

Karel Cisař ed.
Co je to fotografie?

Začneme u dvou snímků. Oba nesou název *Tufové kupy, Pyramidové jezero, Nevada*. První je (odnedávna) proslulá fotografie, již v roce 1868 pořídil Timothy O'Sullivan a která se zvláště důrazně zařazuje do kunsthistorického výkladu krajinné fotografie 19. století. Druhý snímek je litografickou kopií prvního a vznikl jako ilustrace do *Systematické geologie* Clarence Kinga, která vyšla roku 1878.¹

Moderní divák vnímá O'Sullivanův originál jako paradigma oné tajuplné a tiché krásy, ke kterému měla krajinná fotografie během prvních desetiletí vývoje tohoto média přístup. Na snímku vidíme tři kupolovité skály, rozmístěné na jakési abstraktní, průhledné šachovnici. Svými oddělenými pozicemi načrtávají trajektorii, jež mizí v hloubce. Fanaticky deskriptivní jasnost obdařila hmotu skalisek přeludným bohatstvím detailů; snímek zaznamenává každou trhlínu, každou granulární stopu původního vulkanického žáru. Přesto nám skály připadají neskutečné a prostor jako by byl ze sna: tufové kupy, nepřipoutané a beze směru, visí v rozjasněném éteru. Třpyt tohoto nediferencovaného pozadí, ve kterém se voda a nebe spojují do plynulého kontinua, přemáhá materiální objekty, jež se v něm nacházejí. Pokud se nám zdá, že skaliska plynou či se vznášejí, pak jediné jakožto tvar. Jas základu přemáhá jejich objemnou tíži a mění je v prvky výtvarného uspořádání. Tajuplná krása snímku tkví v tomto neskonale pronikavém zploštění prostoru.

Naproti tomu ze zmíněné litografie na nás doléhá vizuální banalita. Vše, co bylo na fotografii tajemné, tu je objasněno nadbytečnými a užvaněnými detaily. Na nebi se nakupily mraky, vzdálený břeh jezera získal vyhraněný tvar a povrch jezera se zčeřil vlnkami, které mu dávají charakter. Pro sestup obrazu od podivnosti k všednímu klišé je ale nejdůležitější, že litografie pečlivě obnovila odrazy skal na hladině, takže v prostoru, jenž byl zaplaven mlhavým jasnem příliš rychle vyvolaného kolódia, se znovu prosazuje tíže a směr.

Je samozřejmě jasné, že rozdíl mezi oběma obrazy – tedy fotografií a jejím přenosem – se neodvíjí od fotografovy inspirace a litografovy ochablosti ducha. Oba obrazy patří do odlišných kulturních domén, předpokládají u uživatele obrazu odlišná očekávání a předávají odlišný druh poznání. Řečeno novější terminologií, jakožto reprezentace působí v odlišných diskursivních prostorech, přísluší k odlišným diskursům. Litografie patří do diskursu geologie, tedy empirické přírodovědy. Pokud měla v tomto diskursu plnit svůj účel, bylo nutno na O'Sullivanově snímku obnovit obvyklé prvky topografického popisu. Souřadnice souvislého a homogenního prostoru, zachycené nikoli perspektivou, nýbrž kar-

¹ Clarence King, *Systematic Geology*, 1878, sv. 1 v edici *Professional Papers of the Engineer Department, U.S. Army*, sv. 7 a atlas, U.S. Government Printing Office, Washington, DC 1877–1878.

tografickou mřížkou, bylo nutno nově vytyčit pomocí předvídatelně gradovaného ústupu do pozadí podél čitelné horizontální roviny, která mizí k jasně danému horizontu. Geologické vlastnosti tufových kup bylo nutno ukotvit, zkoordinovat a uspořádaně zachytit. Jako tvary plovoucí na souvislé vertikální rovině by byly k ničemu.²

V jakém diskursivním prostoru se ale pohybuje O'Sullivanova fotografie?

Estetický diskurs, jak se rozvinul v průběhu 19. století, se stále výrazněji strukturoval kolem výstavního prostoru. Ať už se jednalo o veřejné muzeum, oficiální salón, světovou výstavu anebo soukromou expozici, nepostradatelnou součástí výstavního prostoru tvořil souvislý nástěnný povrch, plocha stěny stále jasněji určené pouze k předvádění uměleckých děl. Výstavní prostor zahrnoval i jiné prvky než galerijní stěnu. Poskytoval také půdu kritice: na jedné straně tvořil základ písemné reakce na předvedení děl v tomto konkrétním kontextu, na straně druhé se o něj implicitně opírala selekce (ať inkluzivní, či exkluzivní), kdy vše, co je z výstavního prostoru vyloučeno, se z hlediska uměleckých kvalit dostává na okraj pozornosti.³ Jelikož galerijní stěna získala funkci materiálního podkladu výstavy, stala se také znakem inkluze, a v tomto smyslu lze tvrdit, že se sama o sobě mění v reprezentaci *výstavnosti*, onoho klíčového média směny, které se v době mění v reprezentaci umění 19. století rozvíjelo mezi patrony a tvůrci. Ve druhé polovině století odpověděla malba – především krajinomalba – vlastním souborem zobrazovacích postupů. Začala do sebe pojímat výstavní prostor (galerijní stěnu) a zpodobňovat ji.

Proměna krajiny ve zploštělý a zhuštěný prožitek prostoru, který se bočně šíří po povrchu malby, probíhala po roce 1860 nesmírně rychle. Začala vytrvalým vyprazdňováním perspektivy, kdy krajinomalba tlumila perspektivní ústup do pozadí pomocí řady technik, mimo jiné ostrou změnou valéru, díky níž se pravoúhlý průnik do hloubky – realizovaný například stromovou alejí – měnil v úhlopříčné uspořádání prostoru. Jakmile došlo k této kompresi, která ve sféře malby na jedno plátno umožnila zpodobnit samotný výstavní prostor, vynořily se další kompoziční metody se stejným účelem. Série krajinek rozvěšených v souvislém sledu mimovala horizontální extenzi stěny (jako je tomu v Monetových obrazech katedrály v Rouen), zatímco zhuštěné krajinky bez horizontu se šířily mimo zorné pole a přejímaly absolutní rozměry stěny. Synonymie krajiny a stěny (kdy jedna reprezentuje druhou), jak ji nacházíme v Monetových pozdních leknínech, tedy představuje pokročilou fázi v sérii úkonů, skrze něž se estetický diskurs rozvíjí kolem zpodobnění samotného výstavního prostoru, který ho institucionálně ukotvuje.

Tato konstituce uměleckého díla jakožto zpodobnění vlastního výstavního prostoru je totožná s tím, co označujeme „dějiny modernismu“. Historikové fotografie se snaží své médium přizpůsobit logice těchto dějin a nabízejí přitom fascinující pohled. Pokud se totiž znovu zeptáme, v jakém diskursivním prostoru se pohybuje O'Sullivanův původní snímek, jak jsem ho popsala na počátku, nut-



Timothy O'Sullivan, Tufové kupy u Pyramidového jezera v Nevadě, 1868

Fotolitografie podle O'Sullivanovy předlohy, Tufové kupy u Pyramidového jezera v Nevadě, vyšlo roku 1875 jako součást zprávy o Kingové průzkumu, 1875

no odpovědět: v prostoru estetického diskursu. Pokud se zeptáme, co zpodobňuje a čeho je reprezentací, musíme říci, že v uvedeném prostoru se ustává jako reprezentace výstavní roviny, muzejního povrchu, schopnosti galerie začlenit objekty, které si vybere, do sféry umění.

Lze však tvrdit, že sám O'Sullivan ve své době – tedy v 60. a 70. letech 19. století – mínil své dílo jako součást estetického diskursu a výstavního prostoru? Anebo je naopak vytvořil pro vědecko-topografický diskurs, kterému lépe či hůře slouží? Jestliže O'Sullivanovo dílo interpretujeme jako reprezentaci estetických hodnot (plochosti, výtvarného uspořádání, mnohoznačnosti a na hlubší rovině jistě snahy o estetický smysl s jeho vznešeností a transcendencí), nedopouštíme se tím retrospektivní adaptace, jejímž cílem je zajistit O'Sullivanovi místo umělce? Je taková projekce oprávněná? Nepřispívá k tvorbě falešné historie?

Tato otázka nabývá zvláštní metodologické naléhavosti z hlediska dneška, kdy historie fotografie získala novou organizační oporu i nové podněty k rozvoji a snaží se podat výklad počátečních let tohoto média. Ústřední roli v tomto výkladu hrají fotografie (převážně topografické), jež byly původně pořízeny pro potřeby průzkumu, zeměpisných expedic a terénního zkoumání. Tyto snímky – matované, zarámované a opatřené popiskem – nyní díky muzeím vstupují do prostoru historické rekonstrukce. Výstavní stěna jim poskytuje zdobnou svébytnost a lze je číst v souladu s logikou, která – ve snaze zajistit jim „legimititu“ – zdůrazňuje jejich reprezentační povahu v rámci diskursivního prostoru umění. Termín „legimitita“ v tomto kontextu použil Peter Galassi a příslušná otázka se nacházela v ohnisku výstavy „Before Photography“, kterou uspořádal v Muzeu moderního umění (MoMA). Problém vztahu fotografie k estetickému diskursu Galassi zformuloval ve větě, kterou citují všichni recenzenti: „Cílem je ukázat, že fotografie [19. století] nebyla levobočkem, který věda pohodila na prahu umění, nýbrž legitimním potomkem západní obrazové tradice.“⁵

4 Stanovisko, že fotografický průzkum amerického Západu navazuje na malířská zobrazení přírody, je v sekundární literatuře obecně rozšířeno. Ke specialistům, kteří v těchto snímcích spatřují návaznost na vnímání krajiny, jež byla určující pro americké malířství 19. století, kdy se pohled na přírodu nachází pod trvalým vlivem transcendentalistického nadšení, patří Barbara Novaková, Weston Naef a Elisabeth Lindquist-Cocková. Dnes již standardní výklad spolupráce Kinga a O'Sullivana tedy zní, že tento vizuální materiál de facto podává fotografický důkaz stvoření světa a Boží přítomnosti. King údajně odmítal jak Lyellův „uniformitařismus“ v geologii, tak Darwinovo chápání evoluce. Jako zastánce „katastrofismu“ čelil geologické záznamy, jež nabízí krajina Utahu a Nevady, jako řadu aktů stvoření, při kterých božský tvůrce obdařil všechny přírodní druhy jejich trvalým tvarem. Příroda vytvořila všechna terénní vzedmutí, hřebenné útesy i působivé čedičové útvary a O'Sullivan pořídil jejich fotografie na důkaz Kingovy nauky o katastrofismu. S tímto posláním se O'Sullivanovy snímky amerického Západu dostávají do jedné linie s Bierstadtovým či Churchovým vnímáním krajiny.

Stejně silné doklady ale máme i pro opačný názor. King byl seriózní vědec a velmi se zasazoval o to, aby jako součást výsledků jeho výpravy vyšly i Marshovy paleontologické nálezy, které – jak si plně uvědomoval – poskytovaly důležitý „chybějící článek“, potřebný jako empirická opora Darwinovy teorie. Navíc jsme viděli, že O'Sullivanovy fotografie v litografické formě působí v kontextu Kingovy zprávy jako neutrální vědecké svědectví; ve vizuálním poli Systematické geologie Bůh transcendentalistů nepřebývá. Viz Barbara Novak, *Nature and Culture*, Oxford University Press, New York 1980; Weston Naef, *Era of Exploration*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1975; Elisabeth Lindquist-Cock, *Influence of Photography on American Landscape Painting*, Garland Press, New York 1977.

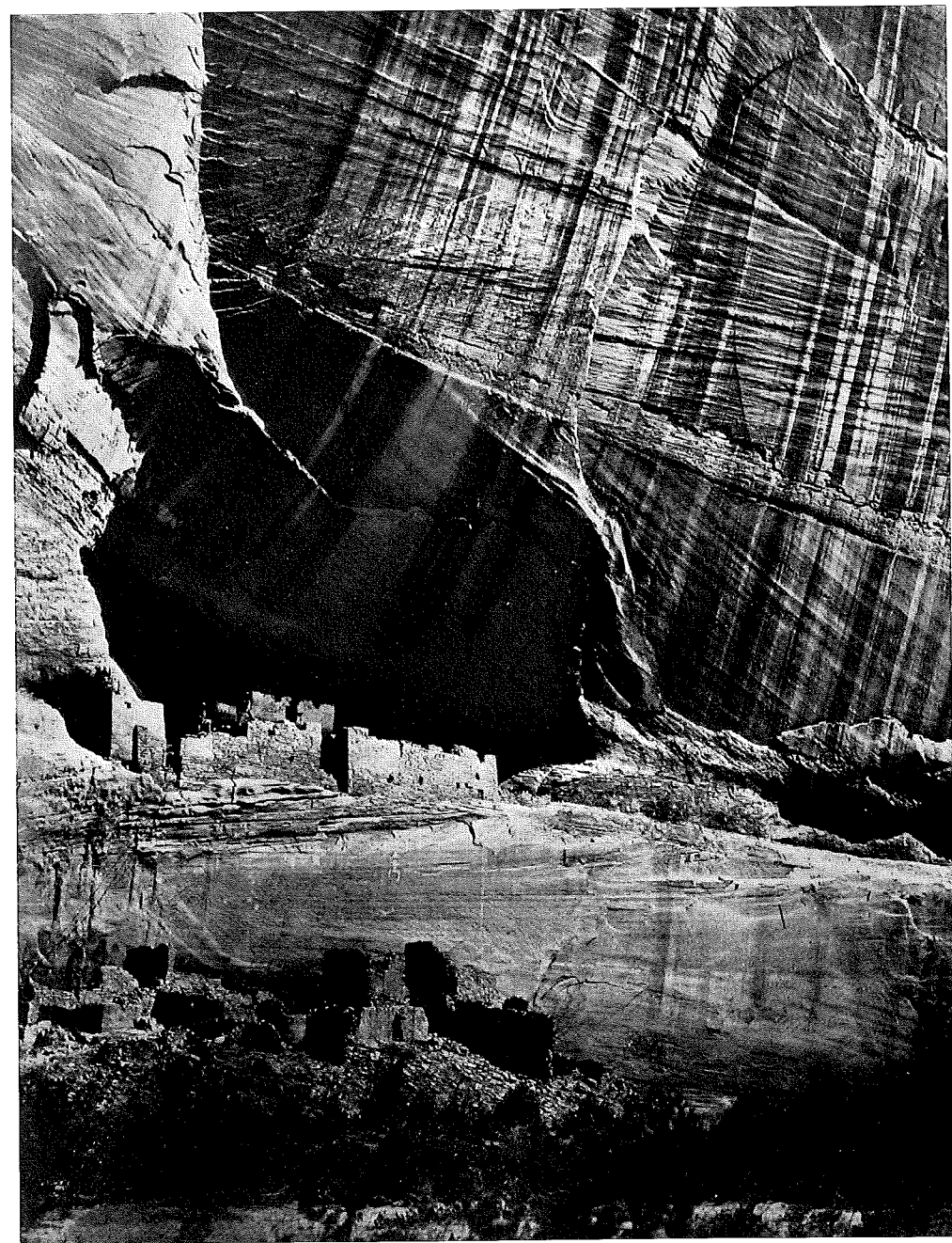
Obhajoba legitimacy, kterou Galassi následně nabízí, se zdaleka neomezuje na důkaz, že určití fotografové 19. století měli umělecké ambice, že jejich snímky se kvalitou vyrovnají obrazům, anebo ji i předčí, a že fotografické kroužky pořádaly výstavy podle vzoru etablovaných malířských salónů. Při obhajobě legitimacy nestačí poukázat na zdánlivé příznaky členství v příslušné rodině. Je nutno dokázat, že podobné zařazení má svou vnitřní, generickou nutnost. Galassi se tedy nezaměřuje na vnější, nahodilé detaily, nýbrž na vnitřní formální struktury. Chce předvést, že onen typ perspektivy, která je v exteriérové fotografii 19. století tak výrazná – tedy perspektiva podle Galassiho „analytická“, která zplošťuje, fragmentarizuje a vyvolává mnohoznačné překryvy, proti níž stojí „syntetická“ stavebná perspektiva renesance –, se koncem 18. století již plně rozvinul i v malířství. Galassiho důkaz údajně vyvrací představu, že fotografie je především „potomkem technických, nikoli estetických tradic“, který se k interním otázkám estetické diskuse vztahuje jen zvenčí, a naopak demonstruje, že fotografie vyšla z téhož zkoumavého ducha v rámci umění, který uvítal a rozvinul „analytickou“ perspektivu i empiristické vidění. Constablové, a dokonce i Degasovy radikálně zkratkovité a eliptické skicy lze využít jako vzor pozdější fotografické praxe, která se v Galassiho pojetí z valné části kryje s praxí topografie: patří sem Samuel Bourne, Felice Beatoová, Auguste Salzmann, Charles Marville a samozřejmě Timothy O'Sullivan.

A staré fotografie činí, jak jim je poručeno. Bourneův snímek kašmířské silnice se svým ostrým kontrastem valérů zbavuje perspektivu prostorového významu a obdařuje ji dvourozměrným uspořádáním, které na nás zapůsobí stejně silně jako Monet z téže doby. Salzmann se svým fanaticky věrným záznamem hrubosti kamenů na zdi, která zaplňuje rám snímku takřka homogenním kontinuem tónů, využívá zachycení empirických podrobností k reprezentaci vlastní piktorální infrastruktury. A O'Sullivanovy snímky s jejich skalními útvary, které zalévá pasivní a bezvýrazné nebe kolódiá, zplošťují svůj námět do téže hypnoticky nahlížené, avšak dvojrozměrně prožívané struktury, již se vyznačují *Tufové kupy* z Pyramidového jezera. Při pohledu na doklady shromážděné na stěnách muzea nemáme pochyb, že tvůrci těchto snímků nejen usilovali o umělecká díla, ale také zachytili metodiku umění – pomocí zploštělé a dekorativně jednotící kresby „analytické“ perspektivy.

Zde ale důkaz naráží na obtíž. Snímky Timothyho O'Sullivana se totiž v 19. století nedočkaly publikace a veřejnost se s nimi seznamovala pouze prostřednictvím stereografie. Většina slavných O'Sullivanových prací – například sutiny kaňonu de Chelly z Wheelerovy expedice – je k dispozici v podobě stereografu, a právě k němu měla širší veřejnost v O'Sullivanově případě (stejně jako v případě Williama Henryho Jacksona) přístup.⁶ Pokud jsme tedy začali srovnáním dvou obrazů, totiž fotografie a litografického přenosu, můžeme nyní navázat srovnáním dvou fotoaparátů: aparátu s formátem 9x12 cm na fotografické desky a aparátu na stereoskopické pohledy. Tyto dva přístroje vymezují dvě odlišné zkušenostní domény.

6 Viz kapitolu „Landscape and the Published Photograph“, in: Weston Naef, *Era of Exploration*, V roce 1871 vydala vládní tiskárna katalog Jacksonova díla pod názvem *Catalogue of Stereoscopic*, 6x8 and 8x10.

5 Peter Galassi, *Before Photography*, The Museum of Modern Art, New York 1981, s. 12.



Timothy O'Sullivan, Kaňon de Chelly, Arizona, 1873

Stereografický prostor vzniká umocněním perspektivního prostoru. Je uspořádán jako jakýsi pohled do tunelu a nevyhnutelně vyvolává pronikavý pocit ústupu do hloubky. K němu ještě přispívá fakt, že divákovo okoli odcloňuje optický instrument, který si musí držet před očima. Na obraz pohlíží v ideální izolaci: jeho okolí včetně stěn a podlah mizí ze scény. Stereoskopické zařízení mechanicky soustřeďuje veškerou pozornost k příslušnému výjevu a vylučuje vizuální toulky, jak je prožíváme v muzeu či galerii, když naše oči putují od jednoho obrazu k druhému, a dále k okolnímu prostoru. U stereoskopu se pozornost může přenášet z jednoho bodu na druhý pouze v rámci válcovitého zorného pole, jak je vytváří optický aparát.

Stereografický obraz působí dojmem mnoha vrstev, ostrého spádu různých rovin, které se pnou od blízkého okolí do hloubky. Prohlížení tohoto prostoru vyžaduje postupně projít polem obrazu, například od levého spodního rohu po pravý horní roh. V tomto smyslu se podobá prohlížení malby. Avšak zkušenost, již tento průchod provází, je naprosto odlišná. Když ve stereoskopickém tunelu vizuálně přecházíme od podrobné prohlídky nejbližší oblasti ke středně vzdálenému předmětu, cítíme, že oči musí znovu zaostřit. A totéž se odehrává při postupu k nejbližšímu plánu: oči mění ohnisko, a my to vnímáme.⁷

Tyto změny napětí v drobném očním svalstvu představují kinestetický protějšek ryze optické iluze, kterou stereograf vyvolává. Ve zmenšeném měřítku tu prožíváme totéž, jako když se před námi rozevře hluboká prostorová propast. Při přechodech, jimiž se zrak přizpůsobuje jednotlivým rovinám stereoskopického pole, zachycuje jedna část těla pohyb, který by prováděla jiná část těla – totiž chodidla – při přesunu skutečným prostorem. Z tohoto fyzió-optického průchodu stereoskopickým polem vychází další rozdíl mezi prostorem stereografie a malby. Tento rozdíl se týká časové dimenze.

Všechny dobové prameny, které popisují zážitek pohledu na stereografy, obsahle líčí, jak dlouho trvá, než si člověk obsah obrázku prohlédne. Oliver Wendell Holmes starší, zanícený obhájce stereografie, považoval tuto pečlivou prohlídku za adekvátní reakci na „nevyčerpatelnou“ hojnost detailů, již obrázek poskytuje. Ve svých statích o stereografii – například když popisuje své dojmy z pohledu na Broadway od E. & H. T. Anthonyových – se těmito detailům krok za krokem věnuje a zpřítomňuje čtenářům prodlévání u výjevu, jak je stereoskopické vidění vyžaduje. Naproti tomu malba toto časové rozpětí pozornosti – zkoumání každého centimetru, které postupuje minutu za minutou – nevyžaduje, a se silícím nástupem modernismu k němu ani nevybízí.

Když se Holmes snaží charakterizovat tuto zvláštní modalitu prohlížení, při kterém si „duch ohledává cestu do hlubin obrazu“, využívá k tomu krajních duševních stavů, jako je hypnóza, „polo-magnetické účinky“ a sny. „Již odclonění okolních předmětů a odtud vyplývající koncentrace veškeré pozornosti navozují snové povznesení,“ píše, „při kterém nám připadá, že opouštíme tělo a plujeme z jedné zvláštní scenérie do druhé jako netělesní duchové.“⁸

7 Ve skutečnosti se zaostření oka nemění. Zrak má ovšem k obrazu tak blízko a hlava je natolik nehybná, že pokud si chce divák prostor obrazu prohlédnout, musí obě bulvy při pohybu přes povrch stále znovu navzájem přizpůsobovat a koordinovat.

8 Oliver Wendell Holmes, „Sun-Painting and Sun-Sculpture“, *Atlantic Monthly*, č. 8, červenec 1861, s. 14–15. Rozbor výhledu na Broadway viz s. 17. Další dva články Holmes vydal pod názvem „The Stereoscope and the Stereograph“, *Atlantic Monthly*, č. 3, červen 1859, s. 738–748, a „Doings of the Sunbeam“, *Atlantic Monthly*, č. 12, červenec 1863, s. 1–15.

Fenomenální účín stereoskopu vytváří situaci relativně obdobnou sledování filmu. V obou případech se divák ocitá v izolaci s obrazem, od něhož jsou odcloněny okolní rušivé vlivy. V obou případech obraz diváka opticky přenáší, i když jeho tělo se nehýbe. V obou případech vychází divácké potěšení z prožitku simulakra, zdání, které působí jako skutečnost, nicméně ověřit si dojem reality (*real-effect*) a hmotně, tělesně výjevem projít je vyloučeno. A v obou případech se dojem reality, který simulakrum vyvolává, zvyšuje díky časovému trvání. Takzvaný *aparát* kinematického procesu tedy nachází jistou pre-historii v prostoru dioramatu, který je také zatemněný a navozuje izolaci, ale zároveň předestírá strhující iluzi.⁹ Konkrétní požitky, které aparát poskytuje, a touhy, které zdánlivě uspokojuje, jsou u stereografu stejně jako později u filmu příčinou okamžité ohromující obliby instrumentu.

Difúzi stereografie jakožto nepopíratelného masmédia umožnily mechanizované techniky tisku. Hromadný prodej stereografů začíná v 50. letech 19. století, ale skoro bez přerušení pokračuje až do let osmdesátých a dosahuje neuvěřitelných čísel. Již v roce 1857 prodala London Stereoscopic Company pět set tisíc stereoskopů a v roce 1859 mohla ve svém katalogu nabídnout více než 100 000 odlišných stereografických výjevů.¹⁰

Právě termín „výjev“, *view*, jehož výrobci stereoskopie užívali pro svůj produkt, nám umožňuje přesněji postihnout zvláštní ráz této zkušenosti. Výjev především pojmenovává dramatický důraz perspektivně uspořádané hloubky, jak jsem ji popsala výše. Tento rys výrobci stereografických pohledů často posílili nebo ho vědomě využili tím, že obraz rozestavili kolem vertikálního návěstidla v popředí nebo ve středním plánu, díky čemuž se prostor centruje a vytváří v zorném poli reprezentaci faktu, že se oční osy protínají v úběžníku. Obrazy Timothyho O'Sullivanova se často strukturují kolem podobného centra – stožáru holého kmeňe, ostrého okraje skalního útvaru –, jehož kompoziční smysl se odvíjí ze zvláštních vjemů, které výjev poskytuje. Vzhledem k O'Sullivanově sklonu založit kompozici výjevu na diagonálním regresu a vycentrování nás nepřekvapí, že v popisu svého povolání fotografa amerického Západu (jediném, který vydal) označuje své práce výhradně jako „výjevy“, *views*, a činnost, při které je vytváří, nazývá „zachycování výjevů“, *viewing*. V souvislosti s výpravou k Pyramidovému jezeru popisuje vybavení týmu: „Zmínit tu lze nástroje a chemikálie, které náš fotograf potřeboval k ‚utvoření výjevu‘ [to ‚work up his view‘].“ O Humboldtově příkopu prohlašuje: „Bylo to hezké místo k práci a zachycování výjevů [viewing] tu splňovalo vše, co by si člověk mohl přát.“¹¹ Termínu *view* se systematicky užívalo i ve fotografických žurnálech a fotografové jím označovali své příspěvky z fotografických salónů 60. let. I při vědomém vstupu do výstavního prostoru tedy pro své práce volili raději popisnou kategorii „výjev“, *view*, a ne „krajinka“, *landscape*.

Označení „výjev“ navíc vyjadřuje takové pojetí autorství, ve kterém před divákem vystává přírodní fenomén, zajímavý úkaz, jakoby nezprostředkovaní indivi-



Marville, Rue Glatigny, Paříž, 1865

⁹ Viz Jean-Louis Baudry, „The Apparatus“, *Camera Obscura*, č. 1, 1976, s. 104–126, původně „Le Dispositif“, *Communications*, č. 23, 1975, s. 56–72; a Baudry, „Cinéma: Effects idéologiques produits par l'appareil de base“, *Cinéthique*, č. 7–8, 1979, s. 1–8.

¹⁰ Edward W. Earle, ed., *Points of View: The Stereograph in America: A Cultural History*, The Visual Studies Workshop Press, Rochester, NY 1979, s. 12. V roce 1856 prohlásil Robert Hunt v časopise *Art Journal*: „Stereoskop dnes najdete v každém obývacím pokoji; filosofové o něm vedou učené hovory, dámy jsou okouzleny jeho magickými obrazy a děti si s ním hrají.“ Tamtéž, s. 28.

¹¹ „Photographs from the High Rockies“, *Harper's Magazine*, č. 39, září 1869, s. 465–475. V tomto článku znovu vyšly *Tufové kupy, Pyramidové jezero*, tentokrát v hrubém přenosu fotografie jako ilustrace autorova dobrodružného líčení. Na prázdnou desku s kolodíem se tak promítá další imaginativní prostor – tentokrát rytec zareagoval na popis příhody, kdy se loďka průzkumného týmu málem převrátila, tím, že potměsně vody rozvířil a po nebi rozmístil klesající bouřková mračka.

duálním tvůrcem záznamu či umělcem. „Autorství“ výjevů se tak přenechávalo vydavatelům, nikoli takzvaným „operatérům“, kteří pořizovali snímky. Autorství se tak příznačně odvíjí od publikačního aktu, kdy reprodukční právo (copyright) patří jednotlivým společnostem, například *Keystone Views*, zatímco fotografové zůstávají anonymní. V tomto smyslu fenomenální charakter výjevu, jeho extrémní hloubka a zaostřenost, otevírá cestu k dalšímu rysu, jímž je vyčlenění nahlíženého předmětu. Střed pozornosti zaujímá „pozoruhodný úkaz“, přírodní div, jedinečný fenomén. Jak ukázala Barbara Staffordová ve své studii jedinečnosti jakožto zvláštní kategorie, jež je od 18. století spojená s cestopisy, opírá se tento prožitek *jedinečnosti* o přenos autorství ze subjektivity umělce na objektivní projevy přírody.¹² Nastolení výjevu tak nevznáší nárok na imaginativní projekci autora, nýbrž na právní ochranu majetku, jak ji poskytuje reprodukční právo.

Konečně pak výjev tuto jedinečnost, toto ohnisko pozornosti registruje jako moment v komplexní reprezentaci světa, jakémsi kompletním topografickým atlasu. Hmotný prostor pro úschovu „výjevů“ totiž poskytovaly skříňky, které ve svých zásuvkách obsahovaly celý zeměpisný systém, zkatalogizovaný a uskladněný. Úložná skříňka představuje jiný prostor než stěna či malířský stojan. Nabízí možnost uskladnit rozmanité informace, opatřit je křížovými odkazy a provést jejich kolaci pomocí specifické mřížky určitého systému poznání. Pečlivě vybudované skříňkové sbírky stereoskopických výjevů, které v 19. století patřily nejenom k výbavě veřejných knihoven, ale i k nábytku středostavovských domácností, obsahují komplexní zpodobnění geografického prostoru. Prostorovost výjevu, jeho vytrvalé pronikání do hloubky, funguje jako smyslově vnímatelný model abstraktnějšího systému, jehož tématem je opět prostor. Tvorba výjevů a kartografický výzkum jsou navzájem provázány a ovlivňují se.

Předložená analýza nastiňuje systém historicky daných konkrétních požadavků, které výjev splňoval a v poměru k nimž představoval koherentní diskurs. Je snad zřejmé, že tento diskurs nemá žádnou souvislost s tím, co estetický diskurs označuje jako „krajinku“. Stejně jako nelze pojetí prostoru, které nabízí výjev, fenomenálně sloučit se zhuštěným a fragmentarizovaným prostorem oné

12 Staffordová píše: „Představa, že pravdivá historie je ‚historie přírody‘ [tj. přírodopis, *natural history*], vysvobozuje přirozené objekty z lidské nadřadlosti. Pro koncept jedinečnosti, který zahrnuje i vzorky z nerostné říše, je důležité, [...] že geologické úkazy – v nejširším slova smyslu – ustavují podobu krajiny, ve které přírodopis nachází estetický výraz. [...] Během závěrečné fáze této historizace přírody se naturalizují plody historie. V roce 1789 německý učenec Samuel Witte s oporou ve spisech Desmaretse, Duluca a Faujase de Saint-Fond zařadil egyptské pyramidy do přirozené sféry, když prohlásil, že se jedná o čedičové erupce. Za kamenné výrony označil také trosky Persepolis, Baalbeku, Palmyru, Jupiterův chrám v Agrigentu a palác Inků v Peru.“ Barbara M. Stafford, „Towards Romantic Landscape Perception: Illustrated Travels and the Rise of ‚Singularity‘ as an Aesthetic Category“, *Art Quarterly*, New Series, č. 1, 1977, s. 108–109. Svou studii „pěstění vkusu pro přírodní úkazy jakožto jedinečné“ uzavírá upozorněním, že „osamělý přírodní objekt [...] není nutno interpretovat jako lidskou náhražku. Právě naopak: vyčleněné, odloučené monolity [romantického krajinkáře 19. století] je třeba zařadit do tradice vitalistické estetiky, která vyšla z ilustrovaných cestopisů a cenila si přírodních rarit. Tuto tradici lze označit za linii ‚nové věcnosti‘, v níž respekt ke specifickým rysům přírody vytváří repertoár oduševněných jednotlivin“ (s. 117–118).

perspektivy, již katalog výstavy „Before Photography“ nazývá „analytická“,¹³ tak ani reprezentaci, kterou výjevy tvoří ve svém souhrnu, nelze srovnávat s reprezentací, jež přejímá strukturu výstavního prostoru. První zpodobnění ustavuje obraz zeměpisného řádu, zatímco druhé zachycuje prostor autonomního umění a jeho idealizovaných a specializovaných dějin, ustavených estetickým diskursem. Komplexní souhrnná zpodobnění oné kvality, již nazýváme styl (dobový styl, osobní styl), závisí na výstavním prostoru; lze říci, že se od něho odvíjejí. Moderní kunsthistorie je v tomto smyslu produktem nejrigorózněji uspořádaného výstavního prostoru, s jakým 19. století přišlo: muzea.¹⁴

Díky Andrému Malrauxovi víme, jak muzeum se svým sledem (zpodobnění) stylů kolektivně strukturuje paradigmatickou reprezentaci umění. Muzea se modernizovala zavedením moderní umělecké knihy a jsou nyní – jak píše – „beze stěn“: obsah galerie se kolektivizuje prostřednictvím fotografické reprodukce. Tím se však jen zdůrazňuje reduktivní povaha celého procesu:

Díky povrchní jednotě, již fotografická reprodukce uvaluje na široké spektrum objektů, sahající od sochy k basreliefu, od basreliefu k pečetím a od pečetí k nomádským plakétám, vystává „babylónský styl“ jako cosi skutečného, a ne pouhá klasifikace, jako nástin životního příběhu nějakého velkého tvůrce. Z ničeho na nás nečistší představa osudu, který formuje lidské cíle, tak živě a přesvědčivě, jako z velkolepých stylů, jejichž vývoj a proměny působí dojmem dlouhých šrámů, které Osud mimoděk zanechal na tváři Země.¹⁵

Současní odborníci na fotografii vynášejí soudy dosti rychle: rozhodli, že fotografie 19. století patří do muzea, že na ni lze uplatnit žánry estetického diskursu a že se příslušný materiál výtečně podvolí kunsthistorickému výkladovému modelu. Jejich chvat je možná neoprávněný. Interpreti usoudili, že příslušné obrazy jsou *krajinky* (a nikoli *výjevy*), z čehož jim je jasné, k jakému diskursu tyto obrazy patří a co zpodobňují. Za druhé (avšak simultánně s první tezí) dospěli k závěru, že na příslušný vizuální archiv lze vztáhnout i ostatní základní koncepty estetického diskursu. Jedním z nich je pojem *umělce*, korelativní k představě vytrvalého a záměrného postupu, který označujeme termínem *umělecká dráha*. Dalším je koherenční a významotvorný potenciál, jenž se v souhrnu takto vytvořených prací realizuje a ustavuje jednotu *životního díla*. Lze však tvrdit, že topografická fotografie 19. století tyto koncepty nejen nepodporuje, ale přímo zpochybňuje.

Pojem *umělce* předpokládá víc než pouhý fakt autorství. Výraz *umělec* je sémanticky propojen s představou poslání a sugeruje nám nutnost určitého sledu kroků, kterými musí člověk projít, pokud chce na titul autora získat právo-platný nárok. „Poslání“ obecně vzato předpokládá periodu učednictví, tvorbu juvenilií, seznámení s tradicí vlastního řemesla a zrod individuálního pohledu na tuto tradici ve vývoji, který zahrnuje úspěchy i ztroskotání. Pokud jsou tyto rysy –

13 Rozbor Galassiho argumentace ve vztahu k počátkům „analytické perspektivy“ v optice 17. století a využívání temné komory viz Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, Chicago 1983, s. 243–244, pozn. 37.

14 Úvod k rozboru muzea nabízí Michel Foucault ve stati „Sen o knihovně“. Viz též Eugenio Donato, „The Museum's Furnace: Notes toward a Contextual Reading of Bouvard and Pécuchet“, in: Josué V. Harari, ed., *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Cornell University Press, Ithaca 1979; Douglas Crimp, „On the Museum's Ruins“, *October*, č. 13, léto 1980, s. 41–57. Srov. česky: „Na ruinách muzea“, in: Tomáš Pospiszyl, ed., *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, přel. Tomáš Pospiszyl, OSVU, Praha 1998, s. 129–140.

15 André Malraux, „Museum without Walls“, in: *The Voices of Silence*, Princeton University Press, Bollingen Series 24, Princeton 1978, s. 46.

souhrnně, anebo alespoň částečně – obsaženy v pojmu *umělc*, lze si představit, že by někdo byl umělcem jen na jeden rok? Nedopouštíme se tak logického (anebo podle některých gramatického) sporu, jako v příkladu, který Stanley Cavell ve vztahu k estetickým soudům přejímá z Wittgensteina: „Může člověk cítit plamennou lásku nebo naději jen vteřinu – *bez ohledu na to, co této vteřině předcházelo nebo co po ní následovalo?*“¹⁶

Právě to ale platí o Augustu Salzmannovi, jehož profesní dráha fotografa začala roku 1853 a skončila za necelý rok. Jen těžko najdeme v kontextu fotografie 19. století podobný meteor, který zazářil a vyhasl tak rychle, nicméně i další významné postavy v této historii – například nepochybní „mistři“ Roger Fenton, Gustave le Gray či Henri le Secq – profesi fotografa opustí po méně než deseti letech. Někdy tento útek spočíval v návratu k tradičnějším uměleckým formám, jindy, například u Fentona, směřoval ke zcela jiné oblasti (právu). Vezmeme-li v potaz široký dosah a provizorní povahu těchto setkání s médiem fotografie, co z toho vyplývá pro pojem *umělecké dráhy*? Můžeme ji u těchto tvůrců studovat se stejnými metodickými předpoklady, stejnými hypotézami o osobním stylu a jeho kontinuitě, jaké uplatňujeme na vývoj jiných umělců?¹⁷

A jak se to má s druhým hlavním pramenem estetické jednoty, s *životním dílem*? Opět tu nacházíme praktiky, které lze jen obtížně sladit s obsahem tohoto pojmu, s jeho předpokladem, že životní dílo pramení z trvale sledovaného záměru a že je organicky vztaženo ke snahám svého tvůrce, tj. že je vnitřně soudržné. Již jsme se zmínili o arogantním přebírání reprodukčního práva; některá životní díla, například Matthewa Bradyho a Francise Fritha, tak do značné míry závisejí na aktivitách jejich zaměstnavatelů. Jiná obvyklá praxe souvisela s povahou fotografických zakázek a vedla k tomu, že ohromné části životního díla nedospěly ke konečné realizaci. Příkladem je Heliografická mise z roku 1851, kdy le Secq, le Gray, Baldus, Bayard a Mestral (tedy největší postavy v raných dějinách francouzské fotografie) získali od Commission des Monuments Historiques pověření sestavit přehled památek středověké architektury, u kterých se vláda chystala k rekonstrukci. Výsledkem je asi 300 negativů, které nejen nikdy nevyšly tiskem a neobjevily se na výstavě, ale dokonce z nich ani nebyly pořízeny pozitivy. Obdobou by byla situace, kdy režisér natočí film, ale získaný ma-

17 Úvahy nad platností či neplatností kunsthistorických modelů nejsou u studentů dějin fotografie vítány. Zasedání věnované otázkám dějin fotografie, které se konalo na konferenci College Art Association pro rok 1982 – zasedání hrdě uvedené jako plod skutečné vědecké badání na tomto poli, doposud zkoumaném jen nesoustavně –, přesně ukázalo, jak sejt na scestí. Constance Kane Hungerfordová se ve své přednášce „Charles Marville, populární ilustrátor: počátky fotografické estetiky“ nechala vést paradigmatem nutné vnitřní konzistence životního díla a přišla s myšlenkou, že mezi Marvillovou ranou prací ryce a jeho pozdější aktivitou fotografa jistě existuje stylistická souvislost. Stylistické charakteristiky, jimiž tento pohled přispěl k popisu Marvillova fotografického díla (např. ostré kontrasty světla a tmy, jasné a průrazné kontury), bylo obtížné nahlédnout, a navíc ho neumožňovaly nijak odlišit od jeho kolegů při Heliografické misi. Ke každému „výtvarně působivému“ Marvillovi lze najít stejně výtvarného le Secqa.

teriál ani nenechá vyvolat, natož aby posoudil denní práce. Jak by výsledný produkt zapadal do režisérova životního díla?¹⁸

V archivu nacházíme i další praktiky a exponáty, které napínají hranice aplikovatelnosti pojmu *životní dílo*. Jedním případem je soubor prací, který se konceptu díla vymyká, protože je příliš malý, jiným případem je soubor příliš rozsáhlý. Dokážeme si představit životní dílo spočívající v jedině práci? Dějiny fotografie se nám tuto představu snaží vnutit u jediného fotografického projektu Augusta Salzmana, svazku archeologických fotografií (velké formální krásy), u nichž se ví, že jistou část pořídil jeho asistent.¹⁹ A pokud jde o druhou krajnost, dokážeme si představit životní dílo složené z 10 000 prací?

Eugène Atget je původcem ohromného souboru snímků, které za léta produkce (přibližně 1895–1927) rozprodal různým historickým sbírkám, například Knihovně města Paříž, Muzeu města Paříž (Musée Carnavalet), francouzské Národní knihovně, muzeu Monuments Historiques i komerčním stavitelům a umělcům. Snaha přizpůsobit toto dokumentační dílo kritériím jednoznačně estetického diskursu začala roku 1925, kdy si ho povšimli surrealisté a přičinili se o publikaci, a pokračovala roku 1929, když se Atget dostal na pole fotografické senzibility německé „nové věcnosti“.²⁰ Takto začaly částečné prohlídky archivu zahrnujícího 10 000 položek, a každá inspekce vyplývala z výběru, který chtěl obhájit určitou estetickou nebo formální tezi.

Nepochybně lze v tomto materiálu najít repetitivní rytmus akumulace, o který se zajímala nová věcnost; stejně tak tu lze objevit kolážové vidění surrealistů, které zvláště přitahovaly Atgetovy výkladní skříně (jimž zajistili slávu). Jiné způsoby výběru pak vedou k jiným interpretacím materiálu. Častý vizuální překryv objektu a konatele, například když Atget zachytí sám sebe jako odraz v zaskleném vchodu do kavárny, kterou fotografuje, nám umožňuje číst jeho dílo jako reflexivní, jako zobrazení podmínek vlastního vzniku. Jiná čtení Atgetových snímků tíhnou k architektonickým, formálním aspektům. Z tohoto hlediska Atget hledá a nachází bod, kolem kterého se prostorové trajektorie místa rozvinou se zvláště transparentní symetrií. K těmto analýzám se obvykle užívají fotografie parků a výjevů z venkova.

18 Příkladem tu je skoro sedm kilometrů filmového materiálu, který natočil Eizenštejn v Mexiku pro svůj projekt *Que viva Mexico*. Film byl k vyvolání odeslán do Kalifornie a Eizenštejn ho nikdy neshlédl, protože byl ihned po návratu z Mexika donucen opustit Spojené státy. Materiálu poté pirátsky využili dva američtí stíhači k sestavení filmů *Thunder over Mexico* a *Time in the Sun*. Ani jeden se nepočítá k Eizenštejnovu životnímu dílu. Dnes existuje pouze „natačecí chronologie“, kterou sestavil Jay Leyda z newyorského Muzea moderního umění. Vztah filmů k Eizenštejnovu dílu je samozřejmě zvláštní, nicméně vzhledem k tomu, že Eizenštejn měl v době natáčení za sebou již skoro deset let filmařské zkušenosti (a také vzhledem ke stavu umělecké kinematografie, pokud jde o dostupný materiál, a k jejímu teoretickému výkladu ve 30. letech), je pravděpodobné, že měl ze scénáře a z provizorní představy při natáčení o konečném „díle“ – které nikdy nespasí – lepší představu, než jakou si mohli vytvořit fotografové Heliografické mise. K plné dokumentaci Eizenštejnova projektu viz Sergej Eisenstein, Upton Sinclair, *The Making and Unmaking of „Que Viva Mexico“*, Harry M. Geduld, Ronald Gottesman, ed., Indiana University Press, Bloomington 1970.

19 Viz Abigal Solomon-Godeau, „A Photographer in Jerusalem, 1955: Auguste Salzmann and His Times“, *October*, č. 18, podzim 1981, s. 95. V tomto svazku na s. 129–149. Tato stať probírá některé otázky spojené s problematickým chápáním Salzmannových prací jako „životního díla“.

20 Man Ray prosadil vydání čtyř Atgetových snímků v *La Révolution surréaliste* (tři v červnu 1926, jednoho v prosinci 1926). Atgetovy práce zahrnovala výstava „Film und Foto“, která se konala roku 1929 ve Stuttgartu, a byly též zastoupeny ve sborníku *Foto-Auge*, Wedekind Verlag, Stuttgart 1929.

Každé z těchto čtení je však jen dílčí. Podobají se drobným vzorkům vytěženým z ohromného geologického pole, kdy každý vykazuje přítomnost jiné rudy. Připomínají slona ohmatávaného slepcem. Provést kolaci deseti tisíc exponátů je náročné. Pokud ale máme Atgetovy práce považovat za umění a jeho za umělce, musíme tuto kolaci uskutečnit; musíme dospět k závěru, že tu máme co činit s životním dílem. Čtyřdílná výstava Atgetových fotografií, kterou pod polemickým názvem „Atget a umění fotografie“ uspořádalo newyorské Muzeum moderního umění, rázným krokem spěje k řešení uvedeného problému – vždy za předpokladu, že modelem, který zajistí jednotu příslušného archivu, je pojem *umělcova životního díla*. Vždyť čím jiným by byl?

John Szarkowski v katalogu výstavy uznává, že z hlediska formální invence je Atgetovo dílo nesmírně kolísavé, a přemýšlí nad příčinami:

Tuto zdánlivou nesoudržnost lze interpretovat mnoha způsoby. Můžeme předpokládat, že Atgetův cíl tkvěl ve výrobě okouzlujících snímků, které nás potěší a rozruší, a že v této ambici často uspěl, ale právě tak často selhal. Anebo můžeme předpokládat, že se do fotografování pustil jako nováček a postupně se díky pedagogickému přínosu práce naučil svého zvláštního a vzpurného média využívat s úsporností a jistotou, takže jeho dílo s postupem let neustále nabíralo na kvalitě. Anebo můžeme konstatovat, že pracoval pro sebe i pro druhé a že dílo, které uskutečnil pro sebe, je lepší, protože sloužilo náročnějšímu pánovi. Anebo můžeme prohlásit, že Atgetovým cílem bylo podat vizuální objasnění nesmírně bohaté a složité otázky – totiž ducha jeho vlastní kultury – a že při službě tomuto cíli byl ochoten přijmout výsledky svých snah i tehdy, když dosáhly pouze úrovně prostých záznamů.

Myslím, že všechna tato zdůvodnění jsou do jisté míry platná. Poslední je však pro nás zvláště zajímavé, neboť je cizí naší představě o uměleckých ambicích. Jen obtížně se smírujeme s myšlenkou, že by se umělec mohl ujmout role služebníka ideje větší, než je sám. Vyrostiti jsme v domněnce, či přesněji v předpokladu, že není vyšší hodnoty, než je hodnota tvůrčího jedince. Logický důsledek tohoto předpokladu zní, že umělcovu soustředěnou pozornost si přesně vzato zaslouhuje jedině téma: jeho vlastní vnímavost.²¹

Tento váhavý postup od běžných kategorií popisu estetické produkce – formální úspěch / formální selhání, uřednictví / vyzrállost, veřejná objednávka / osobní vyjádření – ke stanovisku, o němž Szarkowski přiznává, že je „cizí naší představě o uměleckých ambicích“, totiž k pojetí díla ve službách „ideje větší“, než je sebevyjádření, kritikovi zjevně činí potíže. Těsně předtím, než tuto úvahovou linii přeruší, se zamýšlí nad otázkou, proč se Atget – někdy po řadě let – vracel na zachycená místa, aby fotograficky postihl například jiný aspekt budovy. Szarkowského odpověď staví na protikladu formálního úspěchu a formálního selhání a na kategoriích uměleckého zrání, které harmonicky ladí s pojmem životního díla. Vytrvalost, s níž kritik dílo probírá ve vztahu k tomuto estetickému modelu, vychází najevo v rozhodnutí nadále k němu přistupovat prismatickým stylového vývo-

je: „Ranější snímky ukazují strom jako ucelený a oddělený, jako předmět na kontrastním pozadí, v centrálním umístění vůči rámu a osvětlený zepředu, zpoza fotografova ramene. Na pozdějších snímcích je strom radikálně přefat rámem, je umístěn asymetricky a je zjevněji ovlivněn vlastnostmi světla, které na něj dopadá.“²² Odtud pramení „elegická“ nálada některých pozdních prací.

Celou problematiku umělecké intence a stylového vývoje však musíme spojit s onou „ideou větší než on sám“, které Atget snad sloužil. Pokud 10 000 obrázků představuje Atgetovo chápání této větší ideje, pak se z nich můžeme poučit o Atgetových estetických intencích, neboť mezi oběma faktory – z nichž jeden se nachází uvnitř umělce, druhý mimo něj – musí panovat vzájemný vztah.

Dlouho se věřilo, že chceme-li se zároveň zmocnit této větší ideje i prchavých intencí, které Atget při výrobě svého archivu sledoval („je obtížné uvést významného umělce moderní doby,“ píše Szarkowski, „jehož život a záměry by nám zůstaly tak dokonale skryty, jako tomu je u Eugèna Atgeta“), musíme rozluštit kód poskytnutý Atgetovým číslováním negativů. Každý ze souboru 10 000 snímků nese číslo. Číslo však nenásledují po sobě, nesouvisejí s chronologickým pořadím a někdy se jedno číslo vyskytne dvakrát.²³

Badatelé zaměřeni na výzkum Atgetova životního díla chápali číslování jako klíčový kód k rozluštění umělcových intencí i smyslu celého díla. Konečně a zcela definitivní řešení našla Maria Morris Hambourgová, která v něm objevila systematické odkazy ke katalogu topografických námětů, rozdělených do pěti hlavních řad a mnoha menších sekundárních řad a skupin.²⁴ Názvy jednotlivých sérií a uskupení – krajinné dokumenty, pitoreskní Paříž, okolí města, stará Francie – ukazují, že onou větší, paradigmatickou ideou díla je myšlenka souborného obrazu ducha francouzské kultury, jakoby v analogii k Balzacovým snahám v Lidské komedii. Díky tomuto vůdčímu tématu se Atgetova vize člení kolem souboru intencí, které jsou takřikajíc socio-estetické: Atget se stává čelním průkopníkem fotografické antropologie. Jednotlivé intence díla lze chápat jako soustavné úsilí zpodobnit okamžik kontaktu mezi přírodou a kulturou, jak k tomu dochází v juxtapozici břechťanu, který se vine kolem okna statku, a záclony v okně, jejíž krajka schematicky zachycuje listy. Tato analýza, byť zajímavá a často pronikavá, je opět jen dílčí. Touhu zachytit paradigma příroda / kultura lze vysledovat jen v malé části snímků; pak se vytrácí jako stopa nepolapitelného zvířete a Atgetovy záměry zůstávají stejně němá a tajemná jako dřív.

Zajímavé přitom je, že Muzeum moderního umění a Maria Morris Hambourgová drží v rukou řešení celé záhady, klíč, který sice neposkytne přístup k systému Atgetových estetických intencí, avšak přiměje je zmizet. A uvedený příklad je tím poučnější, že dokládá odpor muzeologie a kunsthistorie k využití zmíněného klíče.

Kódovací systém, který Atget aplikoval na své snímky, vychází z lístkových kartoték knihoven a topografických sbírek, pro které pracoval. Jeho témata jsou často standardizovaná a vycházejí z diktátu etablovaných kategorií terénního prů-

22 Tamtéž, s. 21.

23 První vydaný rozbor tohoto problému ho popisuje následovně: „Atgetův systém číslování je matoucí. Jeho snímky nejsou očíslovány v jednoduchém seriálním systému, nýbrž zmatečně. Fotografie s nízkým číslem jsou často pozdějšího data než fotografie s vysokým číslem, a v mnoha případech se čísla opakují.“ Viz Barbara Michaels, „An Introduction to the Dating and Organization of Eugène Atget's Photographs“, *The Art Bulletin*, č. 61, září 1979, s. 461.

24 Marie Morris Hambourg, *Eugène Atget, 1857–1927: The Structure of the Work*, nevydaná doktorská práce, Columbia University, 1980.

21 Maria Morris Hambourg, John Szarkowski, *The Work of Atget: Volume I, Old France*, The Museum of Modern Art, New York, a New York Graphic Society, Boston 1981, s. 18–19.



Eugène Atget, Verrières, 1922



Eugène Atget, Soeaux, 1922

25 Viz Charles Marville, *Photographs of Paris 1852-1878*, The French Institute / Alliance Française, New York 1981. Maria Morris Hambourgová tu vydala stať „Charles Marville's Old Paris“.

zkumu a historické dokumentace. Důvod, proč Atgetovy snímky ulic znepokojivě připomínají fotografie, které o půl století dřív pořídil Marville, tkví v tom, že oba vycházejí z téhož dokumentárního projektu.²⁵ Katalog nepředstavuje ideu, nýbrž hlavně mathésis, organizační systém. Nepodrobuje se intelektuální, ale především institucionální analýze. Zdá se být jasné, že Atgetovo dílo je odvozeno z katalogu, na jehož vzniku se nijak nepodílel a ve vztahu k němuž nemá smysl mluvit o autorství.

Obvyklé podmínky autorství, které chce muzeum zachovat při životě, se pod tíhou tohoto zjištění hroubí a přivádějí nás k poměrně zneklidňující úvaze. Muzeum se snažilo vyluštit kód Atgetova číslování negativů s cílem objevit estetického ducha. Místo něho objevili listkový katalog.

Toto zjištění nám poskytuje nové odpovědi na různé výše vznesené otázky, například na problém, proč Atget některé náměty fotografoval po kusech, takže měsíce nebo dokonce celá léta dělí snímek fasády od pohledu na vchod, okenní příčky nebo umělecké kování téhož domu. Odpověď podle všeho nespočívá v podmínkách estetického úspěchu či selhání, nýbrž v požadavcích vznášených katalogem a jeho kategoriálními prostory.

Otočnou osou všech těchto pozorování je otázka *námětu*. Slouží Atgetovi vchody a balkonová kování jako náměty, které si zvolil pro výrazové manifestace vlastního já jakožto aktivního *subjektu*, jenž přemýšlí, vybírá z možností, přijímá záměry a vytváří? Anebo to jsou jednoduše (ač na tom není nic jednoduchého) *témata* odvozená z katalogu, jemuž je sám Atget podroben? Jak vysokou cenu jsme ochotni zaplatit historické jasnosti za to, abychom udrželi první interpretaci a ubránili se druhé?

Všechny mé argumenty k opuštění esteticky odvozených kategorií, jako je autorství, životní dílo nebo žánr (například *krajinka*), anebo přinejmenším k jejich zásadní kritice, jsou samozřejmě pokusem uchovat pro ranou fotografii status archivu a vyzvat k jeho archeologickému prozkoumání, jak o něm uvažuje a jak ho provádí Michel Foucault. Při popisu analýzy, již archeologie podrobuje archiv s cílem předvést podmínky jeho diskursivní formace, Foucault uvádí:

Pozitivity, které jsem se pokusil ustavit, nesmějí být chápány jako soubor určení kladených z vnějšku na myšlení jednotlivců či sídlících v jejich nitru a jakoby předem; spíše utvářejí soubor podmínek, za jakých je praxe vykonávána, v souladu s nimiž tato praxe podněcuje výpovědi, částečně nebo úplně nové, a za jakých tudíž může být sama změněna. Nejde ani tak o meze kladené iniciativě subjektů, jako spíše o pole, na němž se tato iniciativa artikuluje (aniž by přitom vytvářela nějaké centrum), o pravidla, která ji uvádějí v činnost (aniž by je však ona sama vynalézala či formulovala), o vztahy, o něž se může opírat (aniž by byla jejich konečným výsledkem anebo bodem jejich konvergence. Chtěl jsem spíše ukázat diskursivní praktiky v jejich komplexnosti a v jejich hutnosti; ukázat, že mluvit znamená něco dělat – dělat něco jiného než vyjadřovat, co si myslím.²⁶

26 Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, přel. A. M. Sheridan, Harper and Row, New York 1976. Český: *Archeologie věděni*, přel. Čestmír Pelikán, Herrmann & synové, Praha 2002. s. 311.

V současnosti na všech stranách probíhají snahy rozebrat fotografický archiv – tedy soubor praktik, institucí a vztahů, ke kterým fotografie 19. století původně patřila – a znovu ho sestavit na půdě kategorií, jež ustavilo umění a jeho dějiny.²⁷ Pochopit, jaké pohnutky k tomu vedou, lze snadno. Pochopit toleranci projevovanou vůči rozporům, které takový postup navozuje, je obtížnější.

(1982)

27 Jedinou souvislou snahu napadnout tento přístup k dějinám fotografie zatím představují práce Allana Sekuly. Viz Allan Sekula, „The Traffic in Photographs“, *Art Journal*, č. 41, jaro 1981, s. 15–25, a „The Instrumental Image: Steichen at War“, *Artforum*, č. 13, prosinec 1975. Rozbor reorganizace archivu ve snaze ochránit modernistické hodnoty podává Douglas Crimp, „The Museum's Old / The Library's New Subject“, *Parachute*, jaro 1981.