

Vilém Flusser
Za filosofii fotografie

Z německého originálu
Für eine Philosophie der Fotografie. 1983

Flusser, Vilém
Za filosofii fotografie.
Z němčiny přeložili
Božena a Josef Kosekovi
Praha: nakladatelství Hynek, s.r.o., 1994
Copyright © European Photography, 1983
Illustration © Jiří Říha, 1972
Všechna česká práva vyhrazena
© Nakladatelství Hynek, s.r.o., 1994
ISBN 80-85906-04-X

Elektronická kópia výhradne pre študijné potreby
členov FOPA a photopost.cz
© 2004

*Ak sa vám túto publikáciu podarí zohnať v predaji,
neváhajte a zakúpte si legálnu kópiu.
Autor aj český vydavateľ si to zaslúžia!*

OBSAH

Poznámka úvodem	4
Obraz	5
Technický obraz	10
Fotoaparát	16
Gesto fotografování	27
Fotografie	34
Distribuce fotografie	41
Příjem fotografie	48
Fotografické universum	55
Nutnost filosofie fotografie	65
Slovníček pojmů	71

Poznámka úvodem

Tento pokus vychází z hypotézy, že v lidské kultuře lze od samého počátku pozorovat dva zásadní mezníky. První může být vyjádřen heslem „vynález lineárního písma“ a datován přibližně do poloviny druhého tisíciletí př. Kr., druhý, jehož jsme svědky, heslem „vynález technických obrazů“. Je možné, že k podobným mezníkům došlo již dříve, ale ty nám unikly.

V této hypotéze je obsaženo podezření, že kultura - a s ní lidský život vůbec - v dnešní době zásadně mění svou strukturu. Náš pokus bude usilovat o to, aby takové podezření doložil.

Protože si chce uchovat hypotetický charakter, upustí od citátů z prací, které se podobnými tématy zabývaly dříve. Ze stejného důvodu nebude uvedena bibliografie. Místo ní je připojen slovníček pojmů zde užívaných nebo zde obsažených, jejichž definice si však nečiní nárok na obecnou platnost, nýbrž se nabízejí jako pracovní hypotézy pro ty, kdo chtějí dále rozvíjet úvahy a zkoumání, které jsou zde formulovány.

Neboť takový je záměr předloženého eseje: Nikoli hájit tezi, ale přispět ve filosofickém duchu k diskusi na téma „fotografie“.

Obraz

Obrazy jsou plochy, které mají význam. Poukazují - většinou - na něco v časoprostoru „tam venku“, co nám mají jako abstrakce (jako zkratky čtyř dimenzí časoprostoru na dvě dimenze plochy) učinit představitelným. Tuto specifickou schopnost abstrahovat plochy z časoprostoru a znovu je do časoprostoru promítat nazvěme „imaginací“.

Je předpokladem pro vytváření a dešifrování obrazů. Jinak řečeno: Je schopností zakódovat jevy do dvojdimenzionálních symbolů a tyto symboly číst.

Význam obrazů spočívá na povrchu. Člověk jej může postihnout jediným pohledem - ale potom zůstane povrchním. Chce-li člověk význam prohloubit, to znamená: chce-li zrekonstruovat abstrahované dimenze, musí pohledu dovolit, aby povrch bedlivě ohledal. Toto ohledávání povrchu obrazu označíme jako „scanning“. Pohled při něm sleduje komplexní cestu, která je utvářena jednak strukturou obrazu, jednak intencí pozorovatele. Význam obrazu, který se v průběhu scanningu odkrývá, je tedy syntézou dvou intencí: té, která se projevuje v obraze, a té, která je vlastní divákovi. Z toho vyplývá, že obrazy nejsou „denotativní“ (jednoznačné) komplexy symbolů (jako např. čísla), nýbrž „konotativní“ (mnohoznačné) komplexy symbolů: Nabízejí prostor pro interpretace.

Zatímco pohled ohledávající obrazovou plochu zachycuje jeden prvek po druhém, vytváří mezi nimi časové vztahy. Může se vracet k již viděnému prvku obrazu, a z „předtím“ se stává „poté“: Čas zrekonstruovaný scanningem je časem věčného návratu téhož. Pohled však současně vytváří i závažné vztahy mezi prvky obrazu. Může se k určitému specifickému

obrazovému prvku opakovaně vracet a tak jej povýšit na nositele významu obrazu. Tím vznikají komplexy významů, v nichž jeden prvek propůjčuje význam druhému a získává od něj svůj vlastní význam: Scanningem rekonstruovaný prostor je prostorem vzájemně propůjčovaného významu.

Tento časoprostor, který je obrazům vlastní, není ničím jiným než světem magie, v němž se všechno opakuje a v němž má vše svůj podíl na jakési závažné souvislosti celku. Takový svět se strukturálně odlišuje od historické lineárnosti, v níž se neopakuje nic a v níž má vše své příčiny a následky. Například: V historickém světě je východ slunce příčinou kokrhání kohoutů, v magickém světě východ slunce znamená kokrhání a kokrhání východ slunce. Význam obrazů je magický.

Dešifrujeme-li obrazy, nesmíme pustit ze zřetele jejich magický charakter. Je tedy nesprávné, chceme-li v obrazech vidět „zmrazené události“. Spíše nahrazují události věcnou konfigurací a převádějí je do výjevů. Magická moc obrazů spočívá v tom, že jsou plochami: jejich vnitřní dialektiku, jejich vnitřní rozpornost musíme vidět ve světle této magie.

Obrazy prostředkují mezi světem a člověkem. Člověk „existuje“, to znamená, že svět mu není přístupný bezprostředně: mají mu jej zprostředkovat obrazy. Kdykoliv to ovšem činí, staví se mezi svět a člověka. Mají být mapami, a stávají se španělskými stěnami: Místo aby svět představovaly, zakrývají ho, až člověk nakonec začíná žít ve funkci obrazů, které sám vytvořil. Přestává obrazy dešifrovat a místo toho je nedešifrované promítá do světa „tam venku“, čímž se mu svět stává souhrnem obrazů -kontextem výjevů, věcnou konfigurací. Toto obrácení funkce obrazu nazvěme „idolatrií“, a pozorujme na dnešní době, jak probíhá: Všudypřítomné technické obrazy

se chystají naši „skutečnost“ magicky přestrukturovat a obrátit ji v globální obrazový scénář. V podstatě tu jde o druh „zapomínání“. Člověk zapomíná, že on sám obrazy vytvořil, aby se podle nich orientoval ve světě. Už je nedokáže dešifrovat, a od tohoto okamžiku žije ve funkci svých vlastních obrazů: Imaginace se změnila v halucinaci.

Zdá se, že už jednou, nejpozději v průběhu druhého tisíciletí př. Kr., nabylo toto odcizení člověka od jeho obrazů kritických dimenzí. Proto se někteří lidé pokusili upamatovat na to, jaký byl původní záměr obrazů. Pokusili se obrazové clony roztrhnout, aby si uvolnili cestu do světa, který se nacházel za nimi. Jejich metoda spočívala v tom, že vytrhávali obrazové prvky (pixels) z povrchu a řadili je do řádků: vynalezli lineární písmo. A tím překódovali kruhový čas magie v lineární čas historie. To byl počátek „dějinného vědomí“ a „dějin“ v užším slova smyslu. Od té doby bylo dějinné vědomí zaměřeno proti magickému vědomí - konflikt, který je zřejmý ještě v odporu k obrazům, jak jej známe u židovských proroků a řeckých filosofů (zejména u Platóna).

Boj písma proti obrazu, dějinného vědomí proti magii, poznamenává celé dějiny. S psaním vstoupila do života nová schopnost, kterou lze nazvat „pojmovým myšlením“ a která spočívá v tom, že z ploch abstrahuje linie, což znamená: vytváří a dešifruje texty. Pojmové myšlení je abstraktnější než myšlení imaginativní, neboť vylučuje z fenoménů všechny dimenze s výjimkou přímek. Tak se člověk vynálezem písma vzdálil od světa ještě o další krok. Texty neznamenaají svět, nýbrž obrazy, jejichž clonu trhají. Dešifrovat texty tedy není ničím jiným než odkrývat obrazy, které jsou těmito texty značeny. Záměrem textů je vysvětlit obrazy, záměrem pojmů je objasnit představy. Texty jsou tudíž metakódem obrazů.

Tím vyvstává otázka po vztahu mezi texty a obrazy. Je to ústřední otázka dějin. Ve středověku se objevuje jako boj křesťanství, které je oddáno textu, proti pohanům, kteří uctívají obrazy; v novověku jako boj textuální vědy proti obrazovým ideologiím. Boj je dialektický. Tou měrou, jakou křesťanství potíralo pohanství, si osvojovalo obrazy a stávalo se samo pohanským; a tou měrou, jakou věda potírala ideologie, si osvojovalapředstavystávalasesamaideologickou. Vysvětlením je toto: Texty sice vysvětlují obrazy, aby je vyvrátily, ale obrazy také ilustrují texty, aby je učinily srozumitelnými. Pojmové myšlení sice analyzuje myšlení magické, aby je odstranilo z cesty, ale magické myšlení se vsouvá do pojmového, aby mu propůjčilo význam. V tomto dialektickém procesu se pojmové a imaginativní myšlení navzájem posiluje — to znamená: Obrazy jsou stále pojmovější, texty stále imaginativnější. V dnešní době nacházíme nejvyšší pojmovost v konceptuálních obrazech (například v počítačových obrazech) a nejvyšší imaginaci ve vědeckých textech. Tak, odzadu, se převrací hierarchie kódů. Texty, jež jsou původně metakódem obrazů, mohou mít samy obrazy jako svůj metakód.

To však není všechno. Samo písmo je pouhým zprostředkováním - zcela jako obrazy - a podléhá stejné vnitřní dialektice. Nenachází se tím jen ve vnějším rozporu k obrazům, ale je také rozpolceno vnitřním rozparem. Je-li záměrem písma prostředkovat mezi člověkem a jeho obrazy, může obrazy také zakrýt, místo aby je znázornilo, a vsunout se mezi člověka a jeho obrazy. Stane-li se tak, pak není člověk schopen dešifrovat své texty a rekonstruovat v nich značené obrazy. Když se však texty stanou nepředstavitelnými, obrazové neuchopitelnými, pak člověk žije ve funkci svých textů. Vzniká

„textolatrie“, která není o nic méně halucinační než idolatrie. Znamé příklady pro textolatrii, pro „věrnost textu“, jsou křesťanství a marxismus. Texty jsou tu promítány do světa „tam venku“ a člověk svět zažívá, poznává a hodnotí ve funkci těchto textů. Obzvlášť působivý příklad nepředstavitelnosti textů nabízí dnes diskurs věd. Vědecké universum (význam těchto textů) nemá být převáděno do představ: Jestliže si člověk pod ním něco představuje, dešifroval je „špatně“; kdo si chce kupříkladu představit něco pod rovnicemi teorie relativity, nepochopil ji. Protože však všechny pojmy koneckonců znamenají představy, je vědecké, nepředstavitelné universum „prázdným“ universem.

Textolatrie dosáhla v 19. století kritického stadia. Přesně vzato, skončily jí dějiny. Dějiny jsou vlastně postupným překódováním obrazů v pojmy, postupným vysvětlováním představ, postupným od-magičtěním, postupným procesem chápání. Stanou-li se však texty nepředstavitelnými, pak už není co vysvětlovat a dějiny jsou u konce.

V této krizi textů byly vynalezeny technické obrazy: aby učinily texty opět představitelnými, aby jim dodaly magický náboj - aby překonaly krizi dějin.

Technický obraz

Technický obraz, je obraz vyrobený přístroji. A protože přístroje jsou produkty užitých vědeckých textů, jedná se u technických obrazů o nepřímé výtvořiny vědeckých textů. To jim propůjčuje, historicky a ontologicky vzato, postavení, kterým se liší od tradičních obrazů. Historicky tradiční obrazy předcházejí texty o celá desetitisíciletí a technické obrazy přicházejí po daleko pokročilejších textech. Ontologicky jsou tradiční obrazy abstrakcemi prvního stupně, pokud abstrahují z konkrétního světa, zatímco technické obrazy jsou abstrakcemi třetího stupně: abstrahují z textů, které abstrahují z tradičních obrazů, které zase abstrahují z konkrétního světa. Historicky jsou tradiční obrazy předhistorické a technické obrazy „post-historické“ (ve smyslu předchozí kapitoly). Ontologicky znamenají tradiční obrazy fenomény, zatímco technické obrazy znamenají pojmy. Dešifrovat technické obrazy tedy obnáší vyčíst z nich toto jejich postavení.

Dešifrují se obtížně ze zvláštního důvodu. Jak se zdá, nemusí být totiž vůbec dešifrovány, neboť jejich význam se zdánlivě automaticky zobrazuje na jejich povrchu - podobně jako otisky prstů, u nichž je význam (prst) příčinou a obraz (otisk) následkem. Svět značený technickými obrazy se zdá být jejich příčinou a ony samy posledním článkem kauzálního řetězce, který je bez přerušení spojuje s jejich významem: Svět reflektuje sluneční a jiné paprsky, které jsou prostřednictvím optických, chemických a mechanických zařízení zachycovány na citlivých površích a jejichž výslednicí jsou technické obrazy, to znamená, že se zdánlivě nacházejí na téže úrovni skutečnosti jako jejich význam. Co se na nich vidí, zdánlivě tedy ne-

jsou symboly, které by se musely dešifrovat, ale symptomy světa, jejichž prostřednictvím je možné svět, byť i nepřímo, shlédnout.

Tento zdánlivě nesymbolický, objektivní charakter technických obrazů vede diváka k tomu, že se na ně nedívá jako na obrazy, ale jako na okna. Důvěřuje jim jako vlastním očím. A proto je také nekritizuje jako obrazy, nýbrž jako světové názory (pokud je vůbec kritizuje). Jejich kritika není analýzou jejich výroby, nýbrž analýzou světa. Tato nekritičnost vůči technickým obrazům se v situaci, kdy technické obrazy vytlačují texty, stává nebezpečnou.

Nebezpečnou proto, že „objektivita“ technických obrazů je klam. Neboť nejsou - jako všechny obrazy - pouze symbolické, spíše znázorňují ještě daleko abstraktnější komplexy symbolů než tradiční obrazy. Jsou metakódy textů, a jako takové, jak bude ještě třeba ukázat, neznamenají svět „tam venku“, ale texty. Imaginace, která je vytváří, je schopností překódovat pojmy z textů do obrazů; a když je pozorujeme, vidíme nově zakódované pojmy světa „tam venku“.

Oproti tomu je snadné poznat symbolický charakter tradičních obrazů, neboť mezi ně a jejich význam se staví člověk (například malíř). Tento člověk vypracovává obrazové symboly „v hlavě“, aby je potom štětcem přenesl na plochu. Chceme-li takové obrazy dešifrovat, musíme dekódovat kódování, jež se odehrálo „v hlavě“ malířově. U technických obrazů však není tato věc tak zřejmá. Mezi ně a jejich význam se sice také vkládá určitý faktor, totiž kamera a člověk, který ji obsluhuje (například fotograf), ale není z toho vidět, že by tento komplex „aparát/operátor“ přerušil řetěz mezi obrazem a významem. Naopak: Zdá se, že význam do komplexu na jedné straně vstupuje

(input), aby na druhé straně zase vystoupil (output), přičemž sám průběh, to, co se odehrává uvnitř komplexu, zůstává skryt. Kódování technických obrazů probíhá uvnitř černé skříňky, tzv. „black box“, a každá kritika technických obrazů musí tedy směřovat k tomu, aby toto „uvnitř“ osvětlila. Dokud nemáme takovou kritiku k dispozici, zůstáváme, pokud jde o technické obrazy, analfabety.

Avšak přece jen něco o těchto obrazech můžeme říci: Například že nejsou okny, nýbrž obrazy, tedy plochami, které všechno převádějí na věcnou konfiguraci; že působí magicky jako všechny obrazy; a že svádějí své adresáty, aby si tuto nedešifrovanou magii promítali na svět „tam venku“. Magickou fascinaci technických obrazů lze pozorovat všude: jak naplňují život magií, jak my ve funkci těchto obrazů prožíváme, poznáváme, hodnotíme a jednáme. Proto je důležité ptát se, o jaký druh magie tu jde.

Je zjevné, že to sotva může být táž magie jako u tradičních obrazů: Fascinace, která proudí z televizní obrazovky nebo z filmového plátna, je jiná než fascinace, kterou prožíváme před jeskynními malbami nebo před freskami v etruských hrobech. Televize a kino jsou na jiné rovině existence než jeskyně a Etruskové. Stará magie je předdějinná, je starší než historické vědomí, nová magie je „posthistorická“, následuje po historickém vědomí. Nově kouzelnictví nesměruje k tomu, aby změnilo svět „tam venku“, ale aby změnilo naše pojmy týkající se světa. Je magií druhého stupně: je abstraktním kejklářstvím.

Rozdíl mezi starou a novou magií může být vyjádřen takto: Předhistorická magie je ritualizací modelů nazývaných „mýtus“, současná magie je ritualizací modelů nazývaných „program“. Mýty jsou modely, které jsou předávány ústně a jejichž autor -

„bůžek“ či „Bůh“ - stojí mimo komunikační proces. Programy jsou oproti tomu modely, které jsou předávány písemně a jejichž autoři - „funkcionáři“ - stojí uvnitř komunikačního procesu (pojmy „program“ a „funkcionář“ budou objasněny později). Funkcí technických obrazuje magicky osvobodit jejich adresáty od nutnosti pojmového myšlení tím, že historické vědomí nahrazují magickým vědomím druhého stupně a pojmovou schopnost imaginací druhého stupně. Právě toto máme na mysli, když tvrdíme o technických obrazech, že potlačují texty.

Texty byly vynalezeny ve druhém tisíciletí př. Kr., aby odmagičtěly obrazy, i když si toho jejich vynálezci sotva byli vědomi; fotografie, jako první technický obraz, byla vynalezena v 19. století, aby texty učinila opět magickými, i když si toho její vynálezci byli sotva vědomi. Vynález fotografie je právě tak rozhodující historickou událostí, jako byl vynález písma. Písmem začínají dějiny v užším slova smyslu, a to jako boj proti idolatrii. Fotografii začíná „posthistorie“, a to jako boj proti textolatrii. Neboť taková byla situace v 19. století: Vynález knihtisku a zavedení všeobecné povinné školní docházky způsobily, že každý uměl číst. Vzniklo všeobecné dějinné vědomí, a to ovládlo i ony společenské vrstvy, které předtím žily magicky - sedláky. Ti se proletarizovali a začali žít historicky, k čemuž došlo díky levným textům: Knihy, noviny, letáky i všechny jiné druhy textů se staly laciným zbožím. V důsledku toho vznikalo neméně laciné dějinné vědomí, neméně laciné pojmové myšlení, což koneckonců vedlo k tomu, že se vývoj rozdělil do dvou protikladných linií: Na jedné straně se tradiční obrazy uchýlovaly před inflací textů do ghet, jako jsou muzea, salóny a galerie, staly se hermetickými

(všeobecně nedešifrovatelnými) a ztratily vliv na denní život. Na druhé straně vznikaly hermetické texty, které se orientovaly na elitu specialistů, převážně tedy texty vědecké literatury, pro kterou laciné pojmové myšlení nebylo kompetentní. Tak se kultura rozštěpila do tří odvětví: do odvětví krásných umění, jež bylo napájeno tradičními, byť i pojmově a technicky obohacenými obrazy; do odvětví vědy a techniky, jež čerpalo z hermetických textů; a do odvětví širokých společenských vrstev, zásobovaných levnými texty. Aby se zabránilo roztržení kultury, byly vynalezeny technické obrazy - jako kód, který měl být platný pro celou společnost.

A sice v tom smyslu, že by za prvé opět zavedly obrazy do denního života; že by za druhé učinily představitelnými hermetické texty; a že by za třetí opět zviditelnily pod-prahovou magii, která nadále působila v levných textech. Že by (ve smyslu obecných hodnot) vytvořily společného jmenovatele pro umění, vědu a politiku, že by tedy byly současně „krásné“, „pravdivé“ a „dobré“, a že by tak, jako obecně platný kód, překonaly krizi kultury - umění, vědy a politiky.

Ve skutečnosti však technické obrazy fungují jinak. Nepřivádějí tradiční obrazy zpět do denního života, ale nahrazují je reprodukcemi, zaujímají samy jejich místo, a ani hermetické texty nečiní představitelnými, jak bylo zamýšleno, nýbrž falšují je, falšují je tím, že vědecké výpovědi a rovnice převádějí na věcné konfigurace, tedy na obrazy. A vůbec nezviditelnují předhistorickou magii, podprahově obsaženou v levných textech, nýbrž ji nahrazují novým druhem magie, totiž programovanou magií. Proto nemohou převést kulturu na společného jmenovatele, jak bylo zamýšleno, nýbrž naopak ji rozměňují do amorfni masy. Následkem je masová kultura.

Vysvětlit to lze takto: Technické obrazy jsou plochy, které působí jako vodní přehradu. Tradiční obrazy do nich vplývají a stávají se věčně reprodukovatelnými: krouží v nich (třeba formou plakátů). Vědecké texty do nich vplývají, jsou v nich z řádků překódovány do věcných konfigurací a získávají magický charakter (třeba ve formě modelů, které se pokoušejí učinit představitelnou Einsteinovu rovnici). A levné texty, tato záplava novinových článků, letáků, románek atd. do nich vplývají, a magie a ideologie, které jsou v nich obsaženy, se proměňují v programovanou magii technických obrazů (třeba ve formě fotorománů). Tak do sebe technické obrazy vstřebávají celé dějiny a vytvářejí věčný kolotoč společenské paměti.

Nic nemůže odolat této vstřebávající síle technických obrazů - není umělecké, vědecké nebo politické aktivity, která by k nim nesměřovala, není každodenního jednání, které by nechtělo být fotografováno, filmováno, nahráváno na video. Neboť všechno chce zůstat v paměti věčně a být věčně opakovatelné. Všechno dění dnes směřuje na obrazovku, na filmové plátno, na fotografii, aby se tak stalo věcnou konfigurací. Tím však zároveň každé konání ztrácí historický charakter a stává se magickým rituálem a věčně opakovatelným pohybem. Universum technických obrazů, tak jak se začíná kolem nás rýsovat, se představuje jako nepřeborné množství časů, ve kterém bez ustání krouží všechny činy i všechna utrpení. Jak se zdá, jen pod tímto apokalyptickým zorným úhlem získává problém fotografie náležitě kontury.

Fotoaparát

Technické obrazy jsou vyráběny aparáty čili přístroji. Přitom lze předpokládat, že vlastnosti charakteristické pro přístroje jsou obsaženy - v jednoduché, embryonální formě - také ve fotoaparátu a dají se z něho vyvodit. Jako prototyp přístrojů, jež se staly tak významnými pro současnost a bezprostřední budoucnost, skýtá fotoaparát vhodné východisko pro celkovou analýzu aparátů - těch, které na jedné straně rostou do bezměrnosti a pozvolna nám mizí ze zorného pole (kupř. správní aparáty), a těch, které se na druhé straně smršťují do mikroskopických rozměrů a my je už vůbec nemůžeme uchopit (kupř. čipy elektronických přístrojů). Ale nejprve je třeba blíže určit pojem aparát, protože v současnem jazykovém úzu se tento pojem chápe různě.

Latinské slovo „apparatus” je odvozeno od slovesa „apparare”, to znamená „připravovat”. Vedle něho existuje v latině sloveso „praeparare”, jež také znamená „připravovat”. Chceme-li vyjádřit rozdíl mezi předponami „ap” a „prae”, mohli bychom „apparare” přeložit asi jako „připravovat pro něco”, zatímco „praeparare” jako „připravovat na něco”. Podle toho by byl „aparát” věcí, která je připravena a na něco tajně číhá, a „preparát” by byl věcí, která je připravena a na něco trpně čeká. Fotoaparát číhá na fotografování, přímo si na ně brousí zuby. Tuto „připravenost k činu”, která je vlastní aparátům, tuto jejich dravost je třeba mít na paměti, chceme-li se pokusit o etymologickou definici pojmu „aparát”.

Avšak etymologie sama nestačí, aby definovala pojem. Je třeba ptát se, jaké je ontologické postavení aparátů, jaká je rovina jejich bytí. Bezpochyby jsou aparáty vyrobené věci,

to znamená věci, jež byly „prací vytvořeny“ z přírody, která je daná. Souhrn takových věcí můžeme nazývat „kultura“. Přístroje a aparáty jsou částí kultury, tudíž je možno poznat tuto kulturu podle nich. Slova „aparát“ se sice také příležitostně používá pro přírodní jevy, například když se mluví o sluchových aparátech u zvířat. Ale takový jazykový úzus je metaforický: Říkáme tímto orgánům sluchové aparáty, protože „číhají na zvuky“ - používáme tedy pojem z oblasti kultury pro přírodu; kdyby v naší kultuře nebyly aparáty, nemohli bychom takovéto orgány tak nazývat.

Zhruba můžeme rozlišit dva druhy předmětů kultury. Jedny jsou vhodné ke spotřebě (spotřební zboží), druhé jsou vhodné pro výrobu spotřebního zboží (nástroje). Oběma je společné to, že jsou „vhodné“: Jsou „hodnotné“, jsou takové, jaké mají být, to znamená, že byly vyrobeny záměrně. To je rozdíl mezi přírodními a kulturními vědami: kulturní vědy hledají záměry skrývající se za věcmi. Neptají se jen „proč“, ale také „k čemu“, a přiměřeně hledají záměr i za fotoaparátem. Podle tohoto kritéria je fotoaparát nástroj, jehož záměrem je vyrábět fotografie. Ale jakmile definujeme aparáty jako nástroje, vznikají pochybnosti. Je snad fotografie spotřební zboží jako bota nebo jablko? A je proto fotoaparát nástrojem jako jehla nebo nůžky?

Nástroje v obvyklém smyslu vytrhávají předměty z přírody, aby z nich prací vytvořily to, co člověk potřebuje. Přitom proměňují tvar těchto předmětů: Vtiskují jim novou, záměrnou formu. Nástroje výrobou „informují“: Předmět získává nepřirozenou, nepravděpodobnou formu, stává se kulturním. Toto vyrábění a informování předmětů přírody se nazývá „práce“ a její výsledek se nazývá „dílo“. Některá díla,

jako jablka, jsou sice vyráběna, ale sotva byla informována, jiná, jako boty, jsou silně informována, mají formu, která je pro zvířecí pokožku (kůži čili useň) prapodivná. Nůžky, jež vyrábějí (češou) jablka, jsou nástroje, které informují málo, jehly, jež vyrábějí boty, jsou nástroje, které informují silně. - Je tedy fotoaparát cosi jako jehla, když přece fotografie obsahují informace?

V běžném slova smyslu jsou nástroje prodloužením lidských orgánů: prodloužené zuby, prsty, ruce, paže, nohy. Protože prodlužují, sahají dále do přírody a vytrhávají z ní předměty silněji a rychleji než pouhé tělo. Simulují orgán, který prodlužují: šíp simuluje prst, kladivo pěst, motyka palec u nohy. Jsou „empirické“. Ale s příchodem průmyslové revoluce se nástroje už neomezovaly jen na empirickou simulaci, nýbrž využily vědeckých teorií: Staly se „technickými“. Tím se staly mocnějšími, většími a dražšími, jejich výrobky se zlevnily a zmnohonásobily, a říkáme jim od té doby „stroje“. - Je tedy fotoaparát strojem, protože se zdá, že simuluje oko, a protože využívá teorie optiky? Tedy „stroj na vidění?“

Když se nástroje v běžném slova smyslu staly stroji, zvrátil se jejich vztah k člověku. Před průmyslovou revolucí byl člověk obklopen nástroji, po ní byl stroj obklopen lidmi. Před ní byl nástroj variabilní veličinou a člověk konstantou, po ní se stal člověk variabilní veličinou a stroj konstantou. Před ní působil nástroj jako funkce člověka, po ní člověk jako funkce stroje. Platí to také pro fotoaparát jakožto stroj?

Velikost a vysoká cena strojů způsobily, že je mohli vlastnit pouze kapitalisté. Většina lidí pracovala jako funkce strojů: byli to dělníci, proletáři. Lidstvo se rozdělilo na dvě třídy, na třídu vlastníků strojů, k jejímuž užitku stroje pracovaly,

a na třídu dělníků či proletářů, kteří pracovali na strojích ve funkci tohoto užitku. - Platí to teď také pro fotoaparát, je snad fotograf proletářem a vlastní jeho fotoaparát snad jakýsi fotokapitalista?

Všechny tyto otázky, přestože to jsou „dobré otázky“, nepostihují, jak se zdá, to, co je na aparátech podstatné. Jistěže: Aparáty a přístroje informují. Jistěže: Aparáty a přístroje simulují technicky orgány. Jistěže: Lidé fungují ve funkci aparátů a přístrojů. Jistěže: Za aparáty a přístroji jsou skryty záměry a zájmy. Ale to není na nich rozhodující. Všechny tyto otázky ztrácejí ze zřetele to, co je podstatné, protože pocházejí z průmyslového komplexu. Přístroje ale, jakkoli jsou výsledky průmyslu, odkazují z průmyslového komplexu k postindustriální společnosti. Proto už nejsou otázky průmyslového ražení (jako například marxistické) pro přístroje kompetentní a míjejí se cíle. Musíme sáhnout po nových kategoriích, abychom se dostali přístrojům na kloub a mohli je definovat.

Základní kategorií industriální společnosti je práce: Nástroje a stroje vykonávají práci tím, že vytrhávají předměty z přírody a informují je, to znamená: mění svět. Ale aparáty nevykonávají práci v tomto smyslu. Jejich záměrem není změnit svět, ale změnit význam světa. Jejich záměr je symbolický. Fotograf nepracuje v industriálním smyslu, a je beznadějně chtít ho nazývat dělníkem či proletářem. Protože většina lidí dnes pracuje u aparátů a v aparátech, je zbytečné mluvit o proletariátu. Je tedy třeba změnit pojetí kategorií naší kulturní kritiky.

Fotograf sice nepracuje, ale cosi přece dělá: Vytváří, manipuluje a shromažďuje symboly. Vždycky existovali

lidé, kteří něco takového dělali: spisovatelé, malíři, hudební skladatelé, účetní, správci. Tito lidé přitom vyráběli předměty: knihy, obrazy, partitury, bilance, plány - předměty, které se nespotřebovávaly, ale sloužily jako nosiče informací: Byly čteny, prohlíženy, hrány, zahrnuty do účtu, používány jako podklad pro rozhodování. Nebyly účelem, nýbrž prostředkem. V současné době převzaly tento druh činnosti přístroje. Tím se stávají takto vyrobené informační předměty stále účinnějšími a důležitějšími, a mohou všechnu tradičně chápanou práci programovat a kontrolovat. Proto je dnes většina lidí zaměstnána u aparátů nebo v aparátech, které práci programují i kontrolují. Před vynálezem aparátů se na tento druh činnosti pohlíželo jako na „službu“, na „terciární“, na „duševní práci“, krátce jako na okrajový jev, zatímco v současné době stojí v centru. Proto by se mělo při analýzách kultury místo kategorie „práce“ používat kategorie „informace“.

Díváme-li se na fotoaparát (a na přístroj obecně) v tomto smyslu, poznáváme, že vyrábí symboly: symbolické plochy, tak jak mu bylo určitým způsobem předepsáno. Fotoaparát je naprogramován, aby vyráběl fotografie, a každá fotografie je uskutečněním jedné z možností obsažených v programu aparátu. Počet těchto možností je veliký, ale přesto konečný: Je to počet všech fotografií, které mohou být pořízeny jedním aparátem. Je sice možné, jako teze, pořizovat jednu fotografii neustále stejným nebo velice podobným způsobem, ale to je pro fotografování nezajímavé. Takové obrazy jsou „redundantní“: Nepřinášejí novou informaci a jsou zbytečné. V následujícím textu se k redundantním fotografiím nebude přihlížet, čímž se pojem „fotografování“ omezí na vytváření informativních obrazů. Tím ovšem odpadne z rámce tohoto zkoumání největší

část veškerého „focení“.

S každou (informativní) fotografií se stává fotografický program o jednu možnost chudší, zatímco fotografické universum se stává o jednu realizaci bohatší. Fotograf se snaží vyčerpát fotografický program tím, že uskutečňuje všechny jeho možnosti. Ale tento program je bohatý a nepřehledný. Fotograf se tedy snaží vypátrat možnosti, jež jsou v něm ještě neobjeveny: Manipuluje s aparátem, otáčí ho sem a tam, dívá se do něj a skrze něj. Když se dívá do světa skrze aparát, pak to nečiní proto, že ho svět zajímá, ale protože hledá nové možnosti, jak vytvořit informace a zhodnotit fotografický program. Jeho zájem se soustřeďuje na přístroj, svět mu je jen záminkou, aby mohl realizovat možnosti přístroje. Zkrátka: Nepracuje, nechce změnit svět, ale hledá informace.

Takovou činnost lze srovnat s hrou v šachy. Také šachista hledá nové možnosti v šachovém programu, nové tahy. Stejně jako on hraje figurkami, tak si fotograf hraje s aparátem. Fotografický aparát není nástroj, nýbrž hračka, a fotograf není dělník, ale hráč: není „homo faber“, ale „homo ludens“. Fotograf si však nehraje s hračkou, on hraje proti hračce. Leze do aparátu, aby objevil jeho skryté možnosti. Na rozdíl od řemeslníka obklopeného nástroji a dělníka stojícího u stroje je fotograf uvnitř aparátu a je s ním nerozlučně spjat. To je nová funkce, v níž člověk není ani konstantou, ani variabilní veličinou, ale v níž splývá s aparátem v jednotu. Proto je na místě nazývat fotografa funkcionářem.

Program aparátu musí být bohatý, jinak by hra brzy skončila. Jeho možnosti musí překračovat funkcionářovu schopnost je vyčerpát, to znamená, že kompetence aparátu musí být větší než kompetence jeho funkcionářů. Jeden fotograf nemůže

nikdy docela poznat správně naprogramovaný fotoaparát, a nemohou to učinit ani všichni fotografové. Fotoaparát je black box.

A právě černota tohoto black boxu je pro fotografa motivem, proč fotografuje. Ztrácí se sice uvnitř aparátu, když hledá možnosti, ale přesto může černou skříňku ovládat. Neboť ví, jak má aparát nakrmit (zná input skříňky), a právě tak ví, jak ho může přimět, aby chrtil fotografie (zná output skříňky). Proto aparát dělá to, co fotograf od něj chce, ačkoliv fotograf neví, co se děje uvnitř aparátu. Právě to je charakteristické pro všechno aparátní fungování: Funkcionář ovládá aparát tím, že kontroluje jeho vnějšek (input a output), a je jím ovládán, protože nemůže poznat jeho vnitřek. Jinak řečeno: Funkcionáři ovládají hru, pro niž nemohou být kompetentní. Kafka.

Jak se ještě ukáže, programy aparátů se skládají ze symbolů. Fungovat potom znamená hrát si se symboly a kombinovat je. Jako ilustraci je možno uvést anachronický příklad: Na spisovatele můžeme pohlížet jako na funkcionáře aparátu „jazyka“, jako na funkcionáře, který si hraje se symboly obsaženými v jazykovém programu - se slovy - a to tak, že je kombinuje. Jeho záměrem je vyčerpát jazykový program a obohatit universum jazyka, jakým je literatura. Příklad je anachronický, protože jazyk není aparát, nebyl vyroben jako simulace tělesného orgánu a při jeho výrobě se také nevycházelo z teorií nějakých věd. Přesto se dnes jazyk může stát aparátem: „Word processor“ může nahradit spisovatele. Spisovatel, když si hraje se slovy, informuje stránky - vtiskuje jim písmena - což může činit i word processor, a přestože se to děje „automaticky“, to znamená náhodně, může s dlouhodobým výhledem vyrobit tytéž informace jako spisovatel.

Ale existují aparáty, které dokáží docela jiné hry. Zatímco spisovatelé a word processors informují staticky (symboly, jež tisknou na stránky, znamenají konvencionalizované hlásky), jsou také aparáty, které informují dynamicky: Symboly, jež vtiskují předmětům, znamenají specifické pohyby (například pracovní pohyby), a takto informované předměty dešifrují tyto symboly a pohybují se podle programu. Takovéto „inteligentní nástroje“ nahrazují lidskou práci a emancipují člověka od pracovní nutnosti: Od toho okamžiku je člověk svobodný k tomu, aby si hrál.

Robotizaci práce a osvobození člověka ke hře ilustruje fotoaparát. Je inteligentním nástrojem, neboť vyrábí obrazy automaticky. Fotograf se už nemusí, jako malíř, koncentrovat na štětec, ale může se plně věnovat hře s kamerou. Práce, kterou má vykonat, otisknutí obrazu na plochu, se děje automaticky: Aparát jako nástroj je tím pádem „vyřízen“, člověk se zabývá aparátem už jen jako hračkou.

Ve fotoaparátu jsou tedy dva programy, které se navzájem prolínají: Jeden vede aparát k tomu, aby automaticky dělal obrazy, druhý dovoluje fotografovi, aby si hrál. Za nimi jsou ještě další programy - program fotografického průmyslu, který fotoaparát programoval; program průmyslového celku, který programoval fotografický průmysl; program socioekonomického aparátu, který programoval průmyslový celek; a tak dále. Přirozeně, „poslední“ program nějakého „posledního“ aparátu nemůže existovat, neboť každý program vyžaduje metaprogram, z něhož je programován. Programová hierarchie je směrem vzhůru otevřená.

Každý program funguje ve funkci nějakého metaprogramu, a programátoři jakéhokoli programu jsou funkcionáři tohoto

metaprogramu. Tudíž nemůže existovat žádný vlastník aparátů v tom smyslu, že by lidé programovali aparáty pro své vlastní, soukromé účely. Neboť aparáty nejsou stroje. Fotoaparát funguje pro fotografický průmysl, ten funguje pro průmyslový celek, a ten opět pro socioekonomický aparát, a tak dále. Ptát se tedy na vlastníka přístroje nemá smysl. Není otázkou, kdo ho vlastní, ale kdo těží z jeho programu. A navíc - chtít vlastnit aparát jako předmět nemá příliš smysl i z následujícího důvodu:

Mnohé aparáty jsou tvrdé předměty: Fotoaparát je z kovu skla, umělé hmoty atd. Avšak není to tato tvrdost, která aparáty činí způsobilými ke hraní, není to dřevo šachovnice a šachových figur, které umožňuje hraní, ale jsou to pravidla hry, šachový program. Co člověk zaplatí, když si kupuje fotoaparát, není ani tak kov nebo plast, nýbrž program, neboť teprve ten činí aparát schopným vyrábět obrazy - tak jako se obecně to, co je na aparátech tvrdé, tzv. hardware", neustále zlevňuje, a to, co je na nich měkké, tzv. „software", neustále zdražuje. Z aparátů, které jsou nejměkčí, například z politických aparátů, lze vyčíst, co je charakteristické pro celou postindustriální společnost: Nikoli ten, kdo vlastní tvrdý předmět, disponuje hodnotou, nýbrž ten, kdo kontroluje jeho měkký program. Hodnotný je měkký symbol, nikoli tvrdý předmět: přehodnocení všech hodnot.

Moc přešla z vlastníka předmětů na programátora a operátora. Hra se symboly se stala hrou o moc - hierarchickou mocenskou hrou: Fotograf má moc nad diváky svých fotografií, programuje jejich postoj; a aparát má moc nad fotografem, programuje jeho gesta. Toto obrácení moci od věcného k symbolickému je výstižným znakem toho, co nazýváme „informační společností" a „postindustriálním

imperialismem". Viz Japonsko: Nemá ani suroviny, ani energii - jeho moc spočívá v programování, v „data processing“, v informacích, v symbolech.

Tyto úvahy dovolují, abychom se konečně pokusili o následující definici pojmu „aparát“: Aparát je komplexní hračka, hračka tak komplexní, že ti, kteří si s ní hrají, ji nemohou prohlédnout; jeho hra sestává z kombinací symbolů obsažených v jeho programu, přičemž tento program mu byl dodán metaprogramem, a výsledkem hry jsou další programy: zatímco plně automatizované aparáty se mohou obejít bez lidského zásahu, potřebují mnohé aparáty člověka jako hráče a funkcionáře.

Aparáty byly vynalezeny, aby simulovaly specifické myšlenkové procesy. Teprve dnes (po vynálezu počítačů) a jako by dodatečně se ukazuje, o jaký druh myšlenkových procesů u všech aparátů jde. Totiž o myšlení vyjadřující se v číslech. Všechny aparáty (a nikoli teprve počítače) jsou počítací stroje a v tomto smyslu „umělé inteligence“, a to platí i pro kameru, přestože její vynálezci tuto vlastnost uvážit nemohli. Ve všech aparátech (a tedy už i v kameře) dominuje myšlení v číslech nad myšlením lineárním, historickým. Tendence podřídít myšlení v písmenech myšlení v číslech je od Descarta částí vědeckého diskursu; jedná se tu totiž o to, připodobnit myšlení Descartově „rozprostraněné věci“, jejímiž prvky jsou body. Pro takovou „adekvaci myslící věci s rozprostraněnou věcí“ jsou vhodná pouze čísla. Nejpozději od Descarta (a pravděpodobně již od Cusana) se vědecký diskursu přiklání k překódování myšlení v čísla, ale teprve u kamery se stává tato tendence přímo hmatatelnou: Kamera (jako všechny aparáty, které přišly po ní) je kalkulární myšlení ztuhlé v hardware. Odtud kvantová

(kalkulatorní) struktura všech pohybů a funkcí aparátu.

Zkrátka: Aparáty jsou black boxes, které simulují myšlení ve smyslu kombinační hry s číselnými symboly a přitom toto myšlení tak mechanizují, že se v budoucnosti stanou lidé pro ně stále méně kompetentními, a myšlení budou muset stále více přenechávat aparátům. Aparáty jsou vědecké black boxes, které tento způsob myšlení vykonávají lépe než lidé, protože si umějí s číselnými symboly hrát lépe (rychleji a bezchybněji). Dokonce i aparáty, které nejsou plně automatizované (ty, které potřebují člověka jako hráče a funkcionáře), si hrají a fungují lépe než lidé, jejichž pomoc mají zapotřebí. Z toho je třeba vycházet při každém uvažování o fotografickém gestu.

Gesto fotografování

Pozorujeme-li pohyby člověka vybaveného fotoaparátem (případně pohyby fotoaparátu vybaveného člověkem) získáme dojem číhání: Je to prastaré lovecké gesto paleolitického lovce v tundře. Fotograf však nepronásleduje svou zvěř v otevřených travnatých prostorech, nýbrž v houštinách kulturních objektů, a stezky, po nichž se plíží, jsou vytvářeny touto umělou divočinou. Na fotografickém gestu lze vidět, jak kultura, kulturní podmíněnost klade odpor, což můžeme, podle teze, vyčíst z fotografie.

Fotografická houština se skládá z kulturních předmětů, to znamená z předmětů, které tam byly "záměrně postaveny" Každý z těchto předmětů brání fotografovi v pohledu na jeho zvěř. Plíží se mezi nimi, aby se vyhnul záměru který je v nich skryt. Chce se emancipovat od své kulturní podmíněnosti, chce svou zvěř bezpodmínečně lapit. Proto probíhají fotografické stezky v houštinách západní kultury jinak než v houštinách Japonska nebo v houštinách nějaké nerozvinuté země. Podle teze se tudíž kulturní podmíněnost projevuje ve fotografii do jisté míry „negativně“, jako odpor, jemuž se fotograf vyhnul. Fotografická kritika by měla umět tuto kulturní podmíněnost z fotografie rekonstruovat - a to nejen v případě dokumentárních a reportážních fotografií, u nichž je právě kulturní podmíněnost onou zvěří, které má být lapeno. Neboť struktura kulturní podmíněnosti je zachycena v aktu fotografování, nikoli v jeho objektu.

Takové dešifrování kulturní podmíněnosti fotografa je však téměř nemožné. Neboť to, co se objevuje ve fotografii, jsou kategorie fotoaparátu, které jako síť zahalují kulturní

podmíněnost a umožňují prohlédnout jen oky sítě.

To je charakteristické pro všechno fungování: Kategorie aparátu sedají na kulturní podmíněnost a filtrují ji. Jednotlivě kulturní podmínky tak ustupují do pozadí: Následkem je zglajchšaltovaná masová kultura aparátů; na Západě, v Japonsku, v nerozvinutých zemích - všude je všechno vnímáno sítí stejných kategorií. Kantovi se nelze vyhnout. Kategorie fotoaparátu jsou zaneseny na jeho vnější straně a lze tam s nimi manipulovat, to znamená pokud aparát není plně automatizován. Jsou to kategorie fotografického časoprostoru. Nejsou ani newtonovské, ani einsteinovské, ale dělí časoprostor v pásma, poměrně zřetelně od sebe oddělená. Všechna tato časoprostorová pásma znamenají odstupy od zvěře, která má být lapena, výhledy na „fotografický objekt“, který stojí v centru časoprostoru. Asi takto: jedno prostorové pásmo pro velmi blízký, jedno pro blízký, jedno pro střední, jedno pro velmi daleký výhled; jedno prostorové pásmo pro ptačí, jedno pro žabí perspektivu, jedno pro perspektivu malého dítěte; jedno pro upřený pohled s archaicky otevřenými očima, jedno pro postranní pošilhávání. Nebo takto: jedno časové pásmo (délka expozice) pro bleskurychlý pohled, jedno pro letmé pohlédnutí, jedno pro klidné dívání, jedno pro hloubavé nazírání. - V tomto časoprostoru se pohybuje fotografické gesto.

Při lovu střídá fotograf jednu formu časoprostoru s druhou, přičemž kombinatoricky slaďuje prostorové a časové kategorie. Jeho plížení je kombinační hra s kategoriemi aparátu, a strukturu této hry - nikoli bezprostředně strukturu kulturní podmíněnosti samé - můžeme vyčíst z fotografie.

Fotograf si zvolí jednu kombinaci kategorií, nastaví aparát například tak, aby mohl svou zvěř složit bočním, zdola

přicházejícím bleskem. Vypadá to, jako by fotograf mohl svobodně volit, jako by kamera byla poslušná jeho záměru. Ale volba zůstává omezena na kategorie aparátu, a svoboda fotografa zůstává naprogramovanou svobodou. Zatímco aparát funguje ve funkci záměru fotografa, funguje sám tento záměr ve funkci programu aparátu. Samozřejmě, fotograf může vynalézat nové kategorie. Ale potom skočí z fotografického gesta do metaprogramu fotografického průmyslu nebo vlastního výrobku, odkud se aparáty programují. Jinak řečeno: Ve fotografickém gestu dělá aparát, co chce fotograf, a fotograf musí chtít, co umí aparát.

Stejně skloubení funkce fotografa a aparátu lze pozorovat na volbě „objektu“, jenž má být fotografován. Fotograf může snímat všechno: tvář, veš, stopu atomové částice ve Wilsonově komoře, spirální galaxii, své vlastní fotografické gesto v zrcadle. Ale ve skutečnosti může snímat jen to, co je fotografovateľné, to znamená: všechno, co je v programu. A fotografovateľné jsou pouze věčné konfigurace. Ať chce fotograf zachytit cokoli, musí to převést na věčné konfigurace. Podle toho je sice volba „objektu“, který má být zachycen, svobodná, ale je funkcí programu aparátu.

Když si fotograf volí kategorie, může se domnívat, že přináší do hry vlastní estetická, noetická nebo politická kritéria. Může si umínil, že udělá umělecké, vědecké nebo politické obrazy, při nichž mu bude aparát jen prostředkem. Ale jeho kritéria, zdánlivě nezávislá na aparátu, přesto zůstávají podřízena programu aparátu. Aby mohl fotograf volit kategorie aparátu, tak jak jsou naprogramovány na jeho vnější straně, musí jej „nastavit“, a to je technické gesto, přesněji: pojmové gesto („pojem“, jak se ještě ukáže, je jasný a zřetelný prvek lineárního

myšlení). Aby mohl nastavit aparát pro umělecké, vědecké a politické obrazy, musí mít k dispozici pojmy umění, vědy a politiky. Jak jinak by je měl převést do obrazu? Naivní fotografování bez pojetí neexistuje. Fotografie je obraz pojmu. V tomto smyslu jsou všechna fotografova kritéria obsažena v programu aparátu jako pojmy.

Možnosti uložené v programu aparátu jsou prakticky nevyčerpateľné. Vše, co je fotografovateľné, ve skutečnosti nelze vyfotografovat. Imaginace přístroje je větší než imaginace každého jednotlivého fotografa a všech fotografů dohromady: Právě to je průběžský kámen fotografa. Nicméně existují části fotografického programu, které jsou už dobře probádané. Člověk tam sice může dělat stále nové obrazy, ale obrazy by to byly redundantní, nikoli informativní, takové, s jakými se už setkal. Jak bylo řečeno na jiném místě, při tomto zkoumání nás redundantní fotografie nezajímají; fotograf ve smyslu, jež máme zde na mysli, hledá v programu aparátu dosud nevyzkoumané možnosti, hledá informativní, tedy doposud nevídané, nepravděpodobné obrazy.

V podstatě chce fotograf vytvořit věcnou konfiguraci, která tu ještě nikdy nebyla, a nehledá ji „tam venku“, ve světě, vždyť svět mu je jen záminkou pro vytvoření věcné konfigurace, on ji hledá v možnostech obsažených v programu přístroje. V tomto smyslu je tradiční rozlišování mezi realismem a idealismem fotografií překonáno: Skutečný není svět „tam venku“ a není jím ani pojem „zde uvnitř“ programu přístroje, skutečná je teprve fotografie. Svět a program přístroje jsou jenom předpoklady pro obraz, jsou jeho realizovatelné možnosti. Zde se vektor významu obrací: Nikoli význam, ale to, co význam má, informace a symbol jsou skutečné. Toto obrácení

významového vektoru je příznačné pro veškerou sféru aparátů a pro postindustriální sféru vůbec.

Fotografické gesto se člení do sekvence skoků, jimiž fotograf překonává neviditelné překážky jednotlivých časoprostorových kategorií. Narazí-li na takovou překážku (například na hranici mezi detailem a celkem), váhá a musí se rozhodnout, jak má aparát nastavit. (U plně automatických kamer se stalo toto skákání, tento kvantový charakter fotografování naprosto neviditelným - skoky se zde odehrávají v mikroelektronickém „nervovém systému“ aparátu.) Tento druh skákavého hledání se nazývá „pochybnost“. Fotograf pochybuje, ale je to jiná pochybnost než vědecká, náboženská nebo existenciální, je to nový druh pochybnosti, kdy váhání a rozhodování jsou rozemílána na zrnka - je to kvantující, atomizující pochybnost. Pokaždé, když fotograf narazí na překážku, objeví, že hledisko, které zaujal, je soustředěně na „objekt“ a že mu aparát dovoluje bezpočet jiných hledisek. Objeví mnohost a rovnocennost hledisek vůči svému „objektu“. Objeví, že nejde o to, aby zaujal jedno jediné vynikající hledisko, ale o to, aby realizoval tolik hledisek, kolik je jen možno. Jeho volba tedy nemá kvalitativní, ale kvantitativní charakter. „Vivre le plus, non pas le mieux.”

Pokud se pokouší přiblížit se k jevům z mnoha hledisek, je fotografické gesto gestem „fenomenologické pochybnosti“. Ale „mathesis“ této pochybnosti (její hlubší struktura) je předznamenána programem aparátu. Dva aspekty jsou pro tuto pochybnost rozhodující. Za prvé: Praxe fotografa je nepřátelská ideologii. Ideologie znamená setrvávání na jediném hledisku, které je považováno za vynikající. Fotograf jedná postideologicky, a to i tehdy, když věří, že slouží ideologii. Za druhé: Praxe fotografa je vázána na program.

Fotograf může jednat pouze uvnitř programu aparátu, i když věří, že jedná proti tomuto programu. To platí pro všechno postindustriální jednání: Je to „fenomenologické“ - ve smyslu ideologii nepřátelské - a programované jednání. Proto je omylem mluvit o tom, že masová kultura (třeba masová fotografie) vede k ideologizaci. Programování je jedinou formou postideologického manipulování.

Konečně dochází ve fotografickém gestu k poslednímu rozhodnutí: ke zmáčknutí spouště - tak jako v poslední chvíli zmáčkne americký prezident červený knoflík. Ve skutečnosti jsou však obě konečná rozhodnutí jen poslední ze série dílčích rozhodnutí, drobných jako zrnka písku. V případě amerického presidenta je to poslední stéblo, které zláme velbloudovi hřbet: tím pádem kvantové rozhodnutí. Protože tedy žádné rozhodnutí není skutečně „rozhodující“, nýbrž jen částí série jasných a zřetelných kvantových rozhodnutí, může také záměr fotografa vyjádřit jen série fotografií. Neboť žádná jednotlivá fotografie není skutečně rozhodující, i samo „poslední rozhodnutí“ je ve fotografii pouhým zrnkem.

Fotograf se pokouší vyhnout této zrnkovitosti tak, že ze svých obrazů vybírá jen některé, podobně jako filmový režisér stříhá filmový pás. Ale i tak je jeho volba kvantová, neboť mu nezbyvá nic jiného, než si ze série jasných a zřetelných ploch některé vybrat. Dokonce i v této zdánlivě už s aparátem nesouvisící volební situaci se projevuje kvantová, atomizující struktura veškeré fotografické (a právě i veškeré přístrojové) sféry.

Shrnuto: Fotografické gesto je lovecký pohyb, při němž fotograf a aparát splývají v jedinou nedělitelnou funkci. Loví nové věcné konfigurace, dosud nevídané situace, vše, co je

nepravděpodobné, informace. Struktura fotografického gesta je kvantová: pochybnost vystavěná z bodového váhání a z bodového rozhodování. Je to typické postindustriální gesto: Je postideologické a programované, a skutečnost je pro ně informací, nikoli významem této informace. To neplatí jen pro fotografy, nýbrž pro všechny funkcionáře, počínaje bankovním úředníkem a konče presidentem Spojených států.

Výsledkem fotografického gesta jsou fotografie, tak jak na nás v současné době dorážejí ze všech stran. Proto může zkoumání tohoto gesta sloužit jako úvod k studiu těchto všudypřítomných ploch.

Fotografie

Fotografie jsou všude: v albech, v časopisech, v knihách, ve vitrínách, na plakátech, nákupních taškách, konzervách. Co to znamená? Předchozí úvahy navrhly tezi, již bude třeba ještě zkoumat, že tyto obrazy znamenají pojmy v nějakém programu a že programují společnost k sekundárně magickému chování. Ale kdo se na fotografie dívá naivně, pro toho znamenají něco jiného, totiž věcné konfigurace, které se, vycházejíce ze světa, zobrazily na plochách. Pro něj představují svět jako takový. Naivní divák sice připustí, že se věcné konfigurace na ploše jeví ze specifických zorných úhlů, ale z toho ho asi hlava bolet nebude. Každá filosofie fotografie mu proto bude připadat jako zbytečná myšlenková gymnastika.

Takovýto divák má mlčky za to, že prostřednictvím fotografií poznává svět „tam venku“ a že se proto universum fotografie kryje se světem „tam venku“ (což se ostatně přibližuje rudimentální filosofii fotografie). Ale je tomu tak? Naivní divák vidí, že se ve fotografickém universu setkáváme s černobílými a barevnými konfiguracemi. Ale existují vůbec černobílé a barevné konfigurace ve světě „tam venku“? A jestliže neexistují, jaký je potom vztah fotografického universa ke světu „tam venku“? Již touto otázkou se naivní divák ocitá v samém středu filosofie fotografie, které se chtěl vyhnout.

Černobílé konfigurace ve světě být nemohou, neboť černá a bílá jsou mezní, „ideální“ případy: Černá znamená totální nepřítomnost všech světelných vln, bílá totální přítomnost všech vln. Černá a bílá jsou pojmy, například teoretické pojmy optiky. Protože černobílé konfigurace jsou teoretické, nemohou ve světě skutečně existovat. Ale černobílé fotografie existují

skutečně. Jsou totiž obrazem pojmů teorie optiky, to znamená, že vznikly z této teorie.

Černá a bílá neexistují, ale měly by existovat, neboť kdybychom mohli vidět svět černobíle, byl by logicky analyzovatelný. V takovém světě by bylo všechno buď černé nebo bílé, nebo směs obojího. Nevýhodou černobílého nazírání světa by ovšem bylo, že směs by nedopadla barevně, nýbrž šedivě. Šedá je barva teorie: což ukazuje, že z teoretické analýzy nelze už svět zpětně syntetizovat. Černobílé fotografie to předvádějí: jsou šedé, jsou obrazy teorií.

Lidé se pokoušeli představit si svět černobíle již dávno před vynálezem fotografie. Uvedme dva příklady takového předfotografického manicheismu: Ze světa soudů vyabstrahoval člověk soudy „pravdivé“ a „nepravdivé“, a vybudoval z těchto abstrakcí aristotelskou logiku s její totožností, rozdílem a vyloučeným třetím. Moderní vědy založené na této logice skutečně fungují, přestože žádný soud není naprosto pravdivý či nepravdivý a přestože se každý pravdivý soud, podrobíme-li ho logické analýze, redukuje na nulu. Druhý příklad: Ze světa jednání vyabstrahoval člověk jednání „dobrá“ a „zlá“ a vybudoval z těchto abstrakcí náboženské a politické ideologie. Společenské systémy na nich založené skutečně fungují, přestože žádné jednání není naprosto dobré nebo naprosto zlé a přestože se každé jednání, podrobíme-li je ideologické analýze, redukuje na pohyb loutek. Manicheismem stejného druhu jsou černobílé fotografie, jenomže mají k dispozici fotoaparáty. A také ony skutečně fungují:

Převádějí teorii optiky do obrazu a tím tuto teorii magicky naplňují a mění kód teoretických pojmů jako „černý“ a „bílý“ na věčné konfigurace. Černobílé fotografie jsou magií

teoretického myšlení, neboť proměňují teoretický lineární diskurs v plochy. V tom spočívá jejich osobitá krása, totožná s krásou pojmového universa. Mnozí fotografové proto také dávají přednost černobílým fotografiím, protože se v nich jasněji odhaluje vlastní význam fotografie, totiž svět pojmů.

První fotografie byly černobílé a ještě zřetelně prokazovaly svůj původ v teorii optiky. Ale vzestup jiné teorie, teorie chemie, umožnil konečně i vznik barevných fotografií. Fotografie tedy zdánlivě nejprve vylučují barvy ze světa, aby je potom do něj zase propašovaly. Ve skutečnosti jsou však barvy fotografie přinejmenším stejně teoretické jako fotografická černobělost. Zelená barva fotografované louky kupříkladu je obrazem pojmu „zelený“, tak jak se vyskytuje v teorii chemie, a kamera (případně film do ní založený) je naprogramována, aby tento pojem převedla do obrazu. Existuje sice velmi nepřímě, vzdáleně spojení mezi zelení fotografie a zelení louky, protože chemický pojem „zelený“ spočívá na představách, jež byly získány ze světa; ale mezi zeleň fotografie a zeleň louky je vložena celá řada komplexních kódování, řada, která je komplexnější než ta, která spojuje šed černoobíle vyfotografované louky se zelení louky. V tomto smyslu je zeleně vyfotografovaná louka abstraktnější než louka šedá. Barevné fotografie jsou na vyšší rovině abstrakce než černobílé. Černobílé fotografie jsou konkrétnější a v tomto smyslu pravdivější: Zřetelněji odhalují svůj teoretický původ; a naopak: Čím „pravější“ jsou barvy fotografie, tím jsou prolhanější, tím více zastírají svůj teoretický původ.

Co platí pro barvy fotografie, platí i pro všechny ostatní prvky fotografie. Všechny představují překódované pojmy, které předstírají, že se automaticky ze světa zobrazily na

plochu. Právě tento podvod se musí dešifrovat - aby se odhalil pravdivý význam fotografií jako programovaných pojmů: aby bylo zřejmé, že u fotografií jde o komplex symbolizovaných abstraktních pojmů, o vědecké diskursy překódované do symbolických konfigurací.

Zde je třeba dohodnout se na tom, jak rozumět slovu „dešifrovat“. Co dělám, když dešifruji text zakódovaný do písmen latinky? Dešifruji význam písmen, tedy konvencionalizované hlásky mluvené řeči? Dešifruji význam slov sestavených z těchto hlásek? Význam vět sestavených z těchto slov? Nebo musím hledat dál - jaký byl záměr spisovatele, jaký kulturní kontext se skrývá za textem? Co dělám, když dešifruji fotografii? Dešifruji význam „zelenosti“, tedy pojem chemicko-teoretického diskursu? Nebo musím hledat dále, až k záměru fotografa a k jeho kulturnímu kontextu? Kdy mohu být s dešifrováním spokojen?

Položíme-li otázku takto, pak pro dešifrování uspokojivé řešení nenajdeme. Bylo by to bezedné počínání, neboť každá právě dešifrovaná rovina by zároveň odhalila další, kterou je třeba dešifrovat. Každý symbol je pouhou špičkou ledovce v oceánu kulturního konsensu, a kdybychom dešifrovali jedno jediné sdělení až na dno, ukázala by se veškerá kultura s celou svou historií i přítomností. Při tak „radikálním“ postupu by se kritika každého jednotlivého sdělení stala kritikou kultury vůbec.

V případě fotografie se ale můžeme tohoto pádu do nekonečného rekursu uvarovat, pokud se spokojíme s tím, že odkryjeme kódující intence v komplexu „fotograf/aparát“. Jestliže jsme z fotografie vyčetli kódování, můžeme ji považovat za dešifrovanou. Předpokladem ovšem je, že se rozlišuje mezi

záměrem fotografa a programem aparátu. Prakticky jsou oba tyto faktory spojeny a nemohou být odděleny; ale teoreticky, za účelem dešifrování, mohou být pozorovány odděleně, v každé jednotlivé fotografii.

Zredukováno na minimum, je záměrem fotografa toto: Za prvé, zakódovat fotografovy pojmy světa do obrazů. Za druhé, použít při tom fotoaparátu. Za třetí, ukázat druhým obrazy, které takto vznikly, aby jim mohly sloužit jako modely pro jejich prožívání, poznávání, hodnocení a jednání. Za čtvrté, sestavit tyto modely tak, aby byly co možná nejtrvalejší. Zkratka: Záměrem fotografa je informovat druhé a zapsat se svými fotografiemi navždycky do jejich paměti. Pro fotografa jsou při fotografování hlavní věci jeho vlastní pojmy (a představy, které jsou těmito pojmy označovány), a těm má sloužit program aparátu.

Stejnou mírou zredukováno na minimum, je programem aparátu toto: Za prvé, převést možnosti, které jsou v aparátu obsaženy, do obrazu. Za druhé, použít při tom fotografa, kromě krajních případů plné automatizace (třeba u satelitních fotografií). Za třetí, obrazy, které vznikly, rozdělit tak, aby si společnost zachovala k aparátu zpětnou vazbu a tím ho učinila způsobilým, aby se postupně zdokonaloval. Za čtvrté, vyrábět stále lepší obrazy. Zkratka: Program aparátu chce uskutečnit své možnosti a uchovat přitom k společnosti zpětnou vazbu, kterou se chce postupně zdokonalovat. Za tímto programem figurují, jak už bylo řečeno, další programy (fotografického průmyslu, průmyslového celku, socioekonomického aparátu), jejichž veškerou hierarchii ovládá gigantický záměr naprogramovat společnost tak, aby její chování bylo v souladu se zájmem postupného zdokonalování aparátů. Tento záměr je

patrný z každé jednotlivé fotografie a dá se z ní dešifrovat.

Srovnání záměru fotografa s programem aparátu ukazuje, že existují body, v kterých se oba shodují, a jiné, v kterých se rozcházejí. V bodech, v nichž se shodují, působí oba společně, v bodech, v nichž se rozcházejí, bojují proti sobě. Každá jednotlivá fotografie je výsledkem jak spolupráce, tak soupeření mezi aparátem a fotografem. Fotografii tedy můžeme považovat za dešifrovanou, jestliže se podařilo zjistit, jaký je v ní vztah spolupráce a soupeření.

Otázka, se kterou by se měla fotografická kritika na fotografii obrátit, tedy zní: Nakolik se fotografovi podařilo podřídit program aparátu svému záměru a jaké metody při tom použil? A obráceně: Nakolik se aparátu podařilo přeměnit fotografův záměr ve prospěch programu aparátu, a jaké metody bylo při tom použito? Podle tohoto kritéria je „nejlepší“ ta fotografie, kdy fotograf překoná program aparátu ve smyslu svého lidského záměru, to znamená, kdy podřídí aparát lidskému záměru. Samozřejmě že existují „dobré“ fotografie, v nichž lidský duch zvítězil nad programem. Ale na fotografickém universu jako celku lze poznat, jak se už dnes programům stále lépe daří obracet lidské záměry ve funkce aparátu. Proto by každá fotografická kritika měla ukazovat, jak se člověk snaží ovládnout aparát a jak na druhé straně aparáty směřují k tomu, aby záměry člověka vstřebaly. Takové úrovně fotografická kritika ovšem z důvodů, o nichž tu bude ještě třeba hovořit, nedosáhla.

(Tato kapitola je sice nadepsána titulem „Fotografie“, ale nepojednává o aspektech, jež jsou pro fotografie specifické a jimiž se liší od ostatních technických obrazů. Na vysvětlenou budiž řečeno, že záměrem této kapitoly bylo ukázat cestu, jak

fotografii smysluplně dešifrovat. Následující kapitola se pokusí mezeru vyplnit.)

Shrnutο: Fotografie jsou - jako všechny technické obrazy - pojmy zašifrované do věcných konfigurací, a sice jak pojmy fotografa, tak i pojmy, které byly naprogramovány do aparátu. Z toho vyplývá, že úkolem fotografické kritiky je dešifrovat z každé fotografie obě tato zakódování, byť se i navzájem prostupují. Fotograf kóduje své pojmy do fotografických obrazů, aby nabídl druhým informace, vytvořil pro ně modely a stal se tak v jejich paměti nesmrtelným. Aparát kóduje pojmy, které jsou do něj naprogramovány, do obrazů, aby zpětnou vazbou naprogramoval chování společnosti za účelem postupného zlepšování aparátu. Kdyby se fotografické kritice podařilo oba tyto záměry z fotografií rozluštit, pak by byla fotografická sdělení dešifrována. Pokud se to nepodaří, zůstanou fotografie nedešifrovány a jeví se jako zobrazení věcných konfigurací ve světě „tam venku“, které se na ploše zobrazily jakoby „samy od sebe“. Nazíráno takto nekriticky, splňují svoji úlohu výborně: programují chování společnosti magicky v zájmu aparátů.

Distribuce fotografie

Znak, jímž se fotografie liší od ostatních technických obrazů, se ozřejmí, jakmile zaměříme pozornost na její distribuci. Fotografie je nehybná a nemá plocha, která trpělivě čeká, aby byla rozdělena prostřednictvím reprodukce. Pro toto rozdělování není třeba žádných složitých technických přístrojů: Fotografie jsou listy, které lze předávat z ruky do ruky. A na to, abychom je uchovali, nepotřebujeme žádné technicky dokonalé úschovny dat: Mohou být odloženy do zásuvek. Abychom lépe pochopili tyto zvláštnosti distribuce fotografií, je třeba předem něco říci o distribuci informací obecně.

Příroda jako celek je systém, ve kterém se informace dle druhého termodynamického principu postupně rozkládají. Člověk se brání proti této přírodní entropii tak, že informace nejen přijímá, ale také je hromadí a předává dál - tím se liší od ostatních živých tvorů - a také záměrně informace vyrábí. Tuto specificky lidskou a zároveň protipřírodní schopnost nazýváme „duchem“ a jejím důsledkem je kultura: totiž nepravděpodobně utvářené, informované předměty.

Proces manipulace s informacemi - zvaný „komunikace“ - se dělí do dvou fází: V první jsou informace vyráběny, ve druhé rozdělovány do pamětí, aby tam byly uloženy. První fáze se nazývá „dialog“, druhá „diskurs“. V dialogu se použitelné informace syntetizují v novou informaci, přičemž se informace, určené k syntetizování, mohou nacházet v jedné jediné paměti (jako u „vnitřních dialogů“); v diskursu se informace, které byly vytvořeny v dialogu, distribuují. Zde je třeba rozlišovat čtyři metody diskursu. Za prvé:

Adresáti obklopují komunikátora v polokruhu, jako

v divadle. Za druhé: Komunikátor používá řadu multiplikátorů informací (retranslačních stanic), jako v armádě. Za třetí: Komunikátor distribuuje informaci na dialogy, které ji obohacují a předávají dál, jako ve vědeckých diskurzech. Za čtvrté: Komunikátor vysílá informaci do prostoru, jako v rozhlase. Každé z těchto metod diskursu odpovídá určitá kulturní situace - tě první odpovídá zodpovědnost, druhé autorita, třetí pokrok, čtvrtě zmasovění. Distribuce fotografií používá čtvrté metody.

S fotografiemi se ovšem může zacházet i dialogicky. Na plakáty s fotografií je možné nakreslit vousy nebo obscénní symboly a tím syntetizovat novou informaci. Ale to není v programu fotoaparátů. Ty jsou, jak se ještě ukáže, naprogramovány pouze k vysílání informací, jako všechny aparáty vyrábějící obrazy (s výjimkami, jako je video nebo syntetické počítačové obrazy, v jejichž programech jsou dialogy předvídaný).

Fotografie je zatím ještě letákem, přestože se elektromagnetická technologie dnes chystá, že ovládne i ji. Dokud však je ještě archaicky upoutána na papír, může být také archaicky distribuována, to znamená nezávisle na filmových promítačkách nebo televizních obrazovkách. Tato archaická vázanost fotografie na věcnou plochu připomíná staré obrazy, které jsou vázané na stěnu, jako je tomu u jeskynních maleb nebo u fresek v etruských hrobech. Ale tato „objektivita“ fotografií klame. Chceme-li distribuovat staré obrazy, musíme je přenášet od majitele k majiteli: Jeskyně nebo hroby se musí prodat nebo dobyt. Neboť jsou jedinečné, hodnotné jako předměty, jsou to „originály“. Kdežto fotografie mohou být distribuovány reprodukcí. Kamera vyrobí prototypy (negativy), z nichž lze

pořídít a rozšířit libovolné množství stereotypů (kopií) - tím ztrácí pojem originálu, vztáhneme-li jej na fotografii, takřka veškerý smysl. Jako předmět, jako věc nemá fotografie téměř žádnou hodnotu; je prostě letákem.

Dokud fotografie ještě není elektromagnetická, zůstává prvním ze všech postindustriálních předmětů. Přestože na ní lpí poslední zbytky věcnosti, není její hodnota ve věci, nýbrž v informaci na jejím povrchu, což je právě charakteristické pro postindustrii: Hodnotná, cenná je informace, nikoli věc. Problémy vlastnictví a rozdělování předmětů (kapitalismus a socialismus) se stávají nepodstatnými, ustupují problémům souvisejícím s programováním a s distribucí informace (informační společnost). Už nejde o to, vlastnit ještě jeden pár bot a ještě jeden kus nábytku, ale o to, moci podniknout ještě jednu prázdninovou cestu a mít pro děti k dispozici ještě jednu školu. Tedy přehodnocení hodnot. Dokud fotografie ještě není elektromagnetická, je spojovacím článkem mezi průmyslovými předměty a čistými informacemi.

Průmyslové předměty jsou hodnotné přirozeně proto, že nesou informace. Bota nebo kus nábytku mají cenu, protože jsou nosiči informací, jsou to nepravděpodobné formy kůže nebo dřeva nebo kovu. Ale do těchto předmětů jsou informace vpečetěny a nemohou z nich být uvolněny. Takovéto informace můžeme jen opotřebovat a spotřebovat. To činí tyto předměty jakožto předměty „plno“-hodnotnými. Ve fotografii však spočívá informace volně na povrchu a může být snadno přenesena na jiný povrch. Potud fotografie názorně předvádí úpadek věci a pojmu „vlastnictví“. Moc nemá ten, kdo fotografii vlastní; má ji ten, kdo informace, které na ní jsou, vyrobil. Mocný není vlastník, ale programátor informací:

neoimperialismus. Plakát je bezcenný, nikdo ho nevlastní, a i když ho vítr roztrhá, zůstává moc reklamní agentury neztenčená - může plakát reprodukovat. To nás nutí, abychom přehodnotili staré hospodářské, politické, morální, noetické a estetické hodnoty.

Elektromagnetické fotografie, filmy a televizní obrazy neukazují ani zdaleka tak dobře znehodnocení věci jako archaické, na papír vázané fotografie. Jestliže z takových vyspělých obrazů zcela zmizel věcný základ informace, a jestliže elektromagnetické fotografie mohou být libovolně vyráběny synteticky a adresáti s nimi mohou manipulovat jako s čistými informacemi (to by pak byla „čistá informační společnost“), pak zůstávají archaické fotografie stále ještě čímsi věcným, co člověk může držet v ruce, letáky, a toto cosi je bezcenné a v opovržení - a stává se stále bezcennějším a opovrženějším. V klasické fotografii se ještě pracovalo s cenným stříbrotiskem, a také dnes ještě lpí zbytky hodnoty na „originálu fotografie“, který je hodnotnější než reprodukce v novinách. Ale papírová fotografie přesto znamená první krok na cestě k znehodnocení věci a zhodnocení informace.

Přestože je fotografie zatím ještě letákem a může být distribuována archaicky, vznikly obrovské a komplexní fotodistribuční aparáty. Jsou nasazeny na output kamery a vstřebávají obrazy, které z ní proudí, aby je donekonečna reprodukovaly a tisíce kanály jimi zaplavovaly společnost. Jako všechny aparáty mají i fotodistribuční aparáty svůj program, jímž programují společnost, aby se řídila principem zpětné vazby. Charakteristické na tomto programu je rozdělování fotografií do různých kanálů, jejich „kanalizování“.

Teoreticky lze informace klasifikovat takto: indikativní

informace typu „A je A“, imperativní informace typu „A budiž A“ a optativní informace typu „A nechť je A“. Klasickým ideálem indikativů je pravda, imperativů dobro a optativů krása. Tuto teoretickou klasifikaci však nelze použít konkrétně, neboť každý vědecký indikativ má zároveň politické a estetické aspekty, každý politický imperativ má vědecké a estetické aspekty a každý optativ (umělecké dílo) vědecké a politické aspekty. Distribuční aparáty přesto praktikují právě tuto teoretickou klasifikaci.

Tak jsou kanály pro údajně indikativní fotografie (například vědecké publikace a reportážní časopisy), kanály pro údajně imperativní fotografie (například plakáty politické a komerční reklamy) a kanály pro údajně umělecké fotografie (například galerie a umělecké časopisy). Distribuční aparáty mají ovšem i prostupné zóny, ve kterých se může určitá fotografie přesunout z jednoho kanálu do druhého. Fotografie přistání na Měsíci se třeba může dostat z astronomického časopisu na americký konzulát, odtud na plakát propagující cigarety a odtud konečně na uměleckou výstavu. Podstatné je, že každý takový přesun do jiného kanálu dodá fotografii nový význam: Vědecký význam se změní v politický, politický v komerční, komerční v umělecký. Rozdělování fotografií do kanálů není tedy pouze mechanickým, ale daleko spíše kodifikujícím procesem. Distribuční aparáty impregnují fotografii významem, který je rozhodující pro její příjem.

Fotograf se podílí na tomto kódování. Už když fotografuje, má na zřeteli specifický kanál distribučního aparátu a kóduje svůj obraz ve funkci tohoto kanálu. Fotografuje pro specifické vědecké publikace, pro určitý druh ilustrovaných časopisů, pro určitý typ výstav. A činí to ze dvou důvodů: jednak protože mu

kanál dovoluje dostat se k mnoha adresátům, jednak protože ho kanál živí.

Symbióza aparátu a fotografa, charakteristická pro fotografování, se obráží i v kanálu. Například: Fotograf fotografuje pro určité noviny, protože mu dovolují, aby se dostal ke stovkám či tisícům adresátů, a protože ho noviny platí; jedná přitom s přesvědčením, že používá novin jako svého média. Zatímco noviny se domnívají, že používají fotografii k ilustraci článků, aby mohly lépe programovat své čtenáře, a tudíž že je fotograf funkcionářem aparátu novin. Protože fotograf ví, že mu budou zveřejněny jen takové fotografie, které se hodí do programu novin, bude se pokoušet podvést novinovou cenzuru tím, že bude do svého obrazu nenápadně pašovat estetické, politické nebo no-etické prvky. Noviny zase mohou takovéto pokusy o obelstění velice snadno odhalit, a fotografii přesto uveřejnit, protože věří, že vpašované prvky obohatí jejich program. A co platí pro noviny, platí i pro všechny ostatní kanály. Každá distribuovaná fotografie dovoluje fotografické kritice, aby boj mezi fotografem a kanálem rekonstruovala. Právě to činí z fotografií dramatické obrazy.

Je téměř děsivé, že běžná fotografická kritika dramatické propojení úmyslu fotografa s programem kanálu z fotografií nevyčte. Fotografická kritika akceptuje obvykle jako skutečnost, že vědecké kanály distribuuji vědecké fotografie, politické kanály politické fotografie a umělecké kanály umělecké fotografie. Tím fungují kritikové ve funkci kanálů: Nechají zmizet ze zorného pole adresáta. Ignorují, že kanály určují význam fotografií, a podporují tak záměr kanálů stát se neviditelnými. Z tohoto pohledu kolaborují kritikové s kanály proti fotografům, kteří chtějí kanály obelstít. Je to kolaborace

ve špatném slova smyslu, „trahison des clercs”, příspěvek k vítězství aparátů nad člověkem. A je vůbec charakteristická pro situaci intelektuálů v postindustriální společnosti. Kritikové například kladou otázky jako: Je fotografie umění? nebo: Co je politická fotografie? - jako by na tyto otázky už automaticky neodpověděly kanály, aby své automatické, programované „kanalizování” zastřely, a tak je učinily účinnějším.

Shrnuto: Fotografie jsou němé letáky, které jsou distribuovány reprodukcí, a to zmasovujícími kanály obrovských programovaných distribučních aparátů. Hodnota fotografií jakožto předmětu je směšná; jejich skutečná hodnota spočívá v informaci, která je volně a reprodukovatelně umístěna na jejich povrchu. Fotografie jsou prvními předzvěstmi postindustriální společnosti: Zájem se u nich přesunul z objektu na informaci, a vlastnictví se pro ně stalo nepotřebnou kategorií. Distribuční kanály, tzv. „médiá”, kódují jejich definitivní význam. Toto kódování přijímá podobu boje mezi distribučním aparátem a fotografem. Tím, že fotografická kritika tento boj zamlčuje, stávají se „médiá” pro adresáty fotografie naprosto neviditelnými. Běžná fotografická kritika způsobuje, že fotografie jsou přijímány nekriticky a mohou tak programovat adresáty k magickému chování, které se zpětnou vazbou vrací do programů aparátu. Což se ukáže, když budeme blíže zkoumat příjem fotografie.

Příjem fotografie

Téměř každý má dnes kameru a fotí. Tak jako se téměř každý naučil psát a je schopen vytvářet texty. Kdo umí psát, umí i číst. Kdo ale umí fotit, nemusí bezpodmínečně umět dešifrovat fotografii. Abychom pochopili, proč foto-amatér může být fotografickým analfabetem, musíme vzít v úvahu demokratizaci fotografování - přičemž bude třeba zmínit se o některých aspektech demokracie vůbec.

Kamery si kupují lidé, které k této koupi naprogramovaly reklamní aparáty. Zakoupená kamera bývá „poslední model“: bývá levnější, menší, automatictější a výkonnější než předchozí modely. Jak už bylo řečeno, toto postupné zdokonalování modelů kamer se zakládá na zpětné vazbě již „cvakaři“ krmí fotografický průmysl. Ten se automaticky poučuje z chování cvakařů (a odborného tisku, který ho nepřestává zásobovat výsledky testů). To je podstatou postindustriálního pokroku. Aparáty se zlepšují prostřednictvím sociální zpětné vazby.

Přestože je kamera založena na komplexních vědeckých a technických principech, je velmi jednoduché uvést ji do chodu. Je strukturálně komplexní, ale funkcionálně jednoduchou hračkou. V tom je protikladem šachové hry, která je strukturálně jednoduchá a funkcionálně komplexní: Její pravidla jsou lehká, ale hrát dobře šachy je těžké. Kdo drží v ruce kameru, může vyrobit vynikající fotografii, aniž by tušil, jaké komplexní procesy spustí, když stiskne spoušť.

„Cvakař“ se liší od fotografa tím, že má radost ze strukturální komplexnosti své hračky. V protikladu k fotografovi a šachovému hráči nehledá „nové tahy“, informace nepravděpodobnosti; chce stále dokonalejší automatizaci svou

funkci zjednodušovat. Opájí se automatikou fotoaparátu, která je pro něj neprůhledná. Fotoamatérské kluby jsou místa, kde se lidé opájejí strukturální komplexností aparátů, místa tripů, postindustriální opiová doupata.

Kamera vyžaduje, aby její vlastník (ten, kdo je jí posedlý) neustále mačkal spoušť, vyráběl stále další redundantní obrazy. Tato fotografická mánie věčného opakování téhož (nebo velmi podobného) vede nakonec k okamžiku, kdy si cvakař připadá bez kamery jako slepý. Nastává drogová závislost. Ten, kdo jí propadl, se dokáže dívat na svět jen prostřednictvím aparátu a ve fotografických kategoriích. Nestojí „nad“ fotografováním, ale je pohlcen lačností svého aparátu, stává se jeho prodlouženou samospouští. Jeho chování je automatickým fungováním kamery.

Následkem je nepřetržitý tok bezvědomě vyrobených obrazů. Ty tvoří paměť aparátu, úschovnu přístroje pro automatické fungování. Kdo listuje v albu cvakaře, zjišťuje tam ne snad zachycené zážitky, poznatky nebo hodnoty člověka, nýbrž automaticky uskutečněné možnosti aparátu. Takovým způsobem dokumentovaná cesta do Itálie uschovává místa a časy, v nichž se dal cvakař zlákat, aby stíkl spoušť, a ukazuje, kde všude aparát byl a co tam dělal. To platí pro veškeré dokumentární fotografování. Dokumentarista, nejinak než cvakař, se zajímá o stále nové scény stále stejným způsobem vidění. Oproti tomu fotograf v tom smyslu, jak jsme o něm mluvili, se zajímá (podobně jako šachový hráč) o stále nové způsoby vidění, chce tedy vytvářet nové, informativní konfigurace. Vývoj fotografování, od počátků až po dnešek, je proces vzrůstajícího uvědomování pojmu informace: od lačnosti po stále novém stále stejnou metodou k zájmu o stále

nové metody. Cvakaři a dokumentaristé však smysl „informace“ nepochopili. Vytvářejí paměti aparátu, nikoli informace, a čím lépe to dělají, tím lépe svědčí o vítězství aparátů nad lidmi.

Kdo píše, musí ovládat pravidla pravopisu a gramatiky. Kdo fotí, musí aplikovat stále jednodušší a jednodušší návody k použití, které jsou naprogramovány na výstupní straně aparátu. To je demokracie v postindustriální společnosti. Proto žádný fotoamatér není schopen fotografie dešifrovat. Považuje fotografie za automaticky zobrazený svět. Což vede k paradoxnímu závěru, že dešifrovat fotografii je tím obtížnější, čím více lidí fotografuje. Každý věří, že není nutné fotografie dešifrovat, protože každý se domnívá, že ví, jak se fotografie dělají a co znamenají.

To není všechno. Fotografie, které nás zaplavují, jsou přijímány jako opovržení hodné letáky: Můžeme je vystříhnout z novin, roztrhat nebo použít jako balící papír, zkrátka: můžeme s nimi dělat, co chceme. Příklad: Vidíme-li scénu z války v Libanonu v televizi nebo v kině, víme, že nám nezbyvá než se na ni dívat. Avšak vidíme-li ji v novinách, můžeme ji vystříhnout a uschovat, poslat ji dál přátelům s komentářem nebo ji vztekle zmuchlat. Domníváme se, že tak můžeme aktivně reagovat na to, co se děje v Libanonu. Poslední zbytky věčnosti, jež na fotografii ulpěly, budí dojem, že s ní můžeme jednat historicky. Ve skutečnosti však jednání, která jsme popsali, nejsou nic víc než rituální gesta.

Fotografie libanonské scény je obraz, po jehož povrchu pohled téká, aby mezi prvky obrazu vytvořil magické - nikoli historické - vztahy. Na fotografii nepoznáváme historické události v Libanonu, které mají příčiny a budou mít následky, nýbrž poznáváme na ní magické souvislosti. Fotografie sice

ilustruje novinový článek, jehož struktura je lineární a jenž sestává z pojmů, které znamenají příčiny a následky války v Libanonu. Ale my čteme tento článek prostřednictvím fotografie: Nikoli článek vysvětluje fotografii, nýbrž fotografie ilustruje článek. Toto obrácení vztahů „text/fotografie” je charakteristické pro post-industrii a znemožňuje jakékoliv historické jednání.

V průběhu dějin texty vysvětlovaly obrazy dnes ilustrují fotografie články. Románské kapitály sloužily biblickým textům, novinové články slouží fotografiím. Bible odmagičtovala kapitály, fotografie remagičtíuje článek. V průběhu dějin dominovaly texty, v současnosti dominují obrazy. A kde dominují technické obrazy, získává nové postavení analfabetismus. Analfabet už není, jako dříve, vyloučen z kultury zakódované v textech, nýbrž má téměř plně podíl na kultuře zakódované v obrazech. Jestliže se v budoucnosti texty zcela podřídí obrazům, pak je nutno počítat s všeobecným analfabetismem, a jenom specialisté se budou učit psát. Počátky tu už máme: „Johny can't spell” ve Spojených státech, a také takzvané rozvojové země se dnes vzdávají boje s analfabetismem a zavádějí ve školách obrazové vyučování.

Na fotograficky dokumentovanou válku v Libanonu nereagujeme historicky, ale rituálně magicky. Vystříhnout fotografii, poslat ji dál, zmuchlat ji - to všechno jsou rituální gesta, reakce na sdělení obrazu. Toto sdělení se projevuje takto: Jeden obrazový prvek se obrací k druhému, dává mu význam a získává význam od něj. Každý prvek se může stát následovníkem svého následovníka. Vzhledem k této okolnosti je povrch obrazů „plný bohů”: Všechno na něm je buď dobré, nebo zlé - tanky jsou zlé, děti jsou dobré, Bejrút

v plamenech je peklo, lékaři v bílém jsou andělé. Po povrchu obrazu krouží tajemné síly, z nichž některé mají významná jména: imperialismus, židovství, terorismus. Většina z nich je však beze jména, a právě ta propůjčuje fotografii jakési nedefinovatelné ladění, vytváří její fascinaci a programuje nás k rituálnímu jednání.

Samozřejmě že se nedíváme jenom na fotografii, čteme také článek, jež ilustruje - nebo přinejmenším popisuje obrazu. Tím, že je text podřízen obrazu, konformuje naše chápání obrazu s programem novin. Tento text obraz nevysvětluje, ale stvrzuje. Ostatně už dlouho nás všechno vysvětlování unavuje a dáváme přednost fotografii, která nás zbavuje nutnosti pojmového, vysvětlujícího myšlení a odnímá nám námahu sledovat příčiny a následky války v Libanonu: Vždyť přece na obraze vidíme na vlastní oči, jak válka vypadá. A text - ten je jen návodem k použití pro naše vidění.

Skutečnost války v Libanonu a vůbec veškerá skutečnost jsou v obraze. Významový vektor se obrátil, skutečnost se vkradla do symbolu, vstoupila do magického universa obrazových symbolů. Ptát se na význam symbolů ztrácí smysl - je to „metafyzická“ otázka ve špatném slova smyslu -, a symboly, které se tímto způsobem staly nedešifrovatelnými, potlačují naše historické, kritické vědomí. To je funkce, pro niž jsou programovány.

Tak se fotografie stává modelem pro chování adresáta, který na její sdělení reaguje rituálně, aby uchlácholil osudové síly kroužící na povrchu obrazu. K tomu druhý příklad:

Plakát s fotografií kartáčku na zuby evokuje skrytou moc „zubního kazu“, a ta teď na nás skutečně číhá. Koupíme si zubní kartáček, abychom si s ním rituálně přejížděli po zubech

a vyhnuli se tak záludné moci „zubního kazu“. Obětuje bohu. Můžeme si sice vyhledat v naučném slovníku heslo „zubní kaz“, ale slovník se už stal podtextem plakátu s fotografií: Nevysvětlí plakát, ale stvrdí ho. Ten zubní kartáček si koupíme, ať stojí ve slovníku cokoli, protože jsme pro tuto koupi naprogramováni. Slovníkový text se stal legendou fotografie: I když se vrátíme k historickým informacím, jednáme magicky.

Naše magicko-rituální chování nicméně není, chováním Indiána nýbrž funkcionáře v postindustriální společnosti, Oba, Indián i funkcionář, jsou přesvědčeni o skutečnosti obrazů, ale funkcionář to činí se špatným svědomím. Naučil se přece ve škole psát, a ví to tudíž lépe. Má historické kritické vědomí, ale potlačuje je. Ví, že v libanonské válce se nestřetává dobro a zlo, nýbrž že tam specifické příčiny mají své specifické následky. Ví, že kartáček na zuby není sakrální předmět, nýbrž produkt západní historie. Ale musí toto své lepší vědění potlačit. Neboť jak jinak by si mohl kupovat kartáčky na zuby, mít své názory na Libanon, odkládat úřední spisy, vyplňovat formuláře, jezdit na prázdniny, odcházet do důchodu, zkrátka: fungovat? Fotografie tedy slouží právě tomuto potlačování kritické schopnosti, slouží fungování.

Ostatně stále je ještě možné zmobilizovat kritické vědomí, aby fotografii zprůhlednilo. Potom fotografie z Libanonu zprůhlední program svých novin i za ním stojící program politické strany, která noviny programuje. Dále fotografie zubního kartáčku zprůhlední program reklamní agentury i za ním stojící program průmyslu zubních kartáčků. A mocenské síly „imperialismu“, „židovství“, „terorismu“ a „zubního kazu“ se pak projeví jako pojmy obsažené v těchto programech. Takovýto kritický počín nevede ovšem nutně k odmagictění

obrazů. Může totiž být už sám nabitý magií a být „funkční“; kulturní kritika tzv. Frankfurtské Školy* je příkladem takového pohanství druhého stupně: Odkrývá za obrazy tajné, nadlidské síly (třeba kapitalismus), které zlovlně všechny tyto programy naprogramovaly - místo aby akceptovala, že programování se děje stupidně automaticky. Je to přímo úděsný kritický počín, při kterém se za vypuzenými strašidly objevují stále další a další.

Shrnuto: Fotografie jsou přijímány jako nehodnotné předměty, které může zhotovit každý a s nimiž si mohou všichni dělat, co chtějí. Ve skutečnosti však fotografie zpracovávají nás, aby nás naprogramovaly k rituálnímu chování, sloužícímu zpětnou vazbou aparátům. Fotografie potlačují naše kritické vědomí, aby nám daly zapomenout na stupidní absurditu fungování, a tím (tímto vytěsněním kritického vědomí) fungování teprve umožnily. Tak vytváří fotografie magický kruh, který nás svírá v podobě fotografického universa. Tento kruh je třeba prolomit.

* Kritický směr ve filosofii a sociologii něm, myslitelů druhé poloviny 20. stol., působících ve Frankfurtu nad Mohanem (T.W. Adorno, M. Horkheimer, J. Habermas).

Fotografické universum

Jakožto obyvatelé fotografického universa jsme na fotografie zvyklí: staly se nám zvyklostí. Většinu fotografií už vůbec nevnímáme, protože jsou přikryty zvykem, tak jako přehlízíme ve svém okolí všechno, na co jsme zvyklí, a vnímáme jen to, co se v něm mění. Změna je informativní, to, nač jsme zvyklí, je redundantní. Většinou nás obklopují redundantní fotografie - a to přestože máme denně u snídaně nové ilustrované noviny, každý týden vidíme v ulicích nové plakáty a ve výkladních skříních obchodů nové reklamy. Je to právě tato ustavičná změna, na kterou jsme si zvyklí: Jedna redundantní fotografie vytlačuje druhou redundantní fotografii. Tím se stává změna jako taková obvyklou, nadbytečnou, „pokrok“ se stává neinformativním, všedním. Informativním, neobyčejným, dobrodružným by pro nás bylo strnutí: dostávat každé ráno tytéž noviny nebo celé měsíce vidět v ulicích tytéž plakáty. Tím bychom byli překvapeni a otřeseni. Fotografie, které se navzájem ustavičně a programově vytlačují, jsou redundantní právě proto, že jsou stále „nové“, že automaticky vyčerpávají možnosti fotografického programu. V tom je právě prubířský kámen fotografů: postavit proti této záplavě redundance informativní obrazy.

Zvyklí jsme si nejen na neustálou změnu fotografického universa, ale i na jeho pestrost. Sotva si uvědomujeme, jak překvapující by byla pro naše dědečky barevnost našeho okolí. V 19. století byl svět šedý: stěny, noviny, knihy, košile, nástroje, to vše kolísalo mezi černou a bílou, což splývalo, stejně jako tištěné texty, v jedinou šed. Dnes všechno křičí ve všech možných barvách, ale křičí do hluchých uší. Jsme zvyklí

na vizuální znečištění svého životního prostředí, které nám vniká do očí a do vědomí, aniž bychom je vnímali. Vniká do podprahových oblastí, aby tam fungovalo a programovalo naše chování.

Srovnáme-li barevnost našeho prostředí s barevností středověku nebo s barevností nezápadních kultur, narazíme na následující rozdíl: Barvy středověku a exotických kultur jsou magickými symboly, jsou součástmi mýtů, zatímco u nás jsou barvy symboly mýtů teoreticky vypracovaných, součástí programů. Například „červená“ znamená ve středověku ohrožení peklem. Pro nás znamená „červená“ ve světelném semaforu sice rovněž ještě magicky „nebezpečí“, ale je tak naprogramovaná, že automaticky šlápneme na brzdu, aniž bychom aktivizovali vědomí. Podprahové naprogramování barev fotografického universa vede už jen k rituálnímu, automatickému chování.

Tento chameleonský charakter fotografického universa, tato jeho proměnlivá pestrost je ovšem jen povrchovým fenoménem, povrchovým jevem. Svou hlubší strukturou je fotografické universum zrnité, mění neustále vzhled i barvu, jako jakási proměnlivá mozaika, jejíž kamínky jsou jakoby neustále nahrazovány novými. Fotografické universum se z takovýchto kamínek, z takovýchto kvant skládá a je kalkulatelné (calculus = kamínek) - je to atomistické, demokritovské universum, něco jako puzzle.

Kvantová struktura fotografického universa nepřekvapuje, vždyť toto universum vzešlo z fotografického gesta, o jehož kvantovém charakteru jsme už mluvili. A přesto: Zkoumání fotografického universa nám dovolí pochopit hlubší důvod zrnitosti všeho, co souvisí s fotografií. Ukazuje se totiž, že

atomistická, bodová struktura je vlastní celé sféře aparátů a že i takové aparátové funkce, které zdánlivě plynou hladce (například filmové a televizní obrazy), mají ve skutečnosti bodovou strukturu. Ve světě aparátů se všechny „vlny“ tvoří ze zrn a všechny „procesy“ z bodových situací.

Neboť aparáty simulují myšlení, jsou to hračky, které si hrají na „myšlení“; a simulují lidské myšlenkové procesy ne snad podle teorií myšlení, které odpovídají introspekci nebo poznatkům psychologie a fyziologie, nýbrž podle pojetí myšlení, které je rozvrženo v karteziánském modelu. Po Descartovi sestává myšlení z jasných a zřetelných prvků (pojmu), které se v myšlenkovém procesu kombinují jako perly na abakusu, přičemž každý pojem znamená jeden bod v rozprostraněném světě „tam venku“. Kdyby se každému bodu světa mohl přiřadit pojem, bylo by myšlení vševědoucí a zároveň všemohoucí. Neboť myšlenkové procesy by pak symbolicky řídily procesy „tam venku“. Bohužel je taková vševědoucnost a všemohoucnost nemožná, protože struktura myšlení neodpovídá struktuře rozprostraněných věcí. Srůstají-li totiž v rozprostraněném (konkrétním) světě body naprosto neprodyšně, jsou při myšlení zřetelné pojmy přerušovány intervaly, jimiž většina bodů uniká. Descartes doufal, že tuto nedokonalost myšlenkové sítě překoná s pomocí Boha a analytické geometrie, což se mu nepodařilo.

Aparátům, těmto simulacím karteziánského myšlení, se to ovšem daří. Ve svém universu jsou vševědoucí a všemohoucí. Neboť v těchto universech je skutečně každému bodu, každému prvku přiřazen jeden pojem, jeden prvek programu aparátu. Nejjasněji to vidíme na počítačích a jejich universech. Ale je to patrné i na fotografickém universu. Každé fotografii odpovídá

jasný a zřetelný prvek v programu aparátu. Každá fotografie tudíž odpovídá jedné specifické kombinaci prvků v programech. Díky tomuto biunivoknímu vztahu mezi universem a programem, při němž každému bodu programu odpovídá jedna fotografie a každé fotografii jeden bod programu, jsou aparáty ve fotografickém universu vševědoucí a všemohoucí. Za svou vševědoucnost a všemohoucnost platí ovšem vysokou cenu: cenu obrácení významových vektorů. Pojmy už totiž neznamenají svět „tam venku“ (jako v karteziánském modelu), teď znamená universum program „tam uvnitř“ v aparátech. Nikoli program znamená fotografii, nýbrž právě fotografie znamená prvky programu (pojmy). U aparátů tedy jde o absurdní vševědoucnost a o absurdní všemohoucnost: Vědí všechno a mohou všechno v universu, které je pro všechno, co vědí a mohou, předem naprogramováno.

Zde je třeba definovat pojem „program“. K tomuto účelu vylučme jakýkoliv lidský zásah do programu - tj. především onen boj mezi funkcí programu a lidským záměrem, o němž byla řeč v předchozích kapitolách. Program, který budeme definovat, je plně automatický: je kombinační hrou spočívající na náhodě. Jako obzvlášť jednoduchý příklad programu můžeme uvést hru v kostky, která kombinuje prvky „1“ až „6“. Každý hod je náhodný a nemůže být předvídan; ale v dlouhodobém výhledu dá každý šestý hod nutně jedničku. Jinak řečeno: Všechny možné kombinace se uskutečňují nahodile, ale z dlouhodobého hlediska se musí nutně uskutečnit všechny možné kombinace. Kdyby byla třeba atomová válka zařazena jako možnost v programu nějakého aparátu, potom by k ní nahodile, ale nutně jednou došlo. V tomto podlidském, stupidním smyslu aparáty tedy „myslí“: „myslí“ nahodilými

kombinacemi. A v tomto smyslu jsou ve svém universu vševědoucí a všemohoucí.

Fotografické universum, tak jak nás v současně době obklopuje, je nahodilým uskutečněním některých možností obsažených v programech aparátů, které bod po bodu odpovídá jisté situaci v kombinační hře. Protože se ostatní naprogramované možnosti uskuteční nahodile jednou v budoucnosti, je fotografické universum ustavičně v pohybu, a neustále vytlačuje jedna fotografie druhou. Každá daná situace ve fotografickém universu odpovídá jednomu „hodu“ kombinační hry, a to bod po bodu, fotografie po fotografii. To se ovšem týká vesměs redundantních fotografií. Informativní fotografie, vytvořené fotografy, kteří vědomě hrají proti programu, jsou průlomy do fotografického universa - a nejsou v programu předvídaný.

Z toho lze vyvodit: Za prvé je fotografické universum vytvářeno v průběhu kombinační hry, je naprogramováno a znamená program. Za druhé probíhá hra automaticky a nepodřizuje se žádné záměrné strategii. Za třetí sestává fotografické universum z jasných a zřetelných fotografií, z nichž každá pro sebe znamená jeden bod programu. Za čtvrté je každá jednotlivá fotografie - jako obrazová plocha - magickým modelem chování svého diváka. Shrnutí: Fotografické universum je prostředek, jenž s železnou nutností, ale v každém okamžiku nahodile (tedy: automaticky) programuje společnost, aby byla poslušná magické zpětné vazby ve prospěch kombinační hry, a jenž přeměňuje společnost automaticky v hrací kostky, v hrací figurky, v funkcionáře.

Tento pohled na fotografické universum si žádá, aby se vyrazilo dvěma směry: směrem ke společnosti sevřené

fotografickým universem a směrem k aparátům, které fotografické universum programují. Žádá si, aby se v jednom směru vznikající postindustriální společnost kritizovala, a v druhém směru aby se kritizovaly aparáty a jejich programy; to znamená: žádá kritickou transcendenci postindustriální společnosti.

Být ve fotografickém universu znamená prožívat, poznávat a hodnotit svět ve funkci fotografie. Každý jednotlivý zážitek, každý jednotlivý poznatek, každá jednotlivá hodnota mohou být rozloženy do jednotlivě spatřených a vyhodnocených fotografií. A každé jednotlivé jednání může být rozděleno do jednotlivých fotografií, sloužících jako modely. Tato existence, ve které všechny znalosti, všechno poznávání, hodnocení a jednání mohou být rozloženy do bodových prvků (tzv. „bitů“), je ovšem známá: je to existence robotů. Fotografické universum, jakož i všechna universa aparátů robotizují člověka i společnost.

Nová, robotizovaná gesta už vidíme všude: u bankovních přepážek, na úřadech, v továrnách, v supermarketech, ve sportu, při tanci. Při přesnější analýze lze rozpoznat stejnou staccatovou strukturu i v myšlení, například ve vědeckých textech, v poezii, v hudebních skladbách, v architektuře, v politických programech. Přiměřeně je úlohou současné kulturní kritiky, aby toto přestrukturování zážitků, poznatků, hodnot a jednání do mozaiky, sestávající z jasných a zřetelných prvků, vyanalyzovala z každého jednotlivého kulturního fenoménu. V rámci takovéto kulturní kritiky se prokáže vynález fotografie jako onen časový bod, od něhož všechny kulturní jevy začínají nahrazovat lineární strukturu hladkého plynutí staccatovou strukturou programovaného kombinování;

nepřijímají tedy mechanickou strukturu, jak tomu bylo po průmyslové revoluci, ale kybernetickou strukturu, jaká tvoří program aparátu. V rámci takovéto kulturní kritiky se prokáže kamera jako předkyně všech aparátů, které se chystají robotizovat veškeré stránky našeho života, od vnějšího gesta až po nejskrytější myšlení, cítění a chtění. Pokusíme-li se tedy kritizovat aparáty, spatříme nejprve fotografické universum jako produkt kamer a distribučních aparátů. Za nimi rozeznáme průmyslové, propagační, politické, hospodářské, správní a jiné aparáty. Každý z těchto aparátů se stále více automatizuje a je kyberneticky propojen s jinými aparáty. Každý aparát dostává do inputu program od jiného aparátu a předává program zase jiným aparátům prostřednictvím svého outputu. Celý komplex aparátů je tedy jeden veliký super-black-box, skládající se z jednotlivých malých blackboxů. A je lidským výrobkem: Byl vyroben v průběhu 19. a 20. století a lidé se neustále zaměstnávají tím, že ho rozšiřují a zdokonalují. Nabízí se tedy, aby se kritika aparátu soustředila na lidský záměr, který aparáty chtěl a vyrobil.

Takovýto základ kritiky je lákavý ze dvou důvodů. Za prvé se kritik nemusí ponořit do útrob blackboxů: Může se soustředit na jeho input - na lidský záměr. A za druhé kritik nemusí vyvíjet nové kategorie kritiky: Lidský záměr je možno kritizovat tradičními kritérii. Výsledek takovéto kritiky aparátu by vypadal pak asi takto:

Za aparáty se skrývá záměr osvobodit člověka od práce; aparáty mají převzít lidskou práci - například když kamera osvobodí člověka od nutnosti zacházet se štětcem. Člověk si může hrát, místo aby musel pracovat. Ale aparáty se dostaly do područí několika jednotlivců (například do područí

kapitalistů), kteří tento původní záměr posunuli. Teď slouží aparáty zájmům těchto lidí, a je tedy zapotřebí tyto zájmy, stojící za aparáty, demaskovat. - Podle takovéto analýzy nejsou aparáty nic než zvláštní stroje, jejichž vynález sám o sobě není nijak revoluční; je tedy zbytečně mluvit o „druhé průmyslové revoluci“.

Proto je třeba i fotografie dešifrovat jako výraz skrytých zájmů držitelů moci: zájmů akcionářů Kodaku, majitelů reklamních agentur, šedých eminencí působících v zákulisí amerického průmyslového celku, ba dokonce i zájmů veškerého amerického ideologického, vojenského a průmyslového komplexu. Kdyby se tyto zájmy odhalily - každá jednotlivá fotografie i celé fotografické universum by se dalo považovat za rozluštěné

Tato tradiční, z průmyslového kontextu vycházející kritika neodpovídá bohužel fenoménu aparátů. Nepostihuje podstatu aparátů, totiž jejich automaticnost. A právě ta se musí kritizovat. Aparáty byly vynalezeny proto aby fungovaly automaticky, to znamená nezávisle na budoucích lidských zásazích. Právě proto byly vyrobeny aby člověk z nich byl vyloučen. A tento záměr se nepochybně podařil. Zatímco člověk je stále více vylučován vstřebávají programy aparátů, tyto tupé kombinační hry, stále více a více prvků; kombinují stále rychleji a převyšují lidskou schopnost vidět do nich a kontrolovat je. Kdokoli zachází s aparáty, zachází s černými skřínkami, do nichž nemůže vidět.

Proto nelze ani mluvit o nějakém majiteli aparátů. Jelikož aparáty fungují automaticky a nepodřizují se člověku nemůže je také nikdo vlastnit. Každé lidské rozhodování se děje na základě rozhodování aparátů; upadlo do čistě „funkcionálního“

rozhodování, to znamená: vyprchal z něho lidský záměr. Jestliže aparáty byly původně ještě vyrobeny a programovány podle lidského záměru, pak dnes, ve „druhé a třetí generaci“ aparátů, zmizel tento záměr za horizontem fungování. Aparáty tedy fungují samoúčelně, „automaticky“, a mají jediný cíl: uchovávat samy sebe a zdokonalovat se. Právě tato tupá, netečná, funkcionální automaticnost, které chybí záměr, by měla být předmětem kritiky.

Výše zmíněná „humanistická“ kritika aparátu tomuto líčení vytýká, že proměňuje aparáty v nadlidské, antropomorfní titány a tak přispívá k tomu, že jsou zastírány lidské zájmy stojící v pozadí aparátů. Ale tato námitka je mylná. Aparáty jsou skutečně antropomorfní titáni, protože byly vyrobeny právě s tímto záměrem. Způsob, jakým zde byly vylíčeny, se navíc pokouší ukázat, že nejsou nadlidské, nýbrž podlidské - bezkrevné a simplifikující simulace lidských myšlenkových procesů, které činí lidské rozhodování, právě pro svoji tupost, zbytečným a nefunkčním. Zatímco „humanistická“ kritika aparátu zapřísahá poslední zbytky lidských záměrů v pozadí aparátů a zakrývá tak nebezpečí, které v nich hrozí, vidí zde přednesená kritika aparátu svou úlohu právě v tom, že děsivou skutečnost tohoto netečného, tupého a nekontrolovatelného fungování aparátů odkryje a přispěje tak k obnovení kontroly nad aparáty.

Vraťme se k fotografickému universu: Fotografické universum se podobá kombinační hře, proměnlivému pestrému puzzle z jasných a zřetelných ploch, které představují, každá pro sebe, prvek programu aparátu. Programuje pozorovatele k magickému, funkcionálnímu chování, a to automaticky, což znamená: aniž by bylo poslušno jakéhokoli lidského záměru.

Proti tomuto automatickému programování bojuje řada lidí: Fotografové, kteří se pokoušejí vytvářet informativní obrazy, totiž fotografie, které nejsou v programu přístroje obsaženy; kritikové, kteří se pokoušejí prohlédnout automatickou hru programování; a vůbec všichni ti, kteří se snaží zjednat prostor lidským záměrům ve světě ovládaném aparáty. Avšak aparáty automaticky asimilují tyto pokusy o osvobození a obohacují jimi své programy. Proto je úlohou filosofie fotografie, aby tento boj mezi člověkem a aparátem v oblasti fotografie odhalila a přemýšlela o možném řešení konfliktu.

Hypotéza, která je zde navržena, zní: Kdyby se takové filosofii podařilo splnit svou úlohu, mělo by to význam nejen pro oblast fotografie, ale i pro celou postindustriální společnost jako takovou. Fotografické universum je sice jen jedním z mnoha univers aparátové sféry, a jistě by se našly mezi nimi mnohem nebezpečnější. Ale příští kapitola ukáže, že fotografické universum může sloužit jako model postindustriálního života a že filosofie fotografie může být východiskem pro každou filosofii, která se zabývá současnou i nastávající existencí člověka.

O nutnosti filosofie fotografie

Když jsme se zde pokoušeli pochopit, co je na fotografii podstatného, objevilo se několik základních pojmů: obraz - přístroj - program - informace. Jsou to nezbytné základní kameny každé filosofie fotografie, a dovolují fotografii definovat takto: Fotografie je obraz, který je dle programu vyráběn a distribuován aparáty, a jehož údajnou funkcí je šířit informace. Každý ze základních pojmů obsahuje však další pojmy. Obraz obsahuje magii, aparát obsahuje automatizaci a hru, program obsahuje náhodu a nutnost, informace obsahuje symbol a nepravděpodobnost. To vede k rozšířené definici fotografie: Fotografie je obraz magické konfigurace, jež během náhodné hry zcela automaticky, ale nutně vyrábějí a distribuují programované aparáty, a jehož symboly informují adresáta k nepravděpodobnému chování.

Navržená definice má pro filosofii zvláštní výhodu: nelze ji totiž přijmout. Vyzývá nás, abychom dokázali, že je nesprávná, neboť vylučuje člověka jako svobodného činitele. Dráždí k protirečím - a protirečnost, dialektika, je jednou z pružin filosofování. Potud je navržená definice vítaným východiskem pro filosofii fotografie.

Posuzujeme-li základní pojmy obraz, aparát, program a informace, objevíme jejich vzájemnou vnitřní souvislost: Všechny se nacházejí na půdě věčného návratu téhož. Obrazy jsou plochy, po nichž oko krouží, aby se stále znovu mohlo vracet k výchozímu bodu. Aparáty jsou hračky, které opakují stále stejné pohyby. Programy jsou hry, které kombinují stále stejné prvky. Informace jsou nepravděpodobné stavy, které neustále unikají tendenci stát se pravděpodobnějšími, aby

se do ní pokaždé znovu navrátily. Zkrátka: S těmito čtyřmi základními pojmy už nejsme v historickém kontextu přímky, na níž se nic neopakuje a na níž má všechno příčiny, aby vyústilo do následků; oblast, v níž se nacházíme, nedá se již zpřístupnit kauzálními, nýbrž už jen funkcionálními vysvětleními. Musíme se - s Cassirerem - rozloučit s kauzalitou: „Rest, rest, dear spirit.” Každá filosofie fotografie se bude muset vyrovnat s nehistorickým, posthistorickým charakterem jevu, o němž uvažuje.

Ostatně už teď spontánně myslíme v řadě oblastí post-historicky. Příkladem je kosmologie. Vidíme v kosmu systém, který se kloní ke stále pravděpodobnějším stavům; k nepravděpodobným stavům sice neustále nahodile dochází, ale vracejí se - nutně - do tendence stále pravděpodobnějšího vývoje. Jinými slovy: Vidíme kosmos jako aparát, který obsahuje původní informaci ve svém „inputu” („big bang”) a je naprogramován, aby nutně tuto informaci prostřednictvím náhody realizoval a vyčerpál („tepelná smrt”).

Čtyři základní pojmy: obraz, přístroj, program a informace vyjadřují, zcela spontánně, naše kosmologické myšlení a my, zcela spontánně, se utíkáme k funkcionálním výkladům. Totéž se děje v jiných oblastech, jako je psychologie, biologie, lingvistika, kybernetika, informatika (abychom jmenovali alespoň některé). Tam všude, zcela spontánně, myslíme imaginativně, funkcionálně programaticky a informaticky. Hypotéza, kterou zde nabízíme, tvrdí, že tak myslíme, protože myslíme ve fotografických kategoriích: protože nás fotografické universum naprogramovalo k posthistorickému myšlení.

Tato hypotéza není tak dobrodružná, jak vypadá. Je to dávno známá hypotéza: Člověk vyrábí nástroje a jako modelu pro tuto

výrobu používá sám sebe - až se situace obrátí a člověk svůj nástroj použije jako model sebe samého, světa a společnosti. To je ono pověstné odcizení od vlastních nástrojů. V 18. století člověk vynalézá stroje, a jako model pro tento vynález mu slouží jeho tělo - než se tento vztah obrátí a stroje začínají sloužit jako modely člověka, světa a společnosti. V 18. století by bývala byla filosofie stroje současně kritikou veškeré antropologie, vědy, politiky a umění- totiž mechanicismu. Nic jiného dnes neplatí pro filosofii fotografie: Byla by kritikou funkcionalismu ve všech jeho antropologických, vědeckých, politických a estetických aspektech.

Ale tak jednoduché to není. Neboť fotografie není nástrojem, jako je stroj, je to hračka jako hrací karta nebo šachová figurka. Když se fotografie stává modelem, nejde už o to, aby se jeden nástroj jakožto model nahradil jiným nástrojem, nýbrž o to, aby jeden typ modelu nahradil zcela nový typ modelu. Výše uvedená hypotéza, podle níž začínáme myslet ve fotografických kategoriích, naznačuje, že se proměňují základní struktury naší existence. Nejde už o klasický problém odcizení, nýbrž o existenciální revoluci, pro niž nemáme přírovnání. Na rovinu řečeno: Jde o otázku svobody v novém kontextu. Právě jí se každá filosofie fotografie musí zabývat.

To přirozeně není nová otázka: Koneckonců se jí zabývala všechna filosofie. Doposud se však nacházela v historických souvislostech lineárnosti. Kladla si, zkráceně, tuto otázku: Má-li všechno příčiny a bude-li mít následky, je-li tedy všechno „podmíněno“, kde je pak prostor pro lidskou svobodu? A všechny odpovědi se dají, právě tak zkráceně, převést na tohoto jednoho jmenovatele: Příčiny jsou tak spleť a následky tak nepředvídatelné, že se člověk, tato omezená bytost, může

chovat tak, jako kdyby byl „nepodmíněn“. V novém kontextu však vyvstává otázka svobody jinak: Spočívá-li všechno na náhodě a nevede-li tedy nutně nic k ničemu, kde je pak prostor pro lidskou svobodu? - Právě na tomto absurdním pozadí musí filosofie fotografie položit otázku svobody.

Všude můžeme pozorovat, jak aparáty všeho druhu začínají v tupé automatizaci programovat náš život; jak je lidská práce přesouvána na automaty a jak většina společnosti začíná být zaměstnána v „terciárním sektoru“ hrou s prázdnými symboly: jak se existenciální zájem obrací ze světa věcí do univers symbolů a jak se hodnoty přesouvají z věcí na informace. Jak se naše myšlenky, city, přání a jednání robotizují: jak „žít“ znamená programovat aparáty a být jimi programován. Zkrátka: jak se všechno stává absurdním. Kde je tu ještě prostor pro lidskou svobodu?

A pak objevíme lidi, kteří snad znají na tuto otázku odpověď. Fotografy - míněno v onom výše uvedeném smyslu. Jsou to, v malém, už dnes lidé budoucnosti, která bude určována aparátovou sférou. Jejich gesta jsou programována fotoaparátem, hrají si se symboly, jsou činní v „terciárním sektoru“, zajímají se o informace, vyrábějí bezhodnotné věci. A přes to považují svou činnost za všechno, jen ne za absurdní, a jsou přesvědčeni, že jednají svobodně. Úlohou filosofie fotografie je ptát se fotografů na svobodu a kriticky posuzovat jejich praxi při hledání svobody.

Právě toto bylo cílem předchozího pokusu, a skutečně zaznělo několik odpovědí: Za první je možno aparát přelstít, poněvadž je tupý. Za druhé je možno propašovat do jeho programu lidské záměry, se kterými se v něm nepočítalo. Za třetí je možno aparát přinutit k tomu, aby vyráběl

nepředvídané, nepravděpodobné, informativní věci a situace. Za čtvrté je možno pohrdnout aparátem a jeho výrobky, přestat se zajímat o věc a soustředit se na informaci. Zkrátka: Svoboda je strategie, jak podřídit náhodu a nutnost lidskému záměru. Svoboda je hra proti aparátu. Ale fotografové takto odpovídají, jen když je filosofická analýza podrobí křížovému výslechu. Spontánně říkají něco jiného. Tvrdí, že dělají tradiční obrazy - i když netradičními prostředky. Tvrdí, že vytvářejí umělecká díla nebo že rozšiřují vědomosti nebo že se politicky angažují. Čteme-li, co fotografové tvrdí ve standardních dílech o dějinách fotografie, narážíme na převládající názor, že vynález fotografie neznamenal nic skutečně světoborného a že v podstatě všechno pokračuje jako doposud; jenomže dnes prostě existují vedle mnoha jiných dějin i dějiny fotografie. Přestože fotografové v praxi už dávno žijí posthistoricky, jejich vědomí nezaznamenalo postindustriální revoluci, která se poprvé objevila ve fotoaparátu.

S jedinou výjimkou: A ta se týká takzvaných experimentálních fotografů - právě těch fotografů, o jejichž postoj tu jde. Oni si skutečně uvědomují, že „obraz“, „aparát“, „program“ a „informace“ jsou základní problémy, se kterými se musí vypořádat. Skutečně se vědomě snaží vytvářet nepředvídané informace, to znamená dostat z aparátu a pak do obrazu něco, co v programu aparátu není. Vědí, že hrají proti aparátu. Ale ani oni si neuvědomují dosah své praxe: Nevědí, že se pokoušejí odpovědět na otázku svobody v kontextu aparátu.

Filosofie fotografie je nezbytná k tomu, aby fotografickou praxi uvedla ve vědomí; a nezbytná proto, že se v této praxi projevuje model svobody v postindustriálním kontextu vůbec.

Filosofie fotografie musí odhalit, že v oblasti automatických, programovaných a programujících přístrojů lidská svoboda nemá místo, a musí to učinit proto, aby nakonec ukázala, jak je přesto možné otevřít svobodě prostor. Filosofie fotografie má za úkol přemýšlet o této možnosti svobody - a tedy o tom, jak dát smysl světu, který je ovládán aparáty; přemýšlet o tom, jak člověk může tváří v tvář nahodilé, ale nutné smrti dát přese všechno svému životu smysl. Taková filosofie je nutná, protože je jedinou formou revoluce, která je nám ještě otevřena.

Slovníček pojmů

Aparát (přístroj): hračka simulující myšlení

Automat: přístroj, který musí být poslušen náhodně se odehrávajícího programu

Dešifrovat: odhalit význam symbolu

Entropie: tendence ke stále pravděpodobnějším stavům

Fotograf: člověk, který se snaží dosadit do obrazu informace, jež nebyly předvídaný v programu fotoaparátu

Fotografie: aparát vyrobený a distribuovaný obraz podobný letáku

Funkcionář: člověk hrající si s aparát a jednající ve funkci aparátu

Historie: lineárně postupující převádění představ do pojmů

Hodnotný: něco, co je takové, jaké má být

Hra: činnost, která je účelem sama sobě

Hračka: předmět sloužící ke hře

Idolatrie: neschopnost vyčíst z obrazových prvků představy, přestože existuje schopnost číst tyto obrazové prvky; odtud: uctívání obrazů

Imaginace: specifická schopnost vytvářet obrazy a dešifrovat je

Industriální společnost: společnost, v níž většina lidí pracuje se stroji

Informace: nepravděpodobná kombinace prvků

Informovat: 1. vyrábět nepravděpodobné kombinace prvků;
2. vtisknout je do předmětů

Kód: systém znaků uspořádaný podle pravidel

Konceptualizace: specifická schopnost vyrábět texty a dešifrovat je

Kulturní předmět: informovaný předmět

Magie: forma existence, jíž odpovídá věčný návrat téhož
Nástroj: simulace jednoho z tělesných orgánů sloužící práci
Obraz: plocha, která má význam a na níž se obrazové prvky
k sobě chovají magicky
Paměť: úschovna informací
Pojem: konstitutivní prvek textu
Posthistorie: zpětné převedení pojmů do představ
Postindustriální společnost: společnost, v níž je většina lidí
zaměstnána v terciárním sektoru
Práce: činnost, která vytváří a informuje předměty
Primární a sekundární sektor: oblast činností, v nichž jsou
předměty vyráběny a informovány
Program: kombinační hra s jasnými a distinktními prvky
Předmět: věc stojící před námi
Představa: konstitutivní prvek obrazu
Překládat: přeskupovat z jednoho kódu do druhého, odtud:
skákat z jednoho universa do druhého
Redundance: opakování informací, proto: pravděpodobnost
Ritus: chování odpovídající magické formě existence
Skutečnost: na co narážíme na své cestě k smrti, odtud: o co
se zajímáme
Stroj: nástroj, který na základě vědeckých teorií simuluje
tělesný orgán
Symbol: vědomě či nevědomě dohodnutý znak
Symptom: znak vyvolaný svým vlastním významem
Technický obraz: obraz vyrobený aparáty
Terciární sektor: oblast činnosti, v níž jsou vyráběny
informace
Text: řada písemných znaků
Textolatrie: neschopnost vyčíst z písemných znaků textu

pojmy, přestože existuje schopnost číst tyto písemné znaky; odtud: uctívání textu

Universum: 1. celek kombinací nějakého kódu; 2. celek významů nějakého kódu

Věcná konfigurace: výjev, v němž smysluplné jsou vztahy mezi věcmi a ne věci samy

Vyrábět: přenášet věc z přírody do kultury

Význam: cíl znaků

Znak: fenomén, který znamená jiný fenomén