním z dálky, existuje jedna situace, kdy se lidé jdou nechat zabít, kvůli získání obrázků: když fotografoují lidi, navzájem

se zabíjející. Pouze válečná fotografie kombinuje voyeurismus a nebezpečí. Váleční fotografové se nemohou vyhnout účasti na smrtelné aktivitě, kterou zaznamenávají; dokonce nosí vojenské uniformy, i když bez označení hodnosti. Objevit (přes fotografování) že život je "opravdu melodramatem", pochopit kameru jako zbraň agrese, implikuje, že budou ranění a zabití. "Jsem si jista, že existují limity", napsala Arbusová, "Jakmile vojaka na vás začnou postupovat, dostanete se do tak pokročilé nálady, že se můžete nechat zabít". Její slova retrospektivně popisují smrt v boji: překročivše určité limity, padla na následky zranění, způsobeného její vlastní nestranností a zvědavostí.

Ve staré romanci o umělci riskuje každý, kdo má odvahu strávit sezónu v pekle, život či návrat s poškozenou psychou. Heroický avantgardismus francouzské literatury koncem 19. a začátkem 20. století poskytuje pamětihodný pantheon umělců, kterým se nepodařilo přežít jejich výlet do pekla. Stále ještě existuje rozdíl mezi činností fotografa, která je vždy volná, a činností spisovatele, která taková není. Máme právo na to (můžeme se k tomu cítit donuceni) rozhodnout se pro vlastní bolest - která je, každopádně, naším vlastním majetkem. Pouze dobrovolníci vyhledávají bolest jiných lidí.

Co nás tedy nejvíce trápí, vzrušuje na fotografiích Arbusové, není vůbec jejich námět, ale kumulativní dojem fotografčina sebevědomí: pocít, že to, co je prezentováno, je právě privátní vidění, něco dobrovolného. Arbusová nebyla básníkem ryjícím se ve vlastních vnitřnostech, aby byla ve vztahu ke své vlastní bolesti, ale fotografem, odvažícím se vyjít do světa, aby nashbíral obrazy, které jsou bolestné. A pro bolest hledanou spíše než pociťovanou může být vysvětlení méně než evidentní. Podle Reicha nepramení masochistova záliba v bolesti z lásky k bolesti, ale z naděje na to, že si s pomocí bolesti obstará silnou sensaci (pocit); tč, kdož jsou handicapováni emocionálním či smyslovým umrtvením, dávají přednost bolesti před tím, necítit vůbec nic. Ale existuje další výklad toho, proč lidé hledají bolest, a to výklad diametrálně protikladný (výkladu) Reichovu, který se také zdá vhodným: že ji hledají ne proto, aby cítili více, ale aby cítili méně.

Přestože dívání se na fotografie Arbusové je, nepochybně, zkouškou odvahy, utrpení, jsou (její fotografie) typické pro druh umění populárního mezi sofistikovými městskými lidmi dneška: umění

které je sobě samému uložencou zkouškou tvrdosti. Její fotografie nabízejí příležitost demonstrovat, že hrůze života lze čelit bez náchylnosti k zvracení. Fotografka si jednou sama sobě musela říct, OK, mohu hrůzu života akceptovat; divák je vyzván k tomu, prohlásit totéž.

Dílo Arbusové je dobrým příkladem vůdčí tendence vysokého umění v kapitalistických zemích: potlačovat, či přinejmenším redukovat morální a smyslovou choulostivost. Mnoho z moderního umění je věnováno snížení prahu toho, co je hrozné. Tím, že nás dostane k tomu, abychom používali to, co bychom dříve nesnesli (co bychom dříve nechtěli vidět, o čem bychom dříve nechtěli ani slyšet), protože to bylo šokující, bolestné, či do rozpaků uvádějící, mění umění morálku - onu podstatu psychického návyku a veřejných sankcí, která táhne vágní hranici mezi tím, co je emocionálně a spontánně netolerovatelné a co takové není. Postupné potlačování choulostivosti nás přivádí blíž ke spíše formální pravdě - pravdě arbitrárnosti tabu, konstruovaných uměními a morálkou. Ale naše stoupající schopnost "spolknout" tuto stoupající grotesknost na obrazech (pohyblivých i nehybných), i v tisku, nás přijde draho. Konec konců, jejím výsledkem není osvobození já, ale úbytek (z) já: pseudo-familiarita s hrůzným posiluje odcizení, dělá nás méně schopnými reagovat ve skutečném životě. To, co se děje s pocity lidí při prvním vystavení dnešním porno-filmům či večerním televizním ukrutnostem není tak odlišné od toho, co se lidem stane, podívají-li se poprvé na fotografie Arbusové.

(Tyto) fotografie způsobují to, že se soucitná reakce zdá být irrelevantní. Nejde o to být rozrušen, potrápen, být schopen konfrontovat hrozné s vyrovnanou, klidnou myslí. Ale tento pohled, který není především soucitný, je speciální, moderní etickou konstrukcí: konstrukcí tvrdého srdce, určitě ne cynickou, ale prostě (či falešně) naivní. K označení úděsné reality použila Arbusová taková adjektiva jako "hrůzyplná", "Zajímavá", "neuvěřitelná", "fantastická", "sensační" - dětinský údiv popmentalitu. Kamera - podle její úmyslně naivní představy o práci a hledání fotografa - je vynálezem, který zachycuje to všechno, který svádí subjekty k odhalení svých tajemství, který rozšiřuje zkušenost. Fotografovat lidi je, podle Arbusové, nezbytně "kruté", "sprosté". Důležité je nedávat si klapky na oči.

"Fotografie byla licencí jít všude ta, kam jsem jít chtěla, a děla to, co jsem dělat chtěla", napsala Arbusová. Kamera je jakýmsi psem, který ničí morální hranice a sociální zákazy, zabavujícím fotografa jakékoliv odpovědnosti k lidem, které fotografuje. Fotografujete-li lidi, neintervenujete, nenavazíte se do jejich životů, pouze je navštěvujete. Fotograf je super-turista, prodloužení antropologa, navštěvujícího domorodce a přinášející zpět zprávy a o jejich exotickém počinání a zvláštním chování. Fotograf se vždy pokouší kolonizovat nové zkušenosti či najít nové cesty jak se dívat na familiární, důvěrně známé ~~subjekty~~ subjekty - bojovat proti nudit. Neboť nuda je odvrácenou stranou fascinace: oba tyto módy závisí na tom být spíše vně než uvnitř situace, a jeden vede k druhému. "Čínané mají teorii, že přes nudu se dostanete k fascinaci", poznamenává Arbusová. Fotografující hrůzné podsvětí, (a desolátní, plastické nad-světí), neměla v úmyslu vstoupit do hrůz, zakoušených občany těchto světů. Ty mají zůstat exotické, odtud "hrůzopláné". Její pohled je vždy pohledem z vnějšku.

"Velice málo mě láká fotografovat lidi, kteří jsou známí, či subjekty (náměty), které jsou známé", napsala Arbusová. "Fascinovali mě (takoví lidé, takové věci) o nichž jsem se sotva něco dozvěděla". Ať jí to lákalo k zarzačeným a ošklivým sebevíc, nikdy jí (Arbusovou) nenapadlo fotografovat Thalidominové děti (děti, mrzáky, jejichž matky používaly před početím Thalidomin) či oběti napalmu - veřejné hrůzy, deformity se sentimentálními či etickými asociacemi. Arbusová se nezabývala etickým žurnalismem. Vybírala si subjekty, které, jak věřila, byly nalezeny "ležící" hned vedle nás, bez jakýchkoli hodnot, vázajících se k nim. Jsem to - nezbytně nutné - a-historické subjekty, privátní spíše než veřejná patologie, tajné spíše než veřejné životy.

Podle Arbusové, kamera fotografuje neznámé. Ale komu neznámé? Neznámé pro toho, kdo je chráněn, kryt, kdo byl vyškolen v moralistických a opatrných reakcích. Podobně jako Nathanael West (spisovatel 30-tých let, autor románů Utěšitelka a Požár Hollywoodu, přeložených též do češtiny /Praha, MF, 1968, pod společným názvem Požár Hollywoodu; Požár Hollywoodu byl též zfilmován, r.1974, Johnem Schlessingerem, pod názvem Den kobylek; film byl uveden i u nás/) další umělec, fascinovaný deformovanými a zvr-

začeny, pocházela Arbusová z verbálně obratné, kompulsivně zdravě myslící, snadno se rozhodující, dobře se chovající židovské rodiny, pro níž menšinové sexuální choutky "žily" hluboko pod prahem vědomí a podstupování rizika bylo opovrhováno jako dalším gójským šílenstvím. "Jednou z věcí, kterou jsem trpěla jako dítě", píše Arbusová, "bylo to, že jsem nikdy necítila protivenství. Byla jsem uzavřena v jakési nerealitě... Pocit imunnosti byl, ať se to zdá směšné, bolestný". Pociťující mnohé z téže nespokojenosti, začal West pracovat jako noční vrátný ošumělého newyorského, manhattanského hotelu v r. 1927. Ke zkušenosti, a tudíž k získání smyslu pro realitu se Arbusová dostala přes kameru. Zkušeností byla míněna, ne-li materiální protivenství, přinejmenším psychologická protivenství - šok z ponoření se do zkušeností, které nemohou být zkrášleny, setkání s tím, co bylo tabu, perversní, zlo.

Zájem Arbusové o zrůdu vyjadřuje přání znesvětit svou vlastní nevinnost, podmínovat svůj vlastní pocit privilegace, ventilovat svou frustraci z toho, že je v bezpečí. Pomineme-li Westa, zplodila 30-tá léta málo příkladů tohoto druhu zármutku a tísně. Tato sensibilita je typičtější pro někoho vzdělaného, ze střední společenské třídy, kdo dozrával mezi 1945-55 - sensibilita, která měla "vybujet" přesně v letech 60-tých.

Dekáda vážné, opravdové práce Arbusové koinciduje s 60-tými lety a z velké části do 60-tých let patří; patří do dekády, kdy zrůdy "vyrázily" na veřejnost a staly se jistým, osvědčeným námětem umění. To, k čemu se v 30-tých letech přistupovalo s úzkostí - jako ve zmíněných knihách od Westa - s tím se v 60-tých letech nakládalo s perfektně do prázdna hledící tváří, či s pozitivní příchutí (ve filmech Felliniho, Arrabala, Jodorowského, v underground-comicsech, v rockových představeních). Na začátku 60-tých let byla prosperující Freak Show (Výstava zrád) na Coney Islandu vypovězena; nátlak ničí Times Square a jeho "přehlídky" mužských homosexuálů, převlékajících se za ženské, i jiných čiperů, a názěstí je pokrýváno mrakodrapy. Jak jsou obyvatelé uchýleného podsvětí vypuzováni ze svých vymezených teritorií - vypovídání ať už jako neslušný a nevhodný veřejný zlořád, obscénní, či jako nevýnosní - infiltrují stále více do vědomí jako námět umění, ~~zvyšují~~ jakousi difusní legitimitu a metaforická získávají příbuzenství, která vytváří vlastně ještě větší vzdálenost.

Kdo mohl líp ocenit pravdu zrůd než taková Arbusová, která byla svým povoláním fotografkou mód - výrobcem kosmetické lži, která maskuje nepoddajné nerovnosti původu, společenské třídy a fyzického zjevu. Ale nepodobna Warholovi, který ztrávil mnoho let jako reklamní výtvarník, nevytvořila Arbusová své dílo z toho že by přehnala, "napálila" estetiku půvabu, již byla vyučena, ale obrátila se k ní úplně zády. Dílo Arbusové je reakcí - reakcí proti uhlazenosti, proti tomu, co je schváleno. Byl to její způsob jak říct Hovno! módnímu časopisu Vogue, Hovno! módě, Hovno! tomu, co je krásné. Tato výzva vzala na sebe dvě^{ne} zcela slučitelné formy. Jednou je revolta proti židovské přespříliš vyvinuté morální citlivosti. Druhá revolta, která sama je ostře, zlostně moralistická, se obrací proti světu úspěchu. Moralistická subverse povyšuje život jako neúspěch na protijed života jako úspěch. Estetická subverse, která byla tak vlastní 60-tým letům, povyšuje život jako show hrůzy na projev životu jako nudě.

Většina díla Arbusové leží ve Warholově estetice, to jest, definuje samo sebe ve vztahu ke spřízněným pólům nudy a zrůdnosti; ale nemá Warholův styl. Arbusová nemá ani Warholův narcismus a jeho genia pro publicitu, ani sebe-ochrannou jemnost, s níž se Warhol izoluje od zrůdného, ani jeho sentimentalitu. Je nepravděpodobné, že by Warhol, který pochází z rodiny pracujícího, kdy pocítil něco z ambivalentního vztahu k úspěchu, který sklíčil děti ze horních-středostavovských židovských rodin 60-tých let. U toho, kdo byl vychován jako katolík, jako Warhol (a prakticky každý v jeho gangu), je fascinace zlem daleko ryzejší, nefalšovanější než u někoho z židovského milieu. Ve srovnání s Warholem připadá nám Arbusová pozoruhodně zranitelná, nevinná - a určitě pasivnější. Její Dantovské vidění města (a předměstí) nemá žádné rezervy ironie. A i když většina "materiálu" Arbusové je shodná s tím, který je vyličen dejme tomu ve Warholově filmu Chelsea Girls (Dívky z hotelu Chelsea)(1966), nehrají si její fotografie nikdy s hrůzou proto, aby se z ní vydojil smích, nenabízejí žádné otevřené dveře výsměchu, a žádnou možnost shledat zrůdy okouzujícími, půvabnými, jako to dělají filmy Warholovy a Paul Morrissey/ovy/. Pro Arbusovou byla zrůdy a Střed USA stejně tak exotické: chlapec pochoduující v pro-válečném průvodu a Levittovská žena v domácnosti byly tak cizokrajní jako trpaslík či transvestit; předměstí, kde bydlí lidé nižšího středního stavu (vrstvy)

byla tak vzdálená jako Times Square, útulky pro blázny a bary pro buzeranty (převlékající se za ženské). Dílo Arbusové vyjadřovalo její postavení se proti tomu, co bylo veřejné (jak to ona zakoušela), konvenční, bezpečné, povzbudivé - a nudné - ve prospěch toho, co bylo privátní, skryté, ošklivé, nebezpečné a fascinující. Tyto kontrasty nám dnes připadají téměř kuriózní. To, co je jisté, už si nemonopolisuje veřejnou představitivost. Zrůdné už není privátní zónou, do níž se lze dostat jen s obtížemi. Lidé, kteří jsou bizarní, v sexuální nemilosti, emocionálně prázdní, jsou denně vidět u stánků novin, v televizi, podzemkách. Hobbesovský muž se potuluje po ulicích, zcela viditelně, s třpytkou ve vlasech.

Sofistikovaná familiárně modernisticky - vybírajíc si neohrabanost, trapnost, naivitu, nefalšovanost před úpravností a artificialitou vysokého umění a "vysoké" reklamy - řekla Arbusová, že fotografem, který jí byl nejbližší, byl Weegee, jehož brutální fotografie obětí zločinu a nehod byly hlavním materiálem bulvárních plátků 40-tých let. Weegeeho fotografie jsou vskutku rozrušující (jeho sensibilita je městská), ale tam končí veškerá podobnost mezi jeho dílem a dílem Arbusové. Ať sebevíc chtěla popřít standardní prvky fotografické sofistikace jako je kompozice, nebyla Arbusová nesofistikovaná. A na motivech jejího fotografování není nic žurnalistického. To, co se na jejích fotografiích může zdát žurnalistickým, dokonce senzačním, to je staví spíše do hlavní tradice surrealistického umění - jejich vkus pro groteskní, jejich otevřená nevinność se zřetelem na jejich subjekty, jejich konstatování, že všechny subjekty jsou pouhými objets trouvés.

"Nikdy jsem si nevybírala subjekt kvůli tomu, co pro mne znamenal, když jsem na něj myslela", napsala Arbusová, pronásledovaný exponent surrealistického bluffu. Po divácích se nechce, aby soudili lidi, které ona fotografuje. Samozřejmě, děláme to. A velký rozsah subjektů Arbusové sám konstituje posuzování. Brassai, který fotografoval lidi, podobné těm, kteří zajímali Arbusovou - viz jeho "La Mome Bijou" z r.1932 - dělal také decentní městské prostředí, portréty slavných umělců. Lewis Hine/áv/ "Mental Institution, New Jersey, 1924"(Blázinec) by klidně mohl být jednou z posledních fotografií Arbusové (s výjimkou

fotografií páru mongoloidních dětí, pousujícího na trávníku, fotografovaných z profilu spíš než frontálně); portréty z ulic Chicaga od Walkera Evansa z r.1946 jsou "materiálem" Arbusové, stejně jako je jím množství fotografií Roberta Franka. Odlišnost je v rozsahu dalších subjektů, dalších emocí, které fotografovali Mince, Brassaï, Evans a Frank. Arbusová je auteur v nejvýznamnějším slova smyslu, ve fotografii tak speciálním případem, jako je v dějinách evropské malby Giorgio Morandi, který strávil půl století malováním zátěží s lahvemi. Arbusová neménila - jako to dělá většina ambiciózních fotografů - pole námětů, ani málo. Naopak, všechny její subjekty jsou ekvivalentní. A srovnávat, dávat do jedné řady zrůdy, šílence a páry z předměstí a nudisty je velice silný posudek, posudek, blízký politické náladě, sdílené mnoha vzdělanými, levě orientovanými liberály Ameriky. Subjekty fotografií Arbusové jsou všichni členové jedné rodiny, obyvatelé jedné vesnice. Stalo se však že tou idiotskou vesnicí je Amerika. Namísto ukazování identity mezi věcmi, které jsou odlišné (Whitmanův demokratický názor), je každému předkládáno k divání se totéž.

Po krásných nadějích pro Ameriku přichází hořčejší, smutnější obětí zkušenosti. V americkém fotografickém projektu je obzvláštní melancholie. Ale tato melancholie byla již latentní v radostných dnech afirmace Whitmanových názorů, reprezentované Stieglitzem a jeho okruhem Photo-Secession. Stieglitz, zaručující se vykoupit svět svou kamerou, byl stále ještě šokován moderní materiální civilizací. Fotografoval New York v desátých letech v téměř donkichotském duchu - kamera/kopí proti mrakodrapu/větrnému mlýnu. Paul Rosenfeld popsal Stieglitzovo dílo jako "nepřetržitou afirmaci". Whitmanovské apatity se staly náboženstvím: fotograf dnes patronisuje realitu. Člověk potřebuje kameru, aby ukázal struktury této "hloupé a nádherné nejasnosti zvané Spojené státy".

Je jasné, že toto poslání jako prohnité pochybami o Americe - bylo deflatováno velice brzo, jak se Amerika po I.světové válce směleji oddala big-byznysu a konsumu. Fotografové s menším egem a magnetismem než Stieglitz postupně vzdávali boj. Mohli pokračovat v praktikování atomistické vizuální stenografie, inspirované Whitmanem. Ale bez Whitmanových pomatených schopností syntézy bylo to, co dokumentovali, diskontinuita, asuť, osamělost, hltačnost, lakota, sterilita. Stieglitz, používající fotografii

jako výzvu materialistické civilizaci, byl, jak řekl Rosenfeld, "mužem, který věřil, že někde existuje spirituální Amerika, že Amerika není hrobem Západu". Implicitním záměrem Franka, Arbusové a mnoha jejich současníků i mladších fotografů, je ukázat, že Amerika je hrobem Západu.

Od té doby, co se fotografie odpoutala od Whitmanovské afirmace - protože se jí nepodařilo pochopit, jak by fotografie mohly mít za cíl být literárními, autoritativními, transcendentními - "propadlo", odevzdalo se to nejelepší z americké fotografie (a mnoho dalšího v americké kultuře) útěchám surrealismu, a Amerika byla objevena jako kvintesenciální surrealistická země. Je zřejmě příliš snadné říct, že Amerika je jen show zrád, pustinou - snadný pesimismus typický pro redukci reálného na surreálné. Ale americká záliba v mýtech o vykoupení a ztracení zůstává jedním z nejenergizujících, nejavádnějších aspektů naší národní kultury. Co nám zůstalo z Whitmanových zdiskreditovaných snů o kulturní revoluci jsou papíroví duchové a bystrozraký, vtipný program zoufalství.

Poznámky:

1/ To není mýlky, opravdu. Na tváři lidí, kteří nevědí, že jsou fotografováni, je něco, co se nikdy neukáže, vědí-li to. Kdybychom nevěděli, jak Walker Evans dělal své záběry v podzemce (stovky hodin jezdil newyorskými podzemkami, stojíc, s čočkami aparátu zírajícími mezi dvěma knoflíky svrchníku), bylo by z fotografií samých zřejmé, že sedící pasažéři, byť fotografováni zblízka a frontálně, nevěděli, že jsou fotografováni; jejich výrazy jsou privátními výrazy, ne výrazy, které se nabízejí kaměře.

Susan Sontag

O FOTOGRAFII

MELANCHOLICKÉ OBJEKTY

Fotografie má nedobrou pověst nejrealističtějšího, tudíž nejpoddanějšího, z mimetických umění. Ve skutečnosti je jediným uměním, kterému se podařilo uskutečnit grandiózní, staletí staré hrozby surrealistického převratu moderní sensibility, zatímco většina starobylých kandidátů vypadla ze závodu.

Malířství bylo od začátku handicapováno tím, že je krájeným uměním, kde každý objekt je unikátní, rukodělný originál. Dalším poutem byla vyjimečná technická virtuosita oněch malířů, obvykle zahrnovaných do surrealistického kánonu, kteří si zřídka kdy představovali plátno (obraz) jinak než figurativně. Jejich obrazy vypadaly ulízeně prokalkulovány, samolibě, uspokojivě dobře udělané, nedialektické. Zachovávali opatrný odstup od surrealistické sporné ideje zrušení hranic mezi uměním a takzvaným životem, mezi objektem a událostí, mezi zamýšleným a neintencionálním, mezi profesionály a amatéry, mezi vznešeným a nízkým, mezi řemeslnictvím a šťastnými omyly a přehmaty. Výsledkem toho bylo to, že surrealismus v malbě neobnášel víc než obsahy chudě vybaveného snového světa: trochu vtipných fantasií, převážně hloupých, ubrečených snů a agorafobické noční můry. (Teprve když jeho uvolněná rétorika pomohla pošouchnout Jacksona Pollocka a další do nového druhu neuctivé abstrakce, získal konečně surrealistický mandát širší kreativní smysl pro malíře). Poesie, další umění, jemuž se ranní surrealisté obzvláště věnovali, přinesla téměř stejné, zklamání-plné výsledky. Uměními, v nichž se surrealismus plně postavil na své vlastní nohy, jsou próza (fikce), divadlo, umění assembláže a - nejtriumfálnější - fotografie.

To, že fotografie je jediným uměním, které je od svého zrození surreálné, však neznamená, že sdílí osudy oficiálního surrealistického hnutí. Těch fotografů (mnozí z nich bývali malíři) vědomě ovlivněných surrealismem je dnes téměř tak málo jako "piktorálních" fotografů 19.-tého století, kteří kopírovali vzhled Akademické malby. Dokonce i nejpůsobivější trouvailles z 20.-tých let - solarisované fotografie a Rayografy Man Raye, fotogramy Lászla Mohóly-Nagy/ho/, mnohokrát exppnované studie Bragagliovy, fotomontáže Johna Heartfielda a Alexandra Rodčenka -

jsou považovány za okrajové výkony v dějinách fotografie. Foto-
grafové, kteří se soustředili na porušení dájně povrchního rea-
lismu fotografie byli takoví, kteří nejtěsněji přenášeli sur-
realné vlastnosti fotografie. Surrealistické dědictví fotogra-
fii začalo být triviálním, když byl surrealistický repertoár
fantasií a propriet rychle absorbován do módy (high fashion)
ve 30-tých letech, a surrealistická fotografie nabízela hlavně
manýrovaný styl portrétování, poznatelný pro to, že používal těch
samých dekorativních konvencí, uvedených surrealismem do jiných
umění, především malby, divadla a reklamy. Hlavní proud fotogra-
fické aktivity ukázal, že surrealistická manipulace či zdívaldel-
nění reálného je zbytečné, ne-li skutečně redundantní. Surreal-
ismus spočívá v samém jádru fotografické činnosti: v samotné
tvorbě duplikovaného světa, reality druhého stupně, užší, ale
dramatičtější než je ta (realita), vnímaná přirozeným pohledem.
Čím méně falešná, ošetřovaná, čím méně nápadně řemeslně opraco-
vaná, tím naivnější - tím autoritativnější nejspíš bude fotogra-
fie.

Surrealismus vždy lákaly náhody, vítal nezvané, lichotil ne-
pořádným postavám a chování. Co může být surreálnější než
šim než objekt, který se celkem vzato vyrábí sám a s minimem
úsilí? Objekt, jehož krása, fantastická odhalení, emocionální
váha jsou vhodné k tomu dále být zdůrazněny jakoukoliv náhodou,
která ho může postihnout? Je to fotografie, která nejlépe uká-
zala jak juxtaponovat šicí stroj a deštník, jejichž náhodné
setkání bylo pozdraveno velkým surrealistickým básníkem jako
stručný výtah krásy.

Nepodobny objektům (krásným) umění z před-demokratických
dob, nejsou fotografie zavázány intencím umělce. Spíše vděčí
za svou existenci ztrátě kooperace (quasi-magické, quasi-náhod-
né) mezi fotografem a subjektem - zprostředkovávány stále jed-
nodušším a automatisovanějším přístrojem, který je nedůvěrný,
a který, i když zlobí, má vrtochy, může vyprodukovat výsledek,
který je zajímavý a nikdy není úplně špatný. (Prodejním sloga-
nem prvního Kodaku bylo: "Vy zmáčknete knoflík, my uděláme to
ostatní") Zákazníkovi bylo garantováno, že obraz bude "bez jaké-
koliv chyby". V pohádce o fotografii je magická skříňka zárukou
věrohodnosti a vylučuje chybu; odškodňuje nezkušenost a odsěnu-
je nevinost.

Tento mýtus je jevně zparodován v němém filmu z r.1928, The
Cameraman, v němž pošetilý blouznivý Buster Keaton marně boju-

je se svým rozpadajícím se aparátem, vyráží okna a dveře všude ta, kam postaví svůj stojan, kterému se nikdy nepodaří udělat decentní záběr, a který přece nakonec natočí dostatečnou metráž filmu ("uloví" fotožurnalistického "sólokapra" z války tajných společností v Čínské čvrti New Yorku) - díky nepozornosti, přehmatu. Je to hrdinova oblíbená opička, kdo nabíje kameru filmem a část doby s ní pracuje.

Omylem surrealistických militantů bylo představit si nadreálné jako něco univerzální, tj. záležitost psychologie, zatímco surreálným se mělo stát to, co je nejvíce etnické, třídně svázané, odložené, z módy. První nadreálné fotografie pocházejí tedy z 50-tých let 19. století, kdy fotografové vyrazili na číhanou do ulic Londýna, Paříže a New Yorku, hledající svůj nekaširovaný kus života. Tyto fotografie, konkrétní, výběravé, anekdotické (pokud se anekdota nestala nečitelnou) - momenty ztraceného času, zmizelých zvyků - nám dnes připadají surreálnější než jakákoliv fotografie podaná abstraktně a poeticky, vzájemným překrýváním negativů, podexponováním, solarisací atd. Věřice, že obrazy, které se snažili nacházet v nevědomí, jehož obsahy přijali jako loyální Freudiani, a považovali je za nadčasové stejně jako univerzální, nepochopili surrealisté to, co je nejbrutálnější pohyblivé, iracionální, neasimilovatelné, záhadné - čas sám. To, co dělá fotografii surreálnou je její nezvratný patos poselství z minulých dob, a konkrétnost jejího sdělení o sociální třídě.

Surrealismus je buržoasní nespokojenost; to, že ho jeho militanti považovali za univerzální je pouze jedním ze znaků toho, že je typicky buržoasní. ^{Jako} estetika, která touží být politickou, rozhoduje se surrealismus pro člověka, zbitého životem, pro práva dis-etablované či neoficiální reality. Ale skandály, jímž lichotila surrealistická estetika se všeobecně změnily v právě ona bezvýznamná mystéria, znejasněná, zakrytá buržoasním společenským řádem: sex a chudoba. Eros, který ranní surrealisté umístili na vrchol tabuizované reality, kterou se snažili rehabilitovat, byl sčm součástí záhady společenského postavení. Zatímco sex bujně kvetl na extrémních pólech škály, a nižší třídy a šlechta byly považovány za přirozeně libertinské, museli

lidé ze střední třídy namáhavě uskutečnit svou sexuální revoluci. Třída byla nejhlubší záhadou, tajemstvím: nevyčerpatelné kouzlo a půvab bohatých a mocných, neprůsvitná, temná degradace ubohých a vyvržených.

Řízení reality jako exotické kořisti, kterou lze vystopovat až k úkrytu a zachytit (polapit) KLIKAVÝ pilným lovce s kamerou denuncovalo fotografii od samého začátku a značí splývání surrealistické kontra-kultury a sociální dobrodružnosti střední třídy. Fotografie byla vždy fascinována společenskými výšinami a dnem. Dokumentaristé (na rozdíl od dvořanů s kamerami) preferují dno. Po více než století se fotografové potloukali kolem utlačených, věnovali pozornost scénám násilí - a okázale - dobrým svědomím. Společenské mizérie inspirovala nespokojence s komfortem touhou ji fotografovat (což je nejjemnější formou získání kořisti), aby dokumentovali skrytou realitu, tj. realitu, skrytou jim.

Hledíc na realitu jiných lidí se zvědavostí, odtažitostí, objektivismem, profesionalismem, počínají si všudypřítomní fotografové tak, jakoby tato aktivita transcendovala, překračovala třídní zájmy, jakoby její perspektiva byly universální. Ve skutečnosti se fotografie "postavila na vlastní nohy" jako prodloužení oka středostavovského flaneur/a, jehož sensibilita byla tak podrobně zmapována Baudelairem. Fotograf je ozbrojenou verzí osamělého chodce prozkoumávajícího a křižujícího urbánní inferno, slídícího v něm, verzí voyeuristického chodce bez cíle, který objevuje město jako krajinu rozkošných extrémů. Jsa adeptem radosti dívání se, znalcem empatie, nachází flaneur svět "pitoreskním, malebným". Nálezy Baudelaireova flaneura jsou různě doloženy upřímnými, otevřenými momentkami, které dělal v 90-tých letech minulého století Paul Martin v ulicích Londýna a na pobřeží moře, a Arnold Genthe v Čínské čtvrti San Francisca (oba požívali skrytou kameru), Atgetovou šerosvitnou Paříží ošuntělých ulic a chátrajících obchodů, dramaty sexu a osamělosti v knize Paris de nuit od Brassai/a/(1933), Weege/a/ v knize Naked City (1945), který vidí město jako divadlo katastrof. Flaneur není přitahován oficiálními realitami města, ale jeho tmavými stránkami, jeho opomíjenými obyvateli - neoficiální realitou za fasádou buržoasního života, kterou fotograf "zatýká"

tak, jako detektiv zatýká zločince,

Vraťme se k filmu *The Cameraman*: válka gangů chudých Číňanů je ideální námětem. Je úplně exotická, a tudíž stojí za nafotografování. To, co zčásti zajišťuje úspěch hrdinova filmu je to, že svůj námět vůbec nechápe, vůbec mu nerozumí (hrdina, zahráný Busterem Keatonem, ani nechápal, že jeho život je v nebezpečí). Věcným surreálným námětem je *How the Other Half Lives* (jak žije ta druhá polovina, ti "druzí"), abychom citovali nevinně explicitní název, který dal Jacob Riis knize fotografií newyorské chudiny, již kterou vydal v 1890. Fotografie počatá jako sociální dokument byla nástrojem středostavovského, bytostně středostavovského postoje, i horlivého a zaníceného, i pouze tolerantního, i zvědavého i indiferentního, postoje, zvaného humanismus - který shledal slumy za nejokouzlivější dekor. Současní fotografové se samozřejmě naučili zarýt se do svého námětu a vymezit ho. Namísto drzosti "druhé poloviny" máme, dejme tomu, *East 100th Street* (jak se jmenuje kniha fotografií z Harlemu od Bruce Davidsona, vydaná r.1970). Ospravedlnění jsou stále tatáž, toto fotografování slouží vznešenému cíli: odhalení skryté pravdy, konservování mizející minulosti. (Tato skrytá pravda je však často identifikována s mizející minulostí. Mezi léty 1874-1886 si mohli prosperující Londýňané předplácet u Society for Photographing /Fotografické společnosti/ *The Relics of Old London* /Památky Starého Londýna/)-

Začínající jako umělci městské sensibility, začali si fotografové rychle uvědomovat že příroda je stejně tak exotická jako město, venkovské stejně tak malební jako obyvatelé městských slumů. V r.1897 Sir Benjamin Stone, bohatý průmyslník a konservativní poslanec parlamentu z Birminghamu, založil National Photographic Record Association s cílem dokumentace tradičních anglických ceremonií a venkovských slavností, které vymíraly. "Každá ves", napsal Stone, "má dějiny, které mohou být zachovány s pomocí fotografie". Pro fotografy se vznešených rodin konce 19.století, jako byl seřetělý kníže Giuseppe Primoli, byl pouliční život pod-privilegovaných přinejmenším tak zajímavý jako minulé doby jeho současníků - aristokratů: srovnáme Primoliho fotografie svatby krále Vittoria Emanuela s jeho fotografiemi nespolské chudiny. Chtělo to společenskou "nehybnost" geniálního

fotografa, kter~~ý~~^{měl to štěstí} se ~~pevně~~ ^{chtěl} být malým dítětem, Jacques-Henri Lartigue/a/, aby omezil své náměty na podivné zvyky fotografování vlastní rodiny a třídy. Ale kamera bytostně dělá z každého z nás turistu v realitě jiných lidí, a konečně ve své vlastní.

Snad nejčasnějším modelem smíšeného pohledu "dolů" je 36 fotografií v knize Street Life in London (1877-78), pořízených britským cestovatelem a fotografem John/em/ Thomson/em/. Ale na jednoho fotografa specializujícího se na chudinu připadá mnohem více fotografií "jdoucích po" širším záběru exotické reality. Thomson sám měl přímo modelovou kariéru tohoto druhu. Dříve než se obrátil k chudým ve své vlastní zemi, navštívil pohany; výsledkem pobytu u nich byla 4-svazková kniha Illustrations of China and Its People (1873-74). A po knize o životě pouličních chudých Londýňanů se obrátil k životu londýnských bohatců za zavřenými dveřmi: byl to Thomson, kdo, kolem r.1880, byl pionýrem módy fotografického portrétování v den přijímání návštěv.

Od samého svého počátku byla profesionální fotografie symbolicky jakýmsi všeobecnějším "třídním turismem" (~~pohybem~~^{pohybem} mezi různými společenskými třídami), kdy většina fotografií kombinovala mapování sociálních bád s portréty celebrit či zboží ("vysoká" móda, reklama), či studiemi aktu. Mnohé z příkladných fotografických kariér tohoto století (jako je kariéra Edwarda Steichena, Billa Brandta, Henri/ho/ Cartier-Bressona, Richarda Avedona) prošly náhlými změnami pokud jde o sociální úroveň a etickou závažnost námětu. Snad nejdramatičtější zlom je zlom mezi před- a po-válečným dílem Billa Brandta. Cesta od drsných fotografií chudoby v době Krize v severní Anglii po módní portréty celebrit a polabstraktní akty je vskutku dlouhá. Ale v těchto kontrastech není nic obzvláště idiosynkratického, či dokonce ne-konsistentního. Pohyb mezi degradovanou a kouzelnou realitou je součástí samého rozmachu fotografické činnosti, ledaže je fotograf uzavřen do extrémně privátní obsese (jak by se dalo nazvat to co cítil Lewis Carroll /známý matematik a autor Alenky v říši divů a za zrcadlem/, či posedlost Diany Arbusové ~~XXIX~~ ^{XXIX} davy v předvečer svátku Všech svatých).

Chudoba není o nic nadřadnější než bohatství; tělo zabalené do špinavých hadrů není o nic nadřadnější než kněžna oblečená na bál či prapůvodní nahota. Co je nadřadným, to je vzdálenost

uložená, a přemostěná, fotografií: sociální vzdálenost a vzdálenost v čase. Viděny ze středostavovské perspektivy fotografie, jsou celebrity stejně tak uchvacující jako párijové. Fotografové nepotřebují mít ironický, inteligentní postoj ke svému stereotypnímu materiálu. Zbožná, uctivá fascinace může vykonat totéž, speciálně u většiny konvenčních námětů.

Nic nemůže být vzdálenější de jure tomu Avedonovým subtilnostem než dílo Ghitty Carrell/ové/, v Maďarsku narozené fotografky celebrity Mussoliniovské éry. Ale její portréty dnes jsou stejně tak ekcentrické jako Avedonovy, a daleko surreálnější než surrealismem ovlivněné fotografie Cecil/a/ Beaton/a/ z té samé doby. Tím, že umístil své subjekty - viz fotografie Edithy Sittwellové, kterou udělal r.1927, a Cocteau/a/, z r.1936 - do fantastických, luxusních dekorací, změnil je Beaton na příliš výslovné, nepřesvědčivé sochy. Ale nevinná spoluvina Carellové na přání italských generálů, aristokratů a herců vypadat nehybně, jistě, kouzelně, odhaluje o nich tvrdou, akurátní pravdu. Hluboká úcta, zbožnění fotografky je udělaly zajímavými; doba je udělala neškodnými, příliš lidskými (jak by řekl Nietzsche).

Někteří fotografové se zavedli jako vědci, jiní jako moralisté. Vědci pořizují inventář světa; moralisté se soustředí na těžké případy. Příkladem fotografie-jako-vědy je projekt, započatý August/em/ Sander/em/ v r.1911_ fotografický katalog německého národa. V protikladu ke kresbám George Grosz/e/, který se sumarisoval ducha a různost sociálních typů výmarské republiky v karikatuře, implikují Sanderovy "archetypní obrázky" (jak je nazýval) pseudovědeckou neutralitu, podobnou té, kterou si pro sebe nárokovaly skryté partyzánské typologické vědy, které se náhle objevily v 19.století, jako frenologie, kriminologie, psychiatrie a eugenika. Nejde jen o to, že si Sander vybíral jedince pro jejich reprezentativní charakter jako o to, že správně předpokládal, že kamera nemůže než odkrývat tváře jako sociální masky. Každá vyfotografovaná osoba byla znakem určité živnosti, třídy či profese. Všechny jeho subjekty reprezentují, stejným způsobem, danou sociální realitu - svou vlastní.

Sanderův pohled není nelaskavý: je připouštějící, neposuzující. Srovnáme jeho fotografii Lidé z cirkusu (1930) se studii lidí z cirkusu od Arbusové či s portréty postav polosvěta od

Lisette Model/ové/. Lidé hledí do Sanderova fotoaparátu, stejně jako na fotografiích Arbusové a Modelové, ale jejich upřený pohled není intimní, odhalující. Sander nehledal tajnosti; pozoroval typické. Společnost neobsahuje žádná tajemství. Stejně jako Eadweard Muybrudge, jehož fotografickým studiím z 80-tých let 19. století se podařilo rozptýlit chybné názory na všechno to, co každý měl možnost stále vidět (jak klušou koně, jak se lidé pohybují), protože rozčlínkoval pohyby subjektu do precizní a dosti dlouhé sekvence šotů, měl Sander za cíl vrhnout světlo na sociální řád tím, že ho atomisoval do nesčetného množství sociálních typů. Nepřekvapuje tedy, že v r.1934, 5 let poté, co vyšla, zabavili nacisté neprodané výtisky Sanderovy knihy *Antlitz der Zeit* (Tvář doby) a zničili bloky, z nichž se tiskla, dělajíc tak s jeho projektem národa krátký proces (Sander, který zůstal v Německu po celou éru nacismu, se přesunul k krajinářské fotografii). Sanderův projekt byl podle nacistů anti-sociální. To, co jim mohlo připadat antisociálním, byla jeho idea fotografa jako necitlivého, nevšímavého "sčítatele lidu", a kompletnost jeho záznamu by udělala všechny komentáře, či dokonce soudy, nadbytečnými.

Nepodoben většině fotografií s dokumentárním záměrem, okouzleným buď chudými či neznámými, jako výjimečně fotografovateľnými náměty, či celebritami, je Sanderův speciální vzorek neobvykle, svědomitě širský. Sander zahrnuje byrokraty a venkovany, služebné a dámy ze společnosti, dělníky z továren a průmyslníky, vojáky a cikány, herce a úředníky. Ale taková šíře nevylučuje naši třídní blahosklonnost. Sanderův eklektický styl ho prozrazuje. Některé fotografie jsou nahodilé, ladné a naturalistické; jiné jsou naivní a hloupé. Mnoho pózovaných fotografií nasmiávaných před plochým bílým pozadím jsou křížencem mezi nádhernými záběry kšichtů a staromódními ateliérovými portréty. Aniž by si toho byl vědom, adjustoval Sander svůj styl sociálnímu postavení osoby, kterou fotografoval. Lidé svobodných povolání a bohatí tendují k tomu být fotografováni uvnitř, bez dekorací. Mluví sami za sebe. Pracující a zanedbanci jsou obvykle fotografováni v prostředí (často venku) které je lokalizuje, které mluví za ně - jako kdyby se u nich nedalo předpokládat, že budou mít nějaké separevané identity, normální pro střední a vyšší třídy.

V Sanderově díle je všechno na svém místě, nikdo není ztracen či omezen. Kretém je fotografován stejně tak nestranně jako zed-

ník, beznohý veterán z I.světové války jako mladý voják v uniformě, zlobně se smračící komunističtí studenti jako smějící se Naci, kapitán průmyslu jako pěvec z opery. "Mým úmyslem není ani kritisovat, ani popisovat tyto lidi", řekl Sander. Očekávali bychom, že si bude nárokovat ne-kritisovat své subjekty tím, že je fotografuje; je však zajímavé, že si myslel, že je ani nepopisuje. Sanderova komplicita s každým také znamená distanci od každého. Jeho komplicita s jeho subjekty není naivní (jako u Carellové), ale nihilistická. Bez ohledu na jeho třídní realismus, je to jedno z opravdu nejobatraktnějších děl v dějinách fotografie.

Těžko si představíme Američana, pokoušejícího se o ekvivalent Sanderovy souhrnné taxonomie. Velké fotografické portréty Ameriky - jako Walker Evansova kniha *American Photographs* (1938) a Robert Frankova *The Americans* (1959) - byly úmyslně namátkové, zatímco pokračovaly v reflektování tradičního "pochutnávání si" dokumentární fotografie na chudých a oloupených, zapomenutých občanech národa. A nejambicióznější kolektivní fotografický projekt kdy v této zemi rozběhnutý, Farm Security Administration (1935), za řízení Roy/e/ Emerson/a/ Stryker/a/, se týkal výlučně "skupin s nízkými příjmy".^{1/} FSA Projekt, uvažovaný jako "obrazová dokumentace našich venkovských oblastí a venkovských problémů" (Strakerova slova) byl nestoudně propagandistický, se Strykerem, koučujícím svůj tým do postoje, který mají zaujmout ke svému námětu. Účelem projektu bylo demonstrovat hodnotu, cenu fotografovaných lidí. Tím projekt implicitně definoval své stanovisko: je zapotřebí přesvědčit lidi středního stavu o tom, že chudí jsou opravdu chudí, a povýšit chudé. Může být poučným srovnat FSA-fotografie s fotografiemi od Sandera. I když chudí na Sanderových fotografiích neztratili důstojnost, není to kvůli nějakým soucítivým záměrům. Mají důstojnost tím, že jsou postaveni vedle sebe, protože je na ně hleděno stejně chladně jako na kohokoliv jiného.

Americká fotografie byla zřídka kdy tak odtažitá. Pro přístup připomínající přístup Sanderův se musíme podívat na lidi, kteří dokumentovali umírající či nahražované části Ameriky - jako byl Adam Clark Vroman, který fotografoval Indiány v Arizoně a Novém Mexiku mezi r.1895 a 1904. Vromanovy krásné fotografie jsou neexpresivní, neblahosklonné, nesentimentální. Jejich náleha je

pravým opakem fotografií FSA: nejsou dojemné, nejsou idiomatické, nesvědčí k sympatiím. Nedělají žádnou propagandu pro Indiány. Sander nevěděl, že fotografuje mizející svět. Vroman ano. Také věděl, že neexistuje nic, co svět, který zaznamenával, zachrání.

Fotografie v Evropě byla do značné míry řízena pojetím malebného (tj. chudých, cizího, časem opotřebovaného), důležitého (tj. bohatých, slavných), a krásného. Fotografie tendovaly k tomu chválit, či měly za cíl neutralitu. Američané, méně přesvědčení o trvanlivosti jakéhokoli základního společenského uspořádání, experti přes "realitu" a nevyhnutelnost změny, často dělali fotografii angažovanou. Fotografie jsou dělány nejen proto, aby ukázaly to, co by mělo být ctěno, obdivováno, ale také proto, aby odhalily to, proti čemu je zapotřebí se postavit, to, co je třeba oplakávat - a fixovat. Americká fotografie implikuje sumárnější, méně stabilní spojení s dějinami; a vztah ke geografické a sociální realitě, která je nedějnější, slibnější, i dravější.

Nedějná stránka je doložena příkladem dobře známého použití fotografií v Americe k probuzení svědomí. Na začátku století byl Lewis Hine jmenován státním fotografem u National Child Labor Committee (Státního výboru pro dětskou práci), a jeho fotografie dětí, pracujících v třídních bavlínách, na železných polích a v uhelných dolech ovlivnily zákonodárce tak, že prohlásili práci dětí za ilegální. Během New Dealu (Nového Úřadu, vládního programu obnovy v době krize) dodal Strykerův FSA projekt (Stryker byl Hine/ovým/ žákem) do Washingtonu informace o migrujících dělnících a námezdních zemědělci, takže byrokraté mohli propočítat, jak jim pomoci. A i tehdy, když byla nejvíce morální, byla dokumentární fotografie - v jiném smyslu - také párovitá, velitelská. I EM Thomsonova odtažitá cestovní zpráva, i hluboce dojaté odkrývání veřejných nešvarů Riis/e/ či HXX Hine/hc/ reflektují puzeň přivlastnit si cizí realitu. A žádná realita není osvobozena od možnosti být přivlastněna, ani taková, která je skandální (a měla by být změněna), ani taková, která je pouze krásná (či měla by takovou být udělena kamerou). Fotograf byl, v ideálních případech, schopen udělat tyto dvě reality příbuznými, jak ilustruje název jednoho interviewu s Hine/m/ z r.1920, "Traeting Labor Artistically" (Pojednat práci umělecky).

Dravá, loupeživá stránka fotografie je v samém spojení fotografie a turistiky, evidentního v USA dříve než kdekoli jinde. Po "otevření" Západu dokončením transkontinentální železnice v r.1869 nastoupila kolonisace pomocí fotografie. Případ amerických Indiánů je nejbrutálnější. Diskrétní, poctiví amatéři jako Vroman operovali od konce Občanské války. Byly předvojem armády turistů, která dorazila koncem století, turisté žhavých "pěkných záběrů" života Indiánů. Turisté "se nabourali" do soukromí Indiánů, fotografovali svaté objekty a posvátné tance a posvátná místa, a, bylo-li to zapotřebí, platili Indiánům, aby jim pózovali a nutili je revidovat své ceremonie tak, aby skýtaly více fotogenického materiálu.

Ale původní ceremonie domorodců, která je změněna příchodem turistů, není tak odlišná od skandálu ve vnitřním městě, který je napraven poté, co ho někdo vyfotografoval. Do té míry, jak ti, kdo poukazovali na veřejné nepořádky, měli výsledky, měnili také to, co fotografovali; opravdu, vyfotografování něčeho se stává rutinní součástí procedury zájmu tohoto. Nebezpečím bylo to, že půjde jen o symbolickou změnu - omezenou na nejužší čtení námětu fotografie. Obzvláštní newyorský slum, Mullberry Bend, který fotografoval Riis koncem 80-tých let, byl potom střežen a jeho obyvatelé přesídleni na základě nařízení Theodora Roosevelta, tehdejšího guvernéra státu, zatímco ostatní, stejně tak úžasně slumy zůstaly stát.

Fotograf loupí i chrání, denuncuje iá žehná. Fotografie vyjadřuje americkou netrpělivost ve vztahu k realitě, chuť na aktivity, jejichž pomocníkem je stroj. "Rychlost je příčinou toho všeho", jak řekl Hart Crane (píšící o Stieglitzovi r.1923), "sestina vteřiny je zachycená tak přesně, že pohyb ze záběru je nekonečný"; moment je zvětšen". Postavení tváře v tvář děsivé velikosti a cizotě nově osazovaného kontinentu, vládli lidé kamerami jako prostředkem zmocnění se míst, která navštívili. Kodak umístil k příjezdům do mnoha měst cedule, vypočítávající co fotografovat. Cedule označovaly místa v národních parcích, kde návštěvníci mohli stát.

Sander je doma ve své zemi. Američtí fotografové jsou často na cestách, přemoženi údivem bez respektu nad tím, co jejich země nabízí na způsob surreálných překvapení. Moralisté i nesvědomití lupiči, děti i cizince ve své vlastní zemi, chtějí zachytit

naco, co mizí - a často, urychlují mizení toho tím, že to fotografují. Snímat, jak to dělal Sander, jeden typ lidí po druhém, snažíc se o ideální kompletní soupis, předpokládá, že společnost může být uvažována *J* jako srozumitelná, pochopitelná totalita. Evropanští fotografové se domnívali, že společnost má něco ze stability přírody. Příroda v Americe byla vždy podezřelá, v defenzivě, kanibalizovaná pokrokem. V Americe se každý ukázkový kus stává památkou, pozůstatkem.

Americká krajina se vždy zdála být příliš rozmanitou, nezměrnou, záhadnou, příliš rychle přecházející (měnící se) na to, aby se hodila k vědeckému bádání. "On neví, nemůže nic říct, dokud nezná fakta", píše Henry James v knize *The American Scene* (1907),

a dokonce ani nechce vědět a nechce nic říkat; fakta sama se rýsují na obzoru, dřív než pochopíme; v příliš velkém množství na pouhé jedno sousto: je to jakoby slabiky byly příliš četné na to, aby složily čitelné slovo. Nečitelné slovo tedy, velká nevyzpytatelná odpověď na otázku, visí na obrovském nebi, podle jeho imaginace jako něco fantastického a abrakadantního, co nepatří do žádné známé řeči, a pod touto vlajkou on cestuje a uvažuje a kontemplanuje, a, pokud na to jeho schopnosti stačí, užívá.

Američané cítí, že realita jejich země je tak úžasná a proměnlivá, že by bylo největší troufalostí přibližovat se k ní klasifikačním, vědeckým způsobem. Člověk se k ní může dostat nepřímě, vytáčkou, trikem - rozděluje ji do nezvyklých fragmentů, které by nějak - synekdochou - mohly být považovány za celek.

Američtí fotografové (jako američtí spisovatelé) postulují v národní realitě něco nevýslovného - možná něco, co nikdy předtím nebylo spatřeno. Jack Kerouac začíná svou předmluvu ke knize *The Americans* od Roberta Franka takto:

Šílený pocit v Americe, když na ulicích pálí slunce a z jukeboxů či nedalekého pohřbu je slyšet hudbu, to je to, co Frank zachytil v těchto úžasných fotografiích, snímaných když po silnici projížděl 48-ti státy ve starém ojetém voze (na Guggenheimovo stipendium) a s hbitostí, tajemstvím, geniem, smutkem a zvláštní diskretností fotografoval scény, které nikdy nebyly vidět ve filmu... Po prohlédnutí si těchto obrázků už nevíte nic, ani to, zda je smutnější jukebox či ~~smutnější~~ rakev.

Každý soupis Ameriky je nevyhnutelně anti-vědecký, pomatený, třešticím, abrakadantním zmatkem objektů, v němž se jukeboxy podobají rakvím. Jamesovi se přinejmenším podařil kyselý, ironický soud, že "tento obzvláštní efekt měřítka věcí je jediný efekt, který, - v celé zemi - není přímo v opozici k radosti". Podle Kerouaca - podle hlavní tradice americké fotografie - je převládá-

dající náladou smutek. Za ritualisovanými nároky amerických fotografů dívat se kolem sebe, nazdařbůh, bez apriorních představ - "posvítit si" na subjekty, flegmaticky je zaznamenávat - je truchlivým, pochmurným pohledem na ztrátu.

Efektivnost fotografické výpovědi o ztrátě závisí na jejím nepřetržitém rozšiřování familiární ikonografie tajemství, smrtelnosti a pomíjivosti. Tradičnější strašidla, duchové jsou sesumarisovány několika staršími americkými fotografy, jako Clarence John Laughlin/em/, přiznávajícím se k "extrémnímu romantismu", který začal v polovině 30-tých let fotografovat upadající domy na plantážích dolní Mississippi, hřbitovní pomníky na hřbitovech louisianských bažin, viktoriánské interiéry v Milwaukee a Chicagu; ale metoda má stejné účinky na námětech, které nezapáchají tak konvenčně minulostí, jako na Laughlinově fotografii z r.1962 "Spectre of Coca-Cola". A navíc k romantismu (ať extrémnímu, či ne) minulosti nabízí fotografie instantní romantismus přítomnosti. Fotograf v Americe není prostě jen osobou, která zaznamenává minulost, ale osobou, která ji objevuje, vynalézá. Jak píše Berenice Abbott/ová/: Fotograf je současnou bytostí par excellence; jeho očima se dnešek stává minulostí".

Vrátivši se do New Yorku z Paříže roku 1929, po letech učení u Man Raye a poté co objevila, a zachránila, tehdy málo známé dílo Atgetovo, pustila se Abbottová do zachycování města. V předmluvě ke své knize fotografií Changing New York, která vyšla r.1939, vysvětluje Abbottová: "Kdybych nikdy neopustila Ameriku, nikdy bych nechtěla fotografovat New York. Ale když jsem jí viděla svěžíma očima, poznala jsem, že je to má zem, něco, co musím zachytit na svých fotografiích". Cíl Abbottové ("Chci New York zachytit dřív, než se úplně změní") se podobá Atgetovu, který strávil léta 1898-1927 (kdy zemřel) trpělivým, pokračujícím dokumentováním malé, časem devastované Paříže, která mizela. Avšak Abbottová zachytila něco daleko fantastičtějšího: neustálé nahražování nového. New York 30-tých let byl velice odlišný od Paříže: "ani ne tak co se týče krásy a tradice jako vrozené fantasie, vynořující se ve stále se zrychlující chamtivosti". Kniha Abbottové je vhodně nazvána, neboť autorka ani tak nezaznamenávala minulost jako prostě dokumentovala desetiletí chronické sebe-destruktivní kvality americké zkušenosti, v níž i současná minulost je neustále spotřebovávána, spotřebovávána,

smetávána, strhávána, bourána, bezohledně využítkována, s níž se kšeftuje. Míň a míň Američanů vlastní předměty, které mají patinu, starý nábytek, nádobí po prarodičích - použité věci, ohříváné generacemi lidského dotyku, které oslavil Rilke v Elegiích z Duina jako esenciální pro lidskou krajinu. Namísto toho máme své papírové fantémy, transistorisované krajiny.

Fotografie, které mění minulost ve stravitelný předmět, jsou nadjízdkou. Každá sbírka fotografií je cvičením v surrealistické montáži a surrealistické zkratce dějin. Tak jako Kurt Schwitters, a v poslední době, Bruce Conner a Ed Kienholz udělali nádherné objekty, tableaux, environmenty z odpadků, děláme my histotii ze svých sutin. A k této praxi se váže nějaká XXXX ctnost, dobrá stránka, schopnost věnovaná demokratické společnosti. Pravým modernismem není přísnost, sebekázeň, ale odpadky nacpaný nadbytek - záměrná travestie Whitmanova velkodušného snu. Ovlivnění fotografie a umělci pop-artu, učí se architekti z Las Vegas (jako např. Robert Venturi) a shledávají Times Square kongeniálním nástupcem náměstí Sv. Marka v Benátkách., a Reyner Banham velebí Los Angeles-skou "instantní architekturu" a instantní městskou krajinu" kvůli jejímu daru svobody, kvůli dobrému životu nemožnému uprostřed krás a špíny evropských měst - vychvalujíc osvobození, nabízené společností, jejíž vědomí je budováno, ad hoc, z útržků a odpadků. Amerika, tato surreálná země, je plná nalezených objektů. Naše odpadky se staly uměním. Naše odpadky se staly XXXXXX historií.

Fotografie jsou, samozřejmě, artefakty. Ale jejich půvabem je to, že ve světě vystlaném fotografickými zbytky, mají status nalezených objektů - jsou také neuváženyými odřezky světa. Fotografie tedy bezohledně a simultánně využívají prestiže umění a magie reálného. Jsou oblaky fantazie a kuličkami informací. Fotografie se stala základním uměním bohatých, marnotratných a neklidných, vrtkavých společností - nepostradatelným nástrojem nové masové kultury, která se zde (v USA) začala formovat po Občanské válce a dobyla Evropu teprve po II. světové válce, i když její hodnoty získaly pevné místo mezi dobře situovanými lidmi kolem r. 1850, když, podle nevrlého Baudelairova popisu, "naše šponavá společnost" byla narcisisticky uchválena Daguerrovou "levnou metodou šíření nenávisti k dějinám".

Surrealistický tah na historii také implikuje spodní proti-

proud melancholie stejně jako hltavost, žravost a impertinenci na povrchu. Na samém začátku fotografie, koncem 30-tých let 19. stol. si William H. Fox Talbot povšiml obzvláštní vhodnosti kamery pro zaznamenávání "bezpráví času". Talbot měl na mysli to, co se stává, děje s budovami a parádkami. Pro nás jsou zajímavějšími odřeninami odřeniny těla než kamene. S pomocí fotografie sledujeme nejintimnějšími, nejnepříjemnějšími způsoby realitu toho, jak lidé stárnou. Podívat se na svou starou fotografii, na fotografii kohožkoliv, koho známe, či na fotografii často fotografované osobnosti znamená pocítit nejdříve ze všeho: "jak mladší jsem já (či on, ona) tehdy byl(a)". Fotografie je inventář smrtelnosti. Dotyk prstu - zmáčknutí spouště - teď postačí k tomu nabít okamžik posmrtnou ironií. Fotografie ukazují lidi jsoucí nevyvratitelně, neodvolatelně tam a ve specifickém stáří; seskupují dohromady lidi a věci, které o malou chvíli později jsou již rozptýleny, změněny, které pokračovaly v kursu svých nezávislých osudů. Naše reakce na fotografie každodenního života v ghettech Polska od Roman/a/ Vishniac/a/ z r.1938 je nepřekonatelně ovlivněna tím, že víme, jak krátce poté měli všichni tito lidé zahynout. Pro samotářského, bez cíle bloudícího člověka jako by všechny ty tváře na stereotypovaných fotografiích, schovaných za sklem a přilepených na náhrobky na hřbitovech Latinských zemí obsahovaly předzvěst jejich smrti. Fotografie prohlašují nevinnost, zranitelnost životů mřících ke své vlastní destrukci, a tento spoj mezi fotografií a smrtí doprovází všechny fotografie lidí. Někteří berlínští pracující v Robert Siodmak/ově/ filmu Menschen am Sonntag (1929) se nechávají na konci nedělní vycházky fotografovat. Jeden za druhým se zastavují před černou bedýnkou fotografa, šklebí se, dívají se úzkostně, pitvoří se, upřeně zírají. Filmová kamera se zdržuje u detailů, abychom si přehutnali na pohyblivosti každé tváře; pak vidíme tvář zmrzlou v posledním ze svých výrazů, nabalsamovanou nehybným záběrem. Fotografie šokují, průběhem filmu - přeměňujíc, v okamžiku, přítomnost v minulost, život ve smrt. A jeden z nejvíce znepokojujících filmů kdy natočených, Chris Marker/áv/ La Jetée (1963) je příběhem o člověku, který předvídá svou vlastní smrt, příběhem, vyprávěným výhradně nehybnými fotografiemi.

Tak, jako fascinace, kterou fotografie vycvičují, je připomínkou smrti, je také pozvánkou k sentimentalitě. Fotografie

mění minulost na objekt, s nímž se musí něžně zacházet, na objekt, utajující morální rozdíly a odzbrojující historické soudy zevšeobecněným patosem dívání se na ubíhající čas. Jedna kniha z poslední doby sestavuje v abecedním pořadí fotografie neslučitelné skupiny celebrit jako kojenců a malých dětí. Stalin a Gertrude Stein/ová/, kteří jsou postaveni vedle sebe, vypadají stejně slavnostně a zhyčkaně; Elvis Presley a Proust, další pár na přilehlých stránkách knihy, se slabě podobá jeden druhému; Hubert Humphrey (ve 3 letech) a Aldous Huxley (v osmi), bok po boku, mají společného to, že oba již přehnaně, nadsazeně vystavují svůj charakter, pro který pak byli známí jako dospělí. Ódný obrázek v této knize není nezajímavý, není bez šarmu, a tím, co víme o slavných lidech, jimiž se tyto děti měly stát. Pro tento a podobné hazardní koušky v surrealistické ironii jsou nejefektivnějšími naivní momentky či nejkonvenčnější ateliérové portréty: takové obrázky se zdají být ještě podivnějšími, dojemnějšími, výstražnějšími.

Rehabilitování starých fotografií tím, že se pro ně hledají a nacházejí nové kontexty, se stalo výnosným knižním průmyslem. Fotografie je pouze fragment, a průběhem času její kotevní lana povolují. Je zaháněna do měkké abstraktní minulosti, otevřená jakémukoliv druhu čtení (či připojení k jiným fotografiím). Fotografie by také mohla být popsána jako citace, která dělá knihu fotografií podobnou knize citátů. A stále častějším způsobem prezentace fotografií ve formě knihy je vázat fotografie samy k citátům.

Jeden příklad: Bob Adelman/ova/ kniha *Down Home* (1972), portrét jednoho Alabamského okrsku, jednoho z nejchudších v zemi, vznikající během pěti let v 60-tých letech. Ilustrující pokračující zálibu dokumentární fotografie ve ztroskotancích, ubožácích, odvozuje se Adelmanova kniha od Evansovy *Let Us Now Praise Famous Men*, jejíž pointou bylo právě to, že její subjekty nebyly známé, ale zapomenuté. Ale Evansovy fotografie byly doprovázeny výmluvnou prósou, napsanou (a časem přepsanou) James/em/ Agee/m/, která měla za cíl prohlubit čtenářovo vcítání se do života námezdných zemědělských dělníků. Za Adelmanovy subjekty si nikdo nedovolil hovořit. (To je charakteristické pro liberální sympatie, které denuncují jeho knihu, to, že má za cíl nemít

a nezaújímat vůbec žádné stanovisko - to jest, být naprosto ne-stranným, ne-empatickým pohledem na své subjekty). Down Home by mohla být považována za miniaturní verzi, zabírající jen jeden okres, Sanderova projektující sestavit objektivní fotozáznam národa. Ale tito lidé mluví, což propůjčuje určitou závažnost těmto neokázalým fotografiím, které by nemohly stát samy o sobě. Dány do páru s jejich slovy, jejich fotografie charakterizují občany okresu Wilcox jako lidi zavázané chránit či vystavovat, ukazovat své teritorium; naznačují že tyto životy jsou, v doslovném smyslu, sérií pozic či póz.

Další příklad: Michael Lesy/ho/ kniha Wisconsin Death Trip (1973), která také buduje, s pomocí fotografií, portrét venkovského okresu, ale jejím časem je minulost, léta 1890-1910, léta vážného úpadku a ekonomických trampot, a okres Jackson je rekonstruován s pomocí nalezených objektů, datovaných těmito dekadami. Ty sestávají z výběru fotografií, pořizovaných Charles/em/ Van Schaick/em/, vedoucím komerčním fotografem centra okresu, z nichž nějaké tři tisíce skleněných negativů jsou uloženy ve State Historical Society of Wisconsin; a z citátů z pramenů té doby, především z lokálních novin a záznamů o okresním blázinci, a z románů a povídek o Středozápadu. Citáty nemají s fotografiemi nic společného, ale jsou s nimi aleatoricky, náhodně korelovány, intuitivně, tak, jak jsou slova a zvuky Johna Cage/ho/ spojovány v době představení (koncertu) s tanečními pohyby, již schoreografovanými Merce Cunningham/em/.

Lidé fotografovaní v Down Home jsou autory prohlášení, která čteme na protilehlých stránkách. Bílí a černí, chudí a bohatí, d' se vykazují kontrastními pohledy a názory (obzvláště na záležitosti společenských tříd a rasy). Ale všude tam, kde si výroky, doprovázející Adelmanovy fotografie, navzájem odporují, říkají texty, které sesbíral Lesy, pořád totéž: že úžasně množství lidí v Americe přelomu století se věšelo (páchalo sebevraždu) ve stodolách, házelo své děti do studní, prořezávalo hrdla svým manželám, svlékalo se na hlavní třídě, zapalovalo úřadu svých sousedů, a páchalo všeliké další činy, které je přivedli do vězení a blázinců. V době, kdy si každý myslel, že to byl Vietnam a všechna ta domácí panika a odporosti poslední dekády, co udělalo z Ame-

riky zem hroutících se nadějí, tvrdí Leay, že Americký Sen se zhroutil už koncem minulého století - ne v nelidských městech, ale ve farmářských komunitách; že celá země byla šílená, a po dlouhou dobu. Samozřejmě, kniha Wisconsin Death Trip ve skutečnosti nedokázala nic. Sála historického argumentu této knihy je silou koláže. K Van Schaickovým rozrušujícím, krásně časem erodovaným fotografiím mohl připojit Leay další texty z tohoto období - milostné dopisy, diáře - aby podal jiný, možná méně zoufalý, méně hrozný dojem. Jeho kniha je bureující, módně pesimistická polemika, a totálně vrtošivá, prapodivná, jako dějiny.

Množství amerických spisovatelů, z nichž nejpozoruhodnější Sherwood Anderson, psali tak polemicky o bédách maloměstského života v drsné době, kterou pokrývá Leayho kniha. A i když i díla foto-fikce, jako je Wisconsin Death Trip, toho vysvětlují méně než povídky a romány, jsou dnes přesvědčivější, protože mají autoritu dokumentu. Fotografie - a citáty - zdá se, jsou autentičtější, než rozsáhlá literární vyprávění. Jedinou prózou, která se zdá uvěřitelnou víc a víc čtenářům není krásné psaní někoho jako je Agee, ale syrový záznam - editovaný či needitovaný rozhovor nahraný na magnetofon; fragmenty či integrální texty pod-literárních dokumentů (soudní i záznamy, dopisy, deníky, zprávy o psychiatrických případech apod.); sebe-odsuzující, sebe-hanobící rozbrědlá, často paranoická reportáž přímého účastníka. Američané škodolibě podezírají vše, co páchne literaturou (a to nemám na mysli stále zvětšující se odpor mladých lidí k jakémukoliv čtení: ti nechtou ani titulky u zahraničních filmů či texty na obálce gramodesky, což částečně vysvětluje nový apetit na knihy s málo ~~XXXXXX~~ slovy a mnoha fotografiemi (Samozřejmě, fotografie sama stále víc reflektuje prestiž něčeho drsného, syrového, sebe-zneuctívajícího, přímého, neukázného - "anti-fotografii").

"Všichni muži a ženy, které spisovatel kdy poznal, se staly groteskami", říká Sherwood Anderson v prologu kaáknize Wineburg, Ohio (1919) (česky: Městečko v Ohio), která se původně měla jmenovat The Book of the Grotesque. (Groteskou je podle Andersona charakteristický moment, zastřený povahový záběr). Autor pokračuje: "Ne všichni groteskní lidé byli hrozní. Někteří byli zábavní, někteří téměř krásní...". Surrealismus je uměním zobecnění

groteskního a potomního objevování nuancí (a šarmu) v něm. Žádná činnost není lépe vybavena k tomu praktikovat surrealistický způsob vidění než fotografie, a nakonec se na všechny fotografie díváme surrealisticky. Lidé prohlédávají své půdy a archivy měst a státních historických společností kvůli starým fotografiím; jsou znovuoobjevováni stále zapadlejší či zapomenutelnější fotografové. Knihy fotografií se ~~hromadí~~ hromadí výš a výš - poměřují, posuzují ztracenou minulost (odtud podpora, fedrování amatérské fotografie), měří teplotu přítomnosti. Fotografie plodí instantní dějiny, instantní sociologii, instantní účast. Avšak na těchto nových formách zabalování reality je něco pozoruhodně umrtvujícího. Surrealistická strategie, která slibovala nové a vzrušující výhodné postavení radikální kritice moderní kultury. zdegenerovala na nemucenou, bezbolestnou ironii, která demokratisuje všechny důkazy, doklady, která srovnává do jedné řady s historií svůj rozptyl. Surrealismus může pouze pronášet reakcionářský soud; může z dějin udělat jen nakupení podivínství, bláznovství, žert, smrtelný výlet.

Vkus, chuť a sluch pro citáty (apro juxtaponování neslučitelných citátů) je surrealistickou chutí. Takže, Walter ~~Ben~~ Benjamin, jehož surrealistická sensibilita je značná - byl vášnivým sběratelem citátů. Ve svém závažném eseji o něm vypráví Hannah Arendt/ová/, že: "nic ho ve 30-tých letech necharakterisovalo víc než malé poznámkové sešítky s černými deskami, které s sebou stále nosil, a do nichž neudávně vkládal ve formě citátů všechno to, co mu denní život a četba přinesly, jako "perly" a "korále". Příležitostně z nich nahlas čítával, rád je ukosoval jako jednotlivé položky vybrané a věcné sbírky". A i když sbírání citátů může být považováno za pouhý ironický mimetismus - jakési sbírání bez obětí - nemělo by to být chápáno tak, že Benjamin neschvaloval skutečné věci, či že si skutečných věcí nedopřával. Neboť Benjamin byl přesvědčen o tom, že realita sama povzbuzuje - a ospravedlňuje - kdysi nepozornou, nevyhnutelně destruktivní ministraci, péči sběratele. Ve světě, který je na dobré cestě stát se jednou obrovskou kořistí, stává se sběratel někým angažovaným ve zbožném díle spásy, zachrany. Běh moderních dějin již ~~podkopával~~ podkopoval

tradice a rozbil živoucí celky, v nichž se vzácné objekty kdysi dříve nacházely; sběratel se dnes může s dobrým svědomím pustit do vykopávání, vyhrabávání vybranějších, symboličtějších fragmentů.

Sama minulost, při neustálém zrychlování proměn dějin, se stala nejsurreálnější z všech subjektů - umožňujíc, jak říká Benjamin, vidět novou krásu v tom, co mizí. Od začátku si fotografové nejenže dávali za úkol zaznamenávání mizejícího světa, ale byli tak zaangažováni na urychlení jeho mizení. (Už v r.1842 zadal nedůvěrný zvelebovatel francouzských historických památek - architektury, Viollet-le-Duc, zhotovení série dagerotypů katedrály Notre-Dame, dřív, než začal s její přestavbou). "Obnovit starý svět", píše Benjamin, "to je největší touhou sběratele, žene-li se za získáním nových věcí". Ale starý svět nemůže být obnoven - rozhodně ne s pomocí citátů; a to je ten litost vzbuzující, don-quisotovský aspekt fotografického podnikání,

Benjaminovy myšlenky stojí za zmínku, protože byl nejoriginálnější a nejvýznamnější kritikem fotografie - navzdory (a právě kvůli) vnitřnímu protikladu v jeho přístupu k fotografii, který vyplýval z výzvy předložené jeho surrealistické sensibilitě jeho Marxisticko/Brechtovskými zásadami - a proto Benjaminův ideální projekt zní jako sublimovaná verze činnosti fotografa. Tento projekt byl dilem literární kritiky, která se měla skládat výhradně z citátů, a byla by tudíž zbavena všeho, co by mohlo prozrazovat svou empatii. Popření empatie, pohrdání šířením (a obchodováním s) poselství - nárok na to být neviditelný - to jsou strategie, schvalované většinou profesionálních fotografů. Dějiny fotografie odhalují dlouhou tradici dvojakého vztahu, týkající se její schopnosti stranit, angažovat se: cítíme, že přidání se k jedné straně znamená podkopávat její věčnou hypotézu o tom, že všechny subjekty mají hodnotu a jsou zajímavé. Ale to co u Benjamina je strastiplnou ideou výběravednosti, chtějící dovolit němé minulosti mluvit jejím vlastním jazykem, se vši její nerozřešitelnou komplexitou, se stává - generalizujeme-li, ve fotografii - kumulativní, souhrnou de-kreací (rozkladem) minulosti (v samém aktu její záchrany), výrobou nové, paralelní reality, která dělá minulost bezprostřední, zatímco podtrhává její komickou či tragickou neefektivnost, nepraktičnost, což uděluje speci-

fičnosti minulosti neobmezenou ironií, která transformuje přítomné v minulé a minulé v minulost.

Podobně jako sběratel, je i fotograf animován, ožívován vášní, vášní, která dokonce i tehdy, když se zdá být vášní pro přítomnost, je spojena se smyslem pro minulost. Ale zatímco tradiční umění historického vědomí se pokouší dát minulost do pořádku, odlišující inováční od retrogradního, zpátečnického, ústředního od okrajového, relevantního od irrelevantního či pouze zajímavého, je fotografův přístup - stejně jako sběratelův - nesystematický, anti-systematický. Fotografův horoucí vztah k subjektu nemá esenciální vztah k jeho obsahu či hodnotě, což je to, co dělá subjekt klasifikovatelným zařaditelným. Je, především, afirmací subjektova bytí; jeho pravosti (správnosti) pohledu na tvář, aranžmá skupiny objektů, pravosti, která je ekvivalentem sběratelovy normy pravosti (nefalšovanosti); (je afirmací) jeho podstaty - ať už je to jakákoliv kvalita, která tento subjekt dělá unikátním. Výjimečně záměrný, svěhlavý, chtivý utkvělý pohled fotografa-profesionála je pohledem, který nejenže odporuje tradičnímu třídění a hodnocení subjektů, ale vědomě se snaží jimi pohrdat a zničit je. (tato třídění a hodnocení). Z toho důvodu je přístup tohoto pohledu k námětu daleko méně aleatorický (na náhodě postavený), než se má obecně za to.

Fotografie zásadně provádí surrealistický příkaz adoptovat nekompromisně egalitářský přístup k námětu. (Všechno je "skutečné"). Fotografie vskutku - tak jako sám hlavní proud surrealistického vkusu - osvědčila zakořeněné zalíbení v braku, šmejdů, v "soli v očích", zavrženém, "slupkách", podivnostech, kýči. Tak např. Atget se specialisoval na okrajové krásy chatrně stavěných dopravních prostředků, křiklavých či fantastických výloh krámů, vyžilé umění malovaných znaků krámů a kolotočů, vyumělkovaných portiků, kuriosních dveřních klepadel, železných mříží, štukových ornamentů na fasádách chátrajících domů. Fotograf - a konsument fotografií - jsou ve stopách zloděje-vykraďáče, který byl jedním z favorisovaných ~~tematických~~ vzorů pro moderního básníka:

Katalogisuje a sbírá všechno, co velkoměsto odhodilo, všechno, co je opuštěné, ztracené, vše, čím je opovrhováno, vše, co je v tlačenících rozšlapáno. Třídí věci a pečlivě vybírá: sbírá, jako lakomec střežící poklad, odpadky, které na sobě přijmou tvar užitečných či potěšitelných objektů v čelistech bohyně Průmyslu.

Zachmuřené tovární budovy a avenue, zaneřáděné reklamními tabulemi vypadají - okem fotoaparátu - tak krásně, jako kostely a pastorální krajiny. Podle moderního vkusu jsou ještě krásnější. Vzpomeňme si, že to byl Breton a další surrealisté, kteří objevili bazar a vetšnictví jako chrám avantgardního vkusu a povýšili návštěvy na bleších trzích na estetické poutě. Surrealistický zloděj se soustředil na hledání krásy u toho, co jiní lidé shledávali ošklivým či co jim připadalo nezajímavým a irrelevantním - bric-a-brac, naivní či pop objekty, městské trpky.

Tak jako je strukturování prózy, malby, filmu pomocí citace - mám na mysli spisovatele Bergese, pop-malíře Ron/a/ Kitaj/e, filmaře Godarda - specializovaným příkladem surrealistického vkusu, je i stále častější běžná praxe věšení fotografií na zdi obývací a ložnic, tam, kde dříve visávaly reprodukce obrazů, ukazatelem širokého rozšíření surrealistického vkusu. Neboť fotografie samy uspokojují mnohá z kritérií surrealistické aproby, tím, že jsou všudypřítomnými, levnými, nepůsobivými objekty. Obraz (malba) je objednána či koupena; fotografie je nalezena (v albech a šuplících), vystřižena či vytržena (z novin a časopisů), či možná, a snadno, udělána člověkem samým. A objekty, kterými jsou fotografie, nejenže se množí tak rychle, jak se malby množit a šířit nemohou, ale jsou, v určitém smyslu, esteticky nezničitelné. Leonardova "Poslední večeře" v Miláně sotva dnes vypadá líp než kdysi; vypadá hrozně. Fotografie, i když jsou zkroucené, pomuchlané, lesku zbavené, potřísněné, polámané, vybledlé, stále vypadají dobře; často vypadají lépe. V tomto, jakož i v jiných ohledech je umění, kterému se fotografie nejvíce blíží, architektura, jejíž díla jsou podřizována stejnému nesmiřitelnému "zlepšování", povyšování a průběhem času; mnohé budovy, a nejen Parthenon, vypadají asi lépe jako ruiny).

Co je pravdou o fotografii, je také pravdou o světě, viděném fotograficky. Fotografie rozšiřuje 18-ti stoletový literátský objev krásy ruin do ryze populárního vkusu. A rozšiřuje tuto krásu za romantické ruiny, jako jsou ty kouzelné formy vetčnosti, fotografované Laughlinem, k modernistickým ruinám - realitě samé. Fotograf je chtě-nechtě angažován v podniku antikvizování reality, a fotografie samy jsou okamžitými starožitnostmi. Fotografie nabízí moderní ~~XXXXXXXXXX~~ protějšek charakteristicky

romantického žánru architektury, umělé ruiny: ruiny, která je vytvořena proto, aby stupňovala historický charakter krajiny, aby udělala přírodu sugestivní - připomínající minulost.

Náhodilost fotografií potvrzuje, že všechno podléhá zkáze; arbitrárnost fotografického dokladu naznačuje, že realita je fundamentálně neklasifikovatelná. Realita je sesumarisována do řady náhodných fragmentů - což je nekonečně kákvý, svědčící, reduktivní způsob pojednávání světa. Ilustruje ten částečně já-savý, já-sající, částečně blahosklonný vztah k realitě, který je sjednocujícím bodem surrealismu, naznačuje fotografovo lpění na tom, že všechno je reálné, též to, že reálného není dost. Tím, že proklamuje fundamentální nespokojenost s realitou, prozrazuje surrealismus už předem postoj odcizení, který se dnes stal obecným, běžným postojem v oněch částech světa, které jsou politicky mocné, industrialisované, a kamerou-vládnoucí. Proč by jinak byla realita vůbec považována za nedostatečnou, mdlou, příliš řízenou, mělkce racionální? V minulosti se nespokojenost s realitou vyjadřovala touhou po jiném světě. V moderní společnosti se tato nespokojenost s realitou vyjadřuje mocně a co nejčastěji touhou tento svět reprodukovat. Jako kdyby jen díváním se na realitu ve formě objektu - s pomocí jeho zachycení fotografií - byla realita skutečně reálná, tj. nadreálná.

Fotografie nevyhnutelně způsobuje (má v zápětí) patronisování reality. Místo toho aby byl "venku", začíná svět být "uvnitř" fotografií. Naše hlavy se stávají podobnými těm magickým krabičkám, které Joseph Cornell zaplňoval k sobě nepatřícími malými objekty, pocházejícími z Francie, ze země, kterou nikdy nenavštívil. Či zásobě starých filmových fotografií, jichž Cornell nashromáždil obrovskou sbírku, v též surrealistickém duchu: jako nostalgii-provokujících pozůstatků původních zážitků z filmů, jako prostředek symbolického vlastnění krásy herců. Ale vztah nehybných fotografií k filmu je vrozeně klamný, zavádějící. Citovat z filmu není totéž jako citovat z knihy. Zatímco čas na čtení knihy je určen čtenářem samým, je doba sledování filmu stanovena filmařem a obrazy jsou vnímány jen tak rychle či pomalu, jak střih dovoluje. Nehybný záběr, který nám umožňuje prodlévat u jednoho psmážiku tak dlouho, jak je nám líbo, odporuje

samé formě filmu, tak, jako sada fotografií, která zmrzuje okamžiky v životě či společnosti odporuje jejich formě, kterou je proces, tok v čase. Fotografovaný svět je v totéž nesprávném, nepřesném vztahu k reálnému světu jako jsou nehybné záběry k filmu. Život, to nejsou význačné detaily, osvětlené bleskem, navždycky fixované. Fotografie ano.

Kouzlem fotografií, jejich vlivem na nás jeto, že nabízejí najednou a zároveň znalecký vztah ke světu a namítkové akceptování světa. Neboť tento znalecký vztah ke světu je, prostřednictvím evoluce modernistické revolty proti tradičním estetickým normám, hluboce implikován v podpoře, fadrování kýčových standardů vkusu. A i když některé fotografie, považované za individuální objekty, mají palčivost, říznost a sladkou přitažlivost a kvalitu významných uměleckých děl, je "buněčné množení" fotografií konec konců afirmací kýče. Ultra-mobilní upřený pohled fotografie lichotí divákovi, vytvářejíc falešný pocit (dojem) všudypřítomnosti, klamné zvládnutí zkušenosti. Surrealisté, kteří aspirují na to být kulturními radikály, dokonce revolucionáři, žili často v dobře míněné ilusi, že by mohli být - a opravdu byli - Marxisty. Ale surrealistický estetismus je příliš zaplaven ironií na to, aby byl slučitelný s nejzvrácenější formou moralismu 20.století. Marx vytýkal filosofie, že se snaží svět jen pochopit, namísto toho, aby se pokoušela ho změnit. Fotografové, operující v podmínkách surrealistické sensibility, naznačují marnost i samé snahy o pochopení světa, a namísto toho navrhuji, abychom ho sbírali.

Poznámky:

1/ I když i toto se změnilo, jak naznačuje Strykerova poznámka k jeho štábu v r.1942, kdy nové morální potřeby II.světové války udělaly z chudých nikoliv už prvořadý námět: "Musíme mít zároveň: snímky mužů, žen a dětí, kteří vypadají, jako že skutečně věří v USA. Musíme získat, přesvědčit lidi malověrné. Příliš mnozí v naší branži dnes malují USA jako dům starých lidí a tak, jako by každý byl příliš starý na to pracovat a příliš špatně živený na to snášet mnohé, co se děje...Potřebujeme obzvláště mladé muže a ženy, kteří pracují v našich továrnách. Ženy z domácností v kuchyních či na dvorcích sbírající květiny. Více starých manželských párů, vypadajících, že se hádají."

HRDINSTVÍ POHLEDU

Nikdo nikdy neobjevil ošklivost prostřednictvím fotografií. Ale mnozí lidé takto objevili krásu. S výjimkou těch situací, v nichž je kamera použita k dokumentování, či k zaznamenávání společenských ritů, je tím, co žene lidi dělat fotografie, hledání něčeho krásného. (Jméno, pod nímž Fox Talbot patentoval fotografii v r. 1841 bylo kalotypie: z řeckého KALOS, krásu). Nikdo nevykřikne: "To je ale ošklivé! Musíš si to nafotit!" A i kdyby se někdo takto vyjádřil, znamenalo by to: "Shledávám tu ošklivou věc ...krásnou".

Ti, kdo letmo zahlédli něco krásného, obvykle vyjadřují lítost nad tím, že nebyli schopni si to vyfotografovat. Role fotoaparátu v zkrašlování světa byla tak úspěšná, že fotografie, spíše než svět, se staly standardem krásna. Hostitelé pyšní na své domy vytahují fotografie své usedlosti, aby ukázaly návštěvníkům, jak je skutečně skvělá, nádherná. Učíme se vidět sebe sama fotograficky: pokládat se za atraktivního, je, přesně řečeno, usuzovat, zda budeme dobře vypadat na fotografii. Fotografie vytváří krásno - a, po celé generace fotografování - je spotřebovává, vyčerpává. Např. určité krásy přírody byly málem téměř vyčerpány neúměrnou pozorností fandů amatérské kamery. Lidé, "přejezení" obrazy, jsou uzpůsobili tomu ohledat západy slunce banálními; vypadají dnes, běda, příliš jako fotografie.

Mnozí lidé pocítují úzkost, mají-li být fotografováni: ne proto, že by se báli, tak jak se bojí primitivové, že budou znesvěceni, znásilněni, ale proto, že se bojí neshody kamery. Lidé chtějí idealizovaný obraz: své fotografie, na nichž vypadají nejlíp. Připadají si pokárání, když jim kamera nevrátí jejich obraz atraktivnější než skutečně jsou. Ale málokterí mají to štěstí být "fotogeničtí" - to je, vypadat na fotografiích lépe než ve skutečném životě. To, že fotografie jsou často vychvalovány pro svou nestrannost, svou nefalšovanost, naznačuje, že většina fotografií, samozřejmě, není upřímná. Desetiletí poté, co Fox Talbotův proces negativ-positiv začal nahražovat dagerotypii v polovině 40-tých let 19. století, vynalezl jeden německý fotograf první techniku retušování negativu. Jeho dvě

verse téhož portrétu - jedna retušovaná, druhá nikoliv - ohromily davu lidí na Světové Výstavě v Paříži r.1855 (což byla v pořadí druhá Světová Výstava, a první s výstavou fotografií). Zpráva, že fotoaparát může lhát udělala fotografování ještě populárnějším.

Konsekvence lhaní byly pro fotografii ústřednější než kdy mohly být pro malování, protože mdlé, obykle pravouhlé obrazy, jimiž fotografie jsou, si dělají nárok na to být pravdivé, což malby nikdy dělat nemohou. Padělaná malba (malba, jejíž atribuce je falešná) falsifikuje dějiny umění. Padělaná fotografie (fotografie, která byla retušována, či fotografie, a níž si autor "pohrá", nebo fotografie, jejíž titul je falešný) falsifikuje realitu. Dějiny fotografie by měly být zrekapitulovány na boj mezi dvěma odlišnými imperativy: okrašlováním, které pochází z krásných umění, a pravdivým vyprávěním, které je měřeno nejen pojetím pravdy osvobozeným od hodnocení, což je dědictví věd, ale i moralisovaným ideálem vyslovování pravdy, adaptovaným z 19-ti stoletových literárních modelů a z tehdy nové profese nezávislého žurnalistu. Jak od post-romantického romanopisce a reportéra, tak i od fotografa se očekávalo demaskování přetvářky a boj s ignorancí. To byl úkol, na jehož přijetí a plnění byla malba příliš pomalou a těžkopádnou procedurou, a ne-sejde na tom, kolik malířů 19.století sdílelo Milletovu víru, že le beau c'est vrai (krása=pravda). Lativí, prohnání pozorovatelé si všimli, že na pravdě, sdělované fotografií, je něco "nahého", a to i tehdy, když autor fotografie neměl v úmyslu "šmejdít", dívat se příliš zblízka. V románu *The House of Seven Gables* (1851)/česky *Dům se sedmi štíty*/ nechává Hawthorne říkat mladého fotografa, Holgrave/ho/, o dagero-portrétu, že "zatímco mi mu dáváme kredit, uznáváme ho za to, že popisuje pouho-pouhý povrch, odhaluje ve skutečnosti tajný rys člověka s takovou pravdivostí, na níž by si žádný malíř netroufl, ani tehdy, kdyby byl s to tento rys objevit".

Osvobození od nutnosti úzce se vybírat (jak to dělají malíři) jako obrazy stojí za kontemplerování, protože kamery rychle zaznamenávají všechno, spatřili fotografové nový druh projekce/ jako kdyby vidění samo, dostatečně chtivé a poctivé, mohlo op-

ravdu usmířít nároky na pravdu a potřebu shledat svět krásným. Kdyby předmětem obdivu pro svou kapacitu reprodukovat realitu věrně, stejně jako od samého svého začátku objektem opovržení pro svou nízkou, mrzkou přesnost, zapříčinila kamera úžasné a obrpavské zvýšení ceny zdání, jevení se. Jevů, podob, jak je kamera zachycuje. Fotografie prostě nereprodukuje realitu - realisticky. Je to realita, která je pátravě prozkoumávána a hodnocena, pro svou věrnost fotografií. "Podle mého názoru", prohlásil nej-přednější ideolog literárního realismu, Zola, roku 1901, po 15-tiletém amatérském fotografování, "nemůžete tvrdit, že jste něco opravdu viděli, dokud jste to nevyfotografovali". Namísto aby jen věrně zachycovaly realitu, staly se fotografie normou toho, jak se nám věci jeví, měníc tím samu ideu reality a realismu.

První fotografové mluvili, jakoby kamera byla kopírovacím strojem; jako kdyby, přitom co lidé operují s kamerami, byla to kamera, která vidí. Vynález fotografie byl uvítán jako prostředek ulehčení břemene stále se vršících informací a smyslových dojmů. Ve své knize o fotografiích, *The Pencil of Nature* (1844-46), sděluje Fox Talbot, že idea fotografie ho napadla r. 1833, na italské cestě, která byla povinnou pro Angličany dědicí peníze jako on, když si dělal několik skečů krajiny u Comského jezera. Kreslíc s pomocí kamery obskury, vynálezem, který obraz projiko-val, ale nefixoval ho, byl Fox přiveden k úvaze o "nenapodobitel-né kráse obrázků krajiny, které skleněné čočky kamery vrhají na papír", a k přemýšlení, "zda by bylo možné nějak způsobit, aby se tyto přírodní obrazy netrvalo otiskly". Fox Talbotovi přišla na mysl kamera & jako nová forma záznamu, na níž lákalo právě to, že je neosobní - protože zaznamenává "přirozený" ob-ráz; tj. obraz, který se rodí "působením světla samého, bez ja-kéhokoliv pomocníka".

O fotografi^{ovi} se soudilo že je pronikavým, ale nezasahujícím pozorovatelem - zapisovatelem, nikoliv básníkem. Ale jakmile li-dé - to velice rychle - objevili, že nikdo neudělá ten samý ob-ráz téže věci, ustoupila domněnka, že fotoaparáty opatřují ne-osobní, objektivní obraz, faktu, že fotografie jsou dokladem ne-jen toho, co existuje, ale i toho, co jedinec vidí, ne jen záz-namem, ale hodnocením světa.^{1/} Stalo se jasným, že neexistuje

jen prostá, nečleněná aktivita zvaná vidění (zaznamenaná kamerami, aktivita, které kamery pomáhají), ale "fotografické vidění", které bylo pro lidi i novým způsobem vidění, i novou aktivitou, které by se mohli věnovat.

Jeden Francouz křižoval Pacifik již r. 1841 s dagero-kamerou, to je v téže roce, kdy byl v Paříži vydán první svazek knihy *Excursions daguerriennes: Vues et monuments les plus remarquables du globe*. 50-tá léta byla velkou dobou fotografického orientalismu; Maxime Du Camp, který podnikl velkou cestu na Střední Východ mezi lety 1849-51 společně s Flaubertem, soustředil svou fotografickou aktivitu na atrakce jako Kolos z Abu Simbelu a chrám v Saalbeku, nikoliv na každodenní život felláhů. Brzy však cestovatelé s kamerami začali fotografovat i další náměty než jen slavná místa a umělecká díla. Fotografické vidění znamená schopnost objevovat krásu v tom, co každý vidí, ale opomíjí jako příliš obyčejné. Od fotografů se očekávalo víc než jen vidět svět takový jaký je, včetně jeho již oslavených zázraků; měli vytvářet zájem, novými vizuálními výběry.

Po celém světě existuje od vynálezu kamer mezi lidmi obzvláštní hrdinství: hrdinství pohledu, vidění. Fotografie otevřela zpřístupnila nový model neodvislé činnosti - umožňující každému člověku vykazovat určitou unikátní, chtivou sensibilitu. Fotografové vyrazili na své kulturní a třídní a vědecká safari, hledající pozoruhodné obrazy. Chtěli touto aktivní, hravou, zhodnocující, svévolnou modalitou vidění polapit svět, ať to stojí co to stojí, pokud jde o trpělivost a nepohodlí. Alfred Stieglitz se hrdě hlásí k tomu, že 22. února 1893 stál tři hodiny ve sněhové vánici, "čekajíc na správný okamžik", aby udělal svůj proslulý obraz "Fifth Avenue, Winter". Tím správným okamžikem je ten, kdy vidíme věci (speciálně ty, které už každý viděl) nově. Hledání se stalo fotografovou "výrobní značkou" v populární představitivosti. Ve 20-tých letech našeho století se fotograf stal moderním hrdinou, jako letec a antropolog - aniž by nezbytně musel vytáhnout paty z domu. Čtenáři populárního tisku byli přizváni připojit se "k našemu fotografovi" na "objevitelské cesty", navštěvující takové nové oblasti jako "svět zhora", "svět pod zvětšovací sklem", "krásy každého dne", "neviděné universum", "zázrak světla", "krásu strojů", obraz, který může být "nalezen

na ulici".

Apoteózou opatřený Každodenní život, a druh krásy, který pouze kamera objevuje, odhaluje - kout materiální reality, kterou oko vůbec nevidí či nemůže normálně izolovat; či "přehled", jako z letadla - to jsou hlavní cíle fotografického dobývání. Na čas se detail zblízka zdál být nejoriginálnější fotografickou metodou vidění. Fotografové zjistili, že čím těsněji "ořezávali" realitu, objevovaly se kouzelnější formy. Začátkem 40-tých let 19.stol. mnohostranný, duchaplný Fox Talbot nejen že komponoval fotografie v žánrech převzatých z malířství - portrét, domácí výjev, městská krajina, krajina, zátisky - ale také zaměřil svou kameru na mořskou ulitu, na křídla motýla (zvětšeného s pomocí slunečního mikroskopu), na část dvou řad knih ve své pracovně. Ale jeho náměty jsou stále poznatelně ulitou, motýlími křídly, knihami. Když bylo obyčejné vidění dále znásilněno - a objekt izolován ze svého prostředí, což ho dělá abstraktním - ujal se nové konvence o tom, co je krásné. Tím, co je krásné, se stalo právě to, co oko nemůže vidět (či nevidí): onen frakturující, abstrahující pohled, jaký může poskytnout pouze kamera.

V roce 1915 udělal Paul Strand fotografii, kterou nazval "Abstract Patterns Made by Bowls". V roce 1917 se Strand obrátil k detailům forem strojů, a během dvacátých let dělal detailní přírodní studie. Nová procedura - její velké dny byly mezi lety 1920 až 1935 - zdála se slibovat neomezené vizuální rozkoše. Dala se použít se stejným omračujícím efektem na domácí, prosté objekty, akt (což je námět, který, jak bychom očekávali, byl prakticky vyčerpan malíři), na drobné kosmologie přírody. Fotografie, zdálo se, našla svou grandiózní roli, jako most mezi uměním a vědou; a malířům bylo doporučováno - v Moholy-Nagy/ově/ knize Von Material zur Architektur, vydané Bauhausem v r.1928 a přeložené do angličtiny jako The New Vision - učit se z krás mikrofotografií a leteckých pohledů. Byl to též rok vydání prvního knižního fotografického bestselleru, knihy Die Welt ist schön od Albert/a/ Renger-Patzsch/e/, která sestávala ze sta fotografií, většinou detailů, jejíž náměty sahaly od listů colocasie k rukám hrnčíře. Malířství nikdy

tak nestoudně neslibovalo dokázat, že svět je krásný.

Abstrahující oko - reprezentované obzvlášť nádherně v periodě mezi světovými válkami některými díly Stranda, Edwarda Westona a Minor White/ho/ - zdá se, bylo možným pouze po obveceh, udělanými abstraktními modernistickými malíři a sochaři. Strand XX a Weston, kteří oba přiznávali podobnost mezi jejich způsobem vidění a viděním Kandinského a Brancusiho, byli možná přitahováni "ostrou hranou" kubistického stylu v reakci na měkkost Stieglitzových obrazů. Ale stejně tak je pravdou, že vliv "proudil" opačně. V roce 1909, ve svém časopise Camera Work, zmiňuje Stieglitz nesporný, nepopíratelný vliv fotografie na malířství, i když cituje jen impresionisty - jejichž styl "rozmažené definice" inspiroval jeho vlastní.^{2/} A Moholy-Nagy v knize The New Vision správně ukazuje, že "technika a duch fotografie přímo či nepřímo ovlivnily kubismus". Ale bez ohledu na všechny způsoby, jimiž se od 40-tých let 19. století malíři a fotografové navzájem ovlivňovali a vykořisťovali, jsou jejich procedury fundamentálně protikladné. Malíř konstruuje, fotograf odhaluje. To znamená, že identifikace námětu fotografie vždy převládá nad naší percepcí fotografie - jak tomu nemusí nutně být v malířství. Námět Westonovy fotografie "Cabbage Leaf" (List zelí) z r.1931 vypadá jako pád nabírané látky (textilie); k ~~žádné~~ identifikaci fotografie je zapotřebí názvu. Forma je uspokojivá, těší, a je (to překvapení!) formou listu. Kdyby to byla nabíraná látka, nebyla by tak krásná. Krásu už známe z výtvarných umění. Proto formální kvality stylu - centrální otázka malířství - mají ve fotografii většinou jen druhořadý význam, zatímco to, o čem ta která fotografie je (co je na fotografii), má vždy prvotní význam. Předpoklad, domněnka, představující základ veškerého použití fotografie, že každá fotografie je kouskem světa, znamená, že nevíme, jak reagovat na fotografii (je-li obrez vizuálně dvojnásobný: to jest, viděn příliš zblízka či příliš zdaleka), dokud nevíme, jakým kouskem (ta která fotografie) je. To, co vypadá jako prostá, nezdobená šlechtická korunka - známá fotografie od Harold/a/ Edgerton/a/ - se stává zajímavější, zjistíme-li, že je to cáknutí mléka (detailní záběr dopadnuvší kapky).

Fotografie je většinou považována za nástroj poznávání vě-

cí. Když řekl Thoreau: "Nemůžete o věci říct víc, než vidíte", považoval za samozřejmé, že zrak má přední místo mezi smysly. Ale když je o několik generací později Thoreauův výrok citován Stranem ke chvále fotografií, má odlišný význam. Kamery jen neumožnily vnímat více zraky (mikrofotografií a tele-detekcí). Změnily vidění samé, podporováním ideje vidění kvůli vidění samému. Thoreau ještě žil v mnoha-smyslovém světě, i když ve světě, v němž pozorování už začalo získávat velikost morální povinnosti, služby. Mluvil o vidění neodříznutém od ostatních smyslů, a o vidění v kontextu (kontext nazýval Přírodou), to jest, o vidění spojeném s určitými apriorními představami toho, co, jak si myslel, za vidění stálo. Když Strand cituje Thoreaua, předpokládá jiný postoj k sensoriu (smyslovému aparátu): didaktickou kultivaci percepce, nazávislou na představách o tom, co je hodno (co stojí za) vnímání, postoj, který oživuje všechna modernistická hnutí v uměních.

Nejvlivnější verzi tohoto postoje lze nalézt v malířství, v umění, do něhož fotografie tak nemilosrdně zasáhla, a které od samých svých počátků fotografie tak entusiasmicky kopírovala, a s níž stále koexistuje v horečnaté rivalitě. Podle obvyklých líčení bylo tím, co fotografie udělala, uchvácení malířova úkolu poskytovat obrazy, které přesně prepisují realitu. "Za to by měl být (fotografii) hluboce vděčen", trvá na svém Weston, pohlížejíc na toto uchvácení, jako to udělalo mnoho fotografů před ním i potom, jako na skutečné osvobození. Tím, že převzala úkol realistického zobrazování, do té doby monopolizovaného malířstvím, dala fotografie svobodu malířství k uskutečnění jeho modernistického poslání - abstrakci. Ale dopad fotografie na malířství nebyl tak jednoznačný. Neboť tehdy, když fotografie začala vstupovat na scénu, začalo už malířství samo svůj dlouhý ústup od realistické reprezentace - Turner se narodil r.1775, Fox Talbot r.1800 - a teritorium, které fotografie začala okupovat tak rychle a tak úspěšně, by bylo velice pravděpodobně, každopádně uprázdněno. (Nestabilita striktně reprezentačních výsledků malby 19.století je nejjasněji demonstrována osudem portréty, který začínal víc a víc být o malbě samé spíš než o "sedících" - a nakonec přestal

zajímat nejasbiciósnější malíře, s několika pozoruhodnými výjimkami jako jsou Francis Bacon a Andy Warhol, kteří si štědře vypůjčují z fotografické obraznosti).

Dalším důležitým aspektem vztahu malby a fotografie, opomenutým ve standardních líčeních je to, že hranice nového teritoria, získaného fotografií, se bezprostředně začaly roztahovat hned poté, co někteří fotografové odmítli omezit se na výrobu oněch ultrarealistických triumfů, s nimiž malíři nemohli soutěžit. Tedy ze dvou slavných vynálezců fotografie Daguerre nikdy neuvažoval o tom, překročit dosah reprezentace naturalistického malíře, zatímco Fox Talbot okamžitě pochopil schopnost kamery izolovat forzy, které normálně unikají pouhému oku a které malířství nikdy nezaznamenalo. Postupně se fotografové spojili v honbě za abstraktnějšími obrazy, dělajíce, předstírající skrupule připomínající odmítnutí nápodobu jako pouhého zobrazení u modernistických malířů. Odplata malby, chcete-li. Nárok, vznášený mnoha profesionálními fotografy, dělat něco zcela odlišného od zaznamenávání reality je nejjasnějším ukazatelem proti-vlivu, který mělo malířství na fotografii. Ale až už fotografů, začínajících sdílet některé ze stejných postojů k inherentní hodnotě percepce pro percepci samu, a k relativní nedůležitosti námětu, postoje, které ovládaly pokrokové malířství po více než jedno století, bylo jakkoliv mnoho, jejich aplikace těchto postojů nemůže duplikovat (postojem) malířství. Neboť je v povaze fotografie, že nikdy nemůže úplně transcendovat svůj námět, jako to může malba. Fotografie ani nemůže nikdy transcendovat vizuálně samo, což je v určitém smyslu posledním cílem modernistické malby.

Versi modernistického postoje nejrelevantnějšího pro fotografii nenajdeme v malbě - zrovna jak tomu bylo tehdy (v době jejího dobytí či osvobození fotografií), tak je tomu určité dnes. S výjimkou takových okrajových jevů jako je Super-realismus, revival Foto-Realismu, který se nespokojuje s pouhým imitováním fotografií, ale má za cíl ukázat, že malba může dosáhnout dokonce větší iluze pravděpodobnosti, je malířství stále ještě ovládáno tušením toho, co Duchamp nazval pouze retinálním. Étos fotografie - té, která nás školí (podle Moholy-Nagyho) v "intenzivním vidění" - zdá se bližší étosu mo-

dernistické poesii než modernistické malbě. Jak se malba stávala čím dál víc konceptuální, poesie se (od Apolinaira, Eliota, Pounda a Williama Carlose Williamse) stále víc a víc definovala jako zabývající se vizuálními. ("Neexistuje pravda než ve věcech", jak prohlásil W. Carlos Williams). Oddání se poesii konkrétní a autonomii jazyka básně má paralelu v oddání se fotografii čirému vidění. Obě (poesie i fotografie) implikují diskontinuitu, dis-artikulované formy a kompenzační jednotu: tím, že vytrhávají věci z jejich kontextu (vidět je nově, jinak), dávají věci dohromady elipticky, v souladu s velitelskými, naléhavými, ale často arbitrárními požadavky subjektivity.

Zatímco většina fotografujících lidí pouze sekundárně přijímá a drží se představy krásného, myslívají si ambiciózní profesionální fotografové, že představy krásného popírají. Podle hrdinských modernistů jako Weston je fotografův riskantní podnik elitářský, protočký, ničivý, zákazonosný, odhalující. Fotografové si dělali nárok na to splnit Blakeovský úkol očištění smyslu, "odkrývajíce jiným lidem živoucí svět kolem nich", jak popsal Weston své vlastní dílo, "ukazovat jim to, co jejich nevidoucí oči nezachytily nebo přehlédly".

I když Weston (jako Strand) prohlašoval indiferenci, lhostejnost k otázce, zda je fotografie uměním, obsahovaly jeho nároky na fotografii všechny romantické hypotézy o fotografovi jako Umělci. Od druhé dekády našeho století si určití fotografové troufale přivlastnili rétoriku avantgardního umění: vyzbrojení fotoaparáty, sváděli divoké boje s konformistickými sensibilitami, splňují Poundovu výzvu Udělat To Nové. Fotografie, aťkoliv "změkčilé, vykuchané malířství", říká Weston s chlapeckým opovržením, je nejlépe vybavena k tomu "zavrtat se do ducha dneška". Westonovy Dní (Daybooks) z let 1930-32 jsou plny přeměněných výstrah před hroící změnou a plny deklarací důležitosti terapie vizuálního šoku, šoku, který nám způsobí fotografové. "Staré ideály praskají ve švech, a přesné, nekompromisní vidění kamery je, a bude ještě víc, strašnou silou přehodnocení života".

Westonovo pojetí fotografova agon sdílí mnohá témata s hr-
dinským vitalismem 20-tých let, popularisovaným D. H. Lawren-
ce/m/: afirmací smyslového života, vztak na buržoasní sexuál-
ní přetvářku, farizejskou obranu egotizmu ve službě svého vlas-
tního duchovního poslání, mužné volání po jednotě s přírodou.
(Weston nazývá fotografii "způsobem sebe-vývoje,/svého já/,
prostředkem k objevení sebe sama a identifikace sebe sama se
všemi manifestacemi základních forem - s přírodou, se zdrojem").
Ale zatímco Lawrence chtěl restaurovat vědomí významu celist-
vosti smysla, fotograf - dokonce i ten, jehož vášně a nadšení,
zdá se, tolik připomínají ~~XX~~ Lawrenceovy - nutně musí lpět na
prioritě jednoho smyslu: zraku. A ~~XX~~ v protikladu k tomu, co
Weston prohlašoval, zvyk fotografického vidění - dívání se na
realitu jako na sadu potenciálních fotografií - způsobuje od-
cizení přírodě, spíše než spojení se s ní.

Fotografické vidění, prozkoumáme-li jeho nároky, je, jak se
ukazuje, hlavně praxí jakéhosi disociativního vidění, subjek-
tivním návykem, který je posilován objektivními diskrepancemi
mezi tím, jak se kamera a lidské oko zaostřují a jak posuzují
perspektivu. Těchto diskrepancí si veřejnost často povšimla
v prvních dnech fotografování. Jakmile začali myslet fotogra-
ficky, přestali lidé mluvit o fotografické distorsi, jak se
to nazývalo. (Teď, jak ukázal William Ivins, mladší, se lidé
po této distorsi skutečně shánějí). Jedním z trvalých úspěchů
fotografie byla tedy její strategie jak změnit živé bytosti
ve věci, věci v živé bytosti. Papriky, které fotografoval Wes-
ton v letech 1929-30, jsou smyslné tak, jak zřídka kdy jsou je-
ho ženské akty. I akty, i papriky jsou fotografovány kvůli hře
forem - ale tělo je charakteristicky ukázáno schoulené do se-
be, "smyslné" části těla jsou "odstřiženy"; tělo je ukázáno
neprůsvitným jak jen normální osvětlení a ohnisko dovolují,
což zmenšuje jeho smyslovost a zesiluje abstraktnost forem tě-
la; paprika je ukázána v detailu, zblízka, ale v celé své úpl-
nosti, ježé slupka vyleštěna či naolejována, a výsledkem je
objev erotické sugestivnosti ostentativně neutrální formy, z-
výšení její hmatatelnosti.

Byla to krása forem v průmyslové a vědecké fotografii, co

oslnilo designery z Bauhausu; a oparvdu, kamera zachytila jen pár obrazů formálně zajímavějších, než jsou obrazy pořizované metalurgy a krystalografy. Ale Bauhausový přístup k fotografii nepřevládá, nezvítězil. Nikde se dnes nemyslí, že by krása objevená ve fotografiích mohla být stručně, zhuštěně podána vědeckou mikrofotografií. V hlavní tradici krásna ve fotografii si krása vyžaduje otisk lidského rozhodnutí, lidské volby: z tohoto by mohla být dobrá fotografie; dobrý snímek by měl též nějak komentovat. Ukázalo se důležitějším odhalit elegantní formu záchodové mísy, námětu, který v sérii fotil Weston v Mexiku r. 1925, než poetickou velikost sněhové vločky či uhelných fosilií.

Pro Westona byla krása sama subversivní, převrácená - jak potvrdilo pobouření některých lidí nad jeho ambiciózními akty (Opravdu, byl to Weston, následován André Kertézem a Billem Brandtem, kdo získal fotografiím aktů respekt). Fotografové dnes jsou více nakloněni tomu zdůrazňovat obyčejné lidství svých odhalení. Ačkoliv fotografové nepřestali hledat krásu, neuvažuje se o tom, že by fotografie měla - pod egidou krásy - způsobit psychický průlom. Ambiciózní modernisté, jako Weston a Cartier-Bresson, kteří chápali fotografii jako naprosto nový způsob vidění (přesný, inteligentní, dokonce vědecký), byli popření fotografy další generace, jako Robert Frank, kteří chtějí oko kamery, které není pronikavé, ale demokratické, kteří se nenárokují určovat nové standardy vidění. Westonovo tvrzení, že "fotografie otevřela slepým vizi nového světa" se zdá typickým pro překysličené naděje modernismu ve všech uměních v 1. třetině našeho století - nadějí, od té doby opuštěných. A i když kamera provedla psychickou revoluci, bylo to sotva v pozitivním, romantickém smyslu, o kterém uvažoval Weston.

Nakolik fotografie sloupává suché slupky navykého vidění, natolik vytváří jiný návyk vidění: intenzivní i chladné, starající se i odtažitě, okouzlené nesignifikantními detaily, propadlé nepřiměřenosti, nesmyslnosti. Ale fotografické vidění musí být neustále obnovováno novými šoky, ať už námětu či techniky, tak aby vytvářelo dojem porušování obyčejného vidění.

Neboť, vyzýváno a popíráno odhalením fotografií, tenduje vidění k tomu přizpůsobit se fotografiím. Avantgardní vidění Strandovo ve 20-tých letech a Westonovo z konce 20-tých a začátku 30-tých let bylo rychle asimilováno. Jejich rigorózní detaily rostlin, mušlí, listů, odumřelých stromů, naplaveného dříví, řas, erodovaných skal, křídel pelikánů, sukovitých cypřišových kořenů a sukovitých rukou dělníků se staly klišé(mi) pouhé fotografie-kého způsobu vidění. To, k spatření čeho bývalo dříve zapotřebí inteligentního oka, to může dnes vidět každý. Instruován fotografiemi je dnes každý schopen visualizovat tu kdysi literární představu, geografii těla: např. fotografovat těhotnou ženu tak, že její tělo vypadá jako pahorek, a pahorek tak, že vypadá jako tělo těhotné ženy.

Stále se zvětšující familiarita plně nevysvětlí proč určité konvence krásy "odešly", vyčerpaly se, zatímco jiné zůstaly. Postupné vyčerpání je morální stejně jako perceptuální záležitostí. Strand a Weston si stěžovali mohli představit, jak by se tyto představy krásy mohly stát tak banálními, a přece se to zdá nevyhnutelným, jakmile někde - jako Weston - trvá, lpí na tak křehkém, jemném ideálu krásy jako ^{dokonalost} ~~NEKONEČNOST~~. Zatímco se malíř vždy, podle Westona, "pokouší vylepšit přírodu sebeklamem", "dokázal (fotograf), že příroda nabízí nekonečné množství perfektních "Komposicí" - řád všude". Pod modernistickým bojovným postojem estetického purismu se ukrývá překvapivě mocné akceptování světa. Westonovi, který ztrávil většinu svého fotografického života na Kalifornském pobřeží u Carmel/u/, Walden/u/ 20-tých let, bylo relativně snadným najít krásu a řád, zatímco pro Aarona Siskinda, fotografa generaci po Strandovi a New Yorker/u/, který začal svou kariéru fotografiemi architektury a žánrovými fotografiemi, a fotografiemi lidí z města, je otázkou otázka vytvoření řádu. "Když dělám fotografii", píše Siskind, "chci, aby byla naprosto novým objektem, kompletním a v sobě obsaženým, jehož základní podmínkou je řád". Pro Carrier-Bressona je fotografování "nacházením struktury světa - odhalování čiré rozkoše formy", aby se ukázalo, že "ve všem tom chaosu je řád". (Bylo by nemožným mluvit o dokonalosti světa, aniž by to znělo falešně). Ale ukazování dokonalosti světa bylo příliš sentiment-

tálním, příliš a-historickým pojetím krásy, na to, aby odolalo fotografii. Zdá se nevyhnutelným, že Weston, oddaný abstrakci víc než jí byl kdy oddán Strand, oddanější objevování forem, vytvořil daleko sevřenější dílo než Strand. Weston se např. nikdy necítil nucen dělat sociálně vědomou fotografii, a, s výjimkou období 1923-27, které strávil v Mexiku, měst, jímž se lidé vyhýbají. Strand, stejně jako Cartier-Bresson byl přitahován malebnými desolacemi a poškozeními urbánního života. Ale stejně vzdálení přírodě, oba, i Strand, i Cartier-Bresson (ještě bychom mohli uvést Walkera Evanse), stále ještě fotografují s tím samým vybíravým, zalezaným okem, které je s to postřehnout řád všude.

Názor Stieglitzův, Strandův a Westonův - že fotografie by měla být především krásná (tj. krásně komponovaná) - je dnes, zdá se, příliš slabým, příliš tupým na pravdu neřádu: stejně jako optimismus ve vztahu k vědě a technologii, který leží "pod" Bauhauským názorem na fotografii, se zdá téměř zhoubným. Westonovy obrazy, jakkoliv obdivuhodné, jakkoliv krásné, se staly pro mnoho lidí méně zajímavými, zatímco např. fotografie anglických a francouzských primitivních fotografů z poloviny 19. století a fotografie Atgetovy okouzlují dnes víc než kdy jindy. Westonův odsudek Atgeta jako "ne příliš dobrého technika" (viz Westonovy Daybooks) perfektně reflektuje koherenci Westonova pohledu a jeho vzdálenost od současného vkusu. "Malace zničila mnoho, a barevné korekce nejsou dobré", zaznamenává si Weston; "jeho instinkt, pokud jde o námět, byl ostrý, ale jeho záznam slabý - jeho konstrukce neomluvitelné... člověk tak často cítí, že (Atget) propásl, nezachytil skutečnou věc". Současný vkus uráží Westona, s jeho oddaností perfektnímu pozitivu, spíš než Atget a jiní mistři lidové fotografické tradice. Nedokonalá technika začíná "stoupat v kursu" a být oceňována právě proto, že narušuje a rozbíjí důstojné, střízlivé "srovnání" Přírody a Krásy. Příroda se stala spíše subjektem nostalgie a rozhořlení než objektem kontemplanace, jak je vyznačeno vzdáleností vkusu, která dělí majestátní krajiny Anselu Adamse (Westonova nejznámějšího žáka) a poslední velké fotografické dílo v tradici Bauhausu, Andreas Feininger/ovu/ knihu *The Anatomy of Nature* (1965) od současných fotografických obrazů znečištěné krajiny.

Tak, jako se tyto formalistické ideály krásy pojí - v retrospektivním pohledu - s určitou historickou situací, náladou, optimistickou ve vztahu k moderní době (nové vidění, nová éra), tak i jejich úpadek norem fotografické čistoty, norem, reprezentovaných Westonem a školou Bauhausu doprovázel morální úpadek zakoušený v posledních dekádech. V současné historické náladě, zbavené okouzlení můžeme chápat mín a mín z formalistického pojetí načasové, časově neomezené krásy. Teprvejší, časově vázané modely krásy se staly prominentními, inspirující přehodnocení fotografie minulosti; a v patrném, náhlém obratu proti Kráse, dávají nynější generace fotografů přednost tomu ukazovat ne-rád, destilovat anekdotu, před izolováním nekonečně povzbudivé, "simplifikované" (zjednodušené) formy" (Westonův výraz). Ale přes deklarované cíle nediskrétní, ne-pózované, často drsné, trpké fotografie, jimiž je odkrývání, odhalování pravdy, nikoliv krásy, fotografie stále ještě zkrašluje. Jejím nejvytrvalějším triumfem byla její schopnost objevovat krásu ve skromném, poniženém, prázdňovém, vetším a sešlém. Reálné má přinejmenším patos. A tímto patosem je - krása (Krása chudoby, např.)

Proslulá Westonova fotografie jednoho z jeho milovaných synů "Torso of Neil" (1923) připadá krásná kvůli tvarovým liniím svého subjektu a své odvážné kompozici a jemnému osvětlení - krása, která je výsledkem dovednosti a vkusu. Jacob Riis/ovy/ surově, neuměle osvětlené fotografie udělané mezi 1887-1890 se zdají krásnými kvůli síle svého námětu, špinavě beztvarých newyorských obyvatelů slumů neurčitého stáří, a kvůli správnosti svého "špatného" rámování, a hrubým kontrastům, vzniklým nedostatkem kontroly nad tonálními hřídnutami - krása, která je výsledkem amatérismu či nepozornosti. Hodnocení fotografie je vždy proniknuto takovými dvojitými estetickými normami. Původně posuzovány podle norem malířství, které předpokládají vědomý rozvrh (design) a vyloučení nepodstatností, byly zřetelné výdobytky fotografického vidění až donedávna považovány za identické s dílem relativně malého množství fotografů, kterým se, reflexí a úsilím, podařilo transcendovat mechanickou povahu fotoaparátu, aby se potkali se standardy umění. Ale dnes je zřejmé, že neexistuje žádný inherentní konflikt mezi mechanickým či naivním použitím kamery

a formální krásou vysokého řádu, že neexistuje žádný druh fotografie, z níž by se taková краса nedala "vyrazit": skromná funkční momentka může být jak vizuálně zajímavá, tak výmluvná, tak krásná jako většina hlasitě vychvalovaných uměleckých fotografií. Tato demokratizace formálních standardů je logickým protějškem fotografické demokratizace pojetí krásy. Tradičně asociována s exemplárními modely (represenatitivní umění klasického Řecka ukazovalo pouze mládí, tělo v jeho dokonalosti), byla s pomocí fotografií краса objevena jako existující všude. Spolu s lidmi, kteří se kvůli kameře dělají krásnými, byla краса přiznána i ne-atraktivnímu a ne-afektovanému.

Fotografové nedělají rozdíl - nedávají žádnou estetickou přednost - mezi snahou přikrášlit svět a proti-snahou, strhnout mu masku. I ti fotografové, kteří pohrdali retušováním svých portrétů - což ctí ambiciózní fotografové počínaje Nadarem - mají sklon k tomu určitými způsoby chránit sedící model před příliš odhalujícím upřeným pohledem kamery. A jednou z typických snah portrétních fotografů, profesionálně chránících známé, slavné tváře (jako tvář Greta Garbo), které jsou skutečně ideální, je hledání "skutečných", opravdových tváří, obvykle nacházených mezi anonymními, chudými, sociálně bezbrannými, zestárlými, šílenými - mezi lidmi indifferentsními, lhostejnými k agresi kamery či bezmocnými proti ní protestovat. Dva portréty postižených obyvatel města, které udělal Strand v r.1916, "Slepá žena", a "Muž", patří mezi první výsledky tohoto hledání, dotčeného do detailu. V nejhorších letech německé krize udělal Helmar Lerski celé kompendium nešťastných tváří, vydané pod názvem Köpfe des Alltags v r.1931. Placenými modely toho, co Lerski nazýval svými "objektivními charakterovými studii" - odhalujícími své hrubé pře-zvětšené póry, vrásky, vady pokožky - byli nezaměstnaní, které si Lerski opatřoval z bursy práce, žebráci, pouliční metaři, prodavači a pradelny.

Kamera může být shovívavá; je také expertem na to být krutou. Ale její krutost pouze produkuje jiný druh krásy, v souladu se surrealistickými preferencemi, které vládou fotografickému vkusu. Tedy, zatímco módní fotografie je postavena na faktu, že něco může být na fotografii ještě krásnější než ve skutečném životě, nepřekvapuje, že někteří fotografové,

sloužící módě, jsou také přitahováni ne-fotogenickým. Mezi Avedonovou módní fotografií, která lichotí, a dílem, v němž Avedon vystupuje jako Ten, který odmítá Lichotit - např. elegantními, nemilosrdnými portréty jeho umírajícího otce, které Avedon udělal v r.1972, existuje perfektní komplementarita. Tradiční funkce portrétní malby, zkrásnit či idealizovat subjekt, zůstává cílem každodenní a propagační, komerční fotografie, ale měla daleko omezenější pole ve fotografii uvažované jako umění. Obecně řečeno, pocty odešly ke Kordeliím.

Jako nástroj určité reakce proti konvenčně krásnému, posloužila fotografie značnému rozšíření našeho pojetí toho, co je esteticky milé, utěšené. Někdy probíhá tato reakce ve jménu pravdy. Někdy je to ve jménu sofistikace či krásnějších lidí: tedy, fotografie módy rozvíjela, po více než jedno desetiletí, repertoár křečovitých gest, vykazujících nezaměnitelný vliv Surrealismu ("Krása bude křečovitá, nebo nebude vůbec", napsal André Breton). I ten nejsoucitrajnější fotožurnalismus je pod tlakem uspokojovat současně dva druhy očekávání, očekávání vzniklého z našeho značně surrealistického způsobu dívání se na všechny fotografie, BXX a očekávání, vytvářeného naší vírou, že některé fotografie podávají reálné a důležité informace o světě. Fotografie, které pořídil W. Eugene Smith koncem 60-tých let v japonské rybářské vesnici Minamata, z jejíž obyvatel je většina smrtelně a pomalu umírá na otravu rtuťí, námi "pohnou", nás dojmou, protože dokumentují utrpení, které vzbuzuje naše rozhorlení - a distancují nás, protože jsou fotografiemi Agonie, řídícími se surrealistickými standardy krásy. Smithova fotografie umírajícího mladíka, svíjejícího se v klíně své matky je Pieta pro svět obětí moru, moru, který Artaud vzýval jako pravý námět moderní dramaturgie; vskutku, celá tato série jsou možnými obrazy Artaudova Divadla Krutosti.

Protože každá fotografie je pouze fragmentem, závisí její morální a emocionální závažnost na tom, kam je umístěna. Fotografie se mění v souladu s kontextem, v němž je prohlížena; tedy Smithovy fotografie z Minamaty se budou zdát odlišnými na kontaktu, v galerii, na politické demonstraci, v policejní

kartotéce, ve fotografickém časopisu, v časopise zpráv (jako je třeba Newsweek), v knize, na zdi obýváku. Každá z těchto situací naznačuje odlišná použití pro fotografie, ale žádná z nich nemůže zajistit, zabezpečit jejich význam. To, co tvrdil Wittgenstein o slovech, že význam je použití - platí i pro každou fotografii. A takto přítomnost (existence) a rozšiřování všech fotografií přispívá k erosi samého pojmu významu, přispívá k onomu rozparcelování pravdy na relativní pravdy, které je moderním liberálním vědomím považováno za samozřejmé.

Sociálně angažující se fotografové se domnívají, že jejich dílo může sdělovat jakýsi stabilní význam, může odhalovat pravdu. Ale částečně proto, že fotografie je, vždy, objektem v kontextu, je tomuto významu souzeno vyčerpávat se; to je, kontext, který utváří jakkoli bezprostřední použití fotografie - obzvláště politické - je nevyhnutelně následován konexty, v nichž taková použití jsou zeslabena a stávají se postupně méně relevantními. Jedním z ústředních rysů fotografie je ten proces, jímž jsou originální použití modifikována, eventuálně vyhozena ze sedla následujícími použitími - KČM nejzřetelněji, projevem umění, do něhož každá fotografie může být absorbována. A, samy jsou obrazy, odkazují nás některé fotografie rovnou od začátku k jiným obrazům stejně jako k životu. Fotografie Che Guevarova těla, položeného na nosítkách na vršku cementového koryta, obklopeného bolivijským plukovníkem a americkým špiónážním agentem a několika žurnalisty a vojáky, která byla předána světovému tisku bolivijskými úřady v říjnu 1967, nejen že sesumarizovala trpké reality současných dějin Latinské Ameriky, ale měla i některé neuvážené podobnosti, jak ukázal John Berger, s Mantegnovým obrazem "Mrtvý Kristus" a Rembrandtovou "Anatomií Dr. Tulpa". To, co je na této fotografii neodolatelné, co si vynucuje naši pozornost, se částečně odvozuje od toho, co sdílí, jako kompozice, s těmi to slavnými obrazy. Vskutku, samo to, kvůli čemu je tato fotografie nezapomenutelná, naznačuje její potenciál být de-politizovanou, potenciál stát se nečasově zasazeným obrazem.

Nejlepší texty o fotografii byly od moralistů - Marxistů či rádeby Marxistů - připoutaných k fotografii, majících však problémy s tím, jak fotografie neobmeškavitelně zkrášluje. Jak si

všiml Walter Benjamin v roce 1934, v proslovu předneseném v Paříži na Institutu pro Studia Psáismu, je kamera

dnes neschopna fotografovat činžák či hromadu odpadků bez toho, že by je zkrátila. A to nezminuji přehradu na řece či továrnu na elektrické kabely: před těmito objekty může fotografie pouze říci: "Jak krásné"...Podánilo se jí zmírnit samu příšernou chudobu, tím, že jí pojednává modně, technicky perfektně, změnit ji na objekt požitku, radosti".

Moralisté, kteří milují fotografie, vždy věří v to, že slova spasí obraz (Protikladným postojem k tomuto je postoj kurátora musea, který, aby změnil fotožurnalismus v umění, ukazuje fotografie bez jejich původních doprovodných textů). Benjamin si tedy myslel, že správné průvodní texty pod fotografií by jí mohly "zachránit před jejím jejím zpusťšením módností" a mohly by jí propůjčit revolučně užitnou hodnotu". Tvrdil, že spisovatelé začnou dělat fotografie, aby ukázali cestu.

Sociálně angažovaní spisovatelé se nechopili kamer a neoddali se jim, ale jsou často získáni (anebo to dělají dobrovolně) pro to vyslovit pravdu, o níž svědčí fotografie - jak to udělal James Agee v textech, které napsal jako doprovod Walker Evansových fotografií v knize Let Us Now Praise Famous Men, či jak to udělal John Berger ve své esejí o fotografii mrtvého Che Guevary, esejí, který je ve skutečnosti rozšířeným doprovodným textem, který se pokouší posílit politické asociace a morální význam fotografie, kterou Berger shledal příliš esteticky uspokojující, příliš ikonograficky sugestivní. Godard/áv/ a Gorin/áv/ krátký film A Letter to Jane (1972) rovná se jakémusi protidoprovodnému textu k fotografii - je kousavou kritikou fotografie herečky Jane Fondové, pořízené za její návštěvy Severního Vietnamu. (Film je také modelovou lekcí o tom, jak číst každou fotografii, jak dešifrovat nikoliv nevinnou povahu fotografického "rámování", výřezu, uhlu, ohniska). To, co tato fotografie - která ukazuje Fondovou poslouchající a výrazem zármutku a soucitu neidentifikovaného Vietnamce, popisujícího hrůzy amerického bombardování - zamýšlela, význam, který měla pro severovietnamce, kteří ji uvolnily k otištění, byl změněn, když byla fotka otištěna v L'Express/u/. Ale ještě vážnější než to, jak tato fotografie byla změněna svým novým prostředím, je to, jak její revolučně užitná hodnota pro Vietnamce byla sabotována tím, jaký jí

L'Express dodal doprovodný text. "Tato fotografie, jako jakákoliv fotografie", ukazují Godard a Gorin, "je fyzicky němá. Mluví ústy textu, napsaného pod ní". Opravdu, slova mluví hlasitěji než obrázky. Doprovodné texty tendují k tomu "přebít" důkaz našich očí; ale žádný doprovodný text nemůže permanentně omezovat či zajišťovat význam obrázku.

To, co moralisté vyřadují od fotografie je to, co žádná fotografie nemůže nikdy udělat - mluvit. Doprovodný text je ztraceným hlasem, a očekává se od něj, že bude mluvit za pravdu. Ale i naprosto přesný doprovodný text je pouze (jednou) interpretací, nezbytně limitovanou interpretací fotografie, k níž je připojen. A rukavice doprovodného textu se natáhne a stáhne tak snadno. Nemůže zabránit tomu, aby jakákoliv debata či morální obhajoba, k jejíž vedení je fotografie (či sada fotografií) určena, nebyla podmínována pluralitou významů, kterou každá fotografie s sebou nese, nebo aby nebyly (debata, obhajoba) zeslabeny hrabivou mentalitou, implicitní v každém aktu fotografování - a v každém sbírání fotografií - a estetickým vztahem ke svým subjektům, který všechny fotografie nevyhnutelně proponují. Dokonce i ty fotografie, které tak dráždí hovoří o specifickém historickém okamžiku, nám také dávají do zástupné drěby své subjekty pod světlem jakési věčnosti: krásy. Fotografie Che Guevary je nakonec ...krásná, tak, jako byl tento člověk. Stejně tomu je s fotografiemi vesnice Minamata. Stejně tomu je s malým židovským chlapcem, vyfotografovaným r.1943 během povstání ve věřšavském ghettu, s rozpaženými rukama, vznešeného hrůzou - jehož obrázek si němá hrůzka Bergmanova filmu Persona přinesla s sebou - jako foto-souvenýr esence tragédie - do blázince, aby nad ním meditovala.

V konzumní společnosti i ta nejlépe míněná a vhodně otitulovaná díla fotografů končí objevování krásy. Půvabná kompozice a elegantní perspektiva Lewis Hine/ových/ fotografií vykořisťovaných dětí v mlýnech a dolech Ameriky přelomu století snadno přežívají, přetrvávají relevancí, závažností svých námětů. Chránění středostavovckých obyvatelů bohatších zemí světa - těch oblastí, kde je většina fotografií dělána a konzumována - se učí o hrůzách světa především prostřednictvím kamery: fotografie

mohou způsobit (a také působí) žal, přivádějí do tísně. Ale estetisující tendence fotografie je taková, že médium, které předává žal, tíseň, končí s tím, že je neutralisuje. Kamery miniaturizují zkušenost, mění dějiny na podívanou. Stejně tak jako fotografie vzbuzují sympatie, tak taky sympatie odřezávají, oddalují emoce. Realismus fotografie vytváří zmatek o reálném, který je morálně umrtvující stejně jako smyslově stimulující. Čistí nám oči. To je to nové vidění, nový pohled, o němž každý mluvil.

Ať se ve prospěch fotografie řekne cokoliv, je jejím hlavním efektem změnit svět v obchodní dům či muzeum-beze-zdi (což je termín McLuhanův), v nichž je každý subjekt zlehčen, snížen na spotřební zboží a povýšen na položku estetického oceňování. Přes kameru se lidé stávají zákazníky či turisty reality - či Réalités (Realit), jak naznačuje jméno francouzského fotografického magazínu, neboť realita je chápána jako plurální, fascinující a čekající, až po ní chňapneme. Přibližující exotické, dělající familiární a známé exotikou, způsobují fotografie, že celý svět je k dispozici, k mání jako objekt ocenění. Pro fotografy, kteří nejsou omezeni na projíkování svých vlastních obsesí, jsou poutavé okamžiky a krásné subjekty všude. Nejheterogennější, nejvíce rozdílné subjekty jsou pak spojeny dohromady ve fiktivní jednotě, nabízené ideologií humanismu. Podle jednoho kritika tedy velikost Paul Strandových fotografií z posledních period jeho života - když se obrátil od brilantních objevů abstrahujícího oka k turistickým, svět-sepisujícím úkolům fotografie - spočívá v tom, že "jehá lidé, ať je to somrák z Bowery, mexický peón, farmář z Nové Anglie, italský venkovan, francouzský řemeslník, rybář z Bretaně či Hebrid, egyptský felláh vesnický idiot či velký Picasso, ti všichni jsou dotčeni tou samou hrdiskou kvalitou - humanitou". Co to je, tato humanita? Je to kvalita, kterou mají věci společnou, když jsou viděny jako fotografie.

Pušení fotografovat je v podstatě nerozlišujícím, nekritickým, neboť praxe fotografie je dnes identifikována s ideou, že všechno na světě může být uděláno zajímavým - s pomocí kamery. Ale tato kvalita být zajímavým, jako kvalita manifestování

humanity, je prázdnou kvalitou. Fotografické zhodnocování světa, se svou neomezenou produkcí poznámek, zpráv o realitě, všechno ~~humanistickým~~ homologuje. Fotografie není méně reduktivní, je-li reportážní, než když odkrývá krásné formy. Tím, že odhaluje věcný charakter lidských bytostí, humanitnost věcí, transformuje ~~fotografie~~ realitu na tautologii. Když Cartier-Bresson jede do Číny, ukazuje, že v Číně žijí lidé, a že to jsou Číňané.

Fotografie jsou často vzývány jako pomocník porozumění a tolerance. V humanistickém žargónu je nejvyšším posláním fotografie vysvětlit člověka člověku. Ale fotografie nevysvětlují; kvitují, uznávají. Robert Frank byl upřímný pouze tehdy, když prohlásil, že "fotografický dokument, dočasný dokument by měl mít vizuální dopad takový, že by anuloval vysvětlení". Jsou-li fotografie poselstvími, je poselství i transparentní (průhledné), i mysteriální (záhadné). "Fotografie je tajemství o tajemství", říkala Arbusová. "Čím víc vám toho říká, tím méně toho víte". Vzdor iluzi, že umožňuje porozumění, je tím, k čemu vidění s pomocí fotografií ve skutečnosti vybízí, hrabivý vztah ke světu, který dodává živiny estetickému vědomí a fedruje emocionální odtažení.

Silou fotografie je to, že vystavuje pátravému pohledu okamžiky, které normální běh času okamžitě nahraňuje (jinými). Toto zmaření času - tato drzá, nestoudná stáze (stasis) každé fotografie - zplodila nové, zahrnujícíjší kánony krásy. Ale pravdy, které nemohou být reprodukovány v disociovaném okamžiku, ať je jakkoliv signifikantní či rozhpdující, mají vělice těsný vztah k potřebám porozumění. V protikladu k tomu, co naznačují humanistické nároky, kladené na fotografii, se schopnost kamer transformovat realitu na něco krásného odvozuje od její relativní slabosti coby prostředku předávání, sdělování pravdy. Příčinou toho, proč se humanismus stal převládající ideologií ambiciózních profesionálních fotografů - vzdávajících se formalistických ospravedlnění svého hledání krásy - je to, že zamaskovávala zmatky kolem pravdy a krásy, tající se pod fotografickým podnikáním, představující jeho základ.

Poznámky:

1/ Omezení fotografie na necoobní vidění mělo samozřejmě i nadále své advokáty. Mezi surrealisty byla fotografie považována za osvobozující do té míry, že transcendovala pouhý osobní výraz:

Breton začíná svůj esej o Maxu Ernstovi z r. 1920 tím, že nazývá praxi automatického psaní "věrnou fotografií myšlení", kamera byla považována za "slepý nástroj", jehož nadřazenost "v imitaci jevů" "zasadila smrtelný úder modům exprese, v malbě, stejně jako v poezii". V opozičním estetickém táboře Bauhausští teoretikové zaujímalí ne nepodobný názor, uvažují fotografii jako odvětví designu, jako architekturu - kreativní, ale neosobní, nezaťžený takovými malichernostmi jako malířský povrch, personální dotyk. Ve své knize *Painting, Photography, Film* (1925) velebí Moholy-Nagy kameru pro to, že ukládá "hygienu optického", která nakonec onen piktorální a imaginativní asociativní vzorec... který byl vtištěn našemu zraku velkými individuálními malíři".

2/ Velký vliv, jaký měla fotografie na impresionisty, je otřepanou prapovědí dějin naší. Opravdu, není žádnou nadšazkou říci, jak to udělal Stieglitz, že "impresionističtí malíři přilnuli ke stylu kompozice, který je striktně fotografický". Překlad reality kamerou do vysoce polarisovaných ploch světla a tmy, volní či arbitrární ořezání obrazu u fotografií, lhostejnost fotografů k vytváření prostoru, obzvláště prostoru v pozadí, srozumitelnost - to byly hlavní inspirace zaslíbení se impresionistických malířů vědeckému zájmu o vlastnosti světla, i inspirace pro jejich experimenty se aploštěnou perspektivou a neznámými úhly a decentralizovanými formami, které jsou odříznuty hranou obrazu(plátna). ("Impresionisté) líčí život v útržcích a fragmentech", jak si všiml Stieglitz r. 1909). Historický detail: úplně první impresionistická výstava, v dubnu 1874, proběhla v Nadarově fotostudiu na bulváru des Capucines v Paříži.

FOTOGRAFICKÁ EVANGELIA

Tak jako jiná, svou moc nepřetržitě zvětšující podnikání, i fotografie inspirovala své vedoucí praktiky potřebou znovu a znovu vysvětlovat, co vlastně dělají, a jakou to má cenu. Šra, v níž fotografie byla všeobecně atakována (jako otcovraždná vzhledem k malbě, jako loupeživá vzhledem k lidem) byla krátká. Malířství samozřejmě nevydechlo naposledy v r.1839, jak ukvapeně předpověděl jeden francouzský malíř; rafinovaně člověk, fin-tivec brzy přestal odmítat fotografii jako otrocké kopírování, a v r.1834 velký malíř Delacroix graciálně prohlásil, jak moc lituje toho, že tak pozoruhodný vynález přišel tak pozdě. Dnes není nic přijatelnějšího než fotografické "znovu-uvádění" reality "do oběhu", přijatelné jako každodenní aktivita a odvětví vysokého umění. A přece je na fotografii něco, co stále udržuje prvotřídní profesionály v defenzivě a co je napomíná; prakticky každý významný fotograf - až do dnešních dnů - psal manifesty a kréda, vysvětlující morální a estetické poslání fotografie. A fotografové podávají nejprotichůdnější výčty toho, jaký druh vědomostí mají a jaký druh umění praktikují.

Do rozpaků uvádějící snadnost, a jakou může být fotografie "sejsmuta", nevyhnutelná, i když předem neuvážena, neuvědomělá autorita výsledků kamery, naznačují velice chabý vztah k vědění. Nikdo neodisputuje, že fotografie tak úžasné poschla kognitivním nárokům zraku, protože - s pomocí detailu a dosahem na vzdálené tak značně zvětšila oblast viditelného. Ale není žádná shoda o tom, jak je dále - s pomocí fotografie - poznáván jakýkoliv subjekt v dosahu normálního vidění, ani o tom, kolik toho lidé potřebují vědět o tom, co fotografují, aby dostali dobrou fotografii. Fotografování bylo interpretováno dvěma naprosto odlišnými způsoby: buď jako zřetelný, jasný a precizní akt vědění, vědomé intelligence, nebo jako před-intelektuální, intuitivní modus setkávání. Nadar, mluvíc o svých uctivých, expresivních portrétech Baudelaira, Dorého, Micheleta, Huga, Berli-ozze, Nervalu, Gautiera, Sandové, Delacroixe a dalších slavných přátel, řekl "nejlepší portrét udělám člověku, kterého nejlépe znám", zatímco Avedon si všiml, že většina z jeho dobrých por-

trétá jsou portréty lidí, které potkal poprvé, když je fotil.

V tomto století lícila starší generace fotografů fotografii jako hrdinské dílo pozornosti, asketickou disciplínu (kázeň), mystickou receptivitu světa, která vyžaduje, aby fotograf prošel mrakem nevědomí. Podle Minor/a/ White/ho/ je "stavem mysli fotografa, který tvoří, když hledá záběry, prázdnota... Fotograf projikuje sebe sama do všeho, co vidí, identifikuje se se vším, aby to lépe poznal a lépe cítil". Cartier-Bresson přirovnal sebe sama k zenovému luďišťníkovi, který se musí stát cílem, aby byl schopen ho trefit, "myslet lze před a po, nikdy ne při snímání záběru". Myšlení je považováno za zastírání transparentnosti fotografova vědomí mrakem, a za porušení autonomie toho, co je fotografováno. Rozhodnutí dokázat, že fotografie mohou transcendovat - a jsou-li dobré, vždy transcendují - doslovnost, udělali mnozí opravdoví fotografové z fotografie noetický paradox. Fotografie je považována jako forma vědění bez vědění: způsob překonání světa důvtipem, namísto podniknutí přímého, čelního útoku na něj.

Ale i když ambiciózní profesionálové veřejně očerňují myšlení - již tušení intelektu^{je} vracejícím se tématem apologetik fotografie - chtějí obvykle stanovit, jak rigorózním toto dovolovací visualisování má zapotřebí být. "Fotografie není náhoda - je to koncepce", zdůrazňuje Ansel Adams. "Střelecký přístup k fotografování - kdy se naseká mnoho negativů v nádeji, že jeden bude dobrý - je zhoubný pro vážné výsledky". Aby udělal dobrou fotografii, dostávající, odpovídající omezeným nárokům, musí ji člověk už vidět. To jest, obraz musí již existovat ve fotografové mysli, přinejmenším aspoň chvíli před tím, než je negativ exponován. Ospravedlňování fotografie většinou vylučovalo dosazení toho, že metoda "střelby nazdařbůh", obzvláště je-li používána zkušeným fotografem, může přinést něprosto uspokojivé výsledky. Ale navzdory své neochotě přiznat, že tomu tak je, měla většina fotografů vždy - máje pro to dobré důvody - téměř pověřivou důvěru v šťastnou náhodu.

Později se s tímto tajemstvím už nikdo netají. Jak obrana fotografie vstupuje do své přítomné, retrospektivní fáze, vzrůstá ~~EMERGENCY~~ ostýchavost výroků o ostražitém, vědoucím stavu mysli, který udělání snímku předpokládá. Antiintelektuál-

ní prohlášení fotografů, otřepané prapovídky modernistického myšlení v uměních, připravily cestu postupnému klonění se vážné fotografie ke skeptickému prošetřování svých vlastních sil, což je otřepaná prapovídka modernistické praxe v uměních. Fotografie jako vědění je následována fotografií - jako - fotografií. V ostře reakci proti jakémukoliv ideálu autoritativní reprezentace, odmítají nejvlivnější z amerických fotografů jakékoliv ambice před-visualisovat (to pre-visualize) obraz a představují si své dílo jako ukázání toho, jak odlišně vypadají věci, když jsou fotografovány.

Tam, kde prohlášení, výroky o vědění klopýtají, přibývá výroků o tvořivosti. Jakoby vyvrácením faktu, že mnoho báječných snímků je od fotografů, postrádajících jakékoliv vážné a zajímavé intence, bylo trvání na tom, že fotografování je především zaostřením temperamentu, a pouze sekundárně zaostřením přístroje, vždy jedním z hlavních tématů obrany fotografie. To je téma tak výmluvně vykládané v nejkrásnějších esejích, kdy napsaných ku chvále fotografie, v Paul Rosenfeld/ově/ kapitole o Stieglitzovi v knize Port of New York. Tím, že používá "svůj přístroj", jak to říká Rosenfeld, "nemechanicky", ukazuje Stieglitz, že mu kamera nejen "dala příležitost vyjádřit sebe sama", ale i dodala obrazům širší "a delikátnější" rozsah, "než může ruka nakreslit". Podobně tak trvá znovu a znovu Weston na tom, že fotografie je vrcholnou příležitostí pro sebe-vyjádření, daleko nadřazená příležitosti, nabízenou ~~KAMEROU~~ malířstvím. Neboť aby fotografie mohla soutěžit s malbou, znamená odvolávat se na originalitu jako důležitou normu. ocenění fotografova díla, originalitou srovnatelnou se známkou unikátní, mocné sensibility. Co vzrušuje, "jsou fotografie, které něco říkají nově", píše Harry Callahan, "ne kvůli tomu, aby byly odlišné, ale protože jedinec je odlišný a proto, že jedinec vyjadřuje sebe sama". Podle Anselu Adamse "velká fotografie" musí být "plným výrazem toho, co člověk v nejhlubším smyslu soudí o tom, co je fotografováno, a je, tudíž, věrným výrazem toho, co člověk soudí o životě v jeho úplnosti".

Že existuje rozdíl mezi fotografií uvažovanou jako "věrný výraz" a fotografií uvažovanou (jak tomu je častěji) jako věrohodný záznam, je evidentní; byť i většina líčení poslání fotografie se snaží tento rozdíl přezírat, je implicitní v silně polariso-

vaných termínech, které fotografové používají, aby zdramatizovali to, co dělají. Jak to běžně dělají moderní formy sebeexprese, rekapituluje fotografie oba tradiční způsoby tím, že staví do radikální opozice já a svět. Fotografie je viděna jako akutní manifestace individualizovaného "Já", opuštěného, neuzemněného, privátního já, bloudícího v chromném, nepřekonatelném světě - zvládajícího realitu tím, že z ní neustále dělá vizuální antologii. Nebo je fotografie viděna jako prostředek hledání místa ve světě (který je stále zakoušen jako chromný, odcizený) tím, že je schopna vztahovat se k němu a odtažením, odstupem - tak, že se obejdou rušivé, nestydaté nároky já. Ale mezi obranou fotografie jako vrcholného prostředku sebe-vyjádření a chválou fotografie jako vrcholného způsobu zapojení já do služeb reality není tak velký rozdíl, jak by se na první pohled mohlo zdát. Obě tyto pohledy předpokládají, že fotografie je unikátním systémem odhalování: že nám ukazuje realitu tak, jak jsme ji předtím neviděli.

Tento odhalovací charakter fotografie se obecně vyvozuje z polemického jména realismu. Od Fox-Talbotova názoru, že kamera produkuje "přírodní/přirozené/ obrazy" k odsouzení "piktoriální" fotografie Berenice Abbott/ové/ a k Cartier-Bressonovu varování, že "vše, které se třeba se nejvíc bát, je (vše) uměle zhotovená", konverguje většina z protichůdných deklarací fotografů na vrucím přiznání se k respektu k věcem takovým, jaké jsou. Neboť u média tak často považovaného za pouze realistické, by si člověk mýsl, že fotografové nebudou pokračovat v tom, jak si počinají, napomínaje se navzájem z toho, že se přidali k realismu. Ale napomínání pokračují - další příklad potřeby fotografů udělat něco mysteriálního a naléhavého z procesu, jímž si přivlastňují svět.

Trvat na tom, jak to dělá Berenice Abbottová, že realismus je samou esencí fotografie, nezjednává - jak by se mohlo zdát - nadřazenost jakékoliv obzvláštní procedury či normy; neznamená to nezbytně, že foto-dokumenty (termín Abbattové) jsou lepší než piktoriální fotografie.^{1/} Odevzdání se fotografie realismu si může upravit jakýkoliv styl, jakýkoliv přístup k námětu. Někdy bude realismus definován úžeji, jako vytváření obrazů,

které se podobají světu, a informují nás o něm. Interpretován šířeji - jsa ozvěnou nedůvěry k pouhé podobnosti, která inspirovala malbu po více než jedno století, může být - a je víc a víc - fotografický realismus definován jakkoli ne jako to, co "skutečně" existuje, ale jako to, co Já "skutečně" vnímám. Zatímco si všechny moderní formy umění nárokují nějaký privilegovaný vztah k realitě, mák se býti zdá být obzvláště oprávněn v případě fotografie. A přece fotografie nebyla, nakonec, o nic imunnější než malba k nejcharakterističtějším moderním pochybám o jakémkoliv přímočarém vztahu k realitě - neschopnost považovat ze samozřejmý svět takový, jaký je pozorován. Abbottová musela přiznat změnu v samé povaze reality: která potřebuje selektivnější, pronikavější oko kamery; reality je prostě daleko víc, než kdykoliv předtím. "Dnes jsme konfrontováni s realitou v největší šíři, kterou kdy lidstvo poznalo", deklaruje, a to kladě "na fotografa větší odpovědnost".

Všechno, co fotografický program realismu implikuje, je víra, že realita je skrytá. A protože je skrytá, je něčím, co musí být odhaleno. Cokoliv co kamera zaznamenává je odhalení - ať jsou to nerozeznatelné, prchavé části pohybu, řád, které je přirozené vidění neschopno vnímat, či "povýšená realita" (výraz Moholy-Nagyův), či prostě eliptický způsob vidění. To, co Stieglitz líčí jako své "trpělivé čekání na moment rovnováhy", předpokládá tutéž esenciální skrytost reálného, jako Robert Frank/cvo/ čekání na moment odhalující, prozrazující nerovnováhu, aby zachytil realitu nepřápravenu, v tom, co Frank nazývá "in-between moments".

Takže ukázat něco, cokoliv, znamená ve fotografickém pohledu ukázat, že je to skryté. Ale fotograf nemusí ukazovat tajemství, záhadu na exotických či výlučně pozoruhodných námětech. Když Dorothea Langeová naléhala na své kolegy, aby se koncentrovali na "famiální", důvěrné známé, pak s vědomím, že famiální, reproduované, podané sensitivním okem kamery, se tak stane tajemným, záhadným. Oddání se fotografii realismu neomezuje fotografii na určité náměty jako reálnější než jiné, ale spíše ilustruje formalistické pochopení toho, co pokračuje, oč jde, v každém uměleckém díle: realita je, jak řekl Šklovskij, defamiliarizována. To, k čemu je vybízeno, je agresivní vztah ke

všem subjektům. Vyzbrojení svými přístroji, mají fotografové za-
 ťažit na realitu - která je vnímána jako nepoddajná, vzpurná,
 jako pouze klesně dosažitelná, jako nereálná. "Snímky mají pro
 mne realitu, kterou pro mne lidé nemají", prohlásil Avedon. "Te-
 prve přes fotografie je (lidí) poznávám". Tvrdit, že fotografie
 musí být realistická, není neslučitelné s otevřením dokonce vět-
 ší propasti mezi obrazem a realitou, v níž záhadně nabyté vědění
 (a přehánění reality) opatřené fotografiemi apriori předpokládá
 odcizení od reality či devalvací reality.

Fotografování je - jak ho popisují fotografové - i neomezenou
 technikou přivlastňování si objektivního světa i nevyhnutelně
 solipsistickou expresí individuálního já. Fotografie líčí reali-
 ty, které již existují, jsou, i když pouze kamera je máže odha-
 lit. A líčí též individuální temperament, objevující se sama
 přes "ořezání" reality kamerou. Podle Moholy-Nagyho genius foto-
 grafie spočívá v její schopnosti udělat "objektivní portrét: je-
 dinec bude vyfotografován tak, že fotografický výsledek nebude
 zpochybněn, zmaten subjektivním záměrem". Podle Langeové je ka-
 ždý portrét jiné osoby "auto-portrétem" fotografa, jako podle
 Minor/a/ White/ho/ - fedrujícího "objevování sebe sama prostřed-
 nictvím kamery" - jsou fotografie krajiny skutečně "vnitřními
 krajinami". Tyto dva ideály jsou protikladné. Pokud je fotogra-
 fie (či měla by být) o světě, má fotograf malou cenu, ale pokud
 je fotografie nástrojem neochrošené, tážající se subjektivity,
 je fotograf vším.

Moholy-Nagyův požadavek fotografova "vymazání sebe sama" vy-
 plývá z jeho vědomí si ~~istiny~~ hodnoty toho, jak ppučná, výchovná
 fotografie je: podpírá a vylepšuje naše pozorovací schopnosti
 a síly, navozuje "psychologickou transformaci našeho zraku".
 (V eseji, publikované r.1936, říká, že fotografie vytváří či z-
 většuje 8 odlišných variant vidění: abstraktní, exaktní, rychlé,
 pomalé, intensifikované, pronikavé, simultánní a pokreucené). Ale
 "vymazání sebe sama" je také požadavkem, skrytým za odlišnými,
 anti-vědeckými přístupy k fotografii, jak je to vyjádřeno v kreá-
 du Roberta Franka: Existuje jedna věc, kterou fotografie musí
 obsahovat, a tou je humanita okamžiku". Oba tyto pohledy uvažují
 fotografa jako jakéhosi ideálního pozorovatele - podle Moholy-

-Nagyho (pozorovatele) hledícího z odstupem badatele; podle Franka (pozorovatele) "hledícího prostě, očima člověka na ulici".

Lákladlem jakéhokoliv názoru na fotografa jako ideálního pozorovatele - ať už neosobního (Moholy-Nagy) či přátelského, laskavého (Frank) je to, že implicitně popírá, že fotografování je buď jak buď aktem agrese. To, že tato činnost, fotografování, může být takto popsáno - jako akt agrese - zahání většinu profesionálů do defensivy. Cartier-Bresson a Avedon jsou jedni z mála, kteří upřímně hovořili o vykořisťovací aspektu fotografových aktivit. Obvykle se fotografové cítí zavázání k tomu prohlášovat nevinnost fotografie, tvrdíc, že loupeživý, dravý postoj je neslučitelný s dobrým snímkem, a doufají, že afirmativnější slovník zabezpečí, zajistí jejich věci obecné přijetí. Jedním z pamětihodnějších příkladů takového verbalismu je Ansel Adamsův popis kamery jako "nástroje lásky a zjevení, odhalení"; Adams také naléhal na to, abychom přestali říkat "snímáme" obrázek ("take" a picture) a abychom vždy říkali, že obrázek "děláme" ("make" a picture). Stieglitzův název pro studio mraků, které dělal koncem 20-tých let - "Equivalents", tj. pro výpovědi o jeho vnitřních pocitech - je jiným, střízlivějším příkladem trvalé snahy fotografů zdůrazňovat benevolentní charakter fotografování a podceňovat, nebrat v úvahu jeho loupeživé implikace. To, co talentovaní fotografové dělají, nemůže být - samostatně - charakterisováno ani jako loupeživé, ani jako prosté a esenciálně, benevolentní. Fotografie je vzorem inherentně dvojsmyslného spojení mezi já a světem - k jeho verzi ideologie realismu někdy diktujícího vzdání se já ve vztahu ke světu, někdy ospravedlňujícího agresivní vztah ke světu, který velebí já. Vždy je znovu-objevována a upřednostňována jedna či druhá strana tohoto spojení.

Důležitým výsledkem koexistence těchto dvou ideálů - útoku na realitu a podřízení se realitě - je vracející se dvouznačný vztah k prostředkům fotografie. Ať jsou jakékoliv nároky na fotografii jako formu osobní exprese na rovní s malířstvím, zůstává pravdou, že originalita fotografie je nevyprostitelně spojena se silami stroje: nikdo nemůže popřít informativnost a

formální krásu mnoha fotografií, umožněnou stálým růstem těchto sil, jako jsou fotografie rychle letící kulky, zasahující svůj cíl, a kroužení a víření tenisového úderu od Harolda/a/ Edgerton/a/, či Lennart Nilsson/ovy/ endoskopické fotografie interiéru lidského těla. Ale jak se kamery stávají sofistikovanějšími, automaticovanějšími přesnějšími, jsou někteří fotografové sváděni k tomu odzbrojit se, složit zbraň či naznačovat, že ve skutečnosti nejsou ozbrojeni, a začínají se podrobovat limitům uloženým před-moderní technologií kamery - má se za to, že surovější, hrubší, méně výkonný přístroj dává zajímavější či expresivnější výsledky, nechává více místa tvůrčí náhodě. Nepoužívání fantastické výbavy bylo záležitostí etí pro mnoho fotografů - včetně Westona, Brandta, Evansa, Cartier-Bressona, Franka - někteří z nich vydrželi u ošumělé kamery jednoduchého designu a pomalých čoček, které často získali brzo, na začátku svých kariér, někteří z nich i nadále zhotovovali kontaktní pozitivy s pohyba několika miskami, láhví vývojkí a láhví ustalovače.

Kamera je opravdu přístrojem "rychlého vidění", jak prohlásil jeden důvěryhodný, troufalý modernista, Alvin Langdon Coburn, v r.1918, hlásící se k futuristické apoteóze strojů a rychlosti. Nynější stav pochyb může být vyměřen nedávným Cartier-Bressonovým výrokem, že (kamera) může být také příliš rychlá. Kult budoucnosti (rychlejšího a rychlejšího vidění) alternuje s přáním vrátit se k řemeslnější, čistější minulosti - kdy obrazy ještě měly rukodělnou kvalitu, auru. Tato nostalgie po nějakém prapůvodním, nazkaženém stavu fotografického podnikání představuje základ dnes rozšířeného nadšení pro dagerotypie, stereografické pohlednice, fotografické cartes de visite (visitky), rodinné momentky, pro díla zapomenutých a provinčních a komerčních fotografů 19. a začátku 20.století.

Ale neochota používat nejnovější, vysoce výkonné vybavení není jen jediným či vskutku nejzajímavějším způsobem toho, jak fotografové vyjadřují to, co je přitahuje k minulosti fotografie. Primitivistickým tužbám, které denuncují nynější fotografický vkus, je dnes napomáháno neustálými inovacemi technologie kamery. Neboť mnoho z těchto vylepšení nejenže zvětšuje moc kamery, ale také rekapituluje - v méně duchaplné, v méně těžko-

pádné formě - předchozí, odvržené možnosti média. Vývoj fotografie tedy závisí na náhradě dagero-procesu, přímých pozitivů na kovové destičky, negativně-positivním procesem, přičemž z originálu (negativu) může být uděláno neomezené množství fotografií (pozitivů). (I když byly objeveny simultánně koncem 30-tých let 19.století, byl to Daguerrov, vládou podporovaný vynález, ohlášený r.1839 s velkou publicitou, spíše než negativně-positivní proces Fox-Talbotův, který byl prvním obecně používaným fotografickým procesem). Ale dnes, dá se říct, se kamera vrací zpět k sobě samé. Polaroid-kamera oživuje principy daguerro-kamery: každá fotografie je unikátním objektem. Hologram (tří-dimensionální obraz vytvářený laserovým světlem) lze považovat za variantu heliogramu - prvních fotografií pořízených (bez kamery) ve 20-tých letech 19.stol. Nicéphore Niépce. A stále častější používání kamery k pořizování diapositivů - obrazů, které nemohou být permanentně ukazovány či ukládány do náprsních tašek a alb, ale mohou být jen projikovány na zdi či na papír (jako pomocníci při kreslení) se vrací ještě hlouběji do prehistorie kamery; znamená to používat fotografickou kameru na práci kamery obskury.

"Dějiny nás strkají na pokraj realistického věku", v souladu s Abbottovou, která vyzývá fotografy k tomu překročit samy sebe. Ale zatímco fotografové se neustále navzájem pobízejí k tomu být odvážnějšími, přetrvává pochybnost o hodnotě realismu, která je (fotografy) udeřuje v oscilaci mezi prostotou a ironií, mezi lpěním na kontrole a kultivováním neočekávaného, mezi chtěním využít kompletní evoluci média a přáním znovuvynalézt fotografii od startovní čáry. Fotografové, zdá se, periodicky potřebují postavit se proti svému vlastnímu vědění a re-mystifikovat to, co dělají.

Otázky, zpochybňující vědění, nejsou, historicky řečeno, první obrannou linií fotografie. Nejranější kontroverse se soustřeďují na otázku, zda věrnost fotografie jevům a závislost na přístroji nezabrání být fotografii krásným uměním - odlišným od pouze praktického umění, zbraně vědy a obchodu (To, že fotografie podávají užitečné a často děsivé /a děsivé/ informace,

bylo zřejmé od samého začátku. Fotografové se začli trápit tím, co věděli, a jaký druh vědění v hlubším smyslu fotografie obstarává, trpěe poté, co byla fotografie akceptována jako umění). Po více než jedno století byla obrana fotografie identická s jejím etablováním se jako umění. Proti obvinění, že fotografie je bezduchá, mechanická kopie reality, prohlašovali fotografové, že fotografie je avantgardní revoltou proti obecným standardům vidění, ne méně cenným než uměním než malba.

Dnes jsou fotografové ve svých výrocích ostřejší. Od té doby co se fotografie stala tak účtyhodnou jako odvětví krásných umění, nehledají fotografové už přístřeší, které fotografickému podnikání střídavě poskytovalo umění. Na všechny ty významné americké fotografy, kteří hrdě identifikovali své díla s uměním (jako Stieglitz, White, Siskind, Callahan, Lange, Laughlin), připadá daleko více fotografů, kteří popírali otázku samu. "Je irrelevantní, zda výsledky kamery spadají/nespádají do kategorie Umění", napsal Strand ve 20-tých letech; a Moholy-Nagy prohlásil, že je "zcela nedůležitým, zda fotografie produkuje "umění" či ne". Fotografové, kteří dospívali ve 40-tých letech či později, jsou odvažnější, otřevěně na umění kašlou, srovnávají je s umělostí, vyumělkovaností. Obecně tvrdí, že hledají, zaznamenávají, netrpělivě pozorují, svědčí, zkoumají sebe sama - dělají cokoli, jen ne umělecká díla. Nejdříve tím, co postavilo fotografii do permanentně ambivalentního vztahu k umění bylo oddání se fotografii realismu; nyní je to modernistické dědictví umění. Fakt, že významní fotografové už nechtějí debatovat o tom, zda fotografie je/není uměním, a výjimkou prohlášení, že jejich dílo se netýká umění, okazuje, nakolik fotografové prostě berou za samozřejmý koncept umění, uložený triumfem modernismu: čím lepší je umění, tím víc ničí tradiční cíle umění. A modernistický vkus uvítal tuto neokázalou aktivitu, která může být konsumována, téměř navzdory sobě samé, jako vysoké umění.

I v 19.století, kdy se mělo za to, že fotografie se tak evidentně potřebuje bránit jako krásné umění, nebyla obranná linie zdaleka stabilní. Tvzení J.M.Cameronové, kvalifikující fotografii jako umění proto, že, podobně jako malířství, hledá krásno, bylo následováno Wildeovským tvrzením Henry Peach Robinson/a/, že fotografie je uměním, protože může lhát. Alvin Landon Coburn-

ova chvála fotografie z počátku 20. stol. jako "nejmodernějšího z umění", protože je rychlým, neosobním způsobem vidění, soupeřila s Westonovou chválou fotografie jako nového prostředku individuální vizuální tvorby. V posledních desetiletích byl pojem umění jako nástroj polemiky vyčerpán; skutečně, velká část ohromné prestiže, kterou fotografie získala jako forma umění pochází z její deklarovaného ambivalentního vztahu k tomu být uměním. Když fotografové dnes popírají, že dělají umělecká díla, je to proto, že myslí, že dělají něco lepšího než umění. Jejich dementi nám říkají o zrušeném statutu jakéhokoli pojmu umění víc než o tom, zda fotografie je/není uměním.

Navzdory snahám současných fotografů vymýtit přízrak, přelud umění, něco přetrvává. Když např. profesionálové mají námítky proti tomu, aby jejich díla byla tištěna na rohu stránky (třeba časopisu či knihy), odvolávají se na model, zděděný z jiného umění: tak, jako jsou obrazy vloženy do rámu, měly by fotografie být rámovány bílým prostorem. Jiný příklad: mnozí fotografové nadále preferují černo-bílé snímky, které jsou považovány za taktnější, slušnější než barevné - za méně voyeuristické a méně sentimentální a méně surové, jako *"živé"*. Ale reálnou bází této preference je, zase znovu, implicitní srovnání s malířstvím. V předmluvě ke své knize fotografií *Decisive Moment* (1952), ospravedlnil Cartier-Bresson svou nechuť k používání barvy tím, že vypočítává technická omezení: pomalá rychlost barevného filmu, což redukuje hloubku ostrosti. Ale s rapidním pokrokem technologie barevného filmu v posledních dvou dekadách umožňujícím všechnu tonální jemnost a vysokou resoluci (rozklad) takové, po jakých můžeme toužit, musel Cartier-Bresson změnit své důvody, a nyní navrhuje, aby se fotografové zřekli barvy z principiálních důvodů. V jeho verzi onoho trvalého mýtu, podle něhož - od samého vynálezu kamery - probíhá dělení teritoria mezi fotografií a malbou, patří barva k malbě. Cartier-Bresson ukládá, nařizuje fotografům odolávat pokušením a "držet se svého pokyta".

Ti, kdo se stále ještě zabývají definováním fotografie jako umění, se stále snaží držet se té samé linie. Ale to je nemožné: každá snaha omezit fotografii na určité náměty a určité techniky, ať se ukázaly sebe-plodnějšími, musí nezbytně být popírána a musí zkolabovat. Neboť v samé povaze fotografie je to, že

je promiskuitní formou vidění, a je, v talentovaných rukách, spolehlivým, neomylným médiem tvorby. (Jak poznamenal John Szarkowski, "může zručný fotograf dobře nafotografovat cokoliv"). Odtud dlouhotrvající spor fotografie s uměním, který dodnes má zá výsledky diskriminující či očištné vidění, a médium tvorby, ovládané, řízené normami, které dělají z ryzích velkých děl ritu. Pochopitelně, fotografové váhali s tím vzdát se úsilí definovat přesněji to, co je dobrá fotografie. Dějiny fotografie jsou střídavě provázeny sadami dualistických kontroverzí - jako "přímý" pozitiv versus upravený pozitiv, piktorální fotografie versus dokumentární - z nichž každá je odlišnou formou debaty o vztahu fotografie k umění: nakolik se fotografie může přiblížit k umění a přitom si stále zachovat svůj nárok na neomezený vizuální zisk. Dnes, se stalo běžným zastávat názor, že všechny tyto kontroverze jsou už z módy, což naznačuje, že spor byl urovnán, Ale je nepravděpodobné, že obrana fotografie jako umění někdy úplně poleví. Pokud fotografie není jen hltavým způsobem vidění, ale způsobem vidění, který má zapotřebí o sobě tvrdit, že je speciálním, odlišným způsobem vidění, potom budou fotografové neustále hledat přístřeší (i když jen tajně) v poskrvrněných, ale stále prestižních, posvátných místech umění.

Fotografové, kteří se domnívají, že unikli pretencím umění tím, že fotografují, nám připomínají ty z malířů abstraktního expresionismu, kteří si představovali, že unikli umění, či Umění, aktem malby (to jest, tím, že pojednávali plátno jako pole akce spíš než jako objekt). A mnoho z prestiže, kterou fotografie v poslední době získala jako umění, je postaveno na konvergenci jejích nároků a nároky novějšího malířství a sochařství.^{2/} Zdánlivě nenasytná chuť na fotografii v 70-tých letech vyjadřuje víc než rozkoš objevování a zkoumání relativně opomíjené umělecké foray; vřelost této "chuti" pochází z touhy znovu-zdůraznit odmítnutí, zavržení abstraktního umění, zavržení, které bylo jedním z poselství pop-vkusu 60-tých let. Věnování víc a víc pozornosti fotografiím je velkou úlevou pro sensibility unavené - chtějící se vyhnout - mentální námahou, kterou si vyžadovalo abstraktní umění. Klasické modernistické malířství předpokládá značně vyvinuté dovednosti dívání se, a familiaritu s jinými uměními a určitou znalost dějin umění. Fotografie, jako pop-

-art, znovu ujišťuje diváky, že umění není těžké; zdá se, že se týká spíše námětů (subjektů), než umění.

Fotografie je nejúspěšnějším nástrojem modernistického vkusu v jeho pop-verzi, se svým zápletem pro odhalení falešnosti a pokrytectví vysoké kultury minulosti, (tím, že se soustředí na odpadky, podivné materiály; nevylučující nic); se svým svědomitým dvořením se vulgaritě; se svou zálibou v kyči; se svou obratností, s níž usmířuje avantgardní ambice s odměnami komercialismu; se svým pseudoradikálním patronisováním umění jako reakcionářského, elitistického, snobského, neupřímného, usáhlého, mimo dosah všeobecných pravd každodenního života; se svou transformací umění v kulturní dokument. Zároveň fotografie postupně získala všechny úzkosti a sebevědomí klasického modernistického umění. Mnozí profesionálové se dnes trápí tím, že tato populistická strategie dnes zašla příliš daleko, a že publikum zapomene na to, že fotografie je, především, ušlechtilou a exaltovanou činností - zkrátka, uměním. Neboť modernistické fedrování naivního vždy obsahuje žert, kolíka (joker): stále je v deti jeho skrytý nárok na dořizování.

Nemůže to být náhoda, že právě tehdy, kdy fotografové přestali diskutovat o tom, zda fotografie je uměním, byla fotografie pozdravena jako umění širkou veřejností a fotografie s konečnou platností vstoupila do musea. Musejní naturalisace fotografie jako umění je nezvratným vítězstvím stoleté kampaně vedené modernistickým vkusem ve prospěch otevřené definice umění; a fotografie poskytuje této snaze daleko vhodnější terén než malířství. Neboť táhnout dělící čáru mezi amatérem a profesionálem, primitivem a sáristikovaným není u fotografie tak ~~těžké~~ snadné jako u malby - má to, především, malý význam. Naivní či komerční či pouze utilitární fotografie není o nic odlišnější od fotografie, jak je praktikována nejnaštěnějšími profíky: existují obrázky od anonymních amatérů, které jsou stejně tak zajímavé, stejně tak komplexně formální, jako díla mistrů fotografie, jako jsou Stieglitz či Evans.

To, že odlišné druhy fotografie vytvářejí jednu nepřetržitou a navzájem závislou tradici bylo kdysi děsivou, nyní zdánlivě zřejmou hypotézou, která je základem současného fotografického vkusu

a autorizuje neobmezenou expanzi tohoto vkusu. Vyslovit tuto hypotézu bylo vhodné teprve tehdy, když fotografie byla přijata kurátory a historiky a pravidelně vystavována v muzejích a uměleckých galeriích. Životní dráha fotografie v muzeu neodkazuje, a nepreferuje žádný jednotlivý styl; spíše představuje fotografii jako sbírku simultánních intencí a stylů, které, ať jakkoliv různé, nejsou na žádný pád vnímány jako protikladné, nesrovnatelné. Ale zatímco se tato operace setkala s velkým úspěchem u publika, byla odpověď profesionálních fotografů smíšená. A i když uvítali novou legitimitu fotografie, cítí se mnozí z nich ohroženi, jsou-li nejambicióznější obrazy diskutovány v přímé kontinuitě se všemi druhy obrazů, od fotožurnalisu a vědecké fotografie k rodinným momentkám - žalujíc, že to redukuje fotografii na něco triviálního, vulgárního, na pouhé řemeslo.

Skutečným problémem s uvedením funkčních fotografií, fotografií udělaných pro praktické účely, na komerční zakázku, či jako suvenýry, do hlavního proudu hrdinských činů fotografie není to, že to ponižuje fotografii, považovanou za krásné umění, ale to, že tato procedura odporuje samé povaze většiny fotografií. Ve většině užití kamery je naivní či popísné funkce fotografie nejprřednější. Ale jsou-li viděny ve svém novém kontextu, v muzeu či galerii, přestávají být fotografie stejně přímo či primárně být "o" svých námětech; stávají se studiem o možnostech fotografie. Adopce fotografie muzeem dělá fotografii samu problematickou, takovou, jak ji zakouší pouze malé množství sebe-vědomých fotografů, jejichž dílo spočívá přesně v prozkoušování, zpochybňování schopnosti kamery uchopit realitu. Eklektické musejní sbírky posilují arbitrárnost, subjektivitu všech fotografií, včetně nejpoctivější, nejupřímnější deskriptivních fotografií.

"Čpaní" fotografií na výstavy se stalo tak běžnou musejní aktivitou jako instalování výstav individuálních malířů. Ale fotograf není jako malíř; role fotografa je v mnohém vážném fotografování ustupující, zmenšující se, a (je) skutečně irrelevantní ve všech obyčejných použití. Pokud máme zájem o fotografovaný subjekt, očekáváme, že fotografova přítomnost bude extrémně diskrétní. Tedy, sám veliký úspěch fotožurnalisu spočívá v obtížnosti rozlišení díla jednoho mimořádného fotografa

od (díla) druhého (fotografa); výjimkou je fotograf, monopolizující si určitý námět. Tyto žurnalistické fotografie mají svou moc jako obrazy (či kopie) světa, nikoliv vědomí individuálního umělce. A v obrovském množství fotografií, které byly udělány - pro vědecké a průmyslové účely, tiskem, armádou, policií, rodinami - jakákoliv stopa personálního vidění toho, kdo je za kamerou, překáží primárnímu nároku na fotografii: zaznamenávat, diagnostikovat, informovat.

To, že obraz (malba) je signován, to má smysl; nemá smysl, je-li signována fotografie (či zdá se to špatným vkusem, je-li /signována/). Sama povaha fotografie implikuje dvojsmyslný vztah k fotografovi jako auteur/ovi/ (autorovi); a čím větší a čím různější je dílo talentovaného fotografa, tímá více - zdá se - získává jakési korporativní spíše než individuální autorství. Mnohé z publikovaných fotografií největších mistrů fotografie vypadají jako díla, která klidně mohla být udělána jiným nadaným profíkem jejich doby. Aby díla byla snadno rozpoznatelná, je zapotřebí formálního nápadu, fantasie (jako Todd Walker/ovy/ solarisované fotografie či narativní sekvence Duane Michals/e/), či posedlosti tématem (jako je Bakins posedlý mužskými akty a Laughlin Sterjým Jihem /USA/). Díla fotografů, kteří se sami neobmezují, nemá tutéž integritu jako má srovnatelně rozmanité dílo v jiných uměleckých formách. Dokonce i v oněch kariérách s nejostřejšími přelomy period a stylů, např. u Picassa, Stravinského - můžeme vnímat jednotu zájmu, která tyto zlomy překračuje a můžeme (retrospektivně) spatřit vnitřní vztah jedné periody k druhé. Znáje celé dílo, pochopíme, že taková jednotlivá díla jako Svěcení jara, Dumbarton Oaks Concerto a pozdní neo-schönbergovská díla mohla být /i/ napsána jedním a týmž skladatelem; ve všech těchto skladbách rozpoznáme Stravinského ruku. Ale neexistuje žádný vnitřní doklad, s jehož pomocí bychom mohli identifikovat jako dílo jednoho a téhož fotografa (opravdu, jednoho z nejzajímavějších a nejoriginálnějších fotografů) studie lidí a zvířat v pohybu, dokumenty přivezené z expedice do Střední Ameriky, fotografie z vládou podporovaných cest s kamerou na Aljašku a do Yosemite, a série "araků" a "Stromů". I když víme, že všechny tyto fotografie jsou od Muybridge/ho/, stále ještě nemůžeme tyto série obrazů přiřadit k sobě nevzájem (i když každá série má koherentní,

rozpoznatelný styl), o nic víc, než můžeme usuzovat na Atgeta (jím fotografované strohy) z toho, jak fotil pařížské výlohy krámů, či spojit s Roman Vishniac/ovy/ předválečné portréty polských Židů s vědeckými mikrofotografiemi, které začal dělat r.1945. Ve fotografii se námět vždy dostává skrz různé subjekty vytvářející nepřekročitelnou propast mezi jednou a druhou periodou díla, zahanbující signaturu.

Opravdu, sama přítomnost koherentního fotografického stylu - mám na mysli bílá pozadí a plochá osvětlení Avedonových portrétů, nevšední griseille Atgetových pařížských pouličních studií - zdá se, implikuje unifikovaný materiál. A námět, zdá se, má největší roli při vytváření divákových preferencí. Dokonce i tehdy, když jsou fotografie izolovány z praktického kontextu, v němž byly originálně "sejmuty", a vypadají jako umělecká díla, preference jedné fotografie před druhou zřídka-kdy znamená jen to, že fotografie je posuzována za lepší (po formální stránce); téměř vždy to znamená, že divák preferuje tento druh nálady, či respektuje záměr, či je tímto námětem uchvácen(nebo k němu cítí nostalgii). Formalistické přístupy k fotografii nemohou vysvětlit moc toho, co bylo nafotografováno, ani to, jak vzdálenost v čase a kulturní vzdálenost od fotografie zvětšují náš zájem.

Přesto se zdá logickým to, že ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ současný fotografický vkus nabral značně formalistický směr. I když přirozený či náivní statut námětu ve fotografii je opodstatněnější než v jakémkoliv jiném zobrazujícím umění, sama pluralita situací, v nichž je na fotografii hleděno, komplikuje a nakonec oslabuje primát námětu. Konflikt zájmu mezi objektivitou a subjektivitou, mezi demonstrací a domněnkou, je neřešitelný. Zatímco autorita fotografie bude vždy záviset na vztahu k subjektu (že je to fotografie něčeho) musejí všechna prohlášení ve prospěch fotografie jako umění zdůrazňovat subjektivitu vidění. V samém jádru všech estetických hodnocení fotografií existuje dvojsmyslnost; a ta vysvětluje chronický obranný postoj a extrémní proměnlivost, nestálost fotografického vkusu.

Na krátkou dobu - od Stieglitze přes období "vlády" Westona -, se zdálo, že bylo zbudováno solidní hledisko, podle něhož hodnotiti fotografie; bezvadné osvětlení, zvládnutá kom-

posice, jasnost námětu, preciznost zaostrění, perfektní zhotovení pozitivu. Ale tato posice - obecně považovaná za Westonovskou - esenciálně odborné kritérium toho, co dělá fotografii dobrou - nyní zbankrotovala. (Westonovo zlehčující ohodnocení Atgeta jako "nedobrého technika" ukazuje její omezení). Jaké posice nahradila Westonova? Daleko zahrnujícíjší, s kritérii, která přesouvají střed soudu od individuální fotografie, považované za konečný objekt, k fotografii, považované za příklad "fotografického vidění". To, co je míněno tímto fotografickým viděním, by stěží vyloučilo Westonovo dílo, ale také by zahrnovalo velké množství anonymních, nepózoovaných, bídně osvětlených asymetricky komponovaných fotografií, dříve odmítaných proto, že postrádají kompozici. Tato nová posice má za cíl osvobodit fotografii, jako umění, od opresivních, tyranských norem technické dokonalosti; a také osvobodit fotografii od krásy. Otevírá možnost globálnímu vkusu, v němž žádný námět (či jeho absence), žádná technika (či její absence) nediskvalifikuje fotografii.

Zatímco v zásadě jsou všechny náměty důstojnými zámkami pro procvičování fotografického způsobu vidění, zrodila se konvence, že fotografické vidění je nejzřetelnější, nejjasnější u neobvyklého či triviálního námětu. Subjekty jsou vybírány proto, že jsou nudné či banální. Protože jsme k nim indiferentní, ukazují nejlépe schopnost kamery "vidět". Když se Irving/ovi/Penn/ovi/, známému svými krásnými fotografiemi celebrit a jídel pro módní časopisy a reklamní agentury, dostalo výstavy v Museu Moderního Umění v New Yorku r.1975, bylo to kvůli sérii detailů cigaretových vajglů. "Dalo by se tušit", komentoval šéf fotoddělení tohoto musea, John Szarkowski, "že Penn pouze zřídka kdy měl víc než povrchní zájem o nominální subjekty svých obrazů". Píšíc o jiném fotografovi, Szarkowski chválil to, co může "být lstivě získáno z námětu", který je "naprosto banální". Adopce fotografie museem je dnes těsně asociována s těmito důležitými modernistickými vynálezy: "nominální subjekt" a "naprosto banální". Ale tento přístup nejen že snižuje závažnost námětu; také uvolňuje fotografii z jejího spojení s jednotlivým fotografem. Fotografický způsob vidění není zdaleka vyčerpán mnoha samostatnými výstavami jednotlivých fotografů a retrospektivami, které musea dnes instalují. Aby byla legitimní jako umění,

musí fotografie kultivovat pojetí, představu fotografa jako auteur/a v všech fotografiích, udělaných tím samým fotografem, jako konstituujících dílo. Tyto představy lze na některé fotografie aplikovat snadněji než na druhé. Aplikovatelnější jsou, dejme tomu, na fototrafie Man Rayovy, jehož styl a cíle se chovají vyhraněně k fotografickým a malířským normám, než na Steichenovy (fotografie), jehož dílo zahrnuje abstrakce, portréty, reklamy konsumního zboží, módní fotografie a letecké výzvědné fotografie (pořizované během jeho vojenské kariéry v obou válkách). Ale, významy, které fotografie získává, je-li viděna jako část individuálního díla, nejsou "k věci" obzvláště tehdy, je-li kritériem fotografické vidění. Takový přístup musí spíše favorizovat nové významy, které každý takový obraz získává, je-li juxtaponován - v ideálních antologiích, ať na zdech musejí či v knihách - s dílem jiných fotografů.

Takové antologie mají za cíl vzdělávat vkus, týkající se fotografie, obecně; učit formu vidění, které dělá všechny subjekty ekvivalentními. Když Sharkowski popisuje benzinové čerpací stanice, prázdné obytné místnosti, a jiné smutné subjekty jako "vzorce namátkou vybraných faktů ve službě fotografovy imaginace", pak tím, co má opravdu na mysli je to, že tyto subjekty jsou ideální pro kameru.

Předstíraně formalistická, neutrální kritéria fotografického vidění ve skutečnosti rázně ~~posuzují~~ posuzují, hodnotí subjekty a styly. Revalvace, nové ocenění naivních či náhodných fotografií z 19. století, obzvláště těch, které byly udělány jako skromné záznamy, je částečně způsobeno jejich stylem ostrého ostření - pedagogickým korektivem "piktorálního" měkkého ohniska, které, od Cameronové ke Stieglitzovi, bylo asociováno s nárokem fotografie na to být uměním. A přece normy fotografického vidění neimplikují nezměnitelné oddání se ostrému záběru. Kdykoliv cítíme, že je vážná fotografie očištěna, zbavena od z módy vyšlých vztahů k umění a krásnu, může stejně tak vyhovovat, posloužit vkusu pro piktorální fotografii, pro abstrakci, pro vznešené subjekty spíše, než cigaretové špačky, benzinové pumpy a "zadní, odvrácená strana věcí."

Jazyk, jímž jsou fotografie obecně hodnoceny, je extrémně skromný. Někdy parazituje na slovníku malířství: kompozice, světlo atd. Častěji se skládá z nejvágnějších posudků, jako když jsou fotografie chváleny za to, že jsou subtilní, jemné, či zajímavé, či "silné", či spletité, či prosté - či - což je favorizováno - klamně prosté.

Důvod toho, že tento jazyk je tak chudý, není náhodný: dejme tomu, absence bohaté tradice kritiky fotografie. Je to něčím u fotografie inherentním, kdykoliv je nahlížena jako umění. Fotografie proponuje, předpokládá proces imaginace a ϕ apel na vkus zcela odlišný od (imaginace a vkusu) malby (přinejmenším malby tradičně chápané). Opravdu, rozdíl mezi dobrou fotografií a špatnou fotografií není vůbec podobný rozdílu mezi dobrou a špatnou malbou. Normy estetického hodnocení rozpracované pro malířství záleží na kritériích autenticity (a imitace), a řemeslného zvládnutí - což jsou kritéria, která jsou více dovelující či prostě neexistující pro fotografii. A zatímco úkoly znalectví v malířství neměnně předpokládají organický vztah malířství k individuálnímu dílu a jeho vlastní integritou, a ke školám a ikonografickým tradicím, nemusí velké individuální dílo ve fotografii mít nutně vnitřní stylovou koherenci; a vztah individuálního fotografa ke školám fotografie je daleko povrchnější záležitostí.

Jedním kritériem hodnocení, které malířství a fotografie spolu sdílejí, je inovace; i obrazy i fotografie jsou často ceněny proto, že ukládají nová formální schémata či začny ve vizuálním jazyce. Jiným kritériem, které tyto formy (malba a fotografie) mohou sdílet, je kvalita výskytu^{+/}, kterou Walter Benjamin považoval za definující charakteristiku uměleckého díla. Benjamin si myslel, že fotografie, která je mechanicky reprodukováným objektem, by neměla mít ryzi, vlastní nefalšovanou přítomnost ^{+/}. Lze však namítnout, že sama situace, která dnes determinuje vkus ve fotografii, její výstavy v musejích a galeriích, odhalila, že fotografie má jakousi autenticitu. A co víc, ačkoliv žádná fotografie není originálem v tom smyslu jak jím je malba, je velký kvalitativní Δ rozdíl mezi tím, co by se dalo nazvat ori-

^{+/} v orig. v obou případech "presence"

ginály - pozitivy, udělanými z originálního negativu v té době (tj. v té samé chvíli technologické evoluce fotografie) kdy byl pořízen snímek - a následujícími generacemi téže fotografie. (to, co většina z nás zná jako slavné fotografie - co vidí v knihách, novinách, časopisech atd. - to jsou fotografie fotografií; originály jsou nejspíše k vidění jen v muzeu či galerii, a poskytují vizuální rozkoše, které nejsou reprodukovatelné). Výsledkem mechanické reprodukce je, říká Benjamin, "destat kopii originálu do situací, které by byly mimo dosah originálu samotného". Ale nakolik se, dejme tomu, o Giottovi ještě může říct, že má auru v situaci vystavování v muzeu, kde je také vytržen ze svého originálního kontextu, a kde, podobně jako fotografie, "potkává diváka na půli cesty (v nejstriktnějším smyslu Benjaminova pojetí aury ji nemá), natolik lze také o Atgetově fotografii, vyvolané na dnes nedosažitelný papír, kterého používal, říct, že má auru.

Opravdový rozdíl mezi aurou, kterou fotografie může mít, a mezi aurou malby, spočívá v odlišném vztahu k času. "Plenění" času má sklon pracovat proti malbám. Ale součástí vestavěného pávabu fotografií, a hlavním zdrojem jejich estetické hodnoty jsou právě transformace, které na nich čas vyvolává, způsob, jak unikají, vymykají se intencím svých autorů. Dejme jim dost času, a mnoho fotografií získá auru. (Fakt, že barevné fotografie nestárnou stejným způsobem jako černobílé může částečně vysvětlit nízký statut, který až donedávna barva měla ve vážném fotografickém vkusu. Chladná intimita barvy, zdá se, uzavírá fotografii před patinou). Neboť zatímco malby či básně "si nepolepší", nebudou lepší, atraktivnější prostě jen proto, že jsou starší, jsou všechny fotografie zajímavé stejně jako dojemné, jsou-li dost staré. Tedy se vůbec nespletete, řeknete-li, že neexistuje nic takového jako špatná fotografie - existují pouze méně zajímavé, méně relevantní, méně mysteriózní fotografie. Adopce fotografie muzeem pouze urychluje ten proces, který čas každopádně navede, rozběhne: dělá všechna díla hodnotnějšími.

Role muzea ve formování současného fotografického vkusu nemí být přeceňována. Muzea ani ne tak rozhodují o tom, jaké fo-

tografie jsou dobré či špatné, jako nabízejí nové podmínky pro dívání se na všechny fotografie. Tato procedura, která, zdá se, vytváří normy hodnocení, se jich ve skutečnosti vzdává. O museu nelze říci, že vytvořilo jistý kánon pro fotografické dílo minulosti tak jako to udělalo v případě malby. Dokonce i když se zdá, že řaduje určitý fotografický vkus, podkopává museum samu ideu normativního vkusu. Rolí musea je ukázat, že neexistují žádná fixovaná normy hodnocení, že neexistuje žádná kánonická tradice díla. Pod dohledem musea je sama idea kánonické tradice ukázána jako redundantní.

Tím, co stále udržuje Velkou Tradici fotografie v běhu, jsou neustále přeskupovány, není to, že fotografie je novým uměním a tudíž něčím poněkud nejistým - to je součástí fotografického vkusu. Ve fotografii je daleko rychlejší sled zneuobjevování než v jakémkoliv jiném umění. Ilustruje onen zákon vkusu, který byl definitivně formulován T.S.Eliot/em/, jímž každé významné dílo nezbytně mění naše percepcce dědictví minulosti, mění nová fotografie to, jak se díváme na fotografie staré (např., dílo Arbusové usnadnilo přijetí a ocenění velikosti díla Hine/ova/, jiného fotografa, zasvěceného portrétování opakuji důstojnosti obětí). Ale pohyby v současném fotografickém vkusu reflektují nejen takové koherentní a sekvenční procesy přehodnocování, jimiž podobně zvyšuje cenu, hodnotu podobného. To, co obecněji vyjadřují (tyto pohyby), je komplementarita a stejná hodnota estetických, protikladných stylů a témat.

Americkou fotografii po několika desetiletích ovládala reakce proti "Westonismu" - tj. proti kontemplativní fotografii, proti fotografii považované za nezávislé vizuální prozkoumávání světa bez evidentně sociální naléhavosti. Technická perfekce Westonových fotografií, prokalkulované krásy White/ho/ a Siskind/a/, poetické konstrukce Frederick/a/ Sommer/a/, sebejistá ironie Cartier-Bressona - všechny tyto byly vyzdvihovány a popírány fotografií, která je, přinejmenším programově, naivnější, přímější; která je váhavá, dokonce nechrabaná. Ale vkus ve fotografii není tak lineární. Aniž by to nějak oslabilo nynější odevzdání se informační fotografii a fotografii jako sociálnímu dokumentu, probíhá znatelný revival Westona - jakoby, s uplynutím dostatečného množství času, Westonovo dílo už ~~nezpůsobilo~~ nepřipadalo

bezčasové, časově neurčené; jakoby, s daleko širší definicí naivnosti, s níž operuje (nynější) fotografický vkus, Westonovo dílo vypadalo také naivně.

A nakonec, není žádný důvod proč vylučovat jakéhokoliv fotografa z kánonu. Právě dnes dochází k mini-revivalům takových po dlouhou dobu opovrhovaných piktorialistů z jiné éry jako jsou Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson a Robert Demachy. Když fotografie pojímá celý svět jako svůj subjekt, je zde dost místa pro každý vkus. Literární vkus vylučuje: úspěch modernistického hnutí v poezii vyvýšil Donne/ho/, ale snížil význam Dryden/a/. V literatuře je možné být do určitého bodu eklektickým, ale nelze milovat vše. U fotografie eklekticismus nemá hranic. Prostě fotografie (ze 70-tých let minulého století) opuštěných dětí, přijatých do londýnského útulku zvaného Dům Doktora Barnarda (Doctor Barnardo's Home), pořizované jako "záznamy", jsou tak dojemné jako komplexní portréty významných Skotů ze 40-tých let 19.stol. od David/a/ Octavia Hill/a/ (brané jako "umění"). Čistý, bezvadný pohled Westonova klasického modernistického stylu není vyvrácen dejme tomu bezelstným, naivním nynějším revivalem piktorialní nejasnosti, rozmazanosti u Benno Friedmanna/a/.

Nechceme popírat, že každý divák má dílo některých, určitých fotografů radši než dílo jiných: např., nejzkušenější diváci dnes dávají Atgetovi přednost před Westonem. Chceme jen říct, že - což je dáno povahou fotografie - nemáme opravdu volit, vybírat; a že preference tohoto druhu jsou, z většiny, pouze reaktivní. Vkus ve fotografii tenduje k tomu být, možná nezbytně, globální, eklektický, povolující, což znamená, že poléze musí popírat rozdíly mezi dobrým a špatným vkusem. To je to, co dělá všechny snahy polemiků fotografie o to vytyčít, stanovit kánon prostými či ignorantními. Neboť ve všech fotografických kontroverzích je něco klasického, a pozornosti, věnované fotografii muzeem, sehrály rozhodnou roli ve vyjasňování této záležitosti. Múzeum "srovnává", nivelisuje všechny školy fotografie. Má malý smysl vůbec mluvit o školách. V dějinách malířství mají různá hnutí a směry pravý, nefalšovaný život a funkci: malíře často lépe pochopíme v podmínkách školy či hnutí, k nimž patřili. Ale hnutí, směry v dějinách foto-

grafie jsou prachavé, pomíjející, někdy pouze nahodilé, a žádného prvotřídního fotografa nepochopíme lépe jako člena nějaké skupiny (dejme tomu Stieglitze a Photo-Secesi, Westona a f 64, Renger-Patzsche a Novou Věcnost, Walkera Evansa a Farm Security Administration projekt, Cartier-Bressona a Magnum). Seskupovat fotografie do škol či hnutí je nedorozuměním, postaveným zase jednou na nepotlačitelné, avšak neměnně zavádějící analogii mezi fotografií a malířstvím.

Vedoucí role, kterou dnes hrají musea ve formování a vyjasňování povahy fotografického vkusu zdá se značí novou etapu, od níž se fotografie nemůže vrátit zpět. Tendenční respekt k banálnosti je doprovázen musejním šířením historisujícího pohledu, pohledem, který nevyhnutelně fedruje celé dějiny fotografie. Pod mnoha současnými obhajobami fotografie lze najít strach, že fotografie je už senilním uměním, zaneřáděným falešnými, otročenými či mrtvými hnutími; a jediným úkolem, který zbývá, je kurátorství a historiografie. (Zatímco ceny za staré i nové fotografie letí vysoko nahoru). Nepřekvapuje, že tato demokratická realizace je počítována ve chvíli největšího přijetí fotografie, neboť pravý rozsah triumfu fotografie jako umění, a jejího triumfu nad uměním, nebyl ještě pochopen.

Fotografie vstoupila na scénu jako parvenu - aktivita, která zneužila a snížila význam akreditovaného umění: malířství; ~~hlax~~ ~~xxxxxxxxxxxx~~ Podle Baudelaira byla fotografie "smrtelným ~~xxxxxxxxxxxx~~ nepřitelem" malířství; ale nakonec bylo dohodnuto příměří, podle něhož byla fotografie považována za osvoboditele malířství. Weston použil ty nejpřívětivější formule, aby malířům usnadnil, ulehčil jejich obrannou pozici, když napsal r.1930: "Fotografie negovala, nebo nakonec bude negovat většinu obrazů(maleb) - za což by malíř měl být hluboce vděčný". Osvobozeno fotografií od otročení věrné reprezentaci, mohlo se malířství vydat za vyšším cílem: abstrakcí. ^{3/} Opravdu, nejvytrvalejší ideou v dějinách fotografie a v kritice fotografie je mýtický pakt uzavřený mezi malířstvím a fotografií, který dal oběma formám exprese oprávnění provádět své separeované, ale stejně tak platné úkoly, zatímco se navzájem tvůrčím způsobem

ovlivňují. Ve skutečnosti tato legenda falsifikuje mnoho z dějin malířství i fotografie. Způsob fixování zjevu vnějšího světa kamerou naznačil nové vzorce piktorální kompozice a nové náměty pro malířství: vytvářející preferenci fragmentu, zvedající zájem o letmá spatření skromného života, o studie letmého pohybu a efekty světla. Malířství ani tak neudělalo obrat k abstrakci jako adoptovalo oko kamery, stává se (zde si vypájdou slova Mario Prazze) teleskopickým, mikroskopickým a fotoskopickým ve své struktuře. Ale malíři nikdy nepřestali ve snahách imitovat realistické efekty fotografie. A, daleka toho omezit se na realistickou reprezentaci a přenechat abstrakci malířům, chopila se fotografie všech anti-naturalistických výdebtů malířství a absorbovala je.

Obecněji řečeno, tato legenda nebere v potaz hltačnost fotografické činnosti. V transakcích mezi malířstvím a fotografií má fotografie vždy vrch. Nepřekvapuje, že malíři - od Delacruxe a Turnera k Picassovi a Baconovi - používali fotografie jako cenné pomocníky, ale nikdož neočekává, že malířství pomůže fotografům. Fotografie mohou být vtěleny či transkribovány do obrazu (či koláže či asambláže), ale fotografie pojímá umění samé. Zkušenost dívání se na obrazy nám může pomoci lépe se dívat na fotografie. Ale fotografie oslabila naše zakoušení malířství (Baudelaire měl pravdu ve více než jednom ohledu). Nikdy nikdo neshledal litografii či rytinu (podle malby) - což byly populární starší metody mechanické reprodukce - uspokojivějšími či vzrušivějšími než obraz. Ale fotografie, které mění zajímavé detaily v autonomní kompozice, které transformují skutečné barvy v brilantní barvy, poskytují nové, neodolatelné satisfakce. Osud fotografie ji zavedl daleko za roli, která ji, jak se původně soudilo, limitovala: podávat přesnější zprávy o realitě (včetně uměleckých děl). Fotografie je realita; skutečný objekt je často zakoušen jako zklamání. Fotografie zintenzivňuje normativní zkušenost umění, která je sprostředkována, z druhé ruky, odlišným způsobem. (Oplakávat fakt, že fotografie malby se stala ~~XXXX~~ náhražkou maleb pro mnoho lidí neznamena podporovat nějakou mystiku "originálu", který oslovuje diváka bez zprostředkování. Vidění je komplexní akt, a žádný velký obraz (malba) nekomunikuje svou hodnotu a kvalitu bez určité přípravy a po-

učení. A co víc, lidé, kteří mají obtíže při pozorování uměleckého díla, poté, co shlédli (jeho) fotografickou kopii, jsou obvykle ti, kteří by na originále - nevidět jeho kopii - toho stejně moc neviděli).

Jak je teď většina uměleckých děl (včetně fotografií) poznávána z fotografických kopií, transformovala fotografie - a umělecké aktivity odvozené z modelu fotografie, a modus vkusu odvozený z fotografického vkusu - rozhodujícím způsobem tradiční krásná umění a tradiční normy vkusu, včetně samé ideje uměleckého díla. Čím dál méně závisí umělecké dílo na tom, že je unikátním objektem, originálem, zhotoveným individuálním umělcem. Mnoho z dnešních obrazů (maleb) aspiruje na kvality reprodukovatelných objektů. Konečně, fotografie se staly vedoucí vizuální zkušeností do té míry, že dnes máme umělecká díla, která jsou produkována proto, aby byla fotografována. U mnoha děl konceptuálního umění (Christovy "zabalené" krajiny, "zemní díla" Waltera de Maria a Roberta Smithsona) je umělcovo dílo známo z fotografických záznamů visících v galeriích a musejích; někdy je velikost takového díla taková, že dílo může být známo jen z fotografie (či z letadla - např. některé "výkopy" Heizerovy). Fotografie nemá za účel, dokonce ostentativně, přivést nás k původnímu zážitku, zkušenosti.

Na bázi tohoto předpokládaného příměří mezi fotografií a malířstvím byla fotografie - nejdříve zdráhavě, pak entusiasticky - uznána jako krásné umění. Ale sama otázka, zda fotografie je/není uměním, je esenciálně zavádějící, špatně postavenou otázkou. I když fotografie plodí díla, která mohou být nazvána uměním - vyžaduje subjektivitu, může lhát, dává estetickou rozkoš - není fotografie, a tím začneme, vůbec uměleckou formou. Stejně jako jazyk, je médium, v němž ~~žijí~~ vznikají (mezi jinými věcmi) umělecká díla. Z jazyka lze udělat vědecká rozprava, byrokratické memorandum, milostný dopis, seznam zboží, i Balzacovu Paříž. Z fotografie můžeme udělat fotky do pasportů, meteorologické fotografie, porno-obrázky, rentgen, svatební fotografie, a Atgetovu Paříž. Fotografie není uměním jako dejme tomu malířství a básnictví. A i když aktivity některých fotografů se přizpůsobují tradičnímu pojmu krásného umění, propájejí se se činností mimořádně talentovaných jedinců, produkujících dis-

krátké objekty, které mají cenu, hodnoty samy o sobě, od samých začátků fotografie také onomu pojetí umění, které říká, že umění je zastaralé. Silou fotografie - a její ústřední pozicí v současných estetických zájmech - je to, že potvrzuje dvě tyto ideje umění. Ale způsob, jímž fotografie prohlašuje umění za zastaralé, je, konec konců, silnější.

Malířství a fotografie nejsou dva potenciálně ~~KONKURNÍ~~ konkurenční systémy produkce a reprodukce obrazů (images), které si prostě musí správně rozdělit teritorium, aby se smířily. Fotografie je podnikáním jiného druhu, řádu. Fotografie, i když není uměleckou formou sama o sobě, má zvláštní schopnost ~~žít~~ změnit všechny své subjekty na umělecká díla. Fakt, že fotografie zvěstuje (a vytváří) nové ambice pro umění, nahraňuje otázku, zda fotografie je/není uměním. Fotografie je prototypem charakteristického směru, kterým se v dnešní době vydaly i modernistická vysoká umění i komerční, reklamní umění: transformace umění na meta-umění či média. (Takové výdobytky jako film, TV, video, na magnetofonovém pásku "postavená" hudba Cageho, Stockhausena a Steve Reicha jsou logickými prodlouženími modelu, etablovaného fotografií). Tradiční krásná umění jsou elitářská: jejich charakteristickou formou je jediné dílo, vytvořené jedincem; implikují hierarchii námětu, v níž jsou některé subjekty považovány za důležité, hluboké, vznešené, a jiné za nedůležité, triviální, sprosté, nízké. Média jsou demokratická: oslabují roli specializovaného výrobce či autora (tím, že používají procedury postavené na náhodě, či na mechanické technice, jíž se každý může naučit; a tím, že jsou korporativními či kolaborativními úsilími, snahami); pohlíží na celý svět jako na materiál. Tradiční krásná umění spoléhají na rozdíl mezi autentickým a padělaným, falešným, na rozdíl mezi originálem a kopií, na rozdíl, mezi dobrým a špatným vkusem; média ~~žít~~ znejasňují, rozmazávají, ne-li přímo popírají tyto rozdíly. Krásná umění předpokládají, že určité zkušenosti či subjekty mají význam, smysl. Média jsou esenciálně bez-obsažná. (To je pravdivé na Marshall McLuhanově známé formulaci, že poselstvím je médium samo); jejich charakteristický tón je ironický, či do prázdna hledící, či parodistický. Je nevyhnutelné, že umění bude víc a víc navrhováno tak, aby skončilo jako fotografie. Modernisté přepsali Walter Pater/ův/ výrok, že všechna umění aspirují na stav hudby.

Dnes všechno umění aspiruje na stav fotografie.

Poznámky:

1/ Původní význam piktorialního byl, samozřejmě, pozitivní, zpopularizovaný nejznámějším z uměleckých fotografů 19.stol., Henry Peach Robinson/em/, v jeho knize Pictorial Effect in Photography (1869). "Jeho systémem bylo lichotit všemu, říká Abbottová ve svém manifestu z r. 1951, "Photography at the Crossroads" (Fotografie již na rozcestí). Chválil Nadara, Bradyho, Atgeta a Mineho jako mistry foto-dokumentu, odmítá Abbottová Stieglitze jako Robinsonova dědice, zakladatele "super-piktorialní školy", v níž, zase znovu, "převládla subjektivita".

2/ Nároky fotografie jsou, samozřejmě, daleko starší. Pro dnes familiární praxi, která nahrazuje výrobu, zhotovení setkání, udávané, sestavené objekty nalezenými objekty či situacemi, úsilí a snahu rozhodnutím, volbou, je prototypem instantní umění fotografie, zprostředkované přístrojem. Byla to fotografie, která první uváděla do oběhu ideu umění, které je produkováno nikoliv těhotenstvím a porodem, ale "naslepo" (Duchampova teorie "rendez-vous" - setkání). Ale profesionální fotografové jsou si daleko méně jistí než jejich Duchampem ovlivnění současníci v etablovaných krásných uměních, a obecně pospíchají ukázat, že okamžité rozhodnutí předpokládá dlouhý trénink citlivosti, oka, a trvají na tom, že fotografování, nevyžadující další, nedělá z fotografa o nic menšího tvůrce než je např. malíř.

3/ Valéry tvrdil, že fotografie prokázala stejnou službu psaní, literatuře tím, že zkompromitovala "ilusorní" nároky jazyka "sdělovat ideu vizuálního objektu jakkoliv precizně". Ale spisovatelé se nemusí bát, že "by fotografie mohla nakonec omezit význam spisovatelského umění a působit jako jeho náhražka", říká Valéry ve "Století fotografie" (1929). Jestliže "nás fotografie odrazuje od líčení, popisování", tvrdí Valéry,

"jsou nám tak připomínány limity jazyka a je nám, jako spisovatelům, doporučováno používat naše nástroje tak, aby to více odpovídalo jejich pravé povaze. Literatura by se vyčistila, kdyby zanechala jiným modům exprese a produkce úkoly, na které tyto stačí daleko efektivněji, a kdyby se zasvětila cílům, které jen ona sama může zvládnout, úkolům, jedním z nichž je zdokonalení jazyka, který konstruuje či vysvětluje, vykládá abstraktní myšlení, a z nichž je druhým (úkolům) pak prozkoumání celé šíře básnických struktur a resonancí."

Valéryho argumenty nejsou přesvědčivé. I když se o fotografii dá říct, že zaznamenává či ukazuje či představuje, "nepopisuje": pouze jazyk popisuje, což je událost v čase. Valéry předkládá otevření cestovního pasu jako "důkaz" svého argumentu: "Popis osoby načmáraný zde nesnese srovnání s momentkou, přilepencu vedle". Ale takto používá popisu v nejubožejším, nejvíce vyvráskaném smyslu; V Dickensovi či Nabokovovi jsou pasáže, které popisují tvář či část těla lépe než jakákoliv fotografie. Ani to, když se řekne, jak to dělá Valéry, že "spisovatel, který popisuje krajinu či tvář, při čemž nesejde na tom, jak je šikovný, naznačuje tolik různých pohledů, kolik má (spisovatel) štenářů", nedokazuje slabší popisnou sílu literatury. Totéž je pravdou o fotografii.

Tak, jak se myslelo, že nehybná fotografie osvobodila spisovatele od závazků popisování, soudí se často o filmech, že si usurpovaly romanopisecké úkoly narativnosti či vyprávění příběhu - čímž, tvrdí někteří lidé, fotografie osvobozuje román pro další, méně realistické úkoly. Tato verze argumentu je přijatelnější, protože filmy jsou časovým, pomíjivým uměním. Ale to nevystihuje vztah mezi romány a filmy.

SVĚT OBRAZŮ

Realita byla vždy interpretována prostřednictvím referátů, podávaných obrazy; a filosofové od Platona se pokoušeli vyvázat nás ze závislosti na obrazech tím, že evokovali normy vnímání reálného, osvobozeného od obrazů. Ale když se v polovině 19. století norma konečně zdála být dosažitelnou, ústup starých náboženských a politických ilusí před postupem humanistického a vědeckého myšlení nevytvořil - jak bylo anticipeováno - masové odpadlivství k reálnému. Naopak, nová doba nevíry posílila poddanství, věrnost obrazům. Víra, která už nemohla být dávana realitám chápaným ve formě obrazů, byla teď dávana realitám, chápaným jako obrazy, iluze. V úvodu ke druhému vydání Podstaty křesťanství (1843) poznamenává Feuerbach "o naší době" že "preferuje obraz před věcí, kopii před originálem, reprezentaci před realitou, zdání před bytím" - a je si toho sama vědoma. A jeho varující stížnost byla ve 20. století transformována na diagnosu, s níž kdekoliv souhlasí: že společnost se stává "moderní" tehdy, když je jednou z jejích hlavních činností produkce a konzumace obrazů, tehdy, když se obrazy, které mají mimořádnou moc determinovat naše nároky na realitu a sasy jsou touženými náhražkami zkušenosti z první ruky, stávají nepostradatelnými pro zdraví ekonomie, stabilitu státu a honbu za privátním štěstím.

Feuerbachova slova - napsaná několik let po vynálezu kamery - zdají se, přesněji řečeno, předtuchou dopadu fotografie. Neboť obrazy, které mají prakticky neomezenou autoritu v moderní společnosti, jsou hlavně fotografické obrazy; a volné pole této autority vzniká z vlastností specifických pro obrazy, nasnímané kamerami.

Takové obrazy jsou vskutku s to usurpovat si realitu, protože fotografie především není jen obrazem (jako je obrazem malba), interpretací skutečného; fotografie je také stopou, přímým otiskem skutečného, jako šlépěj či posmrtná maska. Zatímco malba, dokonce i taková, která vychází veškeré fotografický a standartům podobnosti, není nikdy více než konstatováním interpretace, fotografie není nikdy (ničím) méně než registrací vyzařování (světelných vln reflektovaných objekty) - materiálním otiskem jejího subjektu, takovým, jakým malba být nemůže. Mezi dvěma fantastickými alternativami: že by Holbein mladší žil tak dlouho, aby

nasmuloval Shakespeara, a tím, že by prototyp kamery byl vynalezen tak brzo, aby ho vyfotografoval, by si většina Bardolatorů vybrala fotografii. A to ne jen proto, že by tyto pravděpodobně ukázala, jak Shakespeare vypadal ve skutečnosti, neboť i kdyby hypotetická fotografie byla vybledlá, setva čitelná, zahanědlá, asi bychom ji stále preferovali před nádherným Holbeinem. Mít fotografii Shakespeara by bylo jako mít hřeb z Kristova Kříže.

Mnoho současných projevů zájmu o to, že svět obrazů nahraňuje reálný svět je trvalou ozvěnou, jako v případě Feuerbachově, Platonského zlehčování obrazu: (obraz je) pravdivý do té míry, nakolik se podobá něčemu reálnému, (je) pokrytecký proto, že není ničím víc než podobností. Ale tento věkovitý naivní realismus je poněkud "vedle" v řadě fotografických obrazů, neboť jeho tupý, hrubý kontrast mezi obrazem ("kopíí") a věcí líčenou ("originál") - který Platón opakovaně ilustruje na příkladu malby - "nepasuje" na fotografii tak prostě. Ani tento obraz nepomáhá v pochopení vytváření obrazu v jeho počátcích, když to bývala praktická, magická činnost, prostředek přivlastnění si něčeho či získání moci nad něčím. Čím dále se vracíme do historie, jak si všiml E. H. Gombrich, tím méně je ostrý rozdíl mezi obrazy a skutečnými věci; v primitivních společnostech byly věc a její obraz prostě své odlišné, tj. fyzicky rozdílné manifestace téže energie či ducha. Odtud doznělá činnost obrazů v usmířování mocných duchů a získání kontroly nad nimi. Tyto moci, tyto duchové byly v nich přítomny.

Podle obhájců skutečného, od Platóna po Feuerbacha, je zacházení s obrazem jako s pouhým zdáním, jevem se - to je, předpokládání že obraz je absolutně odlišný od objektu popisovaného - součástí onoho procesu desakralisace, který nás neodvolatelně odděluje od světa posvátných dob a míst, kdy byl obraz dělán proto, aby se podílel na realitě líčeného objektu. To, co definuje realitu fotografie je to, že v pravý okamžik v dlouhých, čím dál sekulárnějších dějinách malířství, kdy sekularisace zcela tričkuje, ožívuje, znovu křísí - v plně sekulárních podmínkách - cosi jako primitivní status obrazů. Náš nepotlačitelný pocit, že fotografický proces je něco magického, má pravou, ryzí bázi. Nikdo nepovažuje malbu na stojanu za něco, co je v nějakém smyslu ko-substanciální s jejím subjektem; (malba) pouze represen-

tuje či odkazuje. Ale fotografie není pouze jako její subjekt, není jen holdem subjektu. Je součástí subjektu, rozšířením tohoto subjektu; a mocným prostředkem získání ho, nabytí kontroly nad ním.

Fotografie je způsob zisku v několika formách. V její nejprostší formě máme ve fotografii zástupnou držbu v lásce chované osoby či věci, vlastnictví, které dává fotografiím něco z charakteru unikátních objektů. S pomocí fotografie máme též spotřebitelský vztah k událostem, k událostem, které jsou součástí naší zkušenosti i k těm, které její součástí nejsou - rozdíl mezi typy zkušenosti, který takové zvyky-formující spotřebitelství smazává. Třetí formou akvizice je to, že s pomocí přístrojů na dělání obrazů a reprodukce obrazů můžeme získat něco jako informaci (spíše než zkušenost). Opravdu, důležitost fotografických obrazů jako média, jímž do naší zkušenosti vstupuje víc a víc událostí je, konec konců, jen vedlejším produktem jejich efektivnosti při opatřování vědění, dissociovaného od zkušenosti a na ní nezávislého.

To je nejvíce zshrnující forma fotografické akvizice. Tím, že je něco vyfotografováno, stává se to součástí systému informací, dobře zapadajícím do schémat klasifikace a pro ukládání, sahajícím od chronického pořadí momentkových sekvencí, vlepených do rodinných alb, k houževnatě shraňovaným akumulacím a puntíčkářským registrům, potřebným pro využití fotografie při předpovídání počasí, v astronomii, mikrobiologii, geologii, policejní práci, lékařské výuce a diagnóze, vojenském průzkumu a dějinách umění. Fotografie toho dělají víc než jen re-definují materiál běžné zkušenosti (lidí, věci, události, - cokoliv, co vidíme, byť odlišně, často nepozorně - přirozeným viděním) a víc než předávají obrovské množství materiálu, který jsme nikdy vůbec neviděli. Realita jako taková je re-definována - jako položka pro výstavu, jako záznam pro policejní sledování, jako cíl státního dohledu. Fotografické zkoumání a duplikování světa fragmentuje kontinuity a dílky "kraj" nekonečné kartotéky, skýtající tak možnosti kontroly, o nichž se nikdy za dřívějšího systému zaznamenávání informací i psaní nikomu ani nesnilo.

Fotografický záznam je vždy, potenciálně, prostředkem kontroly, což bylo uznáno již tehdy, kdy takové moci byly v plenkách. V r. 1830 si zaznamenal Delacroix ve svém denníku (Journal) úspěch "některých experimentů ve fotografii", prováděných v Cambridge, kde astronomové fotografovali alunce a měsíc a podařilo se jim

získat velice přesnou představu velikosti hvězdy Vega. Přidal následující "zvláštní" pozorování:

Protože světlu hvězdy, která byla dagerotypována, trvalo dvacet let, než zdolalo prostor mezi hvězdou a zemí, paprsek, který byl fixován na desce, opustil nebeskou sféru dávno předtím, než Daguerre objevil proces, s jehož pomocí jsme právě získali kontrolu nad tímto světlem.

Pomineme-li takové nedomrlé ponětí kontroly jako je (toto) Delacroixovo, udělal pokrok fotografie ještě doslovnějšími význaky, v nichž fotografie dává kontrolu nad věcí fotografovancu. Technologie, která již zminimalizovala ovlivnění přesnosti a velikosti obrazu vzdáleností oddělující fotografa od subjektu, poskytla způsoby jak fotografovat věci, které jsou nepředstavitelně malé stejně tak jako takové, jako jsou hvězdy, které jsou nepředstavitelně vzdálené; učinila sejmutí obrázku nezávislým na světle samém (infračervená fotografie) a osvobodila obraz-objekt od jeho obmezení dvěma dimensemi (holografie); "zmrskla" interval mezi spatřením záběru (na matnici) a držení ho v našich rukách (od prvního Kodaku, kde amatérský fotograf musel čekat týdny na vyvolaný svitek či film, k Polaroidu, který zhotoví obraz v několika vteřinách); nejen že "rozběhla" obrazy (film), ale dosáhla jejich simultánního zaznamenávání a přenosu (video) - tato technologie udělala fotografii nesrovnatelným nástrojem dešifrování chování a jednání, jeho předpovídání, a plete se do něho.

Fotografie má moci, jichž nikdy žádný jiný systém obrazů nepožíval, protože, nepodobně předchozím (systémům), není závislá na tom, kdo obrazy dělá. Ať se fotograf vkládá sebepečlivěji do procesu dělání obrazu a vede ho, zůstává proces sám opticko-chemickým (či elektronickým) procesem, jehož postupy jsou automatické, машинерии, která bude muset být nevyhnutelně modifikována, aby skýtala stále detailnější a tudíž použitelnější mapy skutečného. Mechanický vznik těchto obrazů, a doslovnost mocí, které (obrazy) propůjčují a udělují, obnašejí (znamenají) nový vztah mezi obrazem a realitou. A jestliže o fotografii lze též říct, že znovu zřizuje nejprimitivnější vztah - částečnou identitu obrazu a objektu - je potence obrazu dnes zakoušena velice

odlišně. Primitivní pojetí účinnosti obrazů předpokládá, že obrazy mají kvality skutečných věcí, ale my máme sklon připisovat skutečným věcem kvality obrazu.

Jak každý ví, primitivní lidé se bojí toho, že je kamera oloupí o část jejich bytí. V pamětech, které koncem svého dlouhého života, roku 1900, publikoval Nadar, podává zprávu o tom, že Balzac měl podobný "vágní děs" z toho být fotografován. Jeho vysvětlení podle Nadara, bylo to, že

Každé těleso bylo ve svém přirozeném stavu uděláno ze série duchových obrazů, navzájem přes sebe, ve vrstvách, kladených do nekonečna, (bylo) zabaleno do infinitesimálních filmů... Člověk nikdy nebyl schopen tvořit, to jest, udělat něco materiálního z jevení se, ze zdání, z něčeho nehmátatelného, či udělat z ničeho objekt - byla tudíž každá Daguerrotypická operace popadnutím, oddělením a vyčerpáním té vrstvy těla, na kterou se zaměřila.

Zdá se, že se Balzacovi hodí mít tuto obzvláštní směs vzrušení, rozechvění - "Byl Balzacův strach z daguerrotypie skutečný nebo předstíraný?", ptá se Nadar. "Byl opravdový..." - protože procedurou fotografie je materialisování, abychom tak řekli, toho, co je nejpřavejší na jeho proceduře jako spisovatele. Balzacovskou operací bylo zvětšit nepatrné detaily, jako ve fotografickém zvětšení, juxtaponovat neslučitelné rysy či jednotlivosti, jako na fotografickém *layout*/u/: vyjádřena tímto způsobem, může být jakákoliv věc spojena s jakoukoliv jinou. Podle Balzaca může být duch celého milieu odhalen jedním, jediným materiálním detailem, ať se zdá jakkoliv nicotným či arbitrárním. Celek života může být sesumarisován ve chvilkovém vzezření.^{1/} A změna zjevu je změnou osoby, neboť Balzac odmítá postulovat jakoukoliv "skutečnou" osobu ukrytou za těmito jeveními se. Balzacova fantastická teorie, vyjádřená Nadarem, že se tělo skládá z nekonečné série "duchovních obrazů", tajemně souběží s domněle realistickou teorií, vyjadřovanou v jeho románech, že osoba je celkem, souhrnem jevení se, výrazů, které mohou být správným zaostřením přiměřeny k tomu vydat ze sebe nekonečné vrstvy významu. Pohlížet na realitu jako na nekonečnou sadu situací, které se navzájem zrcadlí, odvozovat analogie z nej-nepodobnějších věcí, znamená anticipovat charakteristickou formu percepce, stimulovanou fotografic-

kými obrazy. Realita sama začala být chápána jako jakási spisování, které musí být dekodováno - zrovna tak fotografické obrazy samy byly nejdříve srovnávány s psaním (Niepce pojmenoval proces, jímž se obrazy objevují na desce, heliografií = psaním sluncem; Fox Talbot nazval kameru "tužkou přírody").

Problémem Feuerbachova kontrastu "originálu" a "kopie" je jeho statická definice reality a obrazu. Ta předpokládá, že to, co je skutečné, přetrvává, nezměnné a intaktní, zatímco pouze obrazy se mění: podpírány nejprořídlejšími nároky na věrohodnost, staly se jaksi kouzelnějšími, svůdnějšími. Ale pojetí obrazu a reality jsou komplementární, navzájem se doplňující. Mění-li se pojetí reality, mění se i pojetí obrazu, a naopak. "Naše doba" nepreferuje obrazy před skutečnými věcmi s perversitou, ale částečně v reakci na to, jakými způsoby se pojetí toho, co je reálné, postupně komplikovalo a kolísalo; jedním z prvních způsobů byla kritika reality jako fasády, která povstala mezi osvědčenými středními vrstvami v minulém století. (Což bylo samozřejmě pravým opakem zamýšleného efektu). Zredukovat na pouhou fantazii podstatné části toho, co bylo do té doby považováno za reálné, jak to udělal Feuerbach, když nazval náboženství "snem lidského ducha" a odmítl teologické ideje jako psychologické projekce, či nafouknout námátkou vybrané a triviální detaily každodenního života do šifer skrytých historických a psychologických sil, jak to udělal Balzac ve své encyklopedii sociální reality ve formě románu - to jsou samy o sobě způsoby zakoušení reality jako sady jevení(se), jako obraz.

Někteří lidé v této společnosti sdílejí primitivní děs před kamerami, který pochází z toho, že považují fotografii za materiální součást sebe sama. Ale nějaká stopa magie tu zůstává: např. v našem váhání roztrhnout či zahodit fotografii milovaného člověka, speciálně mrtvého či hodně vzdáleného. Udělat to, je nemilosrdným gestem zavržení. V románu Neblahý Juda od Th. Hardyho je Judův objev, že Arabella prodala javorový rám s jeho fotografií, kterou jí dal v jejich svatební den, tím, co mu naznačuje "naprostou smrt každého citu v jeho ženě", a je "poslední malou ránou, poslední kapkou, ničící všechny city v něm". Ale opravdovým moderním primitivismem není považovat obraz za skutečnou věc; fotografické obrazy jsou sotva to skutečné. Namísto toho realita začala víc a víc vypadat jako to, co je nám ukazo-

váno kamerami. Lidé dnes běžně zdůrazňují na svém zážitku násilné, nebezpečné události, do níž se dostali bez svého přičinění - pád letadla, přestřelka, házení bomb teroristy - že "to bylo jako ve filmu". Pro to, abychom vysvětlili, jak reální to bylo, jsou, zdá se, jiné popisy nedostačující. Zatímco mnozí lidé v ne-industrializovaných zemích stále cítí obavy, jsou-li fotografováni, tuší, že je to jakýsi přestupek, akt bezohlednosti, sublimovaná loupež osobnosti či kultury, lidé v industrializovaných společnostech chtějí být fotografováni - cítí, že (sami) jsou obrazy, a že fotografiemi nabývají skutečných rysů.

Stále komplexnější smysl pro reálné vytváří své vlastní kompenzační horoucnosti a zjednodušení, z nichž lidé s nejvíce propagují fotografování. Je to jako kdyby fotografové, reagující na stále víc se vyčerpávající smysl pro realitu, hledali transfúzi cestující za novými zkušenostmi, oprašující, ocvěžující staré. Jejich všudypřítomné aktivity představují nejradikálnější a nejbezpečnější verzi pohyblivosti. Vnitřní puzení mít nové zkušenosti je přeloženo do puzení fotografovat: zkušenost hledá formu důkazu krise.

Tak, jako se fotografování zdá téměř povinným pro ty, kdo cestují, má vášnivě sbírání fotografií speciální pávab pro ty, kdo se zasvětili - ať vlastní volbou, neschopností (pohybu) či s denunciací - vnitřnímu prostoru (bytu apod.). Fotografické sbírky mohou být použity k vytváření náhradního světa, naladěného na povznášející, utěšující či mučivé, drásavé obrazy. Fotografie může být startovní čarou románců (Hardyho Judea se zamiloval do fotografie Sue Brideheadové dříve, než se s dívkou setkal), ale pro erotický vztah je běžnější to, že je nejen ~~XXXXXX~~ vytvářen fotografiemi, ale také chápán jako omezený na fotografie. V Cocteauově románu Les Enfants Terribles (vyšlo česky jako Krozno děti) sdílí narcisistický bratr a sestra svou ložnici, svůj "tajný pokoj" s obrazy boxerů, filmových hvězd a vrahů. Isolující se ve svém doupěti, aby prožívali svou privátní legendu, shromažďovali tito dva dospívající tyto fotografie, zřizovali si soukromý pantheon. Na jednu zeď cely č. 426 ve vězení ve Fresnes si začátkem 40-tých let přilepil Genet fotografie 20 kriminálních, které vystříhl z novin, dvacetí tváří, v nichž poznával "posvátné znamení monstra", a na jejich počest napsal román Our Lady of the Flowers

(v orig.: Notre-Dame des Fleurs); sloužily mu jako jeho mázy, modely, erotické talismany. "Sledovali všechny mé drobné činnosti", píše Jean Genet, "snění, masturbaci a psaní" - a "jsou jedinou mou rodinou, kterou mám, a mámi jedinými přáteli". Pro ty, kdož zůstávají doma, pro vězně, i pro ty, kdo se sami doma zavírají, je život mezi fotografiemi pávabných cizinců sentimentální reakcí na izolaci a její drzou výzvou.

J. G. Ballard/áv/ román *Crash* (1973) líčí specialisovanější sbírání fotografií ve službě sexuální obsese: fotografie dopravních nehod, které vypravěčův přítel Vaughan sbírá, připravující režii své vlastní smrti v automobilové boudě. Přehrávání jeho erotické vize smrti v autě je anticipováno a fantasie sama dále erotisována opakovaným prohlížením těchto fotografií. Na jednom konci škály spektra jsou fotografie objektivními údaji; na druhém jsou položkami psychologické science fiction. A tak jak i v nejděšenější či zdánlivě neutrální realitě může být nalezen sexuální imperativ, tak si i nejbanálnější foto-dokument může změnit v emblém touhy. Záběr tváře, ksichtu delikventa může být nití pro detektiva, erotickým fetišem pro společníka. Pro dvorního radu Behrense, v Kouzelném vrchu od Thomase Manna, jsou rentgeny plic jeho pacientů nástroji diagnózy. Pro Hanse Catorpa, zlákaného zvláštní atmosférou Behrensova tuberkulózního sanatoria, zdržujícího se tam na neurčitou dobu, a chorého láskou k enigmatické, nedosažitelné Klavdiji Chauchatové, je "Klavdijin rentgen, neukazující její tvář, ale delikátní struktury kostí horní části jejího těla, a orgány hrudní dutiny, obklopené bleďým, strašidelným obalem masa" nejceněnější z trofejí. "Transparentní portrét" je daleko intimnější otiskem jeho milované než Behrensoův portrét Klavdije, onen "vnější portrét", na který kdysi Hans hleděl s takovou touhou.

Fotografie jsou způsobem uvěznění reality, chápáné jako napodájná, nepřístupná; způsobem, jak ji zastavit, znehybnit. Nebo zvětšují, rozšiřují realitu, která je pocíťována jako scvrkávající se, vyprázdňovaná, zkáze podléhající, vzdálená. Nemůžeme vlastnit realitu, můžeme vlastnit obrazy (a být jimi vlastněni), tak, jako podle Prousta, nejambicióznějšího z dobrovolných vězňů, nemůžeme vlastnit přítomnost, ale můžeme vlastnit minulost. Nic nemůže být víc nepodobné obětavé práci umělce jakým je Proust,

než bezpracnost fotografování, které musí být jedinou, osamocenou aktivitou mající za výsledek akreditovaná umělecká díla, aktivitou, při níž jeden jediný pohyb, zmačknutí spouště prstem, vytváří celé dílo. Zatímco Proustovské práce předpokládají, že realita je vzdálená, fotografie implikuje, v sobě zahrnuje okamžitý přístup k reálnému. Ale výsledky této praxe okamžitého přístupu jsou jiným způsobem vytváření vzdálenosti. Vlastnit svět ve formě obrazů $\hat{=}$ znamená, přesně řečeno, znovu zakoušet nerealitu a odtažitosť reálného.

Strategie Proustova realismu předpokládá vzdálenost od toho, co je normálně zakoušeno jako reálné, to jest přítomnost, za účelem znovu-oživení toho, co je obvykle k dispozici jen ve vzdálené a nezřetelné formě - to jest minulost - v níž přítomnost teprve dostává svůj skutečný tvar, to jest, stává se něčím, co může být vlastněno. V tomto úsilí mu fotografie nemohly pomoci. Kdykoliv Proust zmiňuje fotografie, zmiňuje se o nich neaktivně: jsou synonymem mělkého, tuze výlučně vizuálního, pouze voluntárního vztahu k minulosti, jehož výnos, výtěžek je ne-signifikantní ve srovnání s hlubokými objevy, kterých by bylo dosaženo reagováním na pokyny, dávané nám všemi ~~smysly~~ smysly - (ve srovnání) s technikou, kterou nazval "mimovolnou pamětí". Nemůžeme si představit Ouverturu k Swannově cestě končící tím, že vypravěčovi přijde na mysl momentka farního kostela v Combray, a vypravěčem, pochutnávajícím si na tomto vizuálním drobků namísto příchutě madeleiny ponořené v čaj, která způsobila, že mu před očima vyvstává celá část jeho minulosti. Není to proto, že fotografie nemůže evokovat vzpomínky (může je evokovat, to závisí na kvalitě diváka spíše než na kvalitě fotografie), ale kvůli tomu, co Proust objasňuje o svých vlastních požadavcích na imaginativní vzpomínku, totiž to, aby nebyla jen extenzivní a přesná, ale aby podávala texturu a esenci věcí. A tím, že bere fotografie v úvahu jen pokud by je mohl použít jako nástroj paměti, Proust tak trochu nerozumí tomu, co fotografie jsou: ani ne tak nástroji paměti jako vynálezem (paměti) a jejím nahrazením.

Není to realita, co fotografie bezprostředně zpřístupňují, ale obrazy. Např. dnes se všichni dospělí mohou přesně dozvědět, jak vypadali oni, jak vypadali jejich rodiče a prarodiče jako děti - což bylo vědění nedosažitelné nikomu před vynálezem kamer,

ani té té malé menšině, u níž bývalo obvyklým objednávat si u malířů portréty vlastních dětí. Většina z těchto portrétů informovala méně než jakákoliv momentka. A i když opravdu bohatí obvykle vlastnili jeden portrét sebe samých či některého ze svých předků jako dětí, to je, obraz jednoho momentu z dětství, kdežto dnes je běžné mít mnoho fotografií sebe sama, nabízí kamera možnost vlastnit kompletní záznam, ve všech věcích. Smyslem standardních portrétů v buržoasní domácnosti 18. a 19. století bylo konfirmovat ideál sedícího modelu (proklamující sociální postavení, přikrašlující vzhled osobnosti), je jasné proč - vzhledem k tomu to účelu - necítili jejich majitelé potřebu mít víc než jeden. To, co konfirmuje, potvrzuje fotografie-záznam je, skromněji řečeno, prostě to, že subjekt existuje; tudíž, člověk jich nikdy nenáze mít dost.

Strach, že jedinečnost subjektu byla zničená tím, že byl vyfotografován, nebyl nikdy tak často vyjadřován jako v 50-tých letech 19. století, v letech, kdy portrétní fotografie dala první příklad toho, jak kamery mohou vytvářet okamžité módy a trvanlivé živnosti. V Melville/ově/ románu *Pierre, or The Ambiguities* (*Pierre, aneb dvojznačnosti*), publikovaném počátkem této dekády (1852), hrdina, další horlivý šampion dobrovolné izolace

uvažuje o tom, že nejvěrnější portrét kohokoliv může být teď udělán daguerrotypí, kdežto v dřívějších dobách byl věrný portrét pouze v moci pracháčů, či duševních aristokratů země. Jak přirozený pak závěr, že namísto toho, aby, jako ve starých dobách, dělal portrét génia nesmrtelným, dnes pouze zkaždodenně hlupce. Krom toho, má-li každý člověk svůj portrét zveřejněný, spočívá pravá odlišnost v tom, nemít svůj portrét vůbec.

Ale jestliže fotografie snižují velikost člověka, pokrucují malby opačným způsobem: dělají (ho) grandiózním. Melville intuitivně cítí, že všechny formy portrétování jsou v civilizaci byznysu zkompromitovány, (jsou), přinejmenším, jak se to jeví Pierrovi, vzorem odcizené citlivosti. Stejně tak jako fotografie v mass-spolednosti znamená příliš málo, znamená v ní malba příliš mnoho. Povaha malířství, jak si všímá Pierre, ho

ne více opravňuje k tomu, aby na něj bylo pohlíženo s úctou větší než na člověka; Že nic zbaveného imponantnosti si nelze představit jako portrét, zatímco mnoho věcí, nevyhnutelně zbavených imponantnosti si lze oblíbit jako dotýkání se člověka.

Že I když si o takových ironiích můžeme myslet, že se rozplynuly dokonalostí triumfu fotografie, hlavní rozdíl mezi malbou a fotografií ve věci portrétování stále trvá. Malby stále sumarizují, shrnují; fotografie obvykle ne. Fotografické obrazy jsou kousky svědectví v pokračující biografii či historii. A jedna fotografie, na rozdíl od jedné malby, implikuje, že budou existovat další.

"XVědy - Dokument o lidech zachycující přítomnost a budoucnost s dotykem s minulostí", řekl Lewis Mine. Ale to, co fotografie obstarává, není jen záznam minulosti, ale nový způsob nakládání s přítomností, jak dokazují efekty nesčetných miliard současných fotodokumentů. Zatímco staré fotografie doplňují náš mentální obraz minulosti, fotografie udělané dnes transformují to, co je přítomné, do mentálního obrazu jako minulost. Kamery etablojí ze závěru patrný, odvozený vztah k přítomnosti (realita je známa podle jejích stop), poskytují okamžitě zpětně účinkující názor na zkušenost, pohled na ní. Fotografie podávají nepravé, falešné normy vlastnění: minulosti, přítomnosti a dokonce i budoucnosti. V Nabokovově románu *Invitation to a Beheading* (Pozvání na popravu stětím, 1938, do angličtiny převedeno autorem a vydáno r.1959) je vězni Cincinnati ukázán "fotokinoskop" dítěte, zhotovený hanebným *Monsieurem Pierre/m/*: album fotografií malé Emmie jako kojence, pak malého dítěte, pak před-pubertální, takové, jaké je teď, pak - s pomocí retuší a za použití fotografií její matky - Emmie dospívající, nevěsty, třicetileté, končící fotografií čtyřicetileté Emmie na sarkofágu loži. Tento příkladný výtvar nazval Nabokov "parodií díla času"; je také parodií díla fotografie.

Fotografie, která má tak mnoho narcisistických použití, je také mocným nástrojem depersonalizace našeho vztahu ke světu; a tato dvě použití jsou komplementární. Jako dalekohled, nemající "správnou" či "špatnou" stranu (konec), kamera přibližuje a z-

intimňuje exotické věci; a zmaňuje, zabstraktňuje, odcizuje a oddaluje věci familiární, důvěrně známé. Předkládá v jedné, snadné, zvyk-tvořící aktivitě jak účastenství na našich vlastních životech a na životech jiných lidí, tak i odcizení se jim - umožňuje nám zúčastnit se, zatímco potvrzuje odcizení. Válka a fotografie jsou dnes, zdá se, od sebe neoddělitelné, a pády letadel a další hrůzné nehody stále přitahují lidi s kamerami. Společnost, pro níž je normou aspirovat, nikdy nezakoušet privatisaci, neúspěch, bolest, úžasnou nemoc, a v níž sart sama není považována za přirozenou a nevyhnutelnou, ale za krutou, nemilosrdnou pohromu, je náramně zvědavá na tyto události - a tato zvědavost je částečně uspokojována fotografováním. Pocit, že jsme vyňati z katastrofy či kalamity, stimuluje zájem o dívání se na bolestivé obrázky, a dívání se na ně označuje a posiluje pocit, že jsme vyňati, že se nás tyto kalamity netýkají. Částečně je to proto, že jsme "zde", ne "tam", a částečně je to charakter nevyhnutelnosti, který všechny události nabývají, jsou-li přeměněny v obrazy. Ve skutečném světě se něco děje, a nikdo neví, co se bude nadále dít, co se stane. Ve světě obrazů se to událo, a provždy se to takto bude stávat.

Znajíce velkou část toho, co je ve světě (umění, katastrofy, krásy přírody) pomocí fotografických obrazů, jsou lidé často zklamáni, překvapeni, nepohnutí, vidí-li skutečnou věc. Neboť fotografické obrazy tendují k tomu odečítat pocit sympatie od něčeho, co zakoušíme z první ruky, a ty pocity, které fotografie vzbuzují, nejsou, do značné míry, ty (pocity), které máme ve skutečném životě. Často nás něco rozruší ve formě fotografie víc než nás to rozruší, prožíváme-li to skutečně. V nemocnici v Šanghaji v r.1973, sledující dělníka z továrny s pokročilým vředem, kterému odebírali 9/10 žaludku za znecitlivění akupunkturou, jsem vydržela sledovat tříhodinovou operaci (první operaci, kterou jsem kdy viděla) bez nejmenšího pocitu nevolnosti; ani jsem nepocítila potřebu dívat se stranou. V kině v Paříži o rok později, u méně krvavé operace v Antonioni/ho/ dokumentárním filmu o Číně, Chung Kuo, jsem se zalekla prvního řezu skalpelu a několikrát odvrátila zrak během sekvence. Jsme zranitelní na rušivé události ve formě fotografických obrazů tak, jak nejsme na skutečné věci. Tato zranitelnost je součástí odlišné pasivity toho, kdo je divákem nadvakrát, divákem událostí již uskutečně-

dohotovovaných, nejdříve (jejich) účastníky, pak fotografy. Pro skutečnou operaci jsem se musela vydrhnout, navléct si chirurgický plášť, a pak stát vedle zaměstnaných chirurgů a ošetřovatelek, a hrát přiřčené role: inhibovaného dospělého, dobře vychovaného hosta, uctivého svědka. Operace ve filmu vylučuje nejen tuto nejskromnější účast, ale všechno, cokoliv je aktivního na diváctví. V operačním sále jsem tím, kdo mění ohnisko, kdo dělá detaily a šoty. V biografu již Antonioni vybral, které části operace mám sledovat; kamera se dívá za mne - a nutí mě dívat se, ponecháváje mi jako jedinou možnost nedívat se. Dále, film kondensuje něco, co trvá celé hodiny, do několika minut, necháváje pouze zajímavé části prezentovat se zajímavým způsobem, to jest, s úmyslem rozrušit či šokovat. Dramatické je dramatické dialektikou layoutu a montáže. Obracíme stránku ve fotografickém časopise, ve filmu začíná nová sekvence, vytvářející kontrast, který je ostřejší než kontrast mezi následujícími událostmi ve skutečném čase.

Nic víc nás nepoučí o smyslu a významu fotografie než útoky na Antonioniho film *Chung Kuo* v čínském tisku ze začátku r.1974. Udělali negativní katalog všech nápadů moderní fotografie, nehybného obrazu a filmu. Zatímco u nás je fotografie intimně spojena s diskontinuitními způsoby vidění (jde právě o to, vidět celek pomocí (jeho) částí - působivého detailu, pozoruhodným, úderným střihem), je fotografie v Číně spojena pouze s kontinuitou. Nejen že existují správné subjekty pro kameru, ty, které jsou pozitivní, inspirující (příkladně činnosti, usmívající se lidé, dobré počasí), a pořádné, úpravné, ale také existují správné způsoby fotografování, které se odvozují z představ o morálním řádu prostoru, což vylučuje samu ideu fotografického vidění. Antonionimu bylo tedy vytýkáno fotografování věcí, které byly staré, staromódní - "vyhledával a snímал rozpadající se zdi a nevinny z tabulí, dávno už odložené", "nevěnujíc pozornost velkým i malým traktorům, pracujícím na polích; vybral si pouze osla, táhnoucího kamenný válec" - i to, že ukazoval neslušné okamžiky - "nechutně filmoval sarkastické lidi a lidi jdoucí na latrínu" - a neukáznutý pohyb - "namísto aby snímал žáky v učebně naší traktorkou spravované základní školy, filmoval děti vybíhající ze třídy po vyučování". A byl obžalován, že se vysmíval

správným subjektům tím, jak je filmoval? tím, že "používal mdlé a smutné barvy" a skrýval lidi "do tmavých stínů", tím, že pojednával tentýž subjekt rozličnými záběry - "jsou to někdy dlouhé záběry, někdy detaily, někdy záběry zepředu, někdy zezadu" - to jest, byl obžalován za to, že neukazoval věci ze stanoviska jednoho, ideálně umístěného pozorovatele; (znevažoval věci) tím, že používal vysoké a nízké úhly - "Kamera byla úmyslně natočena tak, aby zabírala tento nádherný moderní most z velice špatných úhlů, aby vypadal ohnutý, zkřivený a zchátralý"; a znevažoval věci tím, že nebral dosti celkových záběrů - "Týral si mozek tím, aby dostal takové detaily ve snaze pokroutit obraz lidí a zohyzdit jejich spirituelní vzhled".

Vedle masově produkované fotografické ikonografie zbožňovaných vůdců, revolučního křže či kulturních pokladů vidíme v Číně často fotografie privátního druhu. Mnozí lidé vlastní obrázky svých milovaných, připuchnuté na zdi či strčené pod sklo prádelníku či psacího stolu. Velké množství těchto obrázků jsou momentky udělané na rodinných shromážděních a na výletech; ale žádná z nich není upřímnou, otevřenou fotografií, ani takovou, kterou nejméně sofistikovaný uživatel kamery v naší společnosti shledává normální - dítě plazící se po podlaze, někdo uprostřed nějakého gesta. Sportovní fotografie ukazují tým jako skupinu, či pouze jen nejstylisovanější baletní momenty hry; obecně řečeno, to, co lidé dělají s kamerou, je pro ní na povel shromážděno a pak seřazeno do řady či dvou řad. Není žádný zájem o to zachytit subjekty v pohybu. Důvodem toho jsou zčásti určité staré konvence slušnosti chování a zobrazování. A zčásti charakteristický vizuální vkus těch, kdo jsou v první etapě fotografické kultury, kdy obraz je definován jako něco, co může být ukradeno jeho majiteli; tedy, Antonionimu bylo vytýkáno, že "snímal lidi proti jejich přání", jako "zloděj". Vlastnictví kamery nedává licenci k dotíravosti jako je tomu v naší společnosti, ať to lidé mají rádi či ne. (Dobré způsoby fotografické kultury diktují, že se od člověka očekává, že bude předstírat, že si nevšimá toho, že je fotografován cizincem na veřejném místě, pokud fotograf stojí v diskrétní vzdálenosti - to je, očekává se od nás, že ani nezakážeme fotografování, ani nezačneme pózovat). Na rozdíl od nás, kde pójujeme kde můžeme a ustupujeme když musíme, je fotografování v Číně vždy rituálem: vždy zahrnuje pózování, a nezbytně, souhlas.

Ten, kdo "úmyslně pásl po lidech, kteří si nebyli vědomi toho, že je chce fotografovat", je, stejně tak jako věci, připravil o jejich právo pózevat, aby vypadali co nejlépe.

Antonioni věnoval téměř všechny sekvence filmu Chung Kuo pei kingskému náměstí Tien An Men, přednímu cíli politických poutí, a poutníkům, kteří čekali, že budou fotografováni. To, co Antonioniho zajímalo na tom ukázat Číňany vykonávající tento elementární ritus, chtějící mít tento výlet dokumentovaný kamerou, to je evidentní: fotografie a být fotografován jsou současnými favoritními subjekty pro kameru. Podle Antonioniho kritiků je však touha návštěvníků Náměstí po fotografickém suvenýru

reflexí jejich hlubokého revolučního citění. Ale máje špatné úmysly, Antonioni, namísto toho, aby ukázal tuto realitu, zabíral pouze šaty lidí, jejich pohyb a výrazy: zde něčí rozčuchané vlasy, tamhle někdo mžourá, s očima oslepenýma sluncem; jeden okamžik, jejich rukávy, druhý (okamžik), jejich kalhoty...

Číňané se staví proti fotografickému rozkoukávání reality. Details nejsou používány. Dokonce i pohlednice starožitností a uměleckých děl, prodávané v musejích, nenukávají část něčeho; objekt je vždy fotografován přímo, umístěn do ~~průměru~~ středu, rovnoměrně osvětlen, a ve své celosti.

Shledáváme Číňany naivními proto, že nevnímají krásu popraskaných, loupejících se dveří, malebnost nepořádku, sílu zvláštního úhlu a význačný detail, poesii odvráceného, zadní strany. Máme moderní pojetí okras - krása není inherentní v ničem; musí být nalezena jiným způsobem vidění - stejně jako máme širší pojetí významu, které mnohá použití fotografie ilustrují a mocně posilují. Čím četnější jsou variace něčeho, tím bohatší jsou možnosti významu tohoto: tedy, na Západě je toho fotografiemi řečeno víc, než v Číně dnes. Nehledě na to, co je pravdou o filmu Chung Kuo jako o položce ideologického zboží (a Číňané se nemýlí, shledávají-li film blahosklonným), znamenají Antonioniho obrazy víc, než jakékoliv obrazy, které Číňané uvolňují a Propouštějí o sobě samých. Číňané nechtějí, aby fotografie znamenaly mnoho či aby byly velice zajímavé. Nechtějí vidět svět z neobyčejného úhlu, objevovat nové subjekty. Po fotografiích se chce, aby ukazovaly to, co bylo již popsáno. Fotografie je pro nás dvousečným nástrojem produkování kliše (francouzské slovo, které značí

i banální výraz, i fotografický negativ) a pro "servírování" "čerstvých" pohledů. Pro čínské autority existují pouze klišé - které považují nikoli za klišé, ale za "správné" pohledy.

V Číně dnes jsou uznávány pouze dvě reality. My vidíme realitu jako beznadějně a zajímavě pluralistickou. V Číně je záležitostí debaty to, o čem existují dva "názory", správný a špatný. Naše společnost propouje spektrum diskontinuitních voleb a percepce. Jejich je konstruována kolem jediného, ideálního pozorovatele; a fotografové přispívají svou treškou do mlýna Velkého Monologu. U nás existují rozptýlená, nevzájem zaměřitelná "hlediska", "stanoviska"; fotografie je mnoho-log. Současná čínská ideologie definuje realitu jako historický proces strukturovaný vracejícím se dualismem o jasně ohraničenými, morálně zabarvenými významy; minulost, z větší části, je prostě posuzována jako špatná. U nás existují historické procesy⁸ děsivě komplexními a někdy protikladnými významy; a umění, která vyvozují mnoho ze své hodnoty z našeho vědomí času jako dějin, jako je fotografie. (Proto míjení času přispívá estetické hodnotě fotografií, a jízvy času dělají objekty spíše více než méně přitažlivými pro fotografy). Ideou dějin stvrzujeme a osvědčujeme náš zájem o poznání co největšího množství věcí. Číňanům je dovoleno používat dějin pouze k didaktickým účelům: jejich zájem o dějiny je úzký, moralistický, deformující, není zvědavý. Proto fotografie jak mi ji chápeme, nemá místo v jejich společnosti.

Omezení, uložené v Číně fotografii, pouze reflektují charakter jejich společnosti, společnosti unifikované ztuhlým, nemilosrdným konfliktem. Naše neomezená využití fotografických obrazů nejen že reflektují tuto společnost, ale také dávají tvar této společnosti, společnosti unifikované popíráním konfliktu. Samotné naše pojetí světa - "jeden svět" kapitalistického 20. století - je jako fotografický nadhled. Svět je "jeden" ne proto, že je spojen, ale proto, že cesta jeho různých obsahů neodkrývá konflikt, ale naopak, ještě víc chromující různost. Tato nepravá jednota světa je způsobena ~~žádným~~ přeložením jeho obsahů do obrazů. Obrazy jsou vždy slučitelné, či mohou být slučitelnými udělány, a to i tehdy, když reality, které tyto obrazy líčí, slučitelné nejsou.

Fotografie nejen že reprodukuje skutečné, ona ho znovu-uvádí

do oběhu, což je klíčová procedura moderní společnosti. Ve formě fotografických obrazů jsou věci a události znovu nanovo použity, jsou jim přiznány nové významy, které překračují rozdíly mezi krásným a ošklivým, pravdivým a falešným, užitečným a nepoužitelným, dobrým a špatným vkusem. Fotografie je jedním z vedoucích prostředků produkce té kvality, připisované věcem a situacím, která smazává tyto rozdíly: "prostředkem produkce zajímavého". To, co dělá něco zajímavým je to, co může být viděno jako podobné něčemu jinému, či jako analogické tomu. Existuje umění a existují módy vidění věcí, sloužící tomu, udělat je (věci) zajímavými; a pro zásobování tohoto umění, těchto mód je tu stále znovu-uvádění artefaktů a vkusů minulosti do oběhu. Kliše, znovu-uváděny do oběhu, se stávají meta-klišé. Fotografické znovu-uvádění do oběhu dělá kliše z unikátních objektů, a z kliše dělá nevšední a živé artefakty. Obrazy skutečných věcí jsou prokládány obrazy obrazů. Činané zužují, omezují použití fotografie, takže neexistují žádné vrstvy obrazů, a všechny obrazy se navzájem posilují a znovu a znovu opakují.^{2/} My děláme z fotografie prostředek, jímž, přesně řečeno, může být řečeno, vysloveno cokoliv, jímž může být poslouženo jakémukoliv účelu. To, co je ve skutečnosti oddělené, obrazy spojují. Ve formě fotografie může být výbuch atomové bomby použit jako reklama bezpečí.

Pro nás se rozdíl mezi fotografem jako okem individua a fotografem jako objektivním zaznamenavatelem zdá základním, což je rozdíl často mylně považovaný za *o* separující fotografii jako umění od fotografie jako dokument. Ale oba jsou logickými rozšířeními toho, co fotografie je: potenciální zaznamenávání všeho na světě, z každého možného úhlu. Tentýž Nadar, který dělal nejautoritativnější portréty celebrit své doby a dělal první foto-interviewy, byl také prvním fotografem, který dělal záběry z výšky ("letecké"; a když nasnímal Paříž z balónu v r.1855, okamžitě pochopil budoucí prospěšnost fotografie pro podnikovatele válek.

Pod předpokladem, že cokoliv na světě je ~~KLIKLIKLIK~~ materiálem pro kameru, se tají dva postoje. Jeden postoj shledává, že existuje krása ve všem, či že přinejmenším vše je zajímavé, je-li to viděno dostatečně ostrým, pronikavým okem (A zestatisování reality, které dělá všechno, cokoliv, vhodným pro kameru, je ~~KIKIK~~

tím, což také dovoluje, umožňuje připojení jakékoliv fotografie, i té nejužitelnější, k naší). Druhý postoj bere všechno jako objekt nějakého přítomného či budoucího použití, jako haotu, jako materiál ocenění, rozhodnutí a předpovědi. Podle jednoho postoje neexistuje nic, co by nemělo být viděno; podle druhého (postoje) neexistuje nic, co by nemělo být zaznamenáno. Kamery dostávají závazku estetického pohledu na realitu tím, že jsou strojem-hračkou, která na každého z nás rozšiřuje možnost nezaujatě posuzovat důležitost, zajímavost, krásu ("Z toho by ale byl pěkný obrázek!"). Kamery dostávají závazku instrumentálního pohledu na realitu shromažďování informací, což nám umožňuje reagovat přesněji a rychleji na cokoliv, co se děje. Reakce může, samozřejmě, být represivní nebo benevolentní: vojenské průzkumné fotografie pomáhají "oddělovat" lidi, rentgenové paprsky je pomáhají zachraňovat.

A i když tyto dva postoje, estetický a instrumentální, zdá se, produkují protikladné a dokonce neslučitelné pocity a vztahy k lidem a situacím, je to celkem vzato charakteristický protiklad, který, jak se očekává od členů společnosti, která oddělila veřejné od soukromého, budou tito sdílet a žít v něm. A možná neexistuje žádná jiná činnost, která nás tak dobře připravuje na to žít s těmito protikladnými postoji, jakou je fotografování, které se tak brilantně propájčuje oběma postojům. Na jedné straně, kamery vyzbrojují vidění ve službě moci - státu, průmyslu, vědy. Na druhé straně, kamery dělají vidění expresivním v onom mýtickém prostoru, známém jako privátní život. V Číně, kde politika a moralismus nezanechávají žádné místo expresím estetické citlivosti, mohou být fotografovány jen některé věci, a to jen určitým způsobem. U nás, jak se víc a víc odtahujeme od politiky, je víc a víc volného místa k vyplnění zaměstnáním citlivosti, takovým, jaké poskytují kamery. Jedním z efektů novější technologie kamer (video, okamžité filmy) bylo změnit ještě více z toho, co je děláno s kamerami v soukromí, do narcistických použití - to jest, k doзору nad sebou samým. Ale taková dnes populární využití zpětné vazby obrazu v ložnici, při terapeutickém sezení a víkendové konfrontaci jsou, zdá se, daleko méně závažnými než potenciál videa jako nástroje doзору na veřejných místech. Číňané budou pravděpodobně používat fotografii stejně instrumentálně jako my s výjimkou, možná,

jejího
 tohoto jednoho použití. Máš sklon brát charakter jako ekvivalent chování, dělá obecně rozšířené veřejné instalování mechanizovaného pohledu z vnějška, obstarávaného kamery (tedy dohled) přijatelnějším. Čínské daleko represivnější normy pořádku si žádají nejen monitorování chování (sledování chování na TV-monitorech), ale také změnu myslí; dozor je tam natolik internalisován, že to nemá precedentu, což naznačuje omezenější budoucnost kamer jako prostředku dozoru v jejich společenosti.

Čína nabízí model jednoho druhu diktatury, jehož vůdčí ideou je "dobro", v němž na všechny formy exprese, včetně obrazů, jsou uloženy nejbezohlednější omezení. Budoucnost může nabídnout jiný druh diktatury, jehož vůdčí ideou je "zajímavé", v níž se obrazy všech druhů, stereotypizované a ekcentrické, množí dělením. Něco tomu podobného je naznačeno v Nabokovově románu Invitation to a Beheading. Zde vportrétovaný modelový totalitní stát obsahuje pouze jedno, všudepřítomné umění: fotografii - a přátelský fotograf, který se potlouká kolem cely, kde umírá hrdina, se na konci románu mění v kata. A zdá se, že neexistují žádné způsoby (krom "potrefení" obrovskou historickou ztrátou paměti, jako v Číně) jak obmezit toto buněčné dělení fotografických obrazů. Jedinou otázkou je, zda funkce světa obrazů, vytvářeného kamerami, by mohla být jiná než je dnes. Nynější funkce je dost jasná, vezmeme-li v úvahu v jakých kontextech jsou viděny fotografické obrazy, jaké závislosti vytvářejí, jaké antagonismy pacifikují - to jest, jaké instituce podporují, jakým potřebám skutečně slouží.

Kapitalistická společnost si vyžaduje kulturu, založenou na obrazech. Potřebuje plodit obrovské množství zábavy, aby stimulovala nakupování a anestetizovala, umrtvovala třídní, rasové a sexuální bezprávní a křivdy. A potřebuje sklízet neomezené množství informací, aby tím lépe využítkovala přírodní zdroje, zvyšovala produktivitu, udržovala pořádek, válčila, dávala důkazy byrokratům. Dvojitá kapacita kamery, subjektivizovat realitu a objektivizovat ji, ideálně slouží těmto potřebám a posiluje je. Kamery definují realitu dvěma způsoby esenciálními pro fungování pokročilé průmyslové společnosti: jako podívaná (pro masy), a jako objekt dozoru (pro vládnoucí). Produkce obrazů také plodí vládnoucí ideologii. ENK Změna společnosti je nahrazena změnou obrazů. Svoboda konsumovat pluralitu obrazů

a zboží je postavena na roven svobodě samé. Zřízení svobodné politické volby na svobodnou ekonomickou spotřebu si vyžaduje neomezenou produkci a spotřebu obrazů.

Poslední důvod potřeby fotografovat spočívá v samé logice spotřeby samotné. Konsumovat znamená spalovat, využítkovávat - a tudíž potřebu stálého znovudoplňování. Vytvářeje obrazy a spotřebovává je, potřebujeme ještě víc obraz; a ještě víc. Ale obrazy nejsou poklady, kvůli nimž musí svět být prošmejďován a zpřevracován; jsou právě tím, co je "po ruce", co je k mání všude tam, kam padne náš zrak. Vlastnictví kamery může inspirovat něco podobného rozkoši. A jako všechny opravdové formy rozkoše, nemůže být ani tato plně uspokojena; zaprvé proto, že možnosti fotografie jsou nekonečné; a za druhé proto, že projekt je posléze a zcela sebe-požírajícím, sebe-ničivým. Snahy fotografů vypodléžit a podpírat vyčerpaný smysl pro realitu přispívají tomuto vyčerpání. Náš tyranický smysl pro pomíjivost všeho je akutnější od té doby, co nám kamery daly prostředky jak "fixovat" přecházející okamžik. Konsumujeme obrazy stále větší rychlostí a tak, jak Balzac podezíral kamery z vyčerpávání vrstev těla, obrazy konsumují realitu. Kamery jsou protijedem i nemocí, prostředkem přivlastnění si reality i prostředkem zastarávání reality a zapomínání na ni.

Síly fotografie ve skutečnosti od-platonizovaly naše chápání reality, dělají ji mín a mín zřejmou, zjevnou na to, aby mohla mít zpětný účinek na naši zkušenost podle rozdílu mezi obrazy a věcmi, mezi kopiemi a originály. Platonovu zlehčujícímu, utrhačnému postoji k obrazům vyhovovalo přirovnat je ke stínům - pomíjivým, minimálně informativním, nemateriálním, impotentním průvodcům reálných věcí, které je vrhají. Ale síla fotografických obrazů pochází z toho, že jsou svými samými (vlastními) materiálními realitami, bohatě informativními zásobárnami, zanechanými za čímkoliv, co je vydalo, mocnými prostředky zvrácení plánné reality - prostředky na proměnu reality ve stín. Obrazy jsou reálnější víc, než by kdo předpokládal. A právě proto, že jsou neomezeným zdrojem, zdrojem, který nemůže být vyčerpán spotřebitelským mrháním, je čím dál tím více důvodů aplikovat konservátorskou medicínu. Může-li být lepší cestou pro skutečný svět přijmout, zahrnout do sebe svět obrazů, bude si žádat ekologii

nejen reálných věcí, ale také (ekologii) obrazů.

Poznámky:

1/ Mám na mysli Balzacův realismus analyzovaný v knize *Mimesis* od Ericha Auerbach/a/ (č. Praha, MF 1968). Pasáž, kde Auerbach analyzuje *Otce Goriot* (1834) od samého začátku - Balzac popisuje jídelnu Vauquerovského pensionu v 7 hodin ráno a vstup paní Vauquerové - může stěží být explicitnější (či před-Proustovská). "Celá její osobnost", píše Balzac, "vyjadřuje pension, tak jako pension zahrnuje v sobě zase ji...Mdlá zavalitost této malé ženy je plodem tohoto života, jako týfus je důsledkem nemocničních výparů. Její pletená vlněná spodnička, která vyčuhuje pod vrchní sukni,, šmejdí salómem, jídelnou, zahrádkou, oznamuje dobu jídla a hlásí příchod strážníků. Při jejím vstupu jde opona divadla vzhůru". (česky podle překladu Boženy Zimové).

2/ Čínský zájem o mnohokrát se opakující funkci obrazů (a slov) inspirované distribuování dodatečných obrazů, fotografií, které líčí scény, jichž se zcela jasně žádný fotograf nemohl zúčastnit; a ustavičné používání takových fotografií ukazuje, jak chabě národ chápe to, co fotografické obrazy a fotografování vlastně znamenají..... V Číně je tím, co dělá obraz pravdivým to, že je pro lidi dobré ho (obraz) vidět.