

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Katedra estetiky

Bakalářská práce

2017
Anna Chytilová

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Katedra estetiky

Bakalářská práce
Anna Chytilová

ESTETICKÉ ASPEKTY FOTOGRAFIE
Fotografický styl jako problém pro teorii Rogera Scrutona

AESTHETIC ASPECTS OF PHOTOGRAPHY
Photographic style as a problem for R. Scruton's theory

Vedoucí práce: Doc. Tomáš Kulka
Praha 2017

ABSTRAKT

*Předkládaná práce si určuje za téma otázku estetických aspektů fotografie, které budou probírány zvláště ve vztahu ke skeptické teorii fotografie Rogera Scrutona, jehož stanoviska v článku *Photography and Representation* zpochybňují umělecké možnosti tohoto média, Scruton zde tvrdí, že fotografie nereprezentuje tak, jako jiné umělecké druhy a je ze své podstaty jako médium esteticky deficitní Scruton tento názor zakládá hlavně na kauzalitě a mechaničnosti fotografie a Interpretace jeho stanovisek z daného článku tvoří základ předkládané studie. Cílem jejích hlavních částí je potom polemika se Scrutonovými závěry, zvláště obhajoba autorského fotografického stylu, který je v rámci jeho stanoviska zpochybněn. Práce se v kritické souvislosti se Scrutonovým závěrem pokusí jednak na základě vybraných teorií a obrazových příkladů vyzdvihnout základy fotografické estetiky jako svébytného média a v závěru potom obhájit i fotografický styl. Argumentace v této části bude založena jednak na obrazové příloze s fotografickými díly, které podle názoru autora obsahují rozpoznatelný autorský styl, tak na představení pomocných teorií, které přispívají ke kritice Scrutona odmítnutí stylu, zvláště teorie Nelsona Goodmana*

ABSTRACT

*Present BA thesis aims to discuss aesthetic aspects of photography, especially in relation to Roger Scruton's sceptical theory of photography from his article *Photography and Representation* in which he calls into question artistic capabilities of this medium. His overall stance holds that photography is not capable of artistic representation as other artistic media. His opinion is based predominantly on the causality and mechanical character of photography and first part of the thesis will consist on interpretation of his view. Merit of further study is to bring his views into critical light, and finally present some arguments to argue for possibility of individual photographic style, which is doubted in Scruton's theory. Study aims show forth basic aesthetic aspects of photography in its own terms as a specific representational medium and then discuss photographic style on this basis. Argumentation on style will be supported also by particular examples of photographic artworks that show aspects of individual style and by relevant theories, namely N. Goodman's article *Status of Style* from his work *Ways of Worldmaking*.*

Klíčová slova/keywords: transparence fotografie, Roger Scruton, estetika fotografie, straight photography, dokumentární estetika, autorský styl

Obsah

1 Úvod.....	1
1 Roger Scruton – fotografie a reprezentace.....	5
1.1 Intencionalita v umění.....	6
1.2 Estetický zájem o zobrazení a zájem o předmět.....	12
1.3 Shrnutí.....	15
3 Druhá část – polemika se Scrutonem.....	15
3.1 Povrch fotografie a fotografické techniky.....	16
3.2 D. Lopes – Estetický zájem o fotografii.....	21
3.2.1 Dokumentární estetika.....	22
3.3 Fotografické cykly.....	26
4 Viditelné rozdíly ve stylu	30
4.1 Autorský styl a námět.....	34
4.2 Status stylu	35
4.2.1 Referenční funkce a styl jako dílem exemplifikovaná vlastnost.....	37
4.2.2 Fotografický styl.....	38
4.2.3 Fotografie v rámci „světa umění“	42
5 Závěr.....	43
6 Bibliografie	46

1 Úvod

Fotografie od svého vynalezení vstupuje v mnoha formách do našeho běžného života, jak pro svou dokumentární hodnotu, tak se ustálila i jako forma uměleckého vyjádření. Susan Sontagová se o její reprezentační povaze vyjadřuje takto: „*dějiny fotografie lze shrnout jako zápas mezi dvěma různými nároky: zkrášlováním, jež pochází z umění, a pravdomluvností, která je poměřována nejen nehodnotící pravdou, odkazem vědy, ale také moralizujícím ideálem pravdomluvnosti*“.¹ Nás budou umělecké možnosti fotografie zajímat především, i když se chceme zaměřit na klasickou, nepřiliš výtvarnou formu fotografie. Abychom tedy vymezili pole této práce, chceme uvažovat o fotografii v její prosté (základní) formě. Půjde o snímky, které zobrazují výjevy ze skutečného světa, a které především nepracují s nadstandartními postupy, které by významně ovlivňovaly podobu výsledného obrazu. Jsou to snímky klasického fotografického charakteru, které neobsahují významné autorské zásahy po pořízení snímku jako je retuš, nebo dokonce fotomontáž, nebo jiné experimentální techniky, které se odchyľují od podstaty tohoto média. Snímky, které nás zajímají, tedy zobrazují realitu tak, jak vypadá a v rámci textu budeme dále mluvit o takové fotografii jako o „přímé fotografii“ (na základě anglického *straight photography*), což nejlépe definuje naši oblast. Někdy budeme mluvit ve stejném smyslu jen o fotografii.

I takováto základní forma fotografie může nicméně nabývat obou podob, o kterých se zmiňuje citát. Mít tedy za cíl prostou dokumentaci anebo se snažit o specifitější autorské vyjádření. Fotograf svou práci předem často jistě promýšlí, volí, ze kterého úhlu předmět fotografuje, čeká na vhodný moment a světlo, nebo také pro posílení vyjádření zpětně vybírá z nafoceního materiálu jen některé snímky.

¹ Sontag S., O fotografii, str. 81.

Jak jsme předznamenali, oblast se částečně překrývá s dokumentární fotografií, my ale nechceme práci vymezit takto, protože na fotografii budeme pohlížet právě spíše z perspektivy umění, resp. s otázkou, lze-li o takovéto (přímé) fotografii obecně uvažovat jako o umění, a pokud ano, na jakých základech. Jaké jsou tedy základní estetické aspekty fotografie, pokud v podstatě přenáší obrazy reality a pohled do světa fotografickým mechanickým záznamem?

Vzhledem ke svému velmi přímému technickému vztahu k zobrazovanému předmětu, je fotografie svébytné médium. Obraz do sebe v podstatě otiskuje části reality stisknutím spouště. Na rozdíl od jiné umělecké tvorby, kdy autor vědomě utváří celý proces tvorby sám, jsou fotografie spíše mechanickým záznamem vzhledu. Tento charakter zobrazení je označován jako „kauzální“, tedy že ho v podstatě zapřičiňuje předmět, který je zobrazován, na základě toho, jak funguje fotoaparát. Jedna z teorií fotografie mluví kvůli kauzalitě a mechaničnosti vzniku snímku o tzv. *transparenci* fotografie.² Jde o to, že díky zmíněné kauzální a mechanické povaze snímek v podstatě zprostředkovává pohled na fotografovaný předmět, osobu, nebo scénu, tím že stála v momentu focení před objektivem³ a my takto předmět zprostředkováně „vidíme skrz“ podobně, jako to umožňují jiné pozorovací pomůcky, které přenášejí obraz.⁴

Tato úzká spojitost obrazu s reprezentovaným předmětem činí z fotografie specifické médium a mechanická podstata, která kopíruje vzhled předmětu, vzbuzuje určité pochybnosti o umělecké hodnotě takovýchto zobrazení. Pokud máme sklon přisuzovat fotografii uměleckou hodnotu, musíme být tedy schopni určit, v čem může být tento „pohled skrz“ esteticky významný a jaké aspekty fotografie můžeme považovat za esteticky významné. Můžeme říci, v čem je esteticky přitažlivá jako médium kromě své informační hodnoty a schopnosti věrohodně zaznamenávat něco zajímavého?

V předkládané práci chceme otázku estetických aspektů fotografie rozebrat především v přímé souvislosti s kontroverzním článkem Rogera Scrutona, jehož názor je jednou z verzí skeptického pohledu na umělecké

²² WALTON, Kendall. 1984. *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism*. *Critical Inquiry*, 11, s. 246-277.

³ V určitém smyslu sdílí způsob, kterým reprezentuje s filmem, o čemž uvažuje i Scruton.

⁴ Kendall Walton, autor tohoto pojetí, fotografii přirovnává k určitým pozorovacím pomůckám jako je dalekohled, brýle, nebo uzavřený kamerový okruh, kdy určitým způsobem „vidíme skrz“ na základě kauzálního principu těchto médií. Vidět něco skrze fotografii ovšem není stejné, jako vidět předmět přímo.

možnosti fotografie, kdy ve svém článku *Photography and Representation* zpochybňuje její reprezentační umělecké schopnosti. Esenci umělecké reprezentace vnímá jako výsledek „intencionálního“ autorského aktu, který kvůli mechanické povaze ve fotografii nefiguruje a fotografie je tedy v tomto ohledu deficitní, na rozdíl od jiných médií, která jsou „neprůhledná“, vytvořená rukou autora. U Scrutona nacházíme specifickou analýzu fotografie, kterou můžeme vztáhnout k tématu přímé fotografie, protože uvažuje o fotografii pouze v její základní formě a nechává tedy stranou většinu „nefotografických“ poloh, koláž, retuš, ale i výrazné fotografické techniky (hloubka ostrosti, nebo rozostření, které používal např. piktorialismus), aby rozebral estetické principy fotografie pouze na základně jejích základních rysů.

Základem práce bude rozbor Scrutonovy analýzy fotografie z kontroverzního článku *Photography and Representation*, a v první části práce se tedy pokusíme představit Scrutonovy postoje společně s argumenty a myšlenkovými postupy, na kterých staví. Protože se nám jeho závěr, že fotografie nemůže umělecky reprezentovat, zdá jako by odporoval obecně přijímanému pohledu na fotografii, pokusíme se v další části práce za pomoci kritických článků vytvořit polemiku o reprezentačních schopnostech tohoto média a se Scrutonovým závěrem nesouhlasit. Namátkou si můžeme vybavit nespočet fotografů, kteří posunuli vývoj a chápání fotografie a považujeme jejich díla za umělecká. Zmíňme například Alfreda Stieglitze, Henri Cartiera-Bressona, Anselma Adamse, Diane Arbusovou, Josefa Sudka, Josefa Koudelku, Elliotta Erwitta, nebo Helmuta Newtona.

Chtěli bychom se tedy v naší práci pokusit ve vztahu ke Scrutonovu skeptickému stanovisku určit, z jakých aspektů fotografií přitom vycházíme, a jak lze k fotografickému dílu přistupovat jako k esteticky významnému dílu. Stěžejní a závěrečnou část práce bude tvořit polemika se Scrutonovým odmítnutím fotografického autorského stylu. Scrutonovo stanovisko v článku *Photography and Representation* totiž fotografický styl v několika bodech vylučuje. S tímto závěrem bychom chtěli nesouhlasit, protože si myslíme, že fotografická díla přinášejí esteticky hodnotné vizuální dílo a svébytné poselství (autorský pohled).

Budeme se zabývat otázkou, na jakých základech lze díky vlastnostem snímků a souvislostem v rámci celých fotografických cyklů hovořit o umělecké reprezentaci u díla jako celku. Částečně budeme čerpat z akademické debaty, která vzniká kolem Scrutonova článku, argument chceme ovšem podpořit i obrazovými příklady fotografických děl, které nám připadají jako přesvědčivé

ukázky toho, že lze pozorovat fotografický styl a které přikládáme jak do textu, tak do samostatné přílohy práce. Dále chceme obhajobu stylu a kritiku Scrutona podpořit i sémiotickým pojetím uměleckého díla.

1 Roger Scruton – fotografie a reprezentace

Scrutonův článek s analýzou fotografie volí strategii srovnáním s malbou. Když se podle něj podíváme na určitá vizuálně zobrazivá média, můžeme se podle domnívat, že spolu minimálně „sdílejí vlastnost, kterou reprezentují svět, tedy že v určitém smyslu sdílejí vzhled předmětu“⁵. Následně ale Scruton dodává, že i když se tato dvě média mohou jevit jako příbuzná, jsou mezi nimi podstatné rozdíly, kterým chce věnovat článek *Photography and Representation*, protože tyto rozdíly mají velké estetické konsekvence. Když rozebírá konsekvence kauzálního mechanického principu fotografie, dochází k závěru, že fotografie není uměním (resp. není schopná umělecké reprezentace oproti malbě, literatuře a sochařství).

Poznamenejme, že ve své úvaze odděluje malbu a fotografii do dvou kategorií na základě abstraktních definic. Vytváří na myšlenkové (logické) úrovni dvě kategorie, v rámci kterých potom argumentuje (o vlastnostech fotografie mluví pomocí kategorie „ideální fotografie“ a o malbě pomocí definice označené pojmem „ideální malba“⁶). Jak sám zdůrazňuje, tyto kategorie jsou tzv. logickými fikcemi, to znamená, že nemají být normativními ideály, kterých by se v praxi mělo dosahovat, ale existují pro účely argumentace.⁷ Dovolují Scrutonovi oddělit podstatu daných médií, jak nejméně to jde, aby ukázal jejich estetický rozdíl a v závěru obhájit umělecký deficit fotografie. Je si vědom, že jeho závěr, že fotografie není schopná umělecké reprezentace, nepůsobí příliš intuitivně. Ukažme tedy proto, jak přesně přemýšlí a co tím chce ukázat.

Na úvod Scruton konstatuje, že v historii fotografie se nachází snahy přiblížit se pomocí experimentálních technik výtvarnému vyjádření (jde o „rayogramy“, montáže, retuše, nebo rozostření/a práci s hloubkou ostroty, které jsme zmínili již v úvodu), těmi se ale v rámci úvahy o podstatě fotografie nezabývá, protože je nepovažuje za fotografii v její základní formě (za „fotografii jako fotografii“). Takové nadstandardní techniky nezahrnuje do své definice fotografie s tím, že si spíše vypůjčují principy z výtvarného umění („jsou kontaminovány technikami a cílí malby“⁸). Zabývá se tedy dále podobou fotografie, kterou jsme popsali jako přímou, byť stále na základě abstraktního principu.

⁵ SCRUTON, s . 577.

⁶ Slovem „ideální“ Scruton myslí logický ideál.

⁷ SCRUTON, s . 578.

⁸ SCRUTON, s . 578.

Podívejme se tedy na to, jaké principy u fotografie a malby nachází (nebo definuje), co z nich vyplývá pro fotografii.

1.1 Intencionalita v umění

Základem Scrutonova rozdělení je především způsob, kterým obě média „zobrazují“, i kdyby šlo o zobrazení stejného předmětu nebo stejně vypadající výsledné obrazy (malba/fotografie). Jedná se primárně o rozdíl ve způsobu vzniku obrazu a povahou vztahu mezi zobrazením a zobrazovaným předmětem. U fotografie jsme již zmínili, že vztah mezi obrazem a předmětem, který zobrazuje, je „kauzální“. Malba na rozdíl od toho stojí k předmětu v jiném vztahu, který Scruton označuje jako „intencionální“. Je to právě intencionalita, která ve Scrutonově pojetí tvoří základ uměleckosti a klíčový estetický princip, který se u fotografie vzhledem ke kauzální podstatě nenachází. Scruton definuje intencionální princip malby (oproti fotografii) zhruba následovně:

Pokud malba zobrazuje nějaký předmět, nevyplývá z toho, že daný předmět existuje. Předmět malby může totiž existovat na úrovni fantazie, myšlenkového konceptu (v takové situaci se jedná o rovinu fikce). Výsledná malba stojí potom v intencionálním vztahu k předmětu díky „reprezentačnímu, autorskému aktu“⁹, kterým autor ztělesňuje autorskou představu (intenci) do vizuálně vnímatelné podoby na výsledném obraze. Scruton takto ztělesněnou intenci potom charakterizuje zvláště pomocí pojmu „reprezentační myšlenky“¹⁰, protože právě díky volnému imaginativnímu vztahu má autor možnost zobrazit předmět s určitým autorským vkladem, nebo pojetím, které nekopíruje skutečnou podobu předmětu. Úspěšné vizuální ztělesnění intence potom vede diváka určitým způsobem k rozpoznání předmětu a ocenění díla.

Co se týče podobnosti, která je charakteristická u fotografie, není hodnota intencionálního zobrazení založena v doslovné pravdivosti ve vzhledu předmětů ani ve faktické správnosti. Určitý vztah k realitě nicméně nese a ten tvoří součást reprezentační myšlenky (příklad z literatury - např. v Homérově *Odysee* jsou postavy i vyprávění fiktivní, a přece nás zajímají jejich činy a situace, které

⁹ SCRUTON, s . 579.

¹⁰ SCRUTON, s . 598.

oceňujeme pro určitou přesvědčivost, která vzbuzuje emoce, vztahující se k vyobrazené skutečnosti a jejímu vztahu ke světu

Jinde na tento fakt pokazuje proto, že intencionální druhy umění jsou pro nás důležitá, protože právě dokáží vytvořit distanci a postavit nás do kontemplativního postoje, kdy naše praktické ohledy nejsou primární.

Hodnota takového intencionálního díla sice nepředpokládá věrnou podobnost předmětu (takovou jakou poskytuje fotografie), ale určitou věrohodnost nebo přesvědčivost intence, která je součástí našeho chápání díla a v případě vizuálního média (malby) závisí na konkrétní vizuální podobě dané reprezentace. Protože se jedná o vizuálně zobrazivé umění, konkrétní vizuální souvislost s předmětem podle Scrutona stále hraje roli v našem chápání a oceňování díla (to znamená, že se nemůže jednat např. o arbitrární geometrický kód, kterým by byl předmět zobrazován, ale srozumitelné intencionální vyjádření). Podobnost tedy není nutná, přestože určitá vizuální souvislost tvoří součást zkušenosti s malbou.¹¹

Předmět malby tedy není nutně existující předmět, a pokud je, tak se díky intencionálnímu vztahu může zobrazení odklonit od podoby předmětu, což u fotografie není možné. Fotografie vůči předmětu stojí také v určitém vztahu, ale tento vztah není intencionální, ale kauzální. Kauzální relace implikuje, že předměty na fotografii jednak vždy existují (nebo existovaly) v čase, a zadruhé to, že díky mechanice fotoaparátu vypadají na fotografiích zhruba stejně, jako ve skutečnosti.¹² Zatímco „při popisu vztahu mezi malbou a jejím předmětem popisujeme zároveň autorovu intenci“¹³, fotografické obrazy jsou podle Scrutona pojímány kvůli kauzálnímu vztahu spíše „*ne jako interpretace reality, ale bezprostředně jako prezentace toho, jak něco vypadalo*“. Dále uzavírá: „proto není nutné, nebo dokonce možné, aby fotografova intence vstoupila významně do toho, jak je obraz chápán“.¹⁴ Přestože je intencionální akt ve fotografii přítomen například tím, že pořízení fotografie předchází nějaký záměr, nebo podléhá zpětné selekci, je podle Scrutona důležité si uvědomit, že taková intence není esenciální složkou procesu vzniku obrazu a není vyjádřena skrze něj.

¹¹ SCRUTON, s . 582.

¹² SCRUTON, s . 579.

¹³ SCRUTON, s . 579.

¹⁴ SCRUTON, s . 588.

Proč je tento rozdíl důležitý, i přestože lze vytvořit poutavé fotografické snímky, se pokusíme ukázat na následujícím příkladu srovnání fotografického portrétu a malířského portrétu. V malbě může autor z vlastního rozhodnutí namalovat osobu (např. panovníka) ve zvláštní póze a se speciálním výrazem v očích, přidat gesto ruky nebo mírně pozměnit celkový vzhled, aby tím přidal reprezentační myšlenku, tedy vyjádřil např. svrchovanost a vladařský charakter, nebo jiné vlastnosti dané osoby. I když fotografie může podobného vystižení osoby dosáhnout, spíše se podaří dané vlastnosti zachytit zrovna ve speciálním okamžiku, kdy jsou na osobě viditelné. Nejsou tedy vytvořeny procesem focení, tak jako byly vytvořeny „reprezentačním autorským aktem“ v malbě, která přitahuje naši pozornost tím, jak autor výsledného působení docílil malířskými technikami. Ty přitahují pozornost „... jako hlavní vyjádření myšlenkového procesu“ tedy k malířskému postupu a obrazu samotnému jako vehikulu reprezentační myšlenky. Takový obraz není průhledný, ve smyslu, že by předmět jen ukazoval, jako je tomu v případě fotografie, ale přitahuje pozornost k sobě samému. Fotografie tím, že je vždy spíše záznamem toho, jak něco vypadalo, a není schopna takto tvořit, podle Scrutona tedy funguje spíše jako „zástupce“ předmětu.¹⁵ Proč je tento rozdíl podle Scrutona esteticky tak významný i přesto, že fotografickou technikou vznikají poutavé a osobité snímky, se pokusíme ukázat dále. Nejdříve pomocí následujících portrétů, resp. v prvním případě portrétní série (obr. 1 a 2).

Ukažme na příkladu, co má Scruton na mysli. Scruton poukazuje způsob, jakým původ vzniku obrazu ovlivňuje estetickou zkušenost, kterou dílo (malba/fotografie) v důsledku daného vztahu vzbuzují a jak se tedy zkušenosti liší.

¹⁵ SCRUTON, s . 586, 591.



Obrázek 1 Alfred Stieglitz – portrétní série (Rebecca Salsbury James, manželka fotografa Paula Stranda, umělkyně, foceno při společném výletě dvou manželských párů), 1922



Obrázek 2Cecile Beaton - Mick Jagger 1963

Mohli bychom určitě říci, že na obou fotografiích je osoba reprezentovaná určitým autorským způsobem a že daná zobrazení vyjadřují myšlenku, charakter osoby nebo nějaký autorský pohled na hudebníka, umělkyni (Rebeccu James), pohled na muže, ženu, nebo na člověka obecně. Ukažme si proto přesněji, co Scruton myslí tím, že fotografie není schopná umělecké reprezentace.

Jeho základní myšlenku je možné shrnout jednoduše. Když si prohlédneme obě fotografie¹⁶, vidíme sice unikátní snímky s určitým vyzněním, ale zároveň vidíme, že reprezentační myšlenka nepřibyla vyfotografováním, ale byla ve výjevu již před stisknutím spouště a tedy, že „reprezentace“ a reprezentační myšlenka, kterou portrét nějakým způsobem vyjadřuje, není aspektem fotografie samotné, ale vlastností předmětu, ke kterému je průhledná.¹⁷ V případě malířského portrétu jsme viděli, že estetické kvality a reprezentační myšlenka jsou vtělené do plochy malby ručně, malba není průhledná a náš estetický zájem směřuje primárně k technikám, kterými bylo výrazu docíleno. U fotografií podle Scrutona dojem a myšlenky („emocionální, nebo „estetické kvality“¹⁸), které obrazy vyvolávají, např. nezvyklé a osobité zobrazení ženy ukazující nějaký druh krásy (obr. 1), nevyvěrají z fotografie jako reprezentace, ale čistě z charakteru focené scény. „Vzbuzuje-li fotografie např. pocit krásy, jde o to, že je krásný předmět na fotografii

¹⁶ Fotografie jsou různou měrou aranžované, první je určitý příklad přímé fotografie, druhá je naopak záměrně aranžovaná ve studiu, pro demonstraci Scrutonova postupu používáme obě, protože na aranžované je možná argument lépe vidět.

¹⁷ SCRUTON, s. 595.

¹⁸ SCRUTON, s. 591.

¹⁹. Estetické hodnocení nebo pojmy, které snímku přepisujeme, se potom budou vztahovat k aspektům fotografované scény a ne k fotografii jako způsobu, kterým jich bylo docíleno. Toto je ve Scrutonově rozdělení velmi důležité.

Jedním z důležitých aspektů intencionálního zobrazení je, že když se estetické aspekty odvíjejí oproti fotografii, pouze od viditelných aspektů reprezentovaných na obraze, tedy toho, co se do obrazu autorovi podaří vtělit, může svobodně přidat zobrazovanému předmětu jinou kvalitu (estetický pojem, či aspekty), než sám má. Potom platí, že „malba může být (např.) krásná, a přitom mít za námět (např.) ošklivý předmět“. Pro ilustraci používá Scruton příkladu Mantegnova obrazu *Ukřižování* (obr. 3), kdy je podle něj konkrétně scéna ukřižování u Mantegni zobrazena *vznešeně*, zatímco v případě fotografie není v důsledku transparence možné, aby působila jinak, než jak působí zobrazený předmět, tedy že ukřižování na fotografii „nemůže působit nijak jinak, než *děsivě* nebo *hrůzně*“²⁰.



Obrázek 3 A . Mantegna – Ukřižování: v rámci intencionálních zobrazení (malba, socha, literatura) je možné podat předmět s jinými aspekty, než jakými působí samotný námět (zde ukřižování), fotografie na rozdíl od toho působí na diváka předmětem, který zobrazuje.

¹⁹ SCRUTON, s . 590.

²⁰ SCRUTON, s . 591. Respektive nebude se možné od tohoto dojmu distancovat a kontemplotvat specifické ztvárnění.

1.2 Estetický zájem o zobrazení a zájem o předmět

Podívejme se nyní na zastřešující argument, o který Scruton opírá svou analýzu a objasňuje jím své stanovisko z hlediska rozdílu ve zkušenosti, kterou jeden a druhý typ reprezentačního vztahu vzbuzují. Zde je Scruton asi nejpřesvědčivější. Celý nastíněný výklad totiž opírá o klasickou tezi „bezzájmovosti“ estetického prožitku, pomocí které vysvětluje, proč fotografie kvůli své transparentnosti není uměním:

„Obecně se považuje za estetický zájem o něco takový zájem, který má zájem o věc samu o sobě (zobrazení). Předmět neslouží jako náhražka za něco jiného. Je to sám o sobě klíčový objekt zájmu. Z toho plyne, že estetický zájem o reprezentační vlastnosti zobrazení musí zahrnovat také zájem o zobrazení, a ne pouze o zobrazenou věc“²¹.

Vzhledem k transparentnosti se zájem jak jsme viděli, bude vztahovat k předmětu, od kterého fotografie vzala svůj vzhled. Pokud umělecké dílo považujeme za esteticky významné kvůli jeho formě samotné a ne pouze pro přenos podoby předmětu (kterému slouží jako „zástupce“), musí být fotografie nutně deficitní, protože pro „formu“ neposkytuje prostor. Podle Scrutona tedy fotografie spíše vzbuzuje zájem o svou dokumentační hodnotu (jako vizuální zprostředkování předmětu, nebo jako historický záznam) a pokud vzbuzuje nějaký „estetický zájem“, je jeho zdrojem primárně vyfotografovaný předmět, nikoli fotografické zobrazení.²²

Argument Scruton doplňuje i tvrzením, že fotografie neuspokojuje estetický zájem sama o sobě, protože je v rámci následující úvahy esteticky jako médium nahraditelné. Představme si např. fotografii muže ležícího na ulici, pravděpodobně podroušeného, kterou by autor pojmenoval „Silén“. Reprezentuje fotografie siléna? Viděli jsme, že ve vztahu k tomu, jak Scruton definuje reprezentaci na základě ztělesnění intence prostředky média, je toto pojmenování jen pouhé „gesto“, a nestačí na to, aby jím vzniklo umělecké ztvárnění. Na tomto příkladu Scruton navíc ukazuje, že pokud na předmět namíříme například systém zrcadel nebo ukážeme prstem nebo rámem, uvidíme pořád ten samý obraz a vzhled ani

²¹ Tento nezainteresovaný zájem samotný je dokonce v estetické kontemplaci součástí zdroje zájmu.

²² SCRUTON, s. 590.

estetické aspekty toho, co vidíme, se tím podle Scrutona nezmění. Pokud danou fotografii vnímáme *jako fotografii*, estetický zájem není z tohoto důvodu ani v jednom z případů namířen na zobrazení, a fotografie tedy nepřitahuje estetický zájem sama sebou, ale svým předmětem.²³

Nyní by tedy mělo být vidět, co se Scruton svým „ideálem fotografie“ snaží ukázat. Ve všech třech aspektech, které se odvíjí od rozdílu ve vztahu zobrazení a předmětu u malby a fotografie (vznik, intence a reprezentační myšlenka, zájem o zobrazení) se obě média liší. Pokud přijmeme hlavní část argumentu, tedy že kvůli kauzalitě a podobnosti u fotografie máme primárně zájem o předmět a vyloučíme možnost zájmu o zobrazení, jak to činí Scruton, vylučuje se tím téměř každá možnost reprezentace a estetického ocenění fotografie. V podstatě to znamená, že dívat se na fotografie je esteticky stejné, jako dívat se na předmět běžným zrakem.

Nevíme, jestli je potřeba přijmout Scrutonovu úzkou definici umělecké reprezentace, nicméně naším cílem bude zjistit, zda fotografie skutečně není schopná umělecké reprezentace v jiném smyslu, než ji definuje Scruton. Než přejdeme k polemice, zmíníme ještě možné relevantní zjevné námitky, se kterými autor v článku počítá.

Námitka, která může být vznesena proti hlavnímu tvrzení, že fotografie neuspokojuje estetický zájem sama o sobě, může být založena na formálních vlastnostech. Můžeme mít estetický zájem o formální vlastnosti fotografie? Snímky mohou samozřejmě takový zájem o formální vlastnosti podle Scrutona vzbuzovat. Připojuje ale, že divák může mít čistě abstraktní estetický zájem ve formálních vlastnostech jakéhokoli předmětu, tedy i fotografie. Neznamená to ještě, že se jedná o uměleckou reprezentaci nějakého předmětu, tak jak jsme ji viděli vysvětlenou.

²³ SCRUTON, s . 589, 597.



Může být estetický zájem o fotografii jako fotografii uspokojen jejími formálními vlastnostmi? (H. Cartier-Bresson - Squares)

Hlavní důvod, proč zájem o formální vlastnosti fotografie ještě nesvědčí pro uměleckou reprezentaci, je podle Scrutona ten, že vzhledem k transparentci budou formální vlastnosti fotografie vlastně opět pouze aspekty předmětu, které od něj fotografie přejala.²⁴ Ve smyslu jádra svého argumentu (t. j. estetické dojmy plynou ze zájmu o předmět a jeho podobu) a kvůli podmínce bezzájmového estetického zájmu jde o stejný argument, který fotografii upírá možnost být uměleckou reprezentací obecně. Vznikl by rozpor mezi tím, že nás fotografie zajímá pro sebe samu a zároveň pro to, že je pouhým „zástupcem něčeho jiného“. U fotografie jako fotografie, tedy i v případě eventuálního zájmu o formální podobu, máme vlastně zájem na podobě předmětu. „Můžeme mít takový zájem na fotografii, zároveň nemít stejný zájem na jejím předmětu?“, ptá se Scruton. Museli bychom se umět osvobodit od zájmu na předmětu, respektive musíme ukázat, že sama fotografie je médium, která dokáže tyto zájmy (zájem o předmět a zájem o zobrazení) oddělit a vytvořit tak prostor pro estetickou kontemplaci zobrazení předmětu, a to právě Scruton vylučuje.²⁵ Zde jsme se tedy pokusili shrnout Scrutonovy definice principu malby a principu fotografie a estetické konsekvence, které z nich vyplývají, hlavně rozdíl mezi estetickým zájmem o zobrazení a estetickým zájmem o předmět, které jsou v jeho rozdělení klíčové.

²⁴ SCRUTON, s . 592.

²⁵ SCRUTON, s . 592.

1.3 Shrnutí

Článek *Photography and Representation* tedy přináší pochybnosti o reprezentačních schopnostech fotografického zobrazení takového druhu, jaké nacházíme v jiných uměleckých druzích, Scrutonovi se v rozlišení daří ukázat limity v umělecké reprezentaci, které fotografie nutně má oproti reprezentačním možnostem malby, literatury, nebo sochy, tedy intencionálních druhů zobrazení (nebo toto alespoň dokazuje v tom smyslu, že fotografie není schopná umělecké reprezentace, tak jak reprezentaci sám definuje). V další kapitole se zaměříme na to, jestli skutečně neexistuje fotografická reprezentace a Scrutonovo ohraničení není moc striktní nebo specifické. Rádi bychom potom našli vhodný teoretický základ pro formulování estetických aspektů fotografie pozitivně, ne jenom negativním vymezením vůči jiným druhům umění.

3 Druhá část – polemika se Scrutonem

V úvaze o fotografické praxi se určitě nabízí otázka, zda je Scrutonův rozvrh schopností, které přisuzuje v definici fotografii, spravedlivý vůči reálným existujícím fotografickým výtvorům. Definice principu fotografie u Scrutona neumožňuje uměleckou reprezentaci, tak jak ji popisuje. Chtěli bychom uvažovat nad tím, zda přímá fotografie nemůže reprezentovat tedy v určitém širším slova smyslu, než je Scrutonovo pojetí, protože některé snímky, které známe, jsou obrazy, které určitě přináší unikátní vyznění.



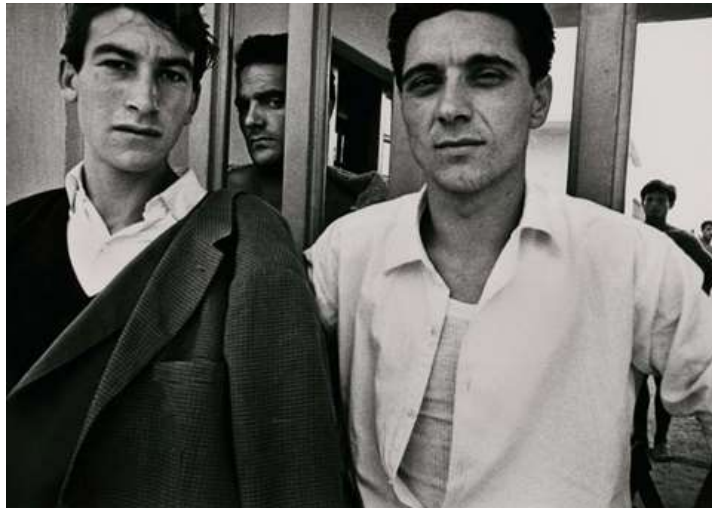
Obrázek 4 – Josef Koudelka - fotografický obraz - *At the Czechoslovak Radio Building*

3.1 Povrch fotografie a fotografické techniky

Podíváme-li se na některé fotografie, které jsou považovány za esteticky významné, tedy když připustíme, že nám připadají jako nezaměnitelné ztvárnění skutečnosti, které poskytuje právě tato a ne jiná fotografie, (a právě fotografie, tedy něco, co nemůže být prezentováno jiným médiem), připadají nám Scrutonovy závěry zvláštní. V reakci na Scrutonův kontroverzní článek se nabízí hned několik námitek, které obhajují estetický přínos fotografie a možnost osobitého ztvárnění

Podívejme se nejdříve na ty, které jsou nejvíce nasnadě a v podstatě vycházejí z toho, jak běžně známe a pojmáme fotografii. Na příkladech snímků, které jsme ukázali v předešlých kapitolách, jsme již shledali, že i fotograf může ovlivňovat výslednou podobu snímku určitým předchozím záměrem, ať již jde o výběr vhodného momentu, o kompozici, výběr určitých aspektů předmětu a úhlu pohledu, koncentrace na určité a ne jiné detaily, které činí snímek specifickým, nebo o zpětnou selekci snímku. (O těchto bodech nicméně uvažuje i Scruton a jak jsme viděli, jeho argument s nimi v podstatě počítá.) Dále je běžné použití fotografických technik, jako je především volba expozice, která je podstatou kauzálního procesu ale lze i ovlivňovat, potom kompozice a další postupy závislé na technologii (digitální/analogová), které ovlivňují výslednou podobu, nebo povrch snímku. Jedna skupina kritiků zpochybňujících Scrutonův

závěr, že fotografie nemůže umělecky reprezentovat, právě upozorňuje na to, že skutečné fotografie mají (oproti Scrutonovu ideálu) k dispozici mnohem více technik, kterými přidávají snímku autorské vyznění, skoro jako malířské obrazy. Jsou to techniky, kterými autor ovlivňuje to, co potom na finálním snímku vidíme a individualizuje tak fotografovanou realitu. Z tohoto hlediska chceme problém probrat nejdříve.



Obrázek 4 Klein - Entrance to the beach

Otázka tedy zní, jestli můžeme mít díky vyjmenovaným běžným fotografickým postupům o fotografii estetický zájem jako o reprezentaci. Některé kritiky totiž naznačují, že ano. Scruton možnost fotografické reprezentace vyvrátil kvůli transparentci a zájmu o předmět. Rozebrání fotografických postupů nám může minimálně pomoci k základnímu načrtnutí povahy fotografické tvorby jako takové, tak jak ji intuitivně vnímáme. Uvidíme několik pochybností, týkajících se některých fotografických specifik, které naznačují, že fotografie sama o sobě, i bez výrazných fotografických postupů poskytuje esteticky něco jiného, než realita při běžném pohledu.

Obecná námitka se tedy týká možnosti ovlivňování výsledného obrazu fotografie různými technikami a můžeme se, jak říká Scrutonův kritik R. Wicks ptát, zda Scruton vyloučením fotografických technik z ideálu fotografie (kontrast/hloubka ostrosti) neubírá fotografii něco, co jí je bytostně vlastní. Oponuje Scrutonovu článek tím, že ne všechny techniky figurující ve fotografii musí být nutně „kontaminací fotografie technikami a cíli malby“ a že v díle prosazuje perspektivu, že pokud je vhodné srovnávat fotografii s malbou, tak je to vhodné s její realistickou polohou, ne tedy fikcí, jak to činí Scruton (protože tam jsou potom

deficity fotografie samozřejmě skutečné.) Tím Wicks vytváří relevantnější srovnání a ve své další úvaze potom dospívá k tomu, že fotografie může mít podobné reprezentační schopnosti jako má malba, protože díky ovlivňování výsledné podoby snímku fotografickými technikami (kontrast, úhel pohledu, atd.) je možné docílit stejného výsledku jako u realističtějších malířských obrazů (kontrastem i uspořádáním prvků na obraze, a podobnými technikami, kterými autor posouvá vzhled předmětu a individualizuje tak předmět) a tedy prezentovat určitý autorský pohled.

K otázce výsledného fotografického obrazu se jiný autor (W. K. King) snaží přistoupit z podobné perspektivy jako Scruton, a to proto, aby ho vyvrátil, tedy z perspektivy estetického zájmu (o fotografii jako reprezentaci). Ve svém článku *Scruton and Reasons for Looking at Photographs* rozebírá důvody, kvůli kterým se zajímáme o fotografie, a kromě důvodů zmíněných u Scrutona, tedy kognitivních a dokumentačních, nebo formálních ukazuje²⁶ i zájem estetický.²⁷ Staví tím (podobně jako Wicks) v pochybnost tvrzení, že fotografie může jen těžko zprostředkovat jiné vyznění, než má předmět při živém pohledu na něj. Díky foto povrchu totiž podle Kinga dochází k distanci od dojmu, který vzbuzuje původní předmět (obr. *Entrance to the Beach, William Klein* (obr. 4 – výše), což byl jeden ze Scrutonových skeptických bodů. Celkově ukazuje dva příklady fotografií, jeden s celkem extravagantní kompozicí, druhý s velkou zrnitostí povrchu. Nevidíme ale takové množství fotografií, abychom mohli tento závěr zobecnit na přímou fotografii obecně, i když s jeho příklady souhlasíme. U prvního příkladu jde o výrazné fototechniky zvláště povahu fotopapíru (fotografie *Entrance to the beach*), kdy se distance a změna vyznění původní „reálné“ scény uskutečňuje díky kromě zvláštní „estetické“ kompozici čtyř postav, hlavně pomocí povrchu, zvláště silné zrnitosti papíru, která způsobuje určité „odreálnění“ lidských tváří a povrchů oblečení hlavně u světlých ploch. Výjev se tímto tedy podle Kinga posouvá od původního dojmu „nahánějícího strach“ do estetické roviny, kdy fotografie vzbuzuje spíše dojem určité enigmatičnosti výjevu, nikoliv původní děsivosti (můžeme srovnat se Scrutonovým mezním příkladem ukřižování, u kterého to nebylo možné).²⁸ Nevíme ovšem, které ze zmíněných technik (přidání kontrastu, zrnitost)

²⁶ Pomocí příkladů výroků o fotografii.

²⁷ Ukazuje popisy estetického hodnocení fotografie, které nepoukazují pouze k předmětu, nebo formálním vlastnostem, ale obsahují i poukazy ke způsobu, kterým fotograf zobrazuje předmět.

²⁸ KING, William L. 1992. *Scruton and Reasons for Looking at Photographs*. *British Journal of Aesthetics*, 32:3, s. 262.

by Scruton neoznačil za kontaminaci cíli a technikami malby, protože je možné, že některé techniky, kterými se ovlivňuje výsledný obraz fotografie, spadají právě do této skupiny.²⁹

Fotografické techniky (zde zrnitost papíru atd.), kterými právě zmíněných poloh umělecké reprezentace podobné jako u malby fotograf dociluje, se snažíme v této práci spíše vynechat. Jednak kvůli Scrutonovu argumentu (z ideálu fotografie je vylučuje), tak proto, že bychom chtěli dále estetiku fotografie dokázat i u takových snímků, které jsou minimálně „výtvarné“, například „čistě dokumentárních“ fotografií Diane Arbusové, nebo jiných autorů u kterých to bude příhodné, což nám připadá silnější. Z tohoto důvodu nám připadá zajímavější spíše druhý poznatek (R. Wickse), kterým je fakt, že vyjmutí momentu z časového toku, které fotografie vytváří, dochází k určitému orámování a propojení prvků na výsledném snímku, tedy ke vzniku nebo posílení významů, které realita sama nepodává.³⁰ Souvisejícím případem by mohl být právě druhý, zajímavější příklad W. Kinga (obr. 5), kde nefigurují výrazné fototechniky, přesto musíme uznat, že fotografie podává osobu v kněžském oděvu velice specificky a jinak, než by zprostředkoval běžný pohled a vytváří zvláštní vyznění fotografického obrazu jako takového (díky zvláštní kompozici, prvku rozříznutí bílého kolárku ostrým světlem, dále zneklidňujícím skrytím tváře i výrazným podhledem). W. King ukazuje, že diváka tedy poutá primárně způsob, jakým fotograf osobu kněze zobrazil, ne pouze aspekty předmětu a můžeme mít tedy o fotografii jako fotografii estetický zájem.

²⁹ Panuje neshoda v tom, co Scruton myslí technikami malby, Wicks oponuje Scrutonovi v bodě zkontrastnění, hloubky ostroty a dalších klasických fotografických technik, ale poznamenává, že není jasné, které má Scruton př esně na mysli.

³⁰ WICKS, s . 3 .



Obrázek 5- Ralph Gibson, Priest, 1975

W. King, jak jsme řekli, toto dokazuje právě z hlediska zájmu, konkrétně tím, že ukazuje popisy estetického hodnocení fotografie, na kterých je vidět, že nepoukazují pouze k předmětu, nebo jejím formálním vlastnostem, ale které obsahují i poukazy ke způsobu, kterým fotograf zobrazuje předmět. Lze přece jen tedy uvažovat o tom, že fotografie dokáže vytvořit distanci od aspektů předmětu ve prospěch kontempace zobrazení, jak Scruton pochybuje (nebo spíše nepřipouští kvůli podstatě fotografie)? Resp. vnímáme u tohoto příkladu fotografii jako fotografii, nebo už tedy jako malbu (v prvním případě kvůli zrnitosti a odreálnění a v druhém třeba kvůli velmi extravagantní kompozici)? Fotografické techniky fotografii určitě nemůžeme upřít, a proto je zmiňujeme. Oba autoři tedy poukazují na estetickou významnost aspektů výsledného snímku (kontrast, kompozice apod.) a to, že je schopen posouvat vzhled focené reality, což otevírá prostor pro úvahu o realizaci autorské intence a uspokojení estetického zájmu fotografií (zvláště když jsme zmínili argument vyjmutí z časového toku). Pokud se ptáme, jestli při distanci způsobené foto povrchem stále vnímáme fotografii jako fotografii a ne už jako malbu (jak je důležité u Scrutona), King říká, že Scruton pouze ignoruje diverzitu fotografické praxe a omezuje ji jen na jeden možný způsob vidění - dokumentační snímky.³¹ Pouze u nich podle něj platí, že zájem o předmět zamezuje zájmu o zobrazení.

Předešlé dvě kritiky nicméně řadíme hlavně ke skupině reakcí upozorňujících na techniky fotografie a povrch snímků (plus vynětí z časového

³¹ KING, s . 262.

toku). Jistě ukazují mnoho z reálných vlastností fotografie, které při hodnocení nelze od snímku odmyslet. Problém je, že pokud máme vztahovat toto téma ke Scrutonovu článku, tak při revizi s jeho argumentem vlastně stále spadají pod jeho tzv. „objektový argument“ (termín D. Lopese). My jsme tento argument popsali hlavně skrze zájem o předmět a zájem o zobrazení. Tedy to, že nemůžeme vnímat fotografii jako fotografii (tj. pochopení, že na fotografii se jedná o skutečný výjev, který existoval ve skutečném světě a zhruba vypadal tak, jak je zachycen a zároveň mít na fotografii distancovaný estetický zájem, který navíc neplyne pouze z předmětu). I když tedy předchozí dvě kritiky přichází s postřehy, které Scruton skutečně opomíjí, jako je především vznik vztahů mezi prvky na obraze vyjmutím z časového toku na snímku (který je podstatný) celkově nezodpovídají ani jedna z reakcí plně Scrutonův argument.

Pro naše účely se ale musíme zajímat spíše o fotografie chudé na tyto techniky, nebo teorie, které je takto pojmají. Argumentace jiného autora, D. Lopese, kterou nyní představíme, se jeví jako velmi dobrá kritika Scrutonova stanoviska i argumentace a přináší zajímavou perspektivu pro přímou fotografii, která také počítá se specifickým „stacionárním charakterem“, fotografie (Wicks), který se jeví jako velmi podstatný. Ve svém článku *The Aesthetics of photographic Transparency* se Lopes snaží ukázat to, že mezi viděním předmětu a viděním předmětu skrz fotografii je velký rozdíl, což podle Scrutonovo pojetí transparence popírá a dále potom ve svém článku dokazuje, že tento rozdíl je rozdíl estetický. Zajímavé je, že Lopes navíc argumentuje na úrovni Scrutonovy „ideální fotografie“, což nám připadá silné a chceme tedy na základě jeho postřehů založit další úvahu. Jeho zajímavou kritiku nyní představíme.

3.2 D. Lopes – Estetický zájem o fotografii

Lopes tedy v základu obhájí, že kauzalita a transparence neimplikuje to, že fotografie není schopná reprezentace (tak jak vidíme u Scrutona). Tedy jednodušeji, že mezi díváním se na předmět očima a dívání se na něj skrze fotografii je esteticky významný rozdíl a fotografie je schopná reprezentace, byť ne v úzké Scrutonově verzi, ale v širším pojetí, které „je v současnosti rozšířené“³². To jsme se již snažili naznačit předešlou úvahou o fotografických technikách,

³² LOPES, s. 441.

i když příspěvky Scrutonův argument plně nevyvrací. Lopes tyto techniky nechává úplně stranou a polemizuje čistě na úrovni kategorie „ideální fotografie“.

Lopes prosazuje takové pojetí transparence, které „když je správně nastaveno, ukazuje, co je špatně s „objektovým argumentem“ (Scruton) a také poskytuje materiál pro pojetí estetického zájmu o fotografii, které vylučuje (Scrutonovu) tezi ekvivalence“.³³ Tezi ekvivalence jsme vysvětlili jako to, že mezi díváním se na fotografii a díváním se na předmět přímo není významný rozdíl (resp. pokud snímek vzbuzuje estetický zájem, pramení estetické koncepty z vyfotografovaného předmětu a mezi viděním fotografie a viděním předmětu není estetický rozdíl).

Pokud podle Lopese ale chápeme transparentci správně, a ne jako rovnost mezi snímkem a realitou (což je podle něj mylné pojetí), je možné dokázat fotografickou estetiku založenou na ryze fotografických vlastnostech, které si dále ukážeme.

3.2.1 Dokumentární estetika

Pokud podle Lopese dokážeme, že vidění něčeho skrze fotografii vzbuzuje zájem, který nejde uspokojit obyčejným viděním předmětu (tedy „vidět objekt skrze fotografii není esteticky identické s viděním objektu v životě“³⁴), otevírá to možnost, že transparence fotografickou estetiku nevylučuje, ale umožňuje, a její základy se dále snaží najít.

Lopes jmenuje kromě esteticky významného zastavení časového toku (které jsme viděli již u R. Wickse) další čtyři rozdíly v podstatě běžného pozorování a pozorování skrz fotografii („ideální fotografii“), které nejsou podle jeho vlastních slov sice nijak objevné, či šokující, ale velmi podstatné. Jedním z nich je fakt, kterým explicitně odkazuje na Waltonovo pojetí transparence, že fotografie tím, že snímek zpřítomní předměty vzdálené v čase nebo prostoru, vzbuzuje prvek zvláštních pocitů, které z vidění samotného předmětu přirozeně neplynou (jako je zvláště pocit nostalgie způsobený nepřítomností předmětu). Další vlastností fotografie, která již v určité verzi také zazněla, je oddělení předmětu od jeho původního kontextu v tom smyslu, že „se změnou kontextu přichází změna vlastností, které na předmětu vidíme, a proto často může být tato

³³ LOPES, s . 442.

³⁴ LOPES, s . 441.

„dekontextualizace“ v momentu zastaveném snímkem oproti realitě odhalující („revelatory“)³⁵ a nám připadá tento bod pro estetiku fotografie velmi podstatný.

Dále se musíme podle Lopese zaměřit i na specificky fotografickou skutečnost, že přítomnost fotoaparátu ovlivňuje celou situaci (což platí zvláště o fotografování portrétů a živých bytostí). Běžnému oku by totiž scéna nebyla přístupná tak, jak umožňuje přítomnost fotografa.

Posledním rozdílem, který zmiňuje, je zdánlivě zvláštní, ale podstatná poznámka, že zároveň vidíme předmět a jeho vlastnosti a zároveň vidíme fotografii a její vlastnosti, a to nutně znamená, že předmět na fotografii nemá vždy všechny vlastnosti skutečného předmětu, i když by šlo o takový rozdíl, že např. budova neměří ve skutečnosti pět cm jako na fotografii. Těmito několika zdánlivě základními poznatky formuluje principiální rozdíl mezi viděním skrze fotografii a běžným viděním.

Pro estetiku fotografie dále podle něj zbývá ukázat, že tyto rozdíly jsou rozdíly estetickými a to znamená jednak, že máme zájem o fotografii speciálně proto, že je transparentní a dále, že je tento zájem estetickým zájmem, tedy že estetický zájem je uspokojen právě a pouze viděním *předmětu skrze danou fotografii*. Pro tento důkaz čerpá hlavně z jazyka umělecké kritiky a uplatnitelnosti určitých estetických pojmů na fotografická zobrazení obecně a rozděluje relevantní estetické pojmy (popisy fotografií) do dvou skupin.³⁶

Jedna skupina pojmů, které jsou používány pro snímky, se podle Lopese týká fotografické schopnosti vystihnout předmět a také podat jeho aspekty, kterých si běžným okem při časovém plynutí nepovšimneme. Běžně tedy referujeme při popisu fotografie k určité její autenticitě, věrohodnosti, či přesnosti³⁷ a podle Lopese jsou tyto aspekty snímků často rozhodujícími důvody, proč se dívat na některé, a ne zrovna jiné fotografie.³⁸ Fotografie skutečně oproti běžnému pohledu umožňuje vystihnout předmět nebo situaci díky zastavení momentu a vyjmutí výjevu z původní chvíle, kdy prvky fotografického povrchu mohou odkrýt určité prvky fotografované skutečnosti.³⁹

³⁵ LOPES, s . 445.

³⁶ Není první z kritiků, kteří k tomuto přistupují přes jazyk (jak jsme již viděli u Kinga) Lopes je ale mnohem konkrétnější a dovede se svou další kritikou bránit i argumentu že jazyk používaný kritikou nic nedokazuje.

³⁷ LOPES, s . 444.

³⁸ Jako příklady pojmů patřící do této sítě uvádí např. pojem „*výstižnost*“, nebo „*jasnost*“ - „*clarity of seeing*“).

³⁹ Např. na fotografii vidíme vyzdvižené prvky předmětu na nebezpečné situaci, ve které bychom si jich nevšimli a kde je absence předmětu pro jejich zaregistrování klíčová.



Obrázek 6 - Přesnost a jasnost nebo výstižnost při zastavení momentu (Bresson -Rue De Cléry)

Druhá oblast pojmů, pro estetiku zajímavější, funguje společně s předešlou a týká se schopnosti fotografie ukazovat něco jinak, než bychom viděli prostým pohledem (nebo skrze jinou fotografii!). Jinými slovy určitým způsobem dociluje „transformace vidění“⁴⁰ a Lopes tuto schopnost fotografie shrnuje pojmem „defamiliarizace“ pohledu.⁴¹

⁴⁰ LOPES, s . 444-445.

⁴¹ LOPES, s . 444.



Obrázek 7 Diane Arbus - *Girl in her circus costume*, 1970 (příklad „defamiliarizace“)

Snímky tedy leckdy umožňují „přeměnu vidění“ („defamiliarizaci“) které odhaluje nebo vytváří perspektivu, kterou bychom jinak neviděli.⁴² A Lopes považuje tento aspekt za primárně esteticky důležitý. Zde bychom asi mohli namítnout, že když je pohled na fotografii defamiliarizující, nebo vyzdvihující, je to tím, že zdrojem je daný objekt, protože fotografie ho pouze zaznamenala. Lopes nicméně namítá, že to, pro co používáme jeden z těchto estetických pojmů, není objekt, ale „objekt, tak jak je viděn skrze fotografii“⁴³, protože dříve již ukázal, že vyjmutím předmětu z původního kontextu si na něm všímáme jiných vlastností, než v rámci běžné reality. Navíc poukazuje na fakt, že na defamiliarizaci se leckdy podílí přítomnosti fotoaparátu svým pohledem „zevnitř situace“, kterou určitým způsobem svou přítomností ovlivňuje a běžnému oku není stejným způsobem přístupná.

Zdá se tedy, že některým snímkům právoplatně připadá nezaměnitelná estetická hodnota, kterou by nemohl nahradit jiný zprostředkovatel než právě konkrétní snímek. Snímek a objekt se esteticky násobí a vidění skrze fotografii je esteticky hodnotné také proto, že neexistuje jiné transparentní médium. Celkově vyplývá, že kauzální povaha a transparence fotografie nevyklučuje fotografickou estetiku a reprezentaci. Je důvod, dívat se na něco právě skrze tuto, a ne jinou

⁴² Často je to přisuzováno rušícímu vlivu přítomnosti kamery na danou situaci, zvláště osoby.

⁴³ LOPES, s. 445.

fotografii. Pozorujeme tedy ostrý kontrast se Scrutonovým závěrem, který estetickou rozdílnost vidění skrze fotografii vylučuje. Právě představenou perspektivu chceme rozvést dále. Pokud jsme viděli důkaz i u „ideální fotografie“, můžeme určitě podobně uvažovat o případech snímků, které přidávají k vysvětlenému základnímu estetickému působení fotografie i více výtvarné fotografické techniky. My se ale chceme i ve zbytku práce držet vymezené oblasti přímé fotografie, která je příliš nepoužívá.

3.3 Fotografické cykly

Když se podíváme do fotografické praxe, vidíme dále to, že fotografický snímek nestojí sám o sobě, ale většinou jich autor publikuje více. Fotografická díla tvoří určité celky, které vznikají jak samotným fotografováním, tak i autorskou selekcí z nafocené materiálu (možná by se dalo říct, že i fotografův výběr snímků z nafocené materiálu je vlastně jednou z fotografických technik). Jeden snímek je určitě těžko interpretovatelný bez souvztažnosti k ostatním a není na něm poznat, co je pro fotografa specifické a co je vůbec pro daný snímek specifické. I když může být velmi působivý sám o sobě, nedává nám vodítka pro dešifrování sdělení. Myslíme si, že na větším počtu fotografií lze pozorovat více. Budeme dále tedy kromě obecných aspektů fotografie přemýšlet (již jen) v tomto rámci. Vytvořili jsme obrazovou přílohu, ve které u každého autora prezentujeme několik snímků, aby bylo možné pozorovat souvislosti mezi snímky.

Myslíme si, že jak u samotných snímků, tak hlavně v sériích lze představit určitou perspektivu, nebo perspektivy, které prostý předmět bez fotografického podání sám o sobě neposkytuje. Tedy (oproti Scrutonovi) to, že dívání se na předmět skrze to, jak ho podává fotograf ve svém souboru, je esteticky významné a není to odvozeno jen od toho, jak působí samotný předmět, i když se jedná o prosté přímé snímky, jako je třeba následující krajina Anselma Adamse (obr. 8).



Obrázek 8 Ansel Adams - Half Dome blowing snow

V předešlé části této práce jsme se snažili vysvětlit pohled Rogera Scrutona na fotografické médium, vyzdvihnout jeho hlavní závěry, a podat jejich kritiku, abychom mohli vytěžit pozitivní estetické aspekty fotografie. Jak jsme viděli, Scrutonovo myšlení se opírá zvláště o vyloučení možnosti intencionálního zobrazení kvůli mechanické a kauzální podstatě fotografie. Scéna na fotografii se fotografované scéně z podstaty bude vždy podobat (přebírat její podobu) a fotograf podle Scrutona nemá možnost zobrazit předmět nějakým osobitým způsobem, u Scrutona charakteristickým vložením „reprezentační myšlenky“, tak jako je to možné ve výtvarném umění.⁴⁴ Estetický zájem u fotografie se nevztahuje k fotografii jako k zobrazení, ale k fotografii jako prostředníku k estetickým aspektům předmětu. U D. Lopese jsme viděli, že i přes podobnost fotografie s předmětem není pohled skrze fotografii esteticky nevýznamný.

Doufáme, že se nám podařilo za pomoci kritických článků ukázat možnost umělecké reprezentace v širším smyslu, než je Scrutonovo pojetí, tedy že fotografie může přinášet specifické estetické vyznění a zobrazovat svět určitým způsobem, přičemž jiné fotografie ho mohou zobrazovat (reprezentovat) velmi odlišným způsobem. Nyní se chceme posunout k problému uměleckého přínosu

⁴⁴ Druhý jeho argument je vestavěn z pohledu zájmu, tedy že fotografie svojí povahou v divákovi vzbuzuje zájem spíše o předmět a jeho podobu (pokud vzbuzuje estetický zájem) než o fotografii a samotné autorské zobrazení, které tradičně bývá předmětem uměleckého ocenění.

fotografie z perspektivy, kterou jsme naznačili pasáží o autorských cyklech, tedy z pohledu autorského stylu, který Scrutonův článek sice rozebírá, ale ze své podstaty (kvůli objektovému argumentu) vylučuje. Chceme se na přímou fotografii tímto krokem podívat z více uměleckého hlediska, než jsme činili doposud. Lopes estetické principy, které jsme popsali, označuje pojmem „dokumentární estetika“, tím nám poskytuje základ pro další úvahu o fotografickém stylu, který ve svém článku netematizuje dále, i když ho v něm připouští.

Scrutonova teorie vylučuje styl ve dvou bodech. Jde o výše zmíněnou nemožnost intencionality a přidání reprezentační myšlenky, a tudíž ekvivalenci pohledu skrz fotografii s běžným pohledem. Již tyto jeho argumenty, tak jak jsme je představili v první části, v podstatě implikují, že fotografický styl v rámci této Scrutonovy úvahy o fotografii není možný.⁴⁵ V jiném bodě nicméně Scruton s existencí fotografického stylu polemizuje explicitně. Vysvětluje to (v duchu své teorie) tím, že průhlednost k předmětu neumožňuje vytvořit signifikantní detail, který je podle něj ve výtvarném umění klíčový:

„Fotograf je obětí kauzálního procesu, který mu bere kontrolu nad téměř každým detailem“, protože „detail, stejně jako fotografie sama jsou k předmětu průhledné. Pokud je fotografie zajímavá, je to jen tím, že ukazuje něco zajímavého, a ne kvůli způsobu, kterým je zpodobení uděláno“.⁴⁶

Vidíme tedy stejný argument jako proti intencionálnímu zobrazení. Scruton pokračuje: u fotografických snímků lze kvůli tomu najít pouze „ty nejhrubší stylové znaky“⁴⁷. V článku Scruton sice zmiňuje, že fotograf, když fotí, může svobodně volit určité náměty nebo scény, ovlivňovat úhel pohledu nebo kontrast, ale podle tato kritéria ještě nestačí na umělecké zobrazení, tak jak ho Scruton chápe. Proto podle něj z tohoto důvodu není možný ani skutečný autorský styl, který by byl relevantní pro umělecké ocenění fotografických souborů jako uměleckých děl.

⁴⁵ SCRUTON, s . 593.

⁴⁶ Detail R . Scruton považuje za klíčový u výtvarných uměleckých děl. Když si snaží představit situaci, že vnímáme fotografii jako malbu, tedy jako reprezentaci, dochází k tomu, že ve fotografii nelze detail kvůli transparentnosti vytvořit. „Zájem o objekt pro něj samý, o něj jako o celek, musí obsahovat zájem o detail. Protože když tu není nic, *pro co* by se dala věc kontemplotvat, jak bylo několikrát rozebíráno, není zde způsob, jak dopředu zjistit, které vlastnosti jsou a které nejsou předmětem našeho zájmu. Z tohoto důvodu nám nestačí příroda, ale musíme pro naše estetické ocenění vytvářet umělecká díla“ . (SCRUTON, s . 592-3).

⁴⁷ SCRUTON, s . 593.

Na otázce stylu bychom tedy chtěli postavit zbývající část a se Scrutonem v tomto nesouhlasit, protože si myslíme, že existují roviny fotografie, které Scrutonova teorie nebere v úvahu a které zakládají estetiku fotografie (jak jsme se již snažili v některých bodech ukázat v předchozí kritické části). Myslíme si, že ve fotografických dílech existují rozeznatelné stylové rozdíly na více rovinách, a lze tedy pozorovat více, než jen „nejhrubší stylové znaky“. Vybrali jsme příklady fotografických děl (viz obrazová příloha), a na nich budeme ukazovat jednotlivé momenty částečně čerpající z předchozí části, kdy se budeme především snažit ukázat, že i když se předmět fotografii podobá, námět, nebo to, k čemu fotografie referuje, se v rámci transparence fotografie stává podstatnou složkou stylu, a to různými způsoby. K poslednímu bodu se chceme postavit zvláště ze sémiotické perspektivy. Uchopení předmětu (námět) nám u fotografie, zvláště přímé, připadá při uvažování o její estetice a fotografickém stylu důležité (i když Scruton považuje za důležité spíše zobrazení jako zobrazení a ne „pouhý“ předmět, který vidíme skrze fotografii). Chceme tvrdit, že v rámci fotografických děl vytváří tento „pouhý předmět“ tak, jak je viděn skrze fotografii v rámci celého souboru v kombinaci s ostatními aspekty snímků specifické estetické poselství.

4 Viditelné rozdíly ve stylu



Obrázek 9 - Josef Sudek - Okno do mého ateliéru

Podíváme-li se například na fotografie Josefa Sudka, můžeme říci, že pro nás nejsou jen fotografiemi předmětu nebo scény, ale zanechají v nás pocit, že to je pro autora něčím specifické a výrazné (náměty, práce se světlem, atmosféra). Vybrali jsme více jeho fotografií (viz. obrazová příloha), aby byl vidět charakter více snímků najednou.⁴⁸

⁴⁸ U tohoto fotografa můžeme vyzdvihnout zvláště cykly magických zátiší nebo krajin kolem Prahy (z cyklu Smutná krajina).

Podle Scrutona bude estetický zájem o fotografie (přímé fotografie) vždy pramenit z estetického zájmu o focený předmět a jeho podobu.⁴⁹ My ale zastáváme názor, že pokud srovnáme různá díla, existují i rozdíly v tom, *jak* zpodobují realitu, nejen v tom, že fotí jiné skutečnosti. Základní myšlenka je to, že i přes kauzalitu a mechaničnost, tedy určitý vizuální realismus, může být jedna věc podána dvěma fotografy velmi různě, a to je problém, který bychom chtěli rozebrat nyní. Vybrali jsme pro ukázkou fotografie krajin Josefa Sudka a potom Anselu Adamse, protože oba se v určitém období věnují tématu krajin (viz obrázky i příloha).



Obrázek 10 - Ansel Adams, Moon and a Half Dome, Winter Sunrise, 1944

⁴⁹ Zájem bude pramenit více z předmětu než ze samotného zobrazení, protože je zpodoben fotografií, tj. procesem, o kterém víme, jak mechanicky funguje a že pouze zachytil něco, co zde již bylo. Zobrazení tedy neposkytuje nic navíc vztahující se k předmětu, co by se mohlo stát předmětem estetického ocenění.



Obrázek 11 - Josef Sudek, z cyklu Smutné krajiny



Obrázek 12 - Josef Sudek, z cyklu Smutné krajiny

To, že snímky dvou autorů působí různě, je určitě z části tím, že samotné předlohy (krajiny) jsou odlišné. Dovolme si následující popis. Sudkovy krajiny působí tiše, zamlženě, zapomenutě, posmutněle a přejímají tento charakter do jisté míry od aspektů samotné krajiny. Adamsovy fotografie jsou jiné. Jeho snímky jsou kontrastní a ostré, krajiny působí dojmem majestátní krásy. Velkou část z toho možná přejímají od svého předmětu. Snad si takovéto velmi zjednodušené popisy můžeme dovolit pro ilustraci následující myšlenky, kdy oproti Scrutonovi chceme rozvíjet ten názor, že výsledné působení fotografických obrazů není dané primárně podobou předmětu, a že i jeden předmět lze fotografickým dílem podat

různě.⁵⁰ Dokonce bychom se odvážili tvrdit v rámci teorie znaků, že při dvou různých způsobech podání jedné věci, už v určitém smyslu nebude na obraze ta samá věc, ale budou to dva různé výtvořky, s různým významem. Dva výsledky jisté umělecké intence, které potom existují jako interpretovatelný symbol, ne jenom jako fotografie nějakého předmětu. I když se své fotografické (transparentní) povahy nezbaví, je i toto u snímků možné pozorovat.

Zdá se, že právě podobnost s předmětem a sepětí s fotografovanou realitou činí toto médium svébytným, a proto je vhodné uvažovat o něm v jeho vlastních mezích (což už jsme také viděli u D. Lopese). Budeme se snažit ukázat, že předmět a eventuální možnost jeho zachycení transparentní fotografií různě je z tohoto důvodu potřeba zahrnout do úvahy mnohem více, než to dělá Scruton, který toto téma (vzhledem k povaze své teorie) obchází. Je důležité, co fotograf vybírá, jak předmět uchopí, a především co se mu podaří podobou výsledných snímků podat, protože možností zachycení je téměř neomezeně.

Když se vrátíme k našim krajinám, různých zobrazení předmětu lze docílit jednak určitě fotografickými technikami, ty ale i nadále vypouštíme a držíme se spíše nepříliš výtvarných fotografií (přímých fotografií). Určitě by ale mimo technik tyto krajiny mohly být v souboru podány skrze jiné své aspekty v souladu s pohledem autora, došlo by konkrétní fotografií k určité defamiliarizaci. Chceme podpořit myšlenku možnosti stylu právě i bez výrazných fotografických technik, jak uvidíme později hlavně u Diane Arbusové, nebo jako příklad můžeme zmínit jednoznačně stylově svébytného autora street fotografie Henry Cartier-Bressona. Část tohoto jsme již obhájili, když jsme se setkali s „dokumentární estetikou“ Dominika Lopese, zatím ale ne v souvislosti s autorským stylem.⁵¹

Nevíme, jak by Josef Sudek chtěl zpodobnit Yosemiteký park, ale myslíme si, že kdyby nebylo Adamsovým záměrem podat tuto krajinu jako majestátní a krásnou (záměr, který do procesu tvorby fotografií cíleně vložil⁵²), mohl by zvolit naprosto jinak a zachytit Yosemiteký park naopak velmi melancholicky a tesklivě, tedy vybrat tyto jeho aspekty a vhodný moment, aby bylo možno vytvořit takové

⁵⁰ Scruton připouští pouze to, že pokud se liší zobrazením, jsou potom „kontaminovány malířskými technikami“ a již nelze mluvit o fotografii jako fotografii.

⁵¹ U D. Lopese jde především o to, že fotografie tím, že něco určitým způsobem zachytí a ukáže, má schopnost přimět diváka vidět námět v jiném světle, a to díky „defamiliarizaci“ pohledu, kterou přítomnost fotoaparátu vytváří. Lopes tím ukazuje, že mezi viděním předmětu a viděním předmětu skrze fotografii je estetický rozdíl. Tento rozdíl, toto něco navíc, pokud se v charakteristických rysech objeví u více fotografií, lze jistě zahrnout do autorského stylu. Lopes tuto možnost dále nerozebírá, jen naznačuje.

⁵² Intenci vidíme na složitě technice exponování i zvětšování.

výsledné obrazy daného místa, které by potom byly považovány za Adamsův styl. Připustíme-li jen, že toto fotografie umožňuje, vidíme jiný pohled, než nám předkládá Scruton. Sice nelze podobu předmětu modifikovat a tím přidávat jiné estetické aspekty, než sám poskytuje (o což se Scruton opírá, viz jeho příklad s velmi mezním a sugestivním námětem - ukřižováním⁵³), lze ale podat specifický pohled na předmět, v základu pouhým zdůrazněním jeho určitých stránek, čekáním na správný moment nebo atmosféru, uspořádáním scény (kompozice) a úhlem pohledu a posílením vyjádření kombinací snímků v celém díle.

4.1 Autorský styl a námět

Po této základní myšlence chceme udělat další kroky k osvětlení fotografického sdělení a toho, kde nabírá svůj obsah, a hlavně bychom chtěli zdůraznit důležitost fotografického námětu. Jak jsme již několikrát zmínili, fotografie jsou velmi spjaté s tím, co zobrazují. Tato vlastnost tvoří významnou část estetiky tohoto média. Na myšlence transparence a přímé reprezentace předmětu skrze jeho podobu stojí i Scrutonovy závěry, tedy, že když víme, že zde focená situace v reálném světě existovala a vyznačuje se na snímku vizuální podobností, vylučuje to u fotografie intencionalitu a estetický zájem o zobrazení jako takové. To znamená, že Scruton z typických vlastností fotografie vyvozuje něco jiného, než k čemu bychom se chtěli nyní obrátit my, a to k možnosti pojetí námětu jako aspektu stylu. Část této myšlenky jsme již podpořili estetickým významem individuálních snímků, ukázaným D. Lopesem v rámci jeho „dokumentární estetiky“. Dále budeme čerpat především z teorie Nelsona Goodmana, podle kterého může být „více než jedním způsobem námět zahrnut ve stylu.“⁵⁴

⁵³ SCRUTON, s . 490.

⁵⁴ GOODMAN, s . 799.

4.2 Status stylu

Nyní tedy chceme rozebrat konkrétní roviny snímků a fotografických celků, které mohou být relevantní pro umělecké ocenění a založíme rozbor na kapitole z práce N. Goodmana *Způsoby světa tvorby*, konkrétně kapitole *Status Stylu*⁵⁵, kde autor hledá vhodný způsob jak o stylu mluvit u různých druhů uměleckých děl.

Obecně Goodman říká, že rozpoznání stylu a aspektů, které styl tvoří, je úkolem umělecké kritiky a konstatuje, že ne vždy se úspěšně daří všechny stylové vlastnosti specifické pro autora nebo období rozeznat a popsat (a některé styly se v důsledku toho třeba nemusí uchytit). Pojem stylu a schopnost rozeznání stylu je ovšem velmi důležitá, protože přispívá k interpretaci díla i k jeho estetickému ocenění. Dále se tedy Goodman ptá, jak rozeznat aspekty, které tvoří styl.

Svou teorii staví na myšlence, že každý artefakt (i neartefakt) může za určitých okolností „nějak znamenat“ (symbolizovat), tedy vykonávat naráz různé referenční funkce.⁵⁶ Své pojetí stylu tedy zakládá sémioticky a u uměleckých děl konstatuje několik různých referenčních (symbolických) funkcí (z nichž část se vždy účastní uměleckého stylu) – jsou jimi reprezentace (resp. denotace), exprese a exemplifikace a níže budou vysvětleny.

Přínosem daného přístupu je zvláště to, že se díky němu se podle Goodmana nemusíme trápit problémy které, přináší tradiční rozlišení „formy“ a „obsahu“, nebo „námetu“ a „stylu“, protože „toto rozlišení, pokud je vůbec jasné, se nepřekrývá s rozlišením toho, co je a co není styl, nýbrž jde napříč touto distinkcí“.⁵⁷ Styl podle Goodmana totiž může vyvstávat jak z „jistých charakteristických rysů toho, o čem je řeč („obsah“), tak z rysů způsobu, kterým je to řečeno“⁵⁸. Přičemž podle něj „[...] probíhá spousta debat o stylu bez zřetele na námět“.⁵⁹ Navíc, v Goodmanově pojetí „určitý typ funkce "o čem" navíc může být částí "jak" jiné funkce, tedy aspekt námětu může být aspektem způsobu vyjádření (a naopak).“⁶⁰

⁵⁵ GOODMAN, s . 802.

⁵⁶ GOODMAN, s . 808. (Může referovat v některých aspektech i nezávisle na intenci autora – autor si některé prvky svého díla nemusí uvědomovat.),

⁵⁷ GOODMAN, s . 802.

⁵⁸ Např . v případě literatury jak z rysů tématu, tak i výběru slov.

⁵⁹ GOODMAN, s . 800.

⁶⁰ Například v podle Goodmanova příkladu dvou historických textů, kdy jeden mluví o bitvách a druhý o umění, je vlastně to či jedno téma způsobem (stylem) mluvení o něčem jiném, něčem komplexnějším co obsahuje oboje, tedy o renesanci. GOODMAN, s . 801.

Symbolické funkce (denotaci, expresi a exemplifikaci) můžeme také najít jak napříč tím, co je zobrazeno, i jak je to zobrazeno, tedy v aspektech „obsahu“ i „formy“, resp. v rysech, které z této tradiční distinkce vycházejí.⁶¹ Proto tento přístup umožňuje mluvit jak o abstraktních dílech, tedy dílech zdánlivě „bez obsahu“ (např. hudebních, designových, architektonických, nebo malířských abstrakcí)⁶², kdy se symbolické funkce potom uskutečňují na zbývajících úrovních, tak i o dílech, které naopak vyrůstají spíše jen na „obsahu“ (námětu) a to nám připadá pro fotografii (zvláště přímou) relevantní.

Podle Goodmana převaha „obsahu“ v díle nemusí znamenat, že se na nich nelze pozorovat styl. Podle jeho pozorování jsme nuceni uznat, že i „i tam, kde jedinou příslušnou funkcí je vypovídat o něčem, jsou některé význačné stylové rysy spíše vlastnostmi námětu nežli způsobu výpovědi“⁶³. Mohlo by se zdát, že fotografie kvůli transparentci v podstatě (nicméně jen zdánlivě) poskytuje právě pouze „námět“ (pro Scrutona předmět). My se pokusíme díky tomuto zahrnutí námětu do stylu poukázat na jemnější roviny fotografických děl (tedy odporovat Scrutonově „nejhrubším stylovým znakům“).

Například snímky Diane Arbusové podle nás jednoznačně nejsou charakteristické pouze výběrem osob a tím, jak skrze transparentní fotografii námět působí, ale i Arbusové specifickým uchopením daného prostředí, které by jiný fotograf mohl pojmout velmi odlišně.

Chceme dále ukázat, že i transparentní fotografie uskutečňuje různé referenční funkce typická pro umělecká díla. Předznamenejme, že jen některé z dílem uskutečňovaných symbolických funkcí se účastní autorského stylu. Např. Snímky Diane Arbusové ze „skryté“ části New Yorku 70. let zobrazují (většinou portrétní formou) postavy tohoto prostředí, které Arbusová zachycuje svým velmi osobitým způsobem. Stejně prvky, které by se objevily na snímcích jiného autora, by pro jeho dílo mohly být stylově bezvýznamné. Nadto je zajímavé (a pokusíme se potom ukázat), jak jsme již řekli, že část toho, o čem dílo (fotografie) vypovídá, může být zároveň aspektem způsobu mluvení o něčem jiném. Tedy např. skutečnost, že by se na snímcích druhého autora objevili stejné postavy, by ještě

⁶¹ Goodman oponuje zvláště teorii synonymie (tedy že jedna věc lze říci dvěma/více způsoby a ty by potom tvořili styl) a teorii pocitů: "styl začíná tam, kde začínají pocity...". To může podle Goodmana sice zahrnovat i to, "co" se vyjadřuje, ne jenom "jak", ale formulace je to tak vágní, že je to moc široké tvrzení na to, aby něco řeklo. Navíc "nepocitové" rysy uměleckého díla, které nepochybně stylem jsou (podle Goodmana se jedná např. o výraz "rychlosti střetu" bojového výjevu) vypouští teorie pocitů úplně a přitom by měli být tematizovány. Pomocí referenční funkce, reference, exemplifikace a exprese lze daný aspekt postihnout.

⁶² Podle Goodmana taková díla potom uskutečňují referenční funkce na zbývajících úrovních, především některé vlastnosti díla exemplifikuje, což je důležitá funkce, která bude později vysvětlena.

⁶³ GOODMAN, s. 801.

nemusela znamenat, že si je bere za hlavní téma. Nejednalo by se o význačný rys jeho stylu. Mohl by například pomocí zachycení těchto osob mluvit o něčem jiném (společnost), nebo by způsobem jejich zachycení mohl tematizovat třeba Arbusové tvorbu.

4.2.1 Referenční funkce a styl jako dílem exemplifikovaná vlastnost

Než přejdeme k příkladu, chtěli bychom krátce vysvětlit referenční funkce tak, jak je Goodman podává. Pojďme se tedy podívat na to, jakými různými způsoby může dílo referovat. V základu můžeme poukazovat u uměleckých děl k tomu „o čem se mluví (reprezentace, resp. denotace) a také k tomu, co je vyjadřováno (exprese). Goodman konstatuje tyto dvě funkce a přidává k nim ještě zmíněnou *exemplifikaci*. Ta je podle Goodmana velmi častou a také důležitou funkcí uměleckého díla, vedle reprezentace a exprese. Je to něco jiného, než prostá reference, jde totiž o vlastnost, kterou dílo má, nějak ji manifestuje a kromě toho, že dílo danou vlastnost obsahuje, zároveň k ní odkazuje (tak je tomu i u exprese, ale dílo jí „má“ pouze metaforicky (např. obraz vyjadřuje melancholii)⁶⁴.

Abychom potom pochopili konkrétněji, jak funkce mohou souviset a vytvářet styl, ukažme si hmatatelnější vlastnosti, se kterými je Goodman u uměleckých děl spojuje. Příkladem může být Goyova a El Grecova grafika, u kterých Goodman rozděluje na tři konkrétní roviny: „námět“, „kresbu“ a „cítění“ (feeling)⁶⁵, ve kterých se oba malíři liší na všech těchto rovinách. Již jsme již řekli, zmíněné referenční funkce se mohou nacházet napříč tradičními distinkcemi a podle Goodmana rysy kteréhokoli z těchto druhů vlastností konkrétního díla (např. u grafiky námět, výrazový prostředek, cítění) „mohou představovat způsoby naplňování kterékoli jedné nebo všech tří z funkcí“ (reprezentace, exprese nebo exemplifikace).⁶⁶⁶⁷ Souvisí tedy s aspekty díla komplexněji, než by se mohlo zdát,

⁶⁴ GOODMAN, s . 804 – 805.

⁶⁵ GOODMAN, s . 806.

⁶⁶ GOODMAN, s . 806.

⁶⁷ „Například tvary či formy exemplifikované v malbě drapérie mohou současně tvořit způsob reprezentace oděvu a způsob, jak vyjádřit otylost, neklid či důstojnost. Drapérie se "může vinout, může se kroužit a kroužit, vzdouvat či rozplývat nebo se může vzpírat oku svou strukturou hrbolů a prohlubní, pevnou jako skála, tvarovaná příbojem," může se stát " nástrojem harmonické jistoty." V jiných případech rozdíly v tom, co se vyjadřuje - řekněme třeba v postavě vyzvedávaného Krista na Mantegnově rytině a na malbě Piera della Francesca - mohou být rozdíly ve způsobech zobrazení téhož předmětu. Znovu se ukazuje, že rysy toho, o čem se mluví, mohou být způsoby promluvy či vyjádření. Whitmanova volba a výběr detailů je jak aspektem jeho způsobu popisu

což se pokusíme ukázat i u fotografie

Otázkou Goodmanova článku potom je, když do stylu zahrnujeme i obsahové vlastnosti, co tedy je a není stylem a jak rozlišit ty aspekty, které se na něm podílí? Úkol, který nyní zbývá, je ukázat jak symbolické funkce fungují v rámci díla, když jsme řekli, že „rys stylu může být jak rysem toho, co se říká (reprezentace), toho, co se exemplifikuje nebo toho, co je vyjadřováno (exprese)“.⁶⁸ Podle Goodmana obtížnosti, které určování stylu způsobuje, svědčí o jeho důležitosti.

Pro rozdíl mezi stylistickými a nestylistickými aspekty je také přínosný pojem exemplifikace jako funkce, která odkazuje sama k sobě, resp. která „zahrnuje referenci o tom, co má dílo k vlastněné vlastnosti“.⁶⁹ Stylové vlastnosti jsou ty, které jsou dílem exemplifikovány, tedy ukázány, je k nim odkazováno a jsou signifikantní pro styl. Můžeme to v podstatě volně přeložit tak, že jsou příkladem stylu autora (nebo období, žánru, atd.).

4.2.2 Fotografický styl

Podle nás můžeme podobně uvažovat i o fotografii a to i přesto, že některé z těchto funkcí by se lépe hledaly u snímků používajících širší rejstřík výtvarných technik, než na které se pro tuto práci omezujeme. Chtěli bychom ukázat, že i přesto reprezentaci, expresi, a samozřejmě exemplifikaci můžeme najít v ostatních rovinách fotografického díla, tedy v námětu (předmětu) a jeho specifickém podání, které jsme konstatovali v předešlých částech práce. Pro konkrétní ilustraci bychom tedy chtěli vybrat snímky z díla nějakého spíše dokumentaristy, jehož dílo bylo oceněno pro své osobité sdělení i v uměleckých kruzích.

Diane Arbusová například fotografuje „skrytou tvář New Yorku“ v 70. letech a dílo je založené (tedy nejspíše zdánlivě) na námětu (ten je fotografiemi zajisté „reprezentovaný“ denotovaný). V rámci estetiky fotografie bychom ale chtěli ukázat, že i u takových snímků lze uvažovat tak, jak nabízí Goodman. Tedy že

člověka, tak i jeho způsobu oslavy vitality.“ (Goodman, s . 806, zde citováno z českého překladu)

⁶⁸ GOODMAN, s . 806.

⁶⁹ „Exemplification involves reference by what possesses to the property possessed, and thus that exemplification though obviously different from denotation (or description or representation) is no less a species of reference“. GOODMAN, s . 806.

u nich můžeme najít kromě denotace i výraz – expresi a potom i exemplifikaci, což jsou důležité funkce, které se často v uměleckých dílech vyskytují.





Obrázek 13 Diane Arbus - ukázky z díla autorky zachycujícího „skrytou část New Yorku“ a její individuality

Když přistoupíme k Arbusové fotografiím obecně, je tu tedy námět – „skrytý New York“, jeho individuality a zvláštní životy, vyloučenost, tajemnost, nepoznanost intimních stránek daného prostředí.

Potom můžeme zauvažovat nad jejím „cítěním“, tím, co snímky vyjadřují (expres), tedy Arbusové osobním pojetím tohoto světa, které snímky ztělesňují a komunikují. Fotografka je vůči foceným lidem velmi přímá a neestetizuje, nechává realitu samotnou působit. I když je vidět, že se s ní lidé fotí s důvěrou, zdá se, že tuto přímou a princip nezkrášlování mnohdy zdůrazňuje, (skrže close-up portréty), což dává snímkům zneklidňující vyznění a lze je považovat za její velmi význačný rys (exemplifikovaný jejím dílem). Postavy fotografuje v obyčejných, nebo spíše zvláštních až intimních chvílích (např. před vystoupením nebo v šatně). Lopesovým termínem jistě dochází k defamiliarizaci situací, do kterých před tím nebylo možno vidět a postřehnout jejich konkrétní stránky. Vzhledem k tomu, že již samotná tato povaha fotografie poskytuje esteticky něco navíc, můžeme již toto „její vidění“ považovat za prvek stylu, nejen protože snímky ukazují nepoznané stránky tohoto světa, které nebylo možno vidět, ale hlavně toto prostředí a jeho postavy nebylo možné vidět tak, jak nás ponouká velmi specifický

styl Arbusové.

Na úrovni „formy“ (výtvarných fotografických technik) je Arbusová, jak jsme řekli skromná a „dokumentární“ (z pohledu Scrutonova článku by se jistě jednalo o případ ideální fotografie). Autorka nezkrášluje fotografickými postupy povrch snímku, ani nepřidává výraznou estetizující kompozici, proto se na její práci pokoušíme ukázat, že i když jsou snímky na „formální“ úrovni zdánlivě „bez stylu“, nemusí to nutně znamenat, že u nich nenacházíme osobité poselství, a hlavně dále že tato jejich vlastnost nějak také nereferuje, a není tedy v kombinaci s jinou vlastností u Arbusové exemplifikována jejím dílem (jako rys stylu).

Myslíme si, že „přímost“ u Arbusové je právě je jedním prvků, které u jejích snímků nějak symbolizují a v kombinaci např. se sugestivním výběrem námětu a podobou jednotlivých portrétů, podtrhují styl jejího díla. Jinými slovy to, že Arbusová (pravděpodobně záměrně) přistupuje k dané realitě fotograficky daným způsobem (její rukopis bývá nazýván termínem *blatant sensuality*), nemusí být stylově nevýznamné, i když (u jiného autora by mohla být daná vlastnost zcela nevýznamná) a na první pohled se může nezkušenému divákovi zdát, že se stylu autorka zříká.

Vzhledem ke komplexitě funkcí díla jako symbolu a jejích zdrojů, které Goodman naznačuje, může Arbusové přímost sama o sobě nejspíše také „nějak znamenat“, a to jak reprezentovat, něco vyjadřovat, tak exemplifikovat, přičemž u jiného fotografa by tato vlastnost (close-up portrétní styl/nepoužití fotografických technik) mohla být stylově naprosto bezvýznamná. Skutečně rozhodnutí neestetizovat daný svět, spíše postupovat tak, aby vynikla jeho naprosto odhalená stránka, v sugestivní kombinaci s námětem, se jeví jako jeden z podstatných rysů její tvorby.

Vlastnost se sice nachází spíše na úrovni „formy“, (tedy v „jak“), ale jak jsme již viděli, může referovat velmi různě, protože Goodmanovo „jak“ může být zároveň součástí funkce „o čem“. Můžeme si snad dovolit interpretaci, že tato přímost snímků referuje předně také sama k sobě (je exemplifikována), nebo např. ke způsobu, jakým Arbusová (daný) svět vidí (vzhledem k tomu, že k focení neodmyslitelně patří přítomnost fotografa, má v sobě tato vlastnost referenci k Arbusové přístupu k danému světu a k její existenci v daném prostředí, nebo k jejímu přístupu k zobrazování daného světa). Dále můžeme také interpretovat, že daná vlastnost u Arbusové snímků něco tematizuje, tedy denotativně referuje k (něčemu). Může tematizovat např. naše vnímání daného světa, nebo tematizovat zažitě vnímání fotografických portrétních konvencí, ve chvíli kdy Arbusová

k námětu přistupuje takto sugestivně. Arbusové fotografická přímota (forma) se nám tedy v kombinaci s dalšími vlastnostmi snímků (volba námětu kompozice, selekce snímků) jeví jako stylisticky významná a stává se vlastností exemplifikovanou dílem jako prvku stylu.

Mohli bychom ukázat stylové rysy fotografických děl potom i srovnáním dvou fotografií. Když bychom měli poukázat například na stylové rozdíly v rámci pouliční (street) fotografie u více autorů, velmi výrazný rozdíl vidíme ve fotografické reprezentaci skutečnosti u Diane Arbusové a Henry Cartiera-Bressona. Ten je známým street fotografem a i přes zaměření na lidské situace (tak jako Arbusová) jeho snímky nemohou působit odlišněji. Oba se sice zaměřují na lidskou realitu, nicméně kdyby fotografoval dané prostředí Henry Cartier-Bresson, vypadaly by snímky nejspíše jinak. Bressonův styl je velmi známý (viz. obrazová příloha), mluví se v souvislosti s ním o tzv. principu rozhodujícího momentu (*le moment décisif*), který Bresson v lidských situacích ve vhodný moment vidí a fotograficky zachycuje. Tím do snímků vtěluje nezaměnitelné vyznění, které samotná reálná situace neposkytuje a prostupuje celé jeho dílo. Jistě by se takové momenty daly zachytit i v prostředí skrytého „New Yorku“, ale tento moment bychom ve zvláštním, „temnějším“ díle Arbusové nenašli, protože její snímky ztělesňují jinou intenci.

Dosud jsme se snažili ilustrovat Goodmanovu teorii stylu na příkladu klasické přímé fotografie a snažili se tak zahrnout Scrutonem opomíjený námět do úvahy o fotografické reprezentaci. Nyní se posuneme ještě k úvaze nad určitými dalšími vlastnostmi snímků, které mohou vstupovat do stylu.

4.2.3 Fotografie v rámci „světa umění“

I když to není u přímé fotografie primární, jsou nesporně součástí některých fotografických děl i odkazy k jiným dílům. V kontextu tzv. světa umění lze uvažovat o vztazích a vzájemných vlivech jednotlivých směrů fotografie na jiné, ale je potřeba hlavně uvažovat o referenci konkrétního díla k jinému fotografickému (nebo jinému uměleckému) dílu. V takovém případě se potom daný odkaz může stát jeho součástí a může se určitě stát silným stylistickým prvkem, proto se k tomuto tématu teď krátce obrátíme, opět za pomoci

Goodmana. Představme si fotografa, který v současné Francii napodobuje fotoaparátem impresionisty. Nebo si představme např. současného autora, který se svým fotografickým cyklem nějak záměrně vztahuje k Arbusové odkazu (jak jsme viděli, může různými způsoby, námětem, technikou i cítěním).

Představme si druhý příklad, že fotí podobné prostředí v současnosti a jeho snímky nějakým konkrétním zvoleným způsobem referují k tomu, jak fotí dané prostředí on a jak ho fotila ona, anebo k tomu, co se o dané doby změnilo (ve společnosti a jejích subkulturách, nebo třeba v přístupu k reprezentaci společnosti a jejích subkultur). I přesto, že se může jednat o prostý snímek, kdy fotografie nijak netransformuje podobu zobrazeného předmětu, nutně tuto referenční vlastnost musíme zahrnout do stylu a významu díla, pokud ji jako signifikantní uznáme. Řekli bychom, že uspokojuje estetický zájem (proto, že vidíme daný předmět odkazovat k jinému dílu skrze tuto a ne jinou fotografii). Takový soubor bude stylem daného autora, jehož jednou z referenčních vlastností bude odkaz na Arbusovou, způsobem, který autor chce a tento aspekt bude společně s dalšími aspekty exemplifikovat jeho styl. Jak jsme viděli, takováto reference by se mohla skrývat v jakékoli rovině dílem uskutečňovaných funkcí, tedy v Goodmanově „jak“ i „o čem“, jak v reprezentaci, expresi, i exemplifikaci. Ty mohou vycházet napříč jak z toho co je zobrazeno, tak z toho jak je to fotografií zobrazeno. Může např. použít Arbusové smyslovou přímou a fotografovat jejím způsobem jiný námět, kterým chce tematicky navázat. Snímky ovšem bez znalosti Arbusové postrádají tuto rovinu a nemohli bychom je plně esteticky ocenit. Pokud tyto vlastnosti přímé fotografie vstupují do chápání a oceňování snímků, sémiotický přístup je schopen je zahrnout do autorského stylu.

5 Závěr

Smyslem předkládané práce bylo v kritické souvislosti s článkem Rogera Scrutona vymezit základní estetické aspekty fotografie, kterou jsme pro účely práce označili jako přímou fotografii (straight photography), tedy nemanipulovnou fotografii v její základní formě, jako svébytné médium založené na transparentci (oproti intencionalitě netransparentních“ reprezentačních umění). Pro účely kritiky Scrutona jsme se snažili v celé práci vynechat i příliš výtvarné techniky (které ke skutečné fotografické praxi nicméně neodmyslitelně patří), myslíme si ovšem, že i na takové snímky je možné výsledky práce případně zpětně vztáhnout.

Problém, kterému jsme v práci čelili, bylo Scrutonovo pojetí transparence. Jeho Článek *Photography and Representation* vznáší pochybnosti o reprezentačních schopnostech fotografického zobrazení a ukazuje limity v umělecké reprezentaci, které fotografie nutně má oproti reprezentačním možnostem malby, literatury, nebo sochy, tedy druhů uměleckého zobrazení, které definuje jako intencionální („netransparentní“) reprezentace, zatímco fotografii jako čistě kauzální otisk reality. Klíčové v tomto jeho pojetí bylo, že pokud fotografie kvůli kauzalitě a mechaničnosti neposkytuje prostor pro intencionální zobrazení, není fotografie schopná uspokojit estetický zájem sama o sobě jako reprezentace, ale pouze svým předmětem, ke kterému stojí jako „zástupce“. Jeho pojetí transparence tedy v podstatě indikuje estetickou ekvivalenci pohledu na předmět skrze fotografii a pohledu běžným zrakem, což byl hlavní bod, se kterým jsme se pokusili nesouhlasit.

Vůči tomuto jeho stanovisku jsme díky dalšímu zkoumání v akademické debatě týkající se problému fotografického zobrazení namítli, že fotografii je potřeba pojímat v jejích vlastních mezích (k čemuž svým kontroverzním článkem v podstatě přispěl i sám Scruton, když ji vymezuje vůči jiným druhům). Scruton ji totiž definuje na základě komparace s jinými uměleckými médii, kdy potom vyplývá, že je vůči nim v určitých bodech skutečně deficitní, ale nerozvádí její vlastní možnosti. My jsme se tedy dále pokusili definovat její estetické možnosti na pozitivním základě a k tomu jsme čerpali především ze zajímavé argumentace D. Lopese, který vznáší svou kritiku na podobné úrovni argumentace jako Scruton, a i přesto se mu daří estetiku fotografie obhájit (skrze teze tzv. dokumentární estetiky), alespoň tak, že fotografie sice nereprezentuje ve Scrutonově úzkém smyslu, ale stále lze mluvit o estetickém významu fotografie v širším smyslu reprezentace.

Klíčové zde bylo, že transparence nutně neznamena, že fotografie sama o sobě neuspokojuje estetický zájem. Scrutonovo myšlení se opírá zvláště o vyloučení možnosti intencionálního zobrazení kvůli mechanické a kauzální podstatě fotografie. Scéna na fotografii se fotografované scéně z podstaty bude vždy podobat (přebírat její podobu) a fotograf podle Scrutona nemá možnost zobrazit předmět nějakým osobitým způsobem, u Scrutona charakteristickým vložením „reprezentační myšlenky“, tak jako je to možné ve výtvarném umění. Estetický zájem v případě fotografie nevzniká o fotografii jako o zobrazení, ale o fotografii jako prostředníka k aspektům předmětu, který zobrazuje. U D. Lopese jsme viděli, že i přes podobnost fotografie s předmětem, není pohled skrze fotografii (tak jak ho definuje v několika představených bodech) není

esteticky nevýznamný a vyzdvihli jsme především schopnost fotografie „ukázat věci jinak“ (defamiliarizace pohledu) a estetickou významnost *vidění předmětu skrze tuto a ne jinou fotografii*.

Stěžejní část práce potom tvořila obhajoba autorského stylu částečně založená na těchto výsledcích. Součástí Scrutonova stanoviska je totiž i vyloučení fotografického stylu, resp. omezení jen na ty „nejhrubší stylové znaky. Důležitou zde byla snaha poskytnout přesvědčivý obrazový materiál, na kterém se ukazuje osobitý rukopis jednotlivých autorů. Dále jsme těžili z teorií, které byly pro problém relevantní, zvláště práce *Status Stylu* Nelsona Goodmana, který uvažuje o stylu na základě referenčních vlastností díla jako výsledného artefaktu.

Doufáme, že se nám z této perspektivy a také na konkrétním příkladu podařilo popsat, že i přímá fotografie umožňuje skrze vizuální stránku fotografických obrazů vytvářet esteticky relevantní autorský styl a svébytné poselství. Hlavně jsme na příkladech chtěli demonstrovat, že i pokud jsou snímky přímými fotografiemi (tedy bez úprav, přímé podání předmětů) a přejímají tak vzhledy od fotografované reality, je možné jimi zprostředkovat osobité podání reality, které v rámci díla funguje jako rozpoznatelný autorský styl a zprostředkovává něco navíc, co je esteticky relevantní, a co samotná realita neprezentuje. To jsme se snažili ukázat právě prostřednictvím Goodmanovy sémiotické teorie, která chápe dílo jako symbol, který komunikuje pomocí reprezentace, exemplifikace a exprese a uskutečňuje tak estetickou funkci. Ukázali jsme, že fotografie je schopna přinášet osobité umělecké sdělení, i přesto, že je transparentním médiem.

6 Bibliografie

- GOODMAN, Nelson, *Status of Style*. 1975. *Critical Inquiry*, Vol. 1 , No. 4 (Jun., 1975), pp. 799-811.
- KING, William L . 1992. *Scruton and Reasons for Looking at Photographs*. *British Journal of Aesthetics*, 32:3 , s 258-265.
- LOPES, Dominic McIver. 2003. *The Aesthetics of Photographic Transparency*. *Mind*, 112, s . 433-448.
- SCRUTON, Roger. 1981. *Photography and Representanion*. *Critical Inquiry*, Vol. 7 , No. 3 , s . 577-603
- SONTAG, Susan. 2002. *O fotografii*. Paseka, Vyd. 1 . Praha
- WALTON, Kendall. 1984. *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism*. *Critical Inquiry*, 11, s . 246-277.
- (WARBURTON, Nigel. 1996. *Individual Style in Photographic Art*. *British Journal of Aesthetics*, 36:4 , s . 389-397)
- WICKS, Robert. 1989. *Photography as Representational Art*. *British Journal of Aesthetics*, 29:1 , s . 1 -9 .