

Fotografický obraz jako „umělecké dílo“

Ladislav Hejdánek

in: Běžím s hovnem proti plátnu, 2006, p. 14–19

in: Ladislav Hejdánek, [O umění](#), Praha: OIKOYMENH, 2014, p. 119–125

in: Běžím s hovnem proti plátnu, 2006, str. 14–19

in: Ladislav Hejdánek, [O umění](#), Praha: OIKOYMENH, 2014, str. 119–125

◆ článek, česky, vznik: 13. 8. 2006

◆ article, Czech, origin: 13. 8. 2006

Fotografický obraz jako „umělecké dílo“

Ladislav Hejdánek

in: Běžím s hovnem proti plátnu, 2006, p. 14–19

in: Ladislav Hejdánek, [O umění](#), Praha: OIKOYMENH, 2014, p. 119–125

in: Běžím s hovnem proti plátnu, 2006, str. 14–19

in: Ladislav Hejdánek, [O umění](#), Praha: OIKOYMENH, 2014, str. 119–125

◆ článek, česky, vznik: 13. 8. 2006

◆ article, Czech, origin: 13. 8. 2006

Fotografický obraz jako „umělecké dílo“

Původní význam slova „umění“ (nejen v češtině) poukazoval k lidské dovednosti; to, že jde pouze o člověka, bylo zásadně důležité, i když jisté „dovednosti“ nebylo lze upřít ani jiným živým bytostem. Rozdíl mezi bobří hrází a už archaickým člověkem vybudovanou malou potoční nebo říční přehradou byl odedávna chápán jako zásadní: člověk ví o cíli svého snažení, má předem představu toho, co chce vytvořit, je si vědom nedokonalosti svého výtvoru a při pokusech je napravit a překonat dokáže i své představy měnit a vylepšovat. Právě v tom bylo spatřováno rozhodující dělítko mezi tím, co se zrodilo „od přírody“, a tím, co vytvořil člověk (resp. přesněji: na čem se svou tvorbou člověk podílel, protože samozřejmě musel použít nějakého „materiálu“, který si sám vytvořit nedokázal a často ani vůbec nemohl). Na „výtvoru“ bylo obvykle dobře možné rozpoznat, jde-li o produkt „přírodní“ nebo „nepřírodní“; tam, kde to nebylo (nebo ani dnes není) možno rozpoznat snadno, byly vypracovány přístupy a postupy, které umožnily takové nesnáze zdolat a posléze co nejspolehlivěji rozhodnout, jde-li o cosi „přírodního“, nebo spíš o něco „umělého“ (jen jako malý příklad lze uvést poměrně recentní zkoumání, zda určité „signály“ z vesmíru, které bylo možno zachytit a podrobit analýze, jsou přírodního původu anebo spíš projevem nějakých vzdálených inteligentních bytostí – což pochopitelně muselo být zároveň spojeno s jistou reinterpetací toho, co je „lidské“). Všude, kde do „přírodních“ poměrů zasáhl nikoli nahodile člověk, najdeme stopy po určitých „technikách“, jichž při tom vždy znovu (a po čase také vždy poněkud jinak) používal. Takové „techniky“ mohly být (a často skutečně byly) odpozorovány z „přírody“, ale jejich adaptace a zapojení do jakési strategie, která přesahuje pouhé „techniky“, vykazovalo nepochybnou lidskou provenienci. A právě tato zřetelná lidskost, člověčnost (obvykle pojmenovaná jako „kulturní“, což ovšem někdy trochu mate, protože nehledě na etymologické kořeny i nejstarší významy latinského slova dostává v různých souvislostech velmi odlišný smysl) vedla postupně k tomu, že byl stále větší důraz kladen nikoli na hotový výtvor, nýbrž především na to, k čemu takový výtvor jakožto pouhý artefakt poukazoval jako k tomu, co mu propůjčovalo „smysl“, a to ve zcela jiných než předmětně užitných, technicky využitelných souvislostech (jak tomu bylo třeba s již uvedenou primitivní přehradou na potoce nebo říčce).

Různé „obory“ umělecké (tj. stále ještě „dovednostní“) tvorby se v kulturní historii se začaly od sebe oddělovat a někdy i dost vzdalovat. Vše se zdá nasvědčovat tomu, že původně šlo – v povědomí a tradicích archaických lidí – o úkony rituální, ale s postupem času byla jednotlivá zaměření stále víc zbavována kultických vazeb v úzké souvislosti s tím, jak se ze „světa mýtu“, v němž zprvu archaičtí lidé žili (jako v bytostně „lidském“ osvětí, pronikavě se lišícím od jakéhokoli osvětí přírodního), počaly postupně osamostatňovat aktivity, tedy také „prostory“ a „doby“ profánní. Důsledkem bylo rozpolcení dosud jakoby jednotného světa, v němž lidé osobně i společensky žili, na dvojí svět; to pochopitelně muselo vést i k rozpolcení lidského života samého a jisté schizoidnosti, jež s sebou přinášela na jedné straně stále rychlejší a pronikavější předmětné, technické změny, zatímco na druhé straně ponechávala lidské vědomí (a svědomí) ve zmatku a pochybnostech, vedoucích někdy k resentimentům, ale jindy k jakési zvláštní mravní otrlosti a k cynismu.

Hlubší „myslitelé“ ve všech větších civilizacích to podle míry své vnímavosti zakoušeli jako výzvu k pokusům o nápravu. Nejstarším a nejrozšířenějším druhem nápravy byly pokusy o reintegraci rozpadajících se mytických prvků do nějakého typu „náboženství“ (v tom smyslu můžeme náboženství a náboženskost považovat za poslední fázi ve vývoji mýtů a mytičnosti), ale jiným takovým druhem byla také jednotlivá umění, která také dovolovala často zmatenému a vystrašenému člověku, aby se niterně sebral a upevnil ztotožněním s jakýmsi pravzorem, k němuž mu cestu otvíral právě „artefakt“, tj. předmětná podoba uměleckého ztvárnění (fungovat to ovšem mohlo zase jen v rámci nového, více méně už desakralizovaného „rituálu“, totiž ritualizovaného vztahu k onomu „artefaktu“). Všechny náboženské pokusy o záchranu a zachování něčeho ze starého světa mýtů si byly té pozoruhodné síly a moci uměleckých výtvorů více nebo méně vědomy; jistou výjimkou by se mohl zdát ikonoklasmus předprorocké a prorocké tradice ve starém Izraeli (který se pak čas od času vracel i v pozdější, pak už evropské historii), ale ve

skutečnosti šlo v tomto případě o posilování protimytického a antireligiózního zápasu, který přetrvával někdy i po velmi dlouhá období vracejících se vln mytičnosti a religiozity, ale díky jehož neustálému působení může dnes snad většina evropských a evropsky poznamenaných lidí žít v sekulárních poměrech, a to třeba i navzdory dočasnému zaplavení myslí novými formami pověrečnosti, od pseudověd až po pseudonáboženskou fantastiku, nejrůznější iracionální rasové, nacionální, ale i „vědecké“ fundamentalismy, ideologie, a vůbec veškeré typy „falešného vědomí“. Právě v důsledku toho zmatení myslí se může naše současnost některým myslitelům jevit nikoli jako krize, ale jako konec jisté grandiózní (i když leckdy zoufale selhávající) epochy, spojované s Evropou a evropanstvím.

V těchto dějinných souvislostech se fotografie (a v souvislosti s ní také film a zvláště televize) může jevit jako jakýsi vedlejší, zbytnělý a stále víc bytnější produkt jedné speciální linie tohoto úpadku, jímž je „technika“. Mezi různými druhy umění se obvykle poněkud abstraktně rozlišují ty, které převážně pracují s lidskými gesty a výrazy (tanec, pantomima), dále ty, které převážně pracují se zvuky, rytmy a melodiemi (hudba i nehudba), potom ty, které se orientují na trvalé zachycení tvarů (tedy hlavně na zrak, ale nikoli výhradně; odtud umění „výtvarná“), a posléze na ty, které pracují se slovem. Všechno se zdá naznačovat, že i pro jiná než slovesná umění je oproštění od slova jakousi okolnostmi podmíněnou dobrovolnou askezí, občas pociťovanou jako těžko unesitelnou; hlasové rituály se už od pradávna prosadily jako nejperspektivnější prostředek komunikace mezi lidmi, a umělecká tvorba vždy byla a zůstává převážně záležitostí komunikace mezi lidmi, ať už její poslední motivy (a niterné zdroje) jsou sebevíc osobní a ryze individuální. O jakési vědomě neprogramované jednotě všech druhů umění svědčí ovšem také to, že mezi nimi nejsou zdaleka takové příkopy až propasti, jaké třeba dnes hrozí narůstat mezi jednotlivými vědeckými obory a zejména podobory. Zvláště zajímavé a přímo signifikantní jsou jakési opětovné „návraty“ mimoslovní umělecké tvorby k slovu a slovesnosti; nejnápadnější to je v případě hudby, asi také proto, že se tam lze trochu přít o to, zda se mimoslovní hudební projev vlastně původně neosamostatnil ze zpěvu se slovem dost úzce spjatého. Mnohem podivnější je však návrat divadla k hudbě nebo naopak již emancipované hudby ke slovu; propojení pantomimy se slovem a s hudbou vedlo dokonce k tak absurdním, ale často úchvatným výtvorům jako je třeba opera nebo melodram. Ani výtvarná umění nezůstávají zcela stranou; důležitou součástí soch nebo obrazů jsou názvy, pojmenování a často i dost neumělé slovní projevy autorů (ale i posuzovatelů a kritiků atp.).

Vedle toho všeho se však vnucují naší pozornosti takové tendence, které vyzrazují stoupající závislost na technikách práce a na technice vůbec. Na periférii umělecké tvorby se objevují její upadající a upadlé formy, kde nad hloubkou nápadu začíná převládat vnější napodobování, tedy nad myšlenkou macha. Experimentální výsledky jsou pak často kuriózní: poskytnete nějaké prostředky zvířeti, které je schopno umělce napodobit (např. barvy a štětec šimpanzovi nebo orangutanovi) – a výsledek je často nemožno odlišit od výstřelků uměleckých extrémistů. Je to jen dokladem toho, že techniky samy o sobě nemohou zaručit uměleckost výtvoru, protože samy o sobě se už emancipují od člověka, od jeho „člověckosti“, „lidskosti“.

V této zvláštní „technizaci“, dovolující, aby se z výtvoru zcela vytrácel prvek „lidskosti“, se dostává přímo jedinečného místa právě ve fotografii. Nejprve automatizací a dnes už ohromující sofistikovaností práce s fotografickými (ale také kamerovými atd.) přístroji lze dosáhnout toho, že výsledný „obraz“ (přesně: snímek, eventuálně celý film) může pořídit nejen příslušně nacvičené zvíře, ale dokonce jen automat, tu a tam člověkem jen obsluhovaný (např. policejní nebo podnikové kamery na veřejných prostranstvích nebo ve výrobnách či prodejnách apod.). Masová výroba takových produktů dává do ruky lidí, kteří o uměleckosti záměru nemají nejen žádné tušení, ale nemají k němu vůbec žádné vlohy ani smysl pro ně, prostředky k pořizování „fotografických“ výtvorů, které jsou sice nemožné bez techniky (kterou vymyslel člověk), ale jsou dobře myslitelné a často i v některých ohledech možné a funkční bez člověka, vždycky však bez bytostné kvality jeho lidství, jeho „člověčenství“. Takové výtvořiny pak už nic „neznamenají“, tj. nenesou žádné poselství, žádnou výzvu k porozumění, ale jsou jen příležitostí k procvičování a snad i zkoumání představivosti diváka (asi jako Rohrschachovy obrázky).

V pozdně moderním a zejména pak postmoderním umění můžeme vysledovat zvláštní (po mém soudu však jen experimentální a spíše okrajové) tendence, které záměrně zbavují tradiční podoby uměleckých výtvorů některých kdysi za naprosto nezbytné považovaných náležitostí. Tak jako třeba v hudbě zkoušejí někteří autoři zbavit se melodie, rytmu a dokonce tónu, tak se v malířství zbavují obrazivosti („předmětnosti“), ba i tvaru (o barvě tu nemusíme mluvit, to je už prastará záležitost, barvy jsou pozdější než tvary) – a tak vlastně ustupuje do pozadí a někdy docela mizí tzv. tvůrčí záměr, a s ním ovšem niterná, ne-předmětná povaha „díla samého“. Jen pro srovnání si můžeme připomenout dost obdobnou tendenci třeba ve vědách, zvláště „přírodních“ (ale nejen v nich), kde se do podezření a pochybností dostává každá teorie, každý pokus o pojmové zvládnutí souvislostí, a veškerá péče se věnuje vršení nesčíslných tzv. „pozitivních“ faktů a faktíků na sebe, na hromadu, a jejich třídění podle nahodilých okolností nebo schémat, jen ne podle „smyslu“ (to je považováno za subjektivismus). A jinde zase technizace a matematizace produkuje zvláštní „světy“ bez člověka a bez lidského smyslu a lidských významů. – To všechno je ovšem jen určitý rys doby, epochy, jakási krize „smyslu pro smysl“ a pro rozdíl mezi významností a bezvýznamností, centrálností a okrajovostí. Týká se to tedy, jak se můžeme přesvědčovat, celého života jak jednotlivců, tak i celých společností, a nejde jen o problémy umění, a už vůbec ne jen o problémy „fotografie“ a fotografování.

Co tedy z toho všeho můžeme vyvodit pro ten cíl, o nějž nám nyní jde, a jímž je jisté očištění a pročištění pojetí fotografie jako „uměleckého díla“, které nesmíme chybně ztotožňovat s tím, co se třeba fotografii jen „podobá“, ale fotografickým dílem (smysl dávajícím výtvozem) není? Tak jako nemůžeme o určité rozpoznané sérii signálů bezpečně tvrdit, že jde o nějaké sdělení inteligentních bytostí, dokud ty signály uspokojivě nerozluštíme, tak o žádné „fotografii“ (tj. nějakém obrázku na papíře nebo v projekci na plátno apod.) nemůžeme říci, že jde o „fotografické dílo“, dokud neporozumíme tvůrčímu záměru autora (a takovému porozumění musíme ovšem dát i příslušnou formu, přístupnou kritickému zvažování a hodnocení jiných, ale kompetentních „vnímatelů“). Tak jako nemůžeme posoudit umělecké kvality románu nebo vědeckou přesvědčivost odborného textu jen podle písmen a papíru, na nichž byla vytištěna, tak nemůžeme nikdy spolehlivě rozpoznat uměleckost (a jen někdy dokonce i mimouměleckost, neuměleckost a protiuměleckost) fotografie podle toho, co prostě „vidíme“ na „obrázku“ před sebou, aniž bychom pracovali s mnoha nezbytnými kontexty, díky kterým a v nichž pouze takový „obrázek“ může dávat a dávat „smysl“. A k tomu je jistě naprosto nutné, abychom za sebou měli mnohé zkušenosti, a ovšem také schopnost je inteligentně zpracovat (tak např. i obraz je zapotřebí umět „číst“ s porozuměním pro to, jak byl „psán“); a k těm zkušenostem náleží také patřičná vnímavost, bez níž žádná zkušenost není vůbec možná. A vnímavost k „dílu“ samému, které nemůžeme a nesmíme ztotožňovat s pouhým „artefaktem“ (tj. s pouhým vnějším vzezřením „výtvoru“), je vždycky vnímavostí vůči tomu, co nemáme prostě „před sebou“, ale k čemu se musíme pracně dostávat – nejen za pomoci vnější podoby artefaktu, ale také za pomoci druhých, ovšemže také náležitě vnímavých (tedy nikoli za pomoci kohokoli, bez jakéhokoli hodnocení a výběru). Takže v tom tedy je fotografické umění blízké všem ostatním druhům umění, neboť také v jiných oborech, jak dobře víme, se vyskytují četní pseudo-tvůrci. Povolnost ke skutečné, opravdové umělecké tvorbě, jakož i k náležitému porozumění a zhodnocení takové tvorby, není nikdy masová záležitost; masovou záležitostí jsou pouze módní vlny.

Kvalitní, tj. umělecká fotografická tvorba tedy není a nikdy nebude masovou záležitostí, ale vždycky jen záležitostí elity (jako tomu tak je ve všech oborech umění, ale podobně tomu je i v mnoha mimouměleckých oborech, např. ve vědě). Technicky může „fotografovat“ zajisté každý; stačí si pořídit nějaký aparát a trochu se to „naučit“. O kvalitě výsledků však nelze hlasovat; vlastně ano, je to možné, ale je to bytostně bezcenné. V době rozklášené a úpadkové se však může stát, že společenské, ale také třeba finanční ocenění nějakého uměleckého výtvoru může dočasně pod vlivem naprosto mimouměleckých momentů stoupnout tak, že se taková pseudotvorba stane pro nejruznější podvodníky docela lukrativní záležitostí. Ale to zase platí obecně, a dokonce nejen na lidské úrovni. Pak ovšem do lidského hodnocení v určité době (a do jeho kompetence začne promlouvat a zasahovat také čas: pseudoumění se bude sice objevovat vždycky znovu, ale právě

umění jediné si zachová jakousi pevnost a integritu ve všech svých proměnách. A to bude nepochybně platit i pro umění tak mladé, jakým je umění fotografie.

LvH, 2006

(upraveno a korigováno 13. 8. 2006)

bylo uveřejněno in:

www.totem.cz/nefoto

katalog, str. 14-19