

2 Věk fotografie (1839–1982)

- 2.1 Antoine Samuel Adam-Salomon, **PORTRÉT ALPHONSE KARRA**. George Eastman House, New York.
- 2.2 Eugène Atget, **U TAMBORA, NA MÁBŘEŽÍ TOURNELLE**, č. 63, 1908. Copy print © 1999 The Museum of Modern Art, New York.
- 2.3 Robert Capa, **POBLÍŽ CERRO MURIANO (NA CÓRDOBSKÉ FRONTĚ)**, 5. ZÁŘÍ 1936. George Eastman House.
- 2.4 Weegee, **MILENCI V KINĚ**, 1940. International Center for Photography, New York.
- 2.5 Nan Goldinová, **IVY S MARYLIN**, V BOSTONU, 1973.
- 2.6 Nan Goldinová, **SIOBHAN S CIGARETOU**, BERLÍN, 1994.
- 2.7 Nan Goldinová, **AUTOPORTRÉT MĚSÍC POTÉ, CO MĚ ZBIL**, 1984.

Fotografie se vzpírala tradiční klasifikaci umění a řemesel právě svou moderností. Vizualní kultura vzniká při setkání moderního a všedního života a fotografie je klasickým příkladem tohoto procesu. Výsledkem fotografie vrcholí celá desetiletí experimentů s vizuálními médii a pokusy najít rychlejší a přesnější prostředek zobrazování, než nabízela tradiční vizuální umění. Ačkoliv různé způsoby „psaní světlem“ (doslovný význam slova fotografie) byly v Evropě vynalezeny již od dvacátých let 19. století, každému, kdo se s fotografií setkal, bylo okamžitě jasné, že přichází nový věk (Batchen 1997). Od této chvíle byl svět zachycen především na fotografii a později ve filmu, umělecký obraz tuto úlohu ztratil. Levná a dostupná fotografie demokratizovala vizuální obraz a postavila diváka do nového vztahu k prostoru a času minulosti. Poprvé umožnila obyčejným lidem, aby přesně zaznamenávali svůj život a vytvářeli osobní archivy pro další generace. S rozvojem počítačové grafiky a digitálních nástrojů na úpravu fotografií můžeme naopak říci, že fotografie je mrtvá. Samozřejmě že se budeme i nadále každý den setkávat s ohromným množstvím fotek, nemohou si však už dělat právo na zrcadlení skutečnosti. Již nelze tvrdit, že fotografie zachycuje skutečnost.

SMRT MALBY

Když v roce 1839 francouzský malíř Paul Delaroché uviděl daguerrotypii, první příklad toho, co bychom dnes nazvali fotografií, vykřikl prý: „Ode dneska je malba mrtvá!“ (Batchen 1994) Francouzské umění ale v dalších desetiletích přineslo impresionismus,

postimpresionismus, kubismus či surrealismus, takže se může zdát, že se Delaroché prostě zmýlil. Z jeho poznámky však nemělo vyplývat, že už není možné malovat, ale jen to, že malba přestala být nezbýtným prostředkem k zachycení vnější reality. Od vynálezu olejomalby v 15. století nebylo malářství vnímáno jen jako nejdokonalejší odnož vizuálního umění, ale i jako prostředek nejvěrnější imitace skutečnosti. I když většina raných fotografických pokusů neměla valnou kvalitu, publiku 19. století bylo okamžitě jasné, že fotografie v této oblasti malbu nahradí. Umělci a kritici vynaložili ohromné množství energie na to, aby malbu udrželi v pozici nejuněmělejšího média.

Delaroché poznámkou o smrti malby nemyslel smrt veškerého malářství, ale spíše určitého stylu, kterému se věnoval a který ve Francii dominoval celých padesát let. Neoklasicistní akademismus vytvářel obrazy propracované tak pečlivě, že na nich nebylo vidět žádné tahy štětcem. Zobrazoval figury ostrých kontur s přesnými, historicky podloženými detaily. Piktorialní styl byl upřednostněn i ve fotografii, nejspíše kvůli inspiraci populární kamerou obscurou. Kamera obscura byla temná komora, do které skrze čočku vstupovalo světlo a na zadní stěně vytvářelo převrácený obraz vnějšího světa. V 17. století ji využil Descartes jako analogii pro vysvětlení své materialistické koncepce vidění. Do počátku 18. století se stala populární atrakcí v lunaparcích, jak ukazují četné dobové obrázky zachycující děti okouzlené touto zápravou. Podíváme-li se na opačný pól společenského žebříčku, nalezneme například vyobrazení francouzského prince (budoucího Ludvíka XVI.) při hře s kamerou obscurou, a to na *Portrétu dauphina* od Carla van Looa (okolo 1762). Van Looův obraz odráží napětí přítomné ve francouzské vizuální kultuře a společnosti v předvečer Francouzské revoluce. Vidíme dědice trůnu, doslova božskou bytost, jak se baví poutovou hračkou, již si mohlo dovolit kterékoliv jiné dítě. A i když olejomalba byla stále nejlitnějším žánrem umění, kruhové plátno napodobovalo obraz vytvořený čočkou kamery obscury. Ke konci 18. století se už oficiální malba snažila o fotografickou přesnost, proto se po vynalezení technologického postupu, který ihned nabídl vyšší úroveň nápodoby, okamžitě dostala na vedlejší kolej.

Fotografie takového úspěchu nedosáhla náhodou. Vynálezci se snažili docílit podobného efektu, jaký byl oceňován v umění, a zvrhovali alternativní způsoby zobrazování. Nicéphore Niépce přibližně roku 1826 poprvé exponoval světlocitlivou desku a pak téměř celé desetiletí pracoval společně s Louisem Daguerrem (1789–1851) na zdokonalení procesu, který byl později označen jako daguerrotypie. Tyto rané fotografie využívaly měděnou destičku pokrytou chemikáliemi citlivými na světlo, na niž se po exponování vytvořil pozitivní obraz. Nevýhodou bylo, že daguerrotypie nemohla být reprodukována. Skutečný fotografický proces, při němž se na desce vystavené světlu vytvořil negativ, který byl teoreticky použitelný pro vytvoření nekonečného množství kopií, objevili Hippolyte Bayard ve Francii a Fox Talbot v Anglii, a to přibližně ve stejnou dobu, kdy vzniká daguerrotypie. Úspěch negativní metody zpečetilo zdokonalení tohoto postupu francouzským fotografem Nadarem v padesátých letech, nicméně daguerrotypie přetrvala až do konce 19. století. Nové médium muselo postupně zavést vlastní technické standardy, ale také určit, jaké obrazy bude vytvářet. Ještě v roce 1864 se britská fotografka Julia Margaret Cameronová v reakci na kritiku svého díla ptala: „Co je to zaostrěná fotografie a kdo má právo určovat, jaká ostrost je správná?“

Fotografie měla velmi nejednoznačný status, byla vědeckým zájmem a zároveň novou uměleckou formou, což vzbuzovalo otázky, jaká je „legitimní fotografie“ a kdo ji smí zhotovovat. Podíváme se například na spory okolo portrétních fotografií Antoina Samuela Adam-Salomona (nar. 1818). Někteří kritici jeho portrétní fotografie (zachytil třeba spisovatele Alphonse Karra) popisovali jako „nejušlechtilější fotografické portréty na světě“ (viz obr. 2.1). Jiní nicméně považovali jeho úspěch za podezřelý a tvrdili, že umělec portréty určité retušuje. Není nutné dodávat, že malované portréty byly v té době běžně upravovány, aby polichotily modelu, ale retuš jako by odporovala samé podstatě fotografie, chápané jako záznam určitého okamžiku. Tato debata vyvolala následující posměšné kritiky:

„Pokud by takovýchto úspěchů mohlo být dosaženo jen díky retuši, jsem připraven vykřiknout: ‚Nechť je dovolena, jako je běžně dovoleno

jistí! Ale musím přiznat, že mě docela pobavilo, podobně jako jednoho z předchozích dopisovatelů, když jsem si vzpomněl, jak hluboce fotografy urazilo, že fotografie nebyla přijata mezi krásná umění. Když ale na poli umění někdo z fotografů dosáhne výsledků, jimž není rovno, ostatní fotografové jako první křičí, že za svůj úspěch vděčí cizorodým prostředkům, tedy nikoliv opravdové fotografii." (Buerger 1989: 58)

Salomon a další profesionální fotografové se najednou ocitli mezi dvěma ohni: pokud jejich práce dosáhla vynikajících kvalit, byli obviňováni z podvodu, pokud ne, byla odmítána jako iluzionistický trik.

Fotografie se sice stylem významně inspirovala u svých předchůdců, ale i tak byla okamžitě považována za dramatický odklon od starších médií. Známá litografie Théodora Maurisseta *Daguerrotypománie* ukazuje, co to znamenalo. Vidíme na ní velký dav, který se srotl u fotografických stánků zasazených v anonymní krajně zaplněné symboly modernity. Jako zvěstovatelé nové éry, již fotografie definitivně zahájila, se tu v pozadí objevuje balon, parní lokomotiva a parník. Lidé ve frontách čekají, než na ně přijde řada, a za třináct minut si budou moci odnést hotový portrét. Kombinace rychlosti a nízké ceny odsoudila k zániku všechna ostatní reproduktivní média, což satiricky komentuje nápis nabízející „pronájem šibenic pro rytce“. Chlapík bohémského vzezření zde nabízí také „aparát pro cestovatele“, jako by věděl, že v této souvislosti se fotografie začne používat snad nejčastěji. Je pozoruhodné, že obrázek vznikl ve stejný rok, kdy Daguerre poprvé představil svůj přístroj. Novost i význam fotografie plynuly z její zjevné schopnosti zaznamenat přesný okamžik v čase. Cvaknutí uzávěrky zachytí okamžik, který se ihned stává minulostí, ale zároveň zůstává nejlíže poznání přítomnosti. Zkušenosť modernity je obsažena v tomto paradoxu. Virilio označuje je logiku moderního obrazu za dialektickou; odkazuje tím k napětí mezi minulým a přítomným časem, které již dříve vyjádřil německý kritik Walter Benjamin: „Obraz je to, kde se setkává v konstelaci tehdy a nyní jako záblesk světa. Jinými slovy: obraz je dialektikou stagnace. Neboť zatímco vztah přítomnosti k minulosti je čistě temporální, plynulý, vztah Tehdy k Nyní je dialektický: není povahy ča-

sově, ale obrazové." (Charney – Schwartz 1995: 284) Tato dialektika nebyla produktivní konflikt protikladů byla nepřesvědčivěji zobrazena ve fotografii. Malba sice mohla zachycovat minulost, ale vždy vznikala během delšího časového údobí, kdežto fotografické prototypy byly už ve třicátých letech 19. století exponovány za pár minut. V osmdesátých letech se čas expozice měřil na zlomky vteřiny, stejně jako dnes. Fotografie vytvářela nový vztah k prožitku času, který byl zcela moderní.

Čas se stal moderním zejména ve třech ohledech. Za prvé, rozvoj železnice a dalších prostředků masové komunikace si vynutil přijetí standardizovaných časových zón a národního času. Proto byly všechny hodiny v Británii seřizeny na stejný čas, zatímco dříve zohledňovaly jeho skutečnou geografickou odchylku, takže hodiny v Londýně byly o několik minut napřed než hodiny v Bristolu. Za druhé, zánik starého světa a jeho nahrazení novou, moderní společností se stal jedním z nejdiskutovanějších témat 19. století. Klasickým příkladem byla Hausmannova přestavba Paříže v padesátých a šedesátých letech 19. století. Hausmann namísto úzkého bludiště naně novověkých ulic v centru města prosadil nové široké bulváry. Zničil tak mnoho dělnických čtvrtí, umožnil vojsku, aby se v případě povstání mohlo Paříži snadno pohybovat, a vytvořil městské panorama, které následně oslavovali impresionisté. A za třetí, Západ se považoval za moderní ve vztahu ke koloniím v Africe, Asii a Austrálii. Evropané se domnívali, že domorodé národy, s nimiž se setkávali, jsou „živoucími fosiliemi“ (slovy Charlese Darwina), tedy že v nich můžeme vidět evropskou minulost, náhodou uchovanou pro další studium. Pro Evropany 19. století se čas pohyboval v přímé linii, byl časem stále se zrychlujícího pokroku.

I když si kritici v 19. století nebyli jisti, jak fotografii definovat, bylo jim jasné, že právě schopnost zachytit specifický okamžik v čase je pro ni zásadní. Fotografie byla klíčovým nástrojem pro záznam a popis časové trhliny mezi divákem a objektem. Charles Marville se na svých fotografických staré Paříže úmyslně rozhodl zachytit ty oblasti města, které měly být srovnány se zemí během Hausmannovy přestavby. Jedinou funkcí fotografie je tu její schopnost fixovat minulost, zadržet to, co pomalu přechází v nebytí. Ve známé eseji

z roku 1859 Oliver Wendell Holmes ironicky komentuje proměnu pa-
měti a vzpomínek způsobenou fotografií:

„Forma je už napříště odloučena do hmoty. A hmota v podobě viditelné-
ho předmětu již není skoro k ničemu, je to přinejlepším hlina, z níž se vy-
tváří forma. Dejte nám několik negativních snímků věci, kterou stojí
za to vidět, braných z různých úhlů pohledu. To je vše, co chceme. Strh-
něte je pak nebo spalte, pokud chcete [...] Máme jen jedno Koloseum a je-
den Pantheon, ale kolik milionů negativů už mohlo vzniknout za dobu
jejich existence? Kolik miliard obrázků to představuje? Velké množství
hmoty je vždy nehybné a drabé; forma je levná a pohyblivá.“ (Gunning
1995: 18)

V tomto příměru se má fotografie k formě jako umění ke hmotě.
Fotografie je přenosná a levná, zatímco umění je drahé a relativně
těžko se převáží. Stejně jako v 15. století malba na plátně nahradila
dřevěné desky, protože se dala lépe přenášet a působila realističtěji,
tak také malbu později vystřídala fotografie. Francouzský fotograf
Blanquart-Evrard vytvořil daguerrotyp renesančního domu v Lille,
který měl být stržen v roce 1850. Jiný fotograf, Joly de Lotbinière,
ironicky potvrdil Holmesovu teorii, když si u svých fotografií Par-
thenónu zaznamenal přesné datum a čas, „poněvadž každý rok se
vzhled těchto slavných ruin může změnit. Může dojít ke katastrofě,
stejně jako se může znenadání objevit přátelská a štědrá ruka a spo-
jit to, co bývalo jednou z nejkrásnějších svatyní, znovu v grandiózní
celek.“ (Buerger 1989: 49) Tak vypadala smrt malby, které si povšiml
Delaroche. Zachycení minulosti ve fotografii proměnilo samotnou
podstatu lidského vnímání a umožnilo vytvořit „optické nevědomí“
(Walter Benjamin). Zkušenost začala být chápána jako obraz, pro-
tože fotografie mohla zachytit určitý okamžik způsobem, který se
zdál nepopiratelný.

Fotografie navíc přinášela způsob vidění, které byly dříve ne-
představitelné. Nejprekvapivějším případem tohoto nového po-
hledu byl záznam pohybu, se kterým přišli Étienne-Jules Marey
a Eadweard Muybridge. Tito dva vědci přibližně ve stejné době, ov-
šem jeden v Paříži a druhý v Kalifornii, navrhli metody k zachyce-

ní různých fází pohybu, které lidské oko nedokáže zaznamenat. Je
známo, že Muybridge chtěl vyhrát sázku uzavřenou s mecenášem
Lelandem Stanfordem, pročež musel dokázat, že nohy koně v klu-
su nesměřují vždy jen střídavě vpřed a vzad, jak je běžně zpodob-
ňují umělci. Muybridge ukázal, že zobrazování konů bylo po staletí
naprosto nepřesné. Marey v té době v Paříži založil fotografické stu-
dio, kde pomoci kamery, kterou nazýval „fotografickou puškou“, sni-
mal pohyby lidí i zvířat před kalibrovanými měřítky. Aparát v po-
četných záběrech zaznamenával určitý pohyb a dovoloval přesně
spočítat pohybové rozpětí. Marey byl přesvědčen, že jeho výzkumy
jsou mnohem přesnější než prosté vnímání lidským okem, jež podle
jeho soudu měla kamera nahradit. Zachycení pohybu samozřejmě
bylo hlavním úspěchem filmu a filmová kamera se stala protetic-
kým okem. Raný sovětský režisér Dziga Vertov se s tímto procesem
natolik ztotožňoval, že prohlášoval: „Jsem filmové oko. Jsem oko
mechanické. Jsem stroj, ukazuji vám svět takový, jaký jej mohou vi-
dět jen já.“ (Burgin 1996: 43 [Navrátil 1974: 181])

ZROZENÍ DEMOKRATICKÉHO OBRAZU

I když Daguerre a Fox Talbot své vynálezy nabízeli hlavně elitě, fo-
tografie se rychle stala médiem obvyčejných lidí. Její úplnou historií
nelze sepsat, protože od vynálezu fotografie se neustále rodí další
a další obrázky. V roce 1991 jen ve Spojených státech denně vznik-
lo 41 milionů fotografií. A i když byl přístroj nejdříve značně drahý,
fotky se daly pořídit lacino. Stejně jako era počítačové vytvářených
obrazů a virtuální reality dnes nabízí mnohem víc, než technologie
zatím dokáže vytvořit, tak také masové publikum okamžitě pocho-
pilo možnosti fotografie. Na rozdíl od digitálních obrazů ale byla fo-
tografie demokratická už od svých počátků. Poprvé v historii měly
široké masy k dispozici záznamové médium, které uchovávalo jejich
podobu pro příští generace. Minulost se prokazatelně stala maso-
vým zbožím. S vynálezem negativního procesu, jenž využíval ko-
lodiového skla, se od roku 1852 fotografie stala dostupnou každé-
mu. Ve Francii bylo možné nechat si u pouličního prodáváče udělat
portrétní fotografii za dva franky. Ačkoliv v té době byla průměrná

denní mzda dělníka tři a půl franku, a fotka tudíž byla luxus, každý, kdo pracoval, si tento luxus občas mohl dopřát. A lidé si ho dopřávali tak hojně, až si elitářští kritici zoufali. Podle nich totiž byly fotografie příliš nedokonalé; jeden z nich je popsal jako obrázky „smažené ryby přilepené na kovové desce“.

Existovaly různé typy fotografie, jež byly tehdy běžné. Ernestu Lacanovi, šéfredaktorovi *La Lumière*, prvního časopisu věnovaného umělecké fotografii, bylo v roce 1852 jasné, že:

„[...] fotografie] se usadila nejdříve v podkrovních a střešních bytech – právě tam často vznikají velké věci – a teprve pak vstoupila do pracovních spisovatelů, ateliérů malířů, laboratoře vědce, salonu milionáře a nakonec do budoáru našich úžasných nezaměstnaných. Vpisuje své jméno na roh každé ulice, na každé dveře, na nejpřepychovější fasády bulvárů a promenády, projíždí kolem nás na stěnách rozkodrcaného fiakru!“ (Buerger 1989: 51)

Podobně jako byl pařížský činžovní dům rozdělen na základy tříd – bohatí obývali velké přízemní byty a chudí žili v podkrovní – i fotografie putovala mezi společenskými vrstvami a na každé úrovni společenského žebříčku přijímala jinou podobu. Lacan soudil, že každou fotografii lze přesně umístit na mapu Paříže podle ceny a lokace: „Můžeme stanovit tuto matematickou úměru, – fotograf z určité ulice se má k fotografovi z určitého bulváru ve stejném poměru jako 2 franky ku 55.“ Pakliže Lacan tvrdil, že je podle typu zakoupené fotografie možné odhalit společenskou třídu kupujícího, snažil se tím zmírnit demokratizační potenciál fotografie. Kvalita fotografie odrážela kvalitu společenského postavení (použijeme-li frázi z 19. století) a ta se zase významně odrážela v ceně. Lacan dokonce rozdělil fotografy do čtyř podskupin odpovídajících společenským třídám: obyčejný fotograf (z dělnické nebo řemeslnické vrstvy), umělecký fotograf (z buržoazního prostředí), amatér neboli znalec, tedy aristokrat, a významný fotograf vědec, který si činil nárok na status umělce stojícího vně sociální stratifikace. Příslušníci dobové fotografické elity proto tvrdili, že „skutečnou fotografii“ lze vztáhnout ke specifickému místu, času a třídě. Sotva nás překvapí, že Lacanova víra v přesný odhad sociální vrstvy za pomoci dvou ukazatelů fotografie – ceny a lo-

kace – vždy neodpovídala skutečnosti (McCaughey 1994). Ale v době dramatické proměny společnosti fotografie zdánlivě nabývala možnost, jak jasně ukázat třídní příslušnost jak fotografa, tak klienta, byť jen v okamžiku samotného fotografování. V tomto smyslu fotografie třídu neodrážela, nýbrž ztělesňovala.

Pokus dodat fotografii „singularitu“ (řečeno s Rosalindou Krausovou) se setkával s jejím asi nejrevolučnějším rysem, totiž masovou reprodukovatelností. Walter Benjamin ve své slavné esej *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* tvrdil, že reprodukovatelnost fotografie podkopává auru uměleckého díla. Malba je jedinečná, kdežto z jednoho negativu lze udělat mnoho identických fotek. Na druhou stranu Benjamin uznával, že tyto nové dostupné obrazy pomohou popularizaci umění: „Technická reprodukovatelnost uměleckého díla proměňuje vztah masy k umění: z nejzaostalejšího postoje (například vůči Picassovi) se mění v postoj nejkrokovější (například vůči Chaplinovi).“ (Benjamin 2009: 318) Ovšem v roce 1936, kdy autor svou esej vydal, byla fotografie už dávno součástí muzejního systému v podobě naznačené Ernestem Lacanem. Samozvaná fotografická elita tedy dokázala prosadit svou práci jako umění a označit všechny ostatní fotografie za pouhé řemeslničky. Už v roce 1855 se na Světové výstavě prezentovaly i fotky. V roce 1859 byla fotografie přijata na Salon, každoroční výstavu výtvarného umění v Paříži, a roku 1863, po několika letech soudních sporů, francouzské zákony uznaly, že některé fotografie mohou být pro právní a autorskoprávní účely uznány za umění. Ještě dnes platí, že fotografie s vysokou uměleckou hodnotou nemůže být právně považována za obscénní. Takovému vydělení umění pevně stojí na třídních rozdílech stanovených ranými zastánci fotografie, které byly přijímány tak dlouho, že se dnes zdají být „přirozené“.

SMRT A FOTOGRAFIE

Všechny fotografie jsou memento mori. Fotografovat znamená účastnit se na smrtelnosti, zranitelnosti, nestálosti něčoho (či něčeho) jiného. Právě vyjmutím tohoto momentu a jeho znehynbáním

Roland Barthes fotografii pokládal za „nemožnou vědu o jedinečném bytí“ (Barthes 2005: 70). To znamená, že fotografie se sice pokouší s nejvyšší mírou realismu zaznamenat jedinečnost svého předmětu, avšak individualita je v tomto smyslu přesně tím, co vyfotografovat nelze. Fotografie se zároveň liší od jiných médií, protože jasně zachycuje to, co před fotoaparátem skutečně bylo, když se otevřela závěrka. Ačkoliv je na divákoví, za co fotografovaný předmět označí a co z něj vyvodí, není možné popřít, že na daném místě byl a že byl vyfotografován. Díky tomu je fotografie médiem minulého času. Říká „takto to bylo“, ne „takto to je“. Zdůrazňuje odstup diváka od doby, kdy byla pořízena. V sekulárních společnostech je fotografie bodem, ze kterého do každodenního života vstupuje Smrt, tedy jak píše Roland Barthes: „S Fotografií vstupujeme do *ploché Smrti*.“ (Barthes 2005: 88) Minulost, kterou předvádí, nemůže být zachycena znovu, je to „imperální znak mé budoucí smrti“ (Tamtéž: 92). To samé lze říci o filmu. Podle režiséra Jeana Cocteaua kamera „filmuje smrt při práci“ (Burgin 1996: 85). Barthes soudí, že jedinečnosti času a místa, kterou tak vyhledávali raní fotografové, lze dosáhnout pouze tehdy, když snímek v divákoví vyvolá nějakou reakci. Barthes tuto reakci nazval *punctum*, čili bod, a proti němu postavil *studium*, označující obyčejné poznání přístupné každému divákovi. Zdá se, že nám nabízí dvě verze onoho *puncta*. Prvním je náhodná všední iracionální záliba v určitém detailu fotografie. Může se stát, že tento detail divákoví připomene nějakou zkušenost nebo se mu prostě z neznámého důvodu líbí.

Lze-li naopak něco na fotografii pojmenovat a popsat, patří to údajně ke *studiu*. V *punctu* nacházíme tu nepopsatelnou odlišnost pózy, která nás nutí vybrat jednu portrétní fotografii namísto jiné anebo říci, že nějaká fotografie „nevypadá“ jako její předloha. Fotografie ale samozřejmě vypadá jako její model: mluvíme zde o „ne-možné vědě“ a podobnosti charakteru, osobnosti či ega. Na druhou stranu může *punctum* také zraňovat. V tomto případě fotografie divákoví evokuje něco velmi silného a neočekávaného. Barthes tako-

véto *punctum* nalezl na fotografii své matky v dívčím věku. Připadalo mu, že na této fotce, kterou našel až po její smrti, vidí matku, jaká „skutečně byla“: „[...] tento snímek shrnuje všechny možné predikáty, tvořící bytí mé matky [...]“ (Barthes 2005: 70) Žádný fotograf nedokáže záměrně vytvořit fotku s tolika možnými významy. Do obrázku je vnaší divák, kterému *punctum* umožňuje skloubit vzpomínky s podvědomým puzením k slasti a pudem smrti. Díky nepojmenovatelnému *punctu* se fotografie stává vznešenou. Nejvýznamnější a zároveň nejobtížněji definovatelná jedinečnost fotografie spočívá v tom, že nás dokáže prostřednictvím *puncta* spojit s říší mrtvých.

Fotografie se zrodila v době hluboké společenské změny, která se dotkla i přístupu k mrtvým a samotné smrti. Podílela se tudíž na nových konfiguracích smrti a zároveň mohla smrt každý den připomínat. Zkušenost masové průmyslové společnosti vedla k deskralizaci smrti, která již nebyla prožívána jako veřejný náboženský obřad, ale proměnila se v soukromý medicínský případ. V šedesátých letech 19. století bratři Goncourtové, konzervativní francouzští kritici, poznamenali: „Jak se společnosti rozvíjejí, nebo alespoň v to věří, jak vzývají civilizaci a pokrok, slabne kult smrti a úcta k mrtvým. Mrtvý člověk již není uctíván jako živá bytost, která přešla do neznáma a je zasvěcena tomu hrozivému, je *ne sais quoi*“, jež přesaňuje život. V moderních společnostech není mrtvý člověk prostě ničím, nemá žádnou hodnotu.“ (Nochlin 1971: 60) Když byla na Salonu beta *Pohřeb v Ormans* (1849), byl její realismus považován za skandální. O deset let později se zkušenosti se smrtí zmocnila fotografie a zcela ji zbavila hodnoty.

Smrt ještě v 19. století byla natolik přítomnou součástí každodenního života, že je to pro současného západního člověka těžko představitelné. Umíralo se doma spíše než v nemocnici, často šlo o veřejný výjev za účasti přátel a rodiny. Kvůli vysoké úmrtnosti dětí a malé vyhlídce na dlouhý život poznala ztrátu každá rodina. Fotografie se stala hlavním médiem zachycujícím obraz zesnulých a nahradila tak voskové posmrtné masky či rytiny zobrazující člověka na smrtelném loži. Její cena byla nízká, a proto si tento typ památek mohly v porovnání s minulostí dopřát širší společenské

vrstvy. Fotografie byla běžně k vidění i na náhrobních kamenech. Smrt tak přestala být pouhou metaforou, která pomáhala pochopit moc fotografie, a naopak byla povýšena na jedno z jejich hlavních témat. Slavný francouzský fotograf Nadar v roce 1861 způsobil rozruch svými fotografiemi pařížských katakomb. Díky systému umělého svícení, jež vymyslel pro jejich realizaci, ukázal cosi dosud nezachytitelného a zároveň říši mrtvých získal pro fotografii.

O deset let později sehrała fotografie smrti významnou roli ve francouzské politice. Po potlačce Francie v prusko-francouzské válce se obyvatelé Paříže vzbouřili proti konzervativní vládě právě ustavené ve Versailles a v dubnu 1871 prohlásili hlavní město za nezávislou pařížskou Komunu. Toto utopické gesto bylo sice od počátku odsouzeno k neúspěchu, avšak rezonovalo celou Evropou jako inspirace pro radikály a socialisty a děsivé varování elitám a vládám. Komuna byla násilně potlačena v květnu roku 1871, kdy bylo zabito 25 000 lidí. Hned poté se objevila záplava fotografií, z nichž některé byly pořizovány už za Komuny, ale většina až později. Především dvě fotky se postupně staly symbolem tohoto konfliktu. První z nich zhotovil Eugène Appert, který zveřejnil celou řadu skandálních snímků zaznamenávajících ukrutné činy komunistů, hlavně pak popravu generálů Clémenta-Thomase a Lecomta. Fotografie, již mám na mysli, však byla ve skutečnosti vytvořena montáží a mimo jiné využívala inscenovanou rekonstrukci poprav na reálném místě události za účasti najatých herců. Postavy byly rozestavěny podle rytiny otištěné v časopise *L'Illustration*, což diváky mělo přesvědčit o pravdivosti výjevu – fotografie nepřipomínala skutečnou scénu, ale reprodukovala již známé zobrazení (Przyblyski 1995: 267). Nakonec byly na připravená prázdná místa zakomponovány portréty generálů. Přestože se všeobecně vědělo, že jde o inscenovaný snímek, byl hojně reprodukován jako důkaz krutosti Komuny.

Druhým příkladem je fotografie těl mrtvých komunistů, naskládaných po závěrečných popravách v rakvích na hřbitově Père Lachaise, která naopak sloužila levici coby připomínka a důkaz brutality, s níž byla Komuna potlačena. Nicméně i tento snímek, jako mnohé dokumentární fotografie, bylo možné vykládat několika způsoby. Pro vládu mohla ta samá fotka sloužit jako usvědčující

materiál, předvádějící degenerované kriminální typy, které podporovaly Komunu. Krátce řečeno, fotografie může poskytovat důkaz, ale sama o sobě neodsuzuje.

Na počátku 20. století se Eugène Atget (1857–1927) rozhodl znanemat starou Paříž, která po přestavbách v 19. století už téměř zmizela. Než si zvolil uměleckou fotografii, vyzkoušel si mnoho různých zaměstnání, byl i námořním obchodníkem a hercem. Nakonec se proslavil právě svými fotografiemi staré Paříže, jeho díla kupovala francouzská muzea i surrealisté, třeba Man Ray. Atget své fotografie nazýval dokumenty; tím naznačoval, že je na ostatních, jak je budou interpretovat a využívat. Jeho snímky však, bez ohledu na dokumentární záměr, chtějí být zasazeny do příběhu. V sérii zachycující tradiční pařížské restaurace například často spatřujeme příznačné figury za sklem dveří. Na fotografii *U Tambora, na nábreží Tournelle*, č. 63 (1908) vidíme dva muže stojící ve vchodu do restaurace, ale také se tu odráží nábreží Seiny a Atgetův fotografický aparát (obr. 2.2). Staré a nové doslova splyvá na povrchu fotografické desky. Není divu, že tyto obrazy fascinovaly Waltera Benjamina, který podotkl:

„Zásluhou Atgeta, jenž kolem roku 1900 nesrovnatelným způsobem znamenal liduprázdné pařížské ulice, se podařilo tento proces zachytit. Po právu se o Atgetovi říkalo, že tyto ulice zachytil jako místa činu. I místo činu je liduprázdné. Zachycuje se kvůli indiciím. U Atgeta se fotografické snímky začínají stávat doličnými předměty v historickém procesu. V tom spočívá jejich skrytý politický význam. Vyzadují, aby byly recipovány v určitém smyslu. Volná kontemplace již vůči nim není přiměřená.“ (Benjamin 2009: 307–308)

Atgetovo dílo ukazuje, jak fotografie dospívá a konečně se odděluje od tradičních vizuálních médií. Již se ke svým námětům vztahuje jinak, věnuje pozornost minulosti, obecně řečeno chce přinášet svědectví. Jako taková pak nevyhnutelně a vytrvale evokuje přítomnost smrti ve vizuálním poli.

Podobná témata moderní fotografii neustále pronásledovala. Během mexické revoluce přibližně roku 1910 vznikla fotka, na které stojí muž v košili s krátkým rukávem, nohou se opírá o kámen

a nenuceně kouří cigaretu. Tváří se natolik uvolněně, že by klidně mohl být ikonou sexy revolucionáře. Pak si ale přečteme doprovodný titulky a zjistíme, že bude za chvíli zastřelen. Z cigarety se stává cigareta poslední, podivně zchátralá zed bude zpuštěna kulkami popravčí čety, a fotografie tak získává na síle. Jako by dokládala, jak je lidský život vzácný i ve svých posledních okamžicích. Podívejme se na známou fotografii Roberta Capy *Poblíž Cerro Muriano (na córdobské frontě)*, 5. září 1936 (obr. 2.3). Jsme v období španělské občanské války a vidíme republikánského vojáka, kterého právě zasáhla kulka. Stále má pušku v ruce, i když se mu už podlamují kolena a padá vzad. Obraz má intenzitu, kterou zvyšuje nepřítomnost jakéhokoliv dalšího významného detailu v záběru. Ale její pravdivost začala být již záhy zpochybňována. Ukázalo se, že toho dne se na córdobské frontě nic neudálo, a tato fotografie je tudíž podvrh. Na rozdíl od Appertova snímku Komuny Capu dostatečně neomlouvala skutečnost, že republikáni v boji proti fašismu umírali každý den. Fotografie v moderním životě nabyla příliš velkého významu a takovoto nejednoznačnosti nebylo možné přijmout. V roce 1996 jakýsi historik oznámil, že našel důkaz o jedné smrti na republikánské straně v onen den. Sestra oběti byla stále naživu a potvrdila, že Capova fotografie opravdu zachycuje jejího bratra. Kdo ale může posoudit, zda ji v odstupu šedesáti let už neklamala paměť?

OD FOTOGRAFICKÉHO NOIRU K POSTFOTOGRAFII

Abychom překlenuli mezeru mezi polovinou 20. století, kdy fotografie říkala pravdu, a naším mnohem podezíravějším věkem, porovnejme dílo dvou amerických fotografů židovského původu, Weegeho a Nan Goldinové. Oba autoři zachycovali odvrácenou stranu městského života na východním pobřeží USA, zejména téma násilí a sexuální transgrese. Proslavili se fotoesejstičkými knihami – Weege tu svou nazval *Naked City (Nahé město, 1954)*, Goldinová *The Ballad of Sexual Dependency (Balada o sexuální závislosti, 1986)* – a oba se prosadili ve světě umění a módy. Jak Weege, tak Goldinová dokonce vytvořili portréty vévodů a vévodkyně z Windsoru, vrcholný obraz romantické lásky, i když modelem Goldinové jsou jen voskové

figuríny. Jejich přístup k práci se ale v mnohém liší. Zatímco Weege používal kameru jako zbraň voyeurů, Goldinová otočila aparát zpátky k sobě, pochybuje, zda má právo vniknout tam, kde není vítána.

Weege (1899–1968) se narodil jako Arthur Fellig ve vesnici Zloczów, která tehdy byla součástí rakouské monarchie. Vyrostl v New Yorku, kde jeho otec nejdříve neúspěšně dělal podomního obchodníka a později se stal rabínem. Stejně jako Atget a mnozí další, také Weege se dostal k fotografii netradiční cestou, nevěnoval se jí od začátku naplno, zároveň se živil jako umývač nádobí, jen tak se protloukal nebo prodával sladkosti na ulici. Dokonce hrál i na housle při projekcích němých filmů: „Rád jsem si pohrával s emocemi publika, které sledovalo němé filmy. Dokázal jsem v nich vyvolat pocity štěstí nebo smutku. [...] Myslím si, že hraní na housle bylo podvědomou pravou pro mou budoucí práci s fotografií.“ (Weege 1961: 27) I když Weege nafotil různá témata, jeho nejtýpější obrázky zachycovaly drsné výjevy z ulic New Yorku. Na těchto fotografických zobrazeních městskou spodinu, mezi níž vyrostl, pečlivě ovšem snímky inscenoval, aby dosáhl maximálního účinku. V roce 1938 si pořídil do auta policejní vysílačku: „O půlnoci jsem sedl do auta a projížděl se. Když jsem slyšel policejní hlášení, hned jsem jel tam, kde se něco dělo. Někdy jsem byl tak blízko, že jsem se na místo dostal dřív než policajti.“ (Stettner 1977: 8) Výsledné fotografie byly dramatické, často zachycovaly oběti vražd na místě činu, takže vyhovovaly fotografické obsesi smrti a důkazním materiálem. Weege používal silný blesk, který scénu zploštil, zdůraznil černou a často vyvolal efekt, jež sám autor nazýval „rembrandtovským světlem“, neboť jeho práce se světlem evokovala sytý šerosvit holandského malíře. Ale ani tak se Weege mu zachycený okamžik nezdál dostatečně silný, vždy vyhledával možnost ironického zvratu. Třeba titul jeho fotky *Na místě činu (On the Spot)* z roku 1940 se zdá být jasný, protože si ihned všimneme těla umístěného v předním plánu, které leží na zádech na ulici a krvácí do škarpy. Blesk smazal všechny detaily tváře i oblečení mrtvého muže, zploštil také obličje čtyř policistů ve středním plánu, avšak nasvítl barovou vývěsku nad nimi – podnik se jmenoval *The Spot Bar and Grill*. Na jiné nedatované fotografii vidíme mrtvé tělo přikryté plachtou a policistu, který si něco zapisuje do bloku. V popředí

snímku nápis na poštovní schránce radí: „Pošlete své zásilký včas, aby dorazily před Vánoce“; oběť se přitom těchto svátků už nedožila. Zachycení okamžiku bylo podstatou Weegeeho pojetí fotografie: „Lidé jsou báječní a fotograf musí jen počkat na dechberoucí okamžik a zachytit jej na filmu [...] když ten zlomek vteřiny pomine, je mrtev a už ho nejde vrátit zpět“ (Weegee 1945: 241) [výpustka v originále].

Weegeeho kultivovaná a zároveň otrlá osobnost jako by patřila přímo do světa filmu noir, jehož byl současníkem. Film noir opustil zavedené realistické konvence hollywoodského filmu a nahradil je dramatickým svícením, hlubokými stíny (odtud označení noir), nevykládanými úhly kamery a skeptickým pohledem na lidstvo. Největší popularitu dosáhl v poválečných letech s filmy *Hluboký spánek* (*The Big Sleep*) a *Sladká vůně úspěchu* (*The Sweet Smell of Success*). V sedmdesátých letech se k němu jako inspiraci navraceli třeba *Špinavé ulice* (*Mean Streets*) Martina Scorseseho a v letech devadesátých jej odhalíme v postmoderních pastiších, a to zejména u Quentina Tarantina. Weegee si svůj vizuální styl vypůjčil z filmu noir natolik, že ho lze označit za fotografický noir. Napodoboval detektiva Nicka Cartera (Weegee 1945: 11), a později dokonce hrál v několika hollywoodských filmech. Podle jeho knihy *Nahé město* napsal Mark Hellinger scénář k filmu Julese Dassina, který se nakonec stal klasickým filmem noir a v roce 1948 získal Oscara. V kině také Weegee nafotil některé ze svých nejpozoruhodnějších snímků – za použití infračerveného filmu zde dokázal fotit bez blesku, a tudíž nepozorovaně. Dvojice fotografií nazvaných *Milenci v kině* (1940) je zasazena do prostředí moderního vizuálního média (obr. 2.4). Film byl ve 3D, takže všichni diváci měli plastové brýle, které umožňují vidět obraz prostorově. Weegeeho fotoaparát odhalil mladého muže, jak doráží na dívku vedle sebe. Na prvním snímku se zdá, že dívka ještě odolává, ale infračervený film pronikl (dvojsmysl je zde záměrný) jemnou tkaninou její blůzky a odhalil podprsenku. Na druhém snímku se milenci líbají, ale na rozdíl od dívky si chlapec nesundal brýle, asi aby si ten okamžik užil se vším všudy. Jejich sousedku, ženu středního věku, tato událost nejspíš pobuňuje. Voyeurismus Weegeeho fotografie, jeho touha spatřit věci, které normálně vidět nejsou, a velmi maskuliní sexuální politika jsou zde naprosto zjevné.¹

Fotografie Nan Goldinové (1953) jsou v protikladu k Weegeemu v jedinečné míře osobní a intimní fotografa. Všechny aktery svých fotografií zná a všichni vědí, že jsou fotografováni – což je ještě důležitější. Tyto fotografie jsou záznamem autorčina soukromého života a uměním se stávají, až když se je rozhodne vystavovat. Navíc její práce mění samotnou podstatu fotografie, jež přestává být aktem voyeurů a stává se svědkem. Svědek se fyzicky účastní scény a pak o ní vypovídá, zatímco voyeur se snaží dívat, aniž by byl viděn. A tak zatímco Weegeeho fotografie mohou posloužit jako důkaz ve smyslu právním, Goldinová vydává svědectví o zachycených scénách ve smyslu etickém, jako výpověď o bytí. Fotoaparát s sebou nebere na ulici a nedokumentuje, co tam vidí, raději fotí uvnitř, v bytech své společenské skupiny a na místech jejího veřejného setkávání. Přestože Goldinová v médiu fotografie velmi věří, možná ji můžeme označit za první postfotografku. Postfotografie je fotografie elektronického věku, která už nechce jen zachycovat svět, obrací se sama k sobě a zkoumá možnosti média osvobozeného od indexování skutečnosti (Mitchell 1992).

Goldinová tvrdí, že touhu fotografovat u ní vyvolala sebevražda její sestry Barbary Holly Goldinové v roce 1965. Barbara zemřela velmi mladá, protože v tehdejších prostřídí amerického předměstí nedokázala najít místo pro svou sexuální identitu. Podobně jako pro Rolanda Barthesa byla zásadní fotografie matky pořízená ještě před jeho narozením, i Goldinová na výstavě z roku 1996 nazvané *Děti* vystavila reprint rodinné fotografie své matky z doby, kdy byla těhotná se starší sestrou. Na téměř proročném obrázku matka drží veliký červený balonek, který je nafouknutý, ale není zavázaný. Balonek měl jistě připomínat velké břicho těhotné ženy, avšak jako by také předpovídal krátký a výbušný život ještě nenarozené Barbary. Hned po tomto traumatu byla Goldinová „svedena starším mužem. V období největší bolesti a ztráty se ve mně zároveň probudilo silné sexuální vzrušení.“ Je třeba dodat, že jí v době těchto událostí bylo teprve jedenáct let. Jak dospívala, začal se její život podobat sestřinu životu, a proto ve čtrnácti letech utekla z domova. V osmnácti pak začala fotografovat: „Nikdy nechci přijímat cizí verzi své minulosti. Už nikdy nechci přijít o vzpomínky na někoho blízkého.“ (Goldin 1996: 9)

Fotografie se stala její protetikou paměti, doslovnou obranou proti smrti a symbolickou vzpourou proti ztrátě vzpomínek.

Goldinová zaznamenávala životy mladých lidí, kteří se setkali na začátku sedmdesátých let, tedy v době končící vietnamské války. Jejich radikální experimenty s každodenní zkušeností ukončil nástup AIDS. Tito mladí lidé, převážně bílí ctizádostiví umělci vrhající se do všemožných narkotických a sexuálních experimentů, velmi silně vnímali svoji výjimečnost:

„Mojí přátelé jsou jako rodina, toužíme po intimité pokrevního svazku, ale také po něčem otevřenějším. Jednotlivé role nemáme tak jasně určené. Náš vztah je dlouhodobý [...] Nejsme svázáni krví nebo místem, ale podobnou morálkou, potřebou žít naplno a pro přítomný okamžik, nedůvěrou v budoucnost, podobnou úctou k upřímnosti, potřebou překračovat hranice a sdílenou historií. Žijeme život bez dlouhého přemýšlení, ale s ohledem na druhé. Naše schopnost naslouchat a vcítovat se přesahuje normální definici přátelství.“ (Goldin 1996: 7)

Tato víra v jedinečnost určité sociální skupiny je obvyklá pro uskupení přátel, kterým je okolo dvaceti, jak ukazují filmy *Bistro (Diner)*, *Elišův oheň (St. Elmo's Fire)*, *Velké rozčarování (The Big Chill)*, a dokonce i *Trainspotting (Trainspotting)*. Na rozdíl od nich ale Goldinová zachytila proměnlivou dynamiku skutečné skupiny lidí.

Často se uvádí, že se Goldinová inspiroje běžnou momentkovou fotografií. I když tato teze přesně odráží intimitu její práce, májí se s radikálností autorčina projektu. Většina momentek nezachycuje lidi, jak se milují, berou drogy, sedí na záchodě, převlékají se za druhé pohlaví, masturbují nebo si odbarvují řasy. Právě takové okamžiky ale tvoří jádro Goldinové díla. K tomuto stylu se dostala velmi záhy během svého seznamování s médiem fotografie v alternativní Komunitní škole Satya a později na Výsoké škole při Muzeu umění v Bostonu. Na portréty *Ivy s Marylin*, v *Bostonu (1973)* Goldinová zachycuje jednoho ze svých přátel z transvestitní scény v bostonském nočním klubu *The Other Side*, již oblečeného a připraveného na vystoupení (obr. 2.5). Ivy tu právě vyšvihl hvězdnou pózu pod reprodukcí sitotiskového portrétu *Marylin Monroe* od *Andyho Warhola*.

Tato fotografie ukazuje ženskost jako masku a performanci, což je téma, které bylo nedávno rozpracováno feministickou teorií (Butler 1990). Dvacetiletá *Nan Goldinová* mu zde dává velmi osobitou podobu. Goldinová považovala transvestity, bisexuály a další skupiny ochotné experimentovat s genderovými rolami za „třetí pohlaví“, za avantgardní skupinu, která posouvá hranice identity.

Od roku 1973 autorka pracuje hodně s barvou. Paměť vyzaduje barvu, aby byla živá. Goldinová je skvělá fotografka mimo jiné proto, že dokáže najít intenzivní barvy ve všedním životě, který by bylo možné Weegee a většina dalších dokumentaristů: „*Nan* dokázala v nejspínavějším koutě nejhrošího pajzlu najít barvy a textury, které nikdo jiný neviděl. Její modré byly hluboké jako oceán, oranžové jako svítání a červené svůdně pekelné.“ (Sussman 1996: 101) Například postava na snímku *Vivienne v zelených šatech, New York 1980* stojí u zelené zdi a barevný kontrast tu vytvářejí červené hodinky a modré rádio. Je to názorná prezentace doplňkových barev. Naproti tomu na portrétu *Siobhan s cigaretou, Berlin 1994* se postava nachází na neutrálním šedohnědém pozadí, které evokuje stylové kořeny fotografie inspirované neoklasicistním portrétem (obr. 2.6). Goldinová však vytváří i pozoruhodné kompozice. Nejen *Siobhan*, ale i další postavy jejích fotek vypadají, jako by trojrozměrně vystupovaly před pozadí, které ustupuje jako ve stereoskopu. Goldinová nastavuje svým přátelům zrcadlo, v němž se vidí zcela nově.

Tyto fotografie se dostaly k mnohem většímu okruhu diváků než obvyčejná momentka. Styl Goldinové začal být příznačný pro život v postmoderní Americe zasažené novodobým morem. A i když lidé zachycení na fotografiích na její práci jistě reagovali osobně, je také pravda, že za desetiletí, kdy Goldinová svá díla vystavovala, se tak trochu stali i našimi známými. Na některých fotkách rozpoznáme už viděné tváře a prostředí, dokonce i předměty. Goldinová ve svém díle stírá rozdíl mezi veřejným a soukromým prostorem a vytváří příběh, který je fascinující stejně jako televizní seriál. Ona i její přátelé se často zmiňují, že nad těmito fotkami zakoušejí pocit, jež vyjádřil *Luc Sante*: „[...] prožíváme černobílý film o mládí, který musí být drsný, aby byl velkolepý.“ (Sussman 1996: 95) Z odstupu ovšem

její fotografie působí spíše televizně než filmově. Její hrdinové – David, Suzanne, Siobhan, Cookie – se objevují a vracejí v rozmezí dvaceti let, takže divák získává iluzi, že je „zná“, podobně jako se během let „seznámíme“ s televizními postavami. Douglas Rushkoff tyto diváky označil za generaci, která „stárne u obrazovky“, a právě pro ně je identifikace s postavami stejně důležitá, jako byla pro čtenáře románů na pokračování v 19. století. Sebevědomá „póza“ díla Goldinové vlastně pomáhá generaci, jež vyrostla na ironii a odstupu, vytvořit si takovéto spojení. Právě odstup zachraňuje její práci před sentimentálností nebo nudou a pozornost, se kterou zachycuje vytváření subjektivity a identity ve virtuální době, činí z jejího díla zrcadlo všech diváků, nejen lidí na fotografích.

Stěžejní fotkou v Goldinové cyklu *Balada o sexuální závislosti* je traumatický snímek *Autoportrét měsíc poté, co mě zbil* (1984) – viz obr. 2.7. V úvodu autorka upozorňuje čtenáře, že jde o klíčový okamžik její sexuální závislosti, o moment, kdy se konečně pokusila vymanit z destruktivního vztahu. Na fotce je jen tvář Goldinové, ale modřiny a rány způsobené útočníkem jsou bolestně výmluvné. Levé oko má i po měsíci stále podlité krví, a dokonce o něj málem přišla. Její ostře rudé rty vytvářejí ironický kontrast a staví tradiční ženská lákadla vedle až příliš zřejmých následků mužského násilí. Goldinová se takto vyfotila, aby nikdy nezapomněla, k čemu došlo, a aby se už do onoho vztahu nevracela. Fotografie se stává protetikou paměti, nejen pro autorku, ale i pro její diváky, jimž připomíná, co všechno sexuální revoluce šedesátých let nedokázala změnit.

Zcela nečekaně zde nacházíme ozvěnu Weegeeho fotek. Oblíbenou lokací *Nahého města* je bar *Sammy's* na Bowery, místo navštěvované jak místními dělníky, tak i zbohatlíky z města, kteří tu hledali „děsivou rozkoš“ v kontaktu s obychejnými lidmi (Walkowitz 1992). V tomto baru měla dokonce křest Weegeeho kniha. Jedna z fotografií se jmenuje *Ethel, královna Bowery* a zachycuje ženu středního věku, jež mezi rty tiskne nezapálenou cigaretu a směje se do kamery i přesto, že má okolo oka modřinu hrající všemi barvami. Doprovádí ji o něco starší Žid, který drží sklenici piva a vše pozoruje. Za párem zahlédneme vystavené fotografie. Z popisku není úplně zřejmé, zda ji zbil právě tento anebo jiný společník, avšak zdá se, že všech-

ny Etheliny vztahy končily domácími násilím: „Ethel je královna Bowery a obvykle se pyšní monokly, které jí příroda nenadělala.“ (Weegee 1945: 138) Obě fotky od sebe dělí čtyřicet let, ale šokují nás stejně – prostředí, jež se obvykle zobrazovalo, a dokonce romantizovalo jako přátelské, se tu ukazuje v úplně opačném světle, ať už jde o bohémskou mládež v osmdesátých letech nebo o židovské dělníky z *Lower East Side* v letech čtyřicátých. Rozdíl tkví samozřejmě v přístupu fotografa – zatímco Weegee opatrně zůstává mimo záběh, Goldinová je svým vlastním námětem. Weegee pozoruje scénu jako voyeur a antropolog z odstupu, což zprostředkovaně umožňuje i divákovi, naproti tomu Goldinová vypovídá nejen o své vlastní zkušenosti, ale i o zkušenosti žen v americké kultuře. To umělkyni umožňuje zachytit osobní prožitky a vložit do něj obecnější posestlvtí.

Začátek epidemie AIDS dal Goldinové práci nový, nechtěný směr a znejistil její víru v moc obrazu. Mnoho přátel, kteří byli námětem jejích fotek, podleho nákaze přicházející jako dědictví dekadý experimentů s drogami a sexem. Jejich tragická cesta nevedla ke svobodě, jak mnozí z nich doufali, ale ke smrti. Epidemie inspirovala některé z autorčiných nejlepších prací. Když onemocněla její blízká přítelkyně Cookie, dokumentovala průběh její nemoci působivými fotkami, které evokují vznešeno. Například snímek *Cookie na rentgenu*, říjen 1989 je velmi tmavý, vidíme na něm pouze tvář Cookie částečně ozářenou zlatavým světlem, již přetínají tmavé čáry. Fotografie zachycuje je lékařskou proceduru, ale jako by v myslí vyvolávala to, co Dylan Thomas nazval „odumíráním světla“. Tyto fotografie nově osvětlují starší snímky, třeba ten *Cookie* v *Tin Pan Alley* (1983), na kterém melancholicky vypadající Cookie sedí sama v baru. Jsou to podivně pro-rocká díla, jež dokládají, že fotografie může vytvářet i retrospektivní vzpomínky. V roce 1989 se Goldinová účastnila výstavy uspořádané coby vzdor vůči tomu, kolik obětí si už AIDS vyžádal v umělecké komunitě. Výstava byla nazvána *Svědectví: Proti našemu mizení* a stala se součástí kontroverze týkající se Národní nadace pro umění. V katalogu k výstavě vypovídá David Wojnarowicz o proměně vlastních postojů od chvilce, co se dozvěděl o své nemoci. Během výletu do Nového Mexika najednou při pohledu na pouštní krajinu pocítil silný hněv: „[...] už mě nedokázala omámit krása přírody, všude jsem viděl

jen smrt. Zbytek mého života se přede mnou odvíjí a mohu jej pozorovat pouze skrze rámeček smrti.“ (Sussmann 1996: 375) Najednou jako by v tom samém rámci byly zasazeny i všechny fotografie Goldinové. Série snímků jejich přátel Gillesse a Gotschoa, vytvořená mezi lety 1991 a 1993 v Paříži, dokumentuje Gillesovu proměnu ze zdravého sebestředného muže ve vyzábrou oběť AIDS. Na fotografiích si zachovává osobnost i v nemocnici, nejvíce odosobněným místě ze všech. Smrt již nelze popřít, nemůže se odehrát jen na fotografii.

V doslovu k vydání *Balady o sexuální závislosti* z roku 1996 Goldinová píše: „[...] fotografie neuchováva vzpomínky tak dokonale, jak jsem si myslela. Mnoho lidí zachycených v této knize již zemřelo, většina z nich na AIDS. Myslela jsem si, že fotky mohou odvrátit ztrátu. Vždycky jsem se domnívala, že když někoho nebo něco budu fotografovat dostatečně často, nikdy je neztratím, nikdy nepřijdu o vzpomínky, nikdy nezapomenu na určité místo. Ale ty obrázky jen ukazují, jak všechno jsem ztratila. AIDS všechno změnil.“ (Goldin 1996: 145) AIDS proměnil Západ, i bez ohledu na pokrok v léčbě, protože je to víc než jen nemoc, je to znak změněné kultury. Sebevědomí přátel Goldinové bylo v sedmdesátých letech romantické a modernistické zároven. I Goldinová věřila v pokrok a umění, které dokáže přetvořit svět, proto se také fotografii naprosto oddala. Navíc se jako mnozí další moderní bohemové domnívala, že změnu vyvolají lidé stojící na okraji společnosti, jejichž outsiderství jim dovoluje zajít tak daleko, že si to mainstreamová kultura vůbec nedokáže představit.

Po třech dekadách epidemie nás ani jeden z těchto postavů již nepřesvědčí. Jen lidé posedlí médiem fotografie tak jako Goldinová se mohou dostat do bodu, kdy jeho transformace začne být zřejmá i samotnému umělci. Paradoxně právě víra v modernistickou fotografii Goldinové dovolila stát se první významnou postfotografkou.

SMRT FOTOGRAFIE

Po sto padesát let fotografie zachycovala a uchovávala vzpomínku na smrt, až někdy od osmdesátých let čelí své smrti, kterou způsobilo digitální zobrazování. Možnost fotky digitálně upravovat ruší základní podmínku vzniku fotografie – před objektivem už po ote-

vění závěrky nemusí být nic, být ani tato podmínka nebyla vždy brána jako důkaz autenticity záznamu. Dnes můžeme vytvořit „fotografie“ scén, které nikdy neexistovaly, aniž by byl tento podvod přímo rozeznatelný. V roce 1982 firma Lucasfilm, která se zaměřuje na speciální efekty, prohlásila, že po jejich filmech už „fotografie nemůže sloužit jako důkaz“. K zachycené scéně je nejen možné přidávat nové prvky, ale v každém pixelu („picture element“, tj. „obrazový prvek“) digitalizovaného obrazu lze také změnit barvu, jas i zaostrění (Ritchin 1990: 13). Nechvalně známým způsobem byla tato technika použita během soudního procesu s O. J. Simpsonem, kdy časopis *Time* pozměnil Simpsonovu fotografii tak, aby jeho tvář vypadala tmavší, nejspíš proto, aby se bílým čtenářům zdál děsivější. Takovou technologii měli v osmdesátých letech k dispozici jen odborníci a navíc vyžadovala drahé počítačové vybavení. Dnes je ale možné programy pro domácí úpravu fotek (jako třeba Adobe Photoshop) pořídit za pouhých padesát dolarů, a někdy je dokonce dostanete zdarma při koupi určitého počítače. Některé noviny začaly používat značky, které na manipulaci s fotkou upozorňují. To znamená, že fotografie už není indexem skutečnosti. Je virtuální, stejně jako další postmoderní vizuální média, včetně televize a počítačů. Možná nejlépe se virtuální status fotografie v současné společnosti ukazuje ve změně postojů k užití fotografie jako právního důkazu. Když v roce 1990 v Los Angeles policisté zbili Afroameričana Rodneyho Kinga, jistý George Halliday tuto událost nahrál amatérskou kamerou. S takovýmto důkazem se zdálo být samozřejmé, že policisté budou za brutální čin odsouzeni. Ovšem obhajoba použila právě tento důkaz, aby zpochybnila obžalobu. Po zpomalení záznamu a jeho analýze vteřinu za vteřinou přišli právníci s tvrzením, že King policii ohrožoval. Tento argument porotě sestavené ze samých bělochů, která byla bezpochyby odhodlaná najít důkazy ve prospěch obžalovaných a osvobodit je, postačoval. S analýzou filmu po jednotlivých políčkách paradoxně přišli nejdříve filmoví kritici a teoretici, kteří se pokoušeli určit, jaké postupy jsou specificky filmové. Porotu sice k osvobodujícímu rozsudku evidentně vedly sociologické faktory, důkazní videomateriál by ale s největší pravděpodobností nebylo možné tak úspěšně přeroutit, kdyby fotografická média obecně

nevzbuzovala podezření, že mohou skutečnost zkrleslovat, a proto se s nimi musí nakládat velmi opatrně.

Taková podezřavost dnes doprovází každodenní práci s fotografií. Kodak a další společnosti prodávající digitální fotoaparáty navrhly tak, aby umožňovaly počítačové úpravy obrázků. Po desetiletí si Kodak zakládal na prodej filmu jako protetické paměti – odtud slogan: „Tento okamžik patří Kodaku.“ Teď manažeři firmy tvrdí, že „fotografie již nejsou jen vzpomínkami. Přínášejí informace.“ Digitální fotky porážejí v ceně, a možná už i v kvalitě, tradiční fotoaparáty na kinofilm. Fotografie tak nezasklují více úcty než jiná virtuální média. Názorným příkladem tohoto procesu byly události spojené s americkými volbami v roce 1996. Senátor John Warner z Virginie velmi vyrovnaně soupeřil se svým demokratickým konkurentem Markem Warnerem. Součástí jeho kampaně byla televizní reklama, která ukázala fotografii Marka Warnera, jak si potřásá rukou s bývalým nezvoleným (černošským) guvernérem Douglasem Wilderem. Cílem bylo podpořit republikánské tvrzení, že je „liberál“. Brzo ale vyšlo najevo, že fotografie je podvrh a že Warnerova hlava byla nasazena na tělo jiného demokrata. Pokud by se stalo něco podobného o deset let dříve, senátor Warner kvůli tomu klidně mohl prohrát volby. Tentokrát je ale hladce vyhrál.

Poznámky

1. Ve své autobiografii se Weegee zmiňuje, že vytvořil podobnou scénu v kině na 42. ulici pro časopis *Brief*, k čemuž využil placené modely, avšak tuto událost datuje rokem 1951 (Weegee 1961: 117).

Literatura

- Barthes, Roland (1981). *Camera Lucida: Refections on Photography*. New York, Noonday. [Česky: Barthes, Roland (2005). *Světla komora: Poznámky k fotografii*, přel. Miroslav Petříček, Praha, Agite/Fra.]
- Batchen, Geoffrey (1994). „Ghost Stories: The Beginnings and Ends of Photography“, *Art Monthly Australia* 76, December 1994.
- Batchen, Geoffrey (1997). *Burning with Desire*. Cambridge, MA, MIT Press.

- Benjamin, Walter (1968). *Illuminations*. New York, Schocken. [Česky: Benjamin, Walter (2009). *Výbor z díla I: Literárněvědné studie*, přel. Martin Ritter, Praha, Olkoymenh.]
- Buerger, Janet E. (1989). *French Daguerreotypes*. Chicago, IL, Chicago University Press.
- Burgin, Victor (1996). *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*. Berkeley, CA, University of California Press.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Routledge.
- Charney, Leo – Schwartz, Vanessa R. (eds.) (1995). *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley – Los Angeles, CA, University of California Press.
- Coplans, John (1982). *Weegees New York*. Munich, Schirmer/Mosel.
- Goldin, Nan (1996). *The Ballad of Sexual Dependency*. New York, Aperture.
- Gunning, Tom (1995). „Tracing the Individual Body: Photography, Detectives and Early Cinema“, in Charney – Schwartz (1995).
- McCauley, Elizabeth (1994). *Industrial Madness*. New Haven, CT, Yale University Press.
- Mitchell, William J. (1992). *The Reconfigured Eye*. Cambridge, MA, MIT Press.
- Navrátil, Antonín (1974). *Dziga Vertov: Revolucionář dokumentárního filmu*. Praha, Čs. filmový ústav]
- Nochlin, Linda (1971). *Realism*. London, Penguin.
- Przybylski, Jeannene M. (1995). „Moving Pictures: Photography, Narrative and the Paris Commune of 1871“, in Charney – Schwartz (1995).
- Ritchin, Fred (1990). *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*. New York, Aperture.
- Sheldon, M. French (1892). *Sultan to Sultan: Adventures among the Masai and Other Tribes of East Africa*. Boston, MA, Arena.
- Sontag, Susan (1973). *On Photography*. New York, Farrar, Strauss and Giroux. [Česky: Sontagová, Susan (2002). *O fotografii*, přel. Pavel Vančát, Praha – Litomyšl, Paseka – Barrister & Principal.]
- Stettner, Louis (1977). *Weegee*. New York, Alfred A. Knopf.
- Sussmann, Elizabeth (1996). *Nan Goldin: I'll be Your Mirror*. New York, Scalo.
- Walkowitz, Judith (1992). *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late Victorian London*. Chicago, IL, Chicago University Press.
- Weegee (1945). *Naked City*. New York, Essential Books.
- Weegee (1961). *Weegee by Weegee*. New York, Da Capo.