

Fotografie a diseminace

Můj zájem je poněkud odlišný od Benjaminových úvah zaměřených na schopnost fotografie reprodukovat jiné obrazy (například grafiky a malby). Hodlám se věnovat spíše důsledkům schopnosti fotografie reprodukovat sebe samu. S tímto však souvisí otázky, které je potřeba rozřešit: Čím je vlastně fotografie, když je sama sebou? Tedy, co fotografie reprodukuje, když reprodukuje sebe samu? Jedná se o opakovanou pravdivou reprodukci světa, nebo alespoň o reprodukci světla, které se od tohoto světa odrazilo? Anebo má samotný akt reprodukce nějaký zastřený význam, jak naznačoval Benjamin? Co se děje s fotografiemi a s námi, kteří je pozorujeme, ve chvíli, kdy je z jednoho negativu vyrobeno mnoho fotografií? A co teprve když je fotografický obraz v průběhu tohoto procesu transformován? Odloučený od jakéhokoli materiálního podkladu se tento obraz zdá být jakýmsi přízrakem fotografie, zjevením, které nemá žádný původ, žádnou nezprostředkovanou přítomnost, které vzniká až tím, že je okopírováno. Zřejmě vskutku shledáme, že fotografie ztěžuje samotné rozlišování mezi originálem a kopií, mezi autentickým a neautentickým. Co se tedy stane, když fotografie „vypustí svou duši“ a stane se jen jednou z mnoha verzí sebe samé? Benjaminovo dílo, jak jsem připomněl výše, zasazuje tyto otázky do širších politických souvislostí, čímž naznačuje,

že nová historie, historie diseminace fotografie, bude vyžadovat vstup do oblasti plné náročných sporů.

Již samotné slovo „diseminace“ je dnes neodmyslitelně spojeno s dílem francouzského filozofa Jacquesa Derridy a se spleťostí dekonstrukce. Jak je známo, Derrida se ve svém díle snažil napadat binární logiku, která strukturuje veškeré západní myšlení. Jedná se o logiku, která nás automaticky nutí klást proti sobě přírodu a kulturu, ženu a muže, nepřítomné a přítomné atd., jako by tyto protiklady byly inherentní součástí samotného života. Avšak, jak se Derrida usilovně snažil ukázat, každý jeden prvek binárního vztahu je neoddělitelný od svého protikladu. Mám-li uvést jednoduchý příklad, zvuk je rozeznatelný jedině tehdy, když jej postavíme do protikladu s tichem. Vydat zvuk tak nutně znamená přerušit ticho, stejně jako ztichnout znamená umlčet zvuk. Pro Derridu má tento typ binární struktury velmi reálné politické důsledky, jelikož jeden z protikladných termínů je vždy nadřazen tomu druhému. V tomto smyslu je každá naše myšlenka nebo každé naše jednání podřízeno represivnímu řádu, neboť jakmile otevřeme ústa a začneme hovořit, jakmile uchopíme svá pera a začneme psát, v tom okamžiku uvádíme v život nějakou verzi této hierarchie. Jak potom ale můžeme rozrušit tento binární systém, když mu nejsme schopni uniknout? Zde tkví Derridovo dilema a jeho výzva.

Přistupuje k problému tak, že se jej nesnaží vyřešit, ale pokouší se uvést celý systém do pohybu. Kromě jiných strategií destabilizuje samozřejmost tohoto systému tím, že zpochybňuje identitu daných pojmů tvořících binární opozice (příroda a kultura, zvuk a ticho atd.), přičemž se však nesnaží rozřešit následnou krizi významu ve prospěch jednoho či druhého pojmu. Pokud například nemůžeme žádný z pojmů jednoduše oddělit od jeho protikladu, pak nutně kolabuje jakýkoli argument vznesený na základě snahy upřednostnit jeden z pojmů nad druhým. V praxi to pro Derridu

znamená, že se musí snažit odhalit různé způsoby, jakými je každý jednotlivý text nevyhnutelně v rozporu se sebou samým.¹¹ Jeho rozbor zahrnuje nejen to, co nám daný text říká, ale také samotný jazyk – slova, metafory, výrazy, gramatiku, logiku –, kterým text promlouvá. Někdy tato aktivita obnáší upozornění na určité slovo, jehož význam je kontraktorní, slovo, které v sobě nese jak svůj význam, tak význam svého protikladu. „Diseminace“ je jedním z takových pojmů, v němž se odehrává jeho jinakost. Jak píše Derrida, toto slovo „značí neredukovatelnou a *generativní* multiplacitu.“¹² Avšak dokonce i podle *Oxford English Dictionary* slovo „diseminace“ znamená jednak „akt rozsévání nebo rozšiřování semena“, jednak „skutečnost či stav toho, co je rozptýleno“, čímž vlastně vymezuje toto slovo simultánně jako sloveso a podstatné jméno, jako znak a akt označování. Spletitosti takovéto simultaneity – jež činí nepoužitelnou například jakoukoli přímočarou opozici esence a kontextu, podstaty a praxe – je třeba mít na paměti, pokud se věnujeme tomu typu historie, který zde obhajují.

Kde bychom tedy měli začít psát dějiny diseminace fotografie? Jakékoli dějiny fotografie lze obvykle zahájit u jedné z prvních fotografií vůbec, již pořídil William Henry Fox Talbot, nezávislý a zámožný anglický polyhistor, který experimentoval s fotografickým procesem již od roku 1833. Takováto verze příběhu fotografie je však nevyhnutelně postavena na jednom výjimečném jedinci, okamžiku, objektu,

11 Toto shrnutí přebírám z mého následujícího textu: Geoffrey Batches. *What of Shoes? Van Gogh and Art History*. Cologne: Seemann Henschel, 2009, s. 4–45. Dále viz také Jacques Derrida. „Implications: Interview with Henri Ronse“. In: Týž. *Positions*. Transl. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1981, s. 6; Jacques Derrida. *Of Grammatology*. Transl. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976, s. 143; Jacques Derrida. *Dissemination*. Transl. Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981. Dále citováno jako J. Derrida. *Dissemination*.

12 J. Derrida. *Dissemination*, s. 45.

na fotografii coby místu původu.¹³ Ignoruje tak špinavé politické praktiky kapitalistického obchodu a průmyslové revoluce, nebo dokonce jakýkoli jiný sociální kontext. Takovýto příběh se zkrátka soustředí na experimenty sdílené v rámci uzavřené, velmi úzké a privilegované komunity anglických gentlemanů a dam z vyšších vrstev společnosti.

Dějiny šíření fotografického obrazu by naproti tomu měly začít u prvních reprodukcí vytvořených podle fotografie, tedy u prvního představení fotografie široké veřejnosti. Dřevorytecké faksimile fotogenických kreseb vytvořené s využitím Talbotova procesu byly v anglických časopisech publikovány již v dubnu roku 1839. Již 13. dubna toho roku časopis *The Mechanic and Chemist: A Magazine of the Arts and Sciences* otiskl na své obálce dvě dřevorytecké reprodukcce pozitivního a negativního tisku jedné fotogenické kresby. O sedm dní později publikoval *The Mirror of Literature, Amusement, and Instruction* na své obálce rytinu vytvořenou podle fotogenické kresby, která byla kontaktním snímkem tří listů kapradiny. Titulní strana měla v tomto případě dvě verze, jedna byla vytištěná černou barvou a druhá, která měla imitovat vzhled originální fotografie, měla barvu rezaovou. (Obrázek č. 2) Tyto obrazy ilustrovaly článek otištěný uvnitř časopisu s názvem *Pojednání o fotogenické kresbě*, jehož autorem byl Dr. Golding Bird.¹⁴ V dalším čísle pak lze najít následující vyjádření: „rytina poskytuje tu nejpřesnější představu o fotogenické kresbě, která reprezentuje kapradinu s tak mimořádnou přesností, že nejenom její žilky, ale rovněž nedokonalosti jako náhodně přehnuté lístky tohoto exempláře jsou věrně okopírovány [...] větší neprůhlednost

13 Na jiném místě jsem však ukázal, že dokonce i jeho nejvíce kanonické fotografie podléhají dekonstruktivní logice diseminace. Viz Geoffrey Batchen, „A Philosophical Window“. *History of Photography*. 2002, roč. 26, č. 2 (Summer), s. 100–112.

14 Srov. *The Mirror of Literature, Amusement, and Instruction*. 20. 4. 1839, č. 945, s. 243–244.

přehnutých částí je na naší věrné kopii zobrazena velkými bílými skvrnami.“¹⁵

Dne 27. dubna věnoval *The Magazine of Science* rovněž jednu ze svých obálek dřevoryteckým „faksimiliím fotografických kreseb“ – dvěma snímkům botanických exemplářů a jednomu kontaktnímu snímku kousku krajky.¹⁶ Všechny tři rytiny byly reprodukcemi fotografií pořízených botanikem Georgem Williamem Francisem. Snímek krajky, zobrazující její strojově se opakující geometrické vzory, byl ztělesněním technik masové produkce, a tedy i průmyslového kapitalismu. Exempláře rostlin evokují přírodu, jejíž tvůrčí síla generuje fotografie, ale i botanickou vědu a její specifické požadavky na vědecké reprezentace. (Obrázek č. 3) Ve vydání tohoto časopisu ze dne 4. května se objevily další dva dřevoryty vytvořené podle Francisových fotogenických kreseb. Jeden doprovázel titulek „Kostel svaté Edity, Kent“, druhý pak „Faksimile fotografické kresby“, který opět ukazoval stejný výjev v negativní a pozitivní verzi. Ve snaze nezůstat pozadu reprodukoval časopis *The Mechanic and Chemist* na své obálce z 18. května „Exempláře fotogenických kreseb pana Ackermanna“, na nichž byla zřetelně zachycena hmyzí křídla. Následující číslo z 25. května přineslo na své obálce první dřevoryteckou reprodukci podle fotografie vytvořené technikou cliché verre, jejímž autorem byl opět Rudolph Ackermann a již časopis nazval „fotogenickým tiskem“.¹⁷

15 „The New Art – Photography“. *The Mirror of Literature, Amusement and Instruction*. 27. 4. 1839, č. 946, s. 262. Cit. podle Katherina Steidl. „Leaf Prints: Early Cameraless Photography and Botany“. *Photo-Researcher*. 2012, č. 17, s. 33.

16 Srov. *The Magazine of Science*. 27. 4. 1839, roč. 1, č. 4.

17 Srov. Larry Schaaf. „Revelations & Representations“ [online]. *William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonné*. 27. 5. 2016 [cit. 19. 8. 2016]. Dostupné z: <http://foxtalbot.bodleian.ox.ac.uk/revelations-representations/>. Daguerrotypie byly podobným způsobem reprodukovány o trochu později. První vydání Daguerrova manuálu bylo v anglickém překladu dostupné již v září 1839, jak lze vyčíst z inzerátu v *Art-Union*. Mezi šesti ilustracemi, které se v něm

objevily, byla i rytina krajiny, údajně zaznamenaná na povrchu daguerrotypie (což je s podivem, neboť Daguerre podobný snímek nikdy nezhotovil). Nejčasnější italská reprodukce podle italské daguerrotypie, litografie zhotovená profesorem fyziky Gaetanem Fazzinim, se objevila 21. prosince 1839 v *Poliorama pittoresco*. Srov. Beth Saunders. „*The Bertoloni Album: rethinking photography's national identity*“. In: T. Sheehan – A. M. Zervigón (eds.). *Photography and its Origin*. London: Routledge, 2015, s. 145–156. Anglický časopis *Westminster Review* vydal dvě litografie zkamenělin a korálů, jež byly zhotoveny podle „rytiny provedené přímo na daguerreotypické desce“ (jedna z daguerrotypií byla pořízena pod Drummondovým světlem) v Polytechnickém ústavu (Polytechnic Institution) L. L. Boscawenem Ibbetsonem. Popis v časopise uvádí, že „obrysy otisku ustáleného na daguerrotypické desce byly vyryty tečkovanou technikou; deska byla poté otištěna na papír a otisk přenesen na kámen, přičemž potřebné stínování bylo doplněno uměleckým litografem“ (jenž se jmenoval A. Friedel). Tyto obrazy byly reprodukovány jako součást článku „Electrotype and Daguerreotype“. *The Westminster Review*. 1840, roč. 34, č. 2 (September), s. 434–460. Tyto ilustrace viděla někdy mezi 17. a 24. zářím 1840 také lady Pauline Trevelyanová, a to na setkání British Association for the Advancement of Science v Glasgowě. Do svého deníku si poznamenala: „od pana Ibbetsona jsem obdržela několik jeho desek s fosiliemi vyrytými Daguerotypem [sic] velmi hezké věci. Vypadají spíše jako důkladně provedené litografie.“ Srov. Larry Schaaf. „‘Splendid Calotypes’ and ‘Hideous Men’: Photography in the Diaries of Lady Pauline Trevelyan“. *History of Photography*. 2010, roč. 34, č. 4 (November), s. 331. V září roku 1840 Sir John Franklin, který byl guvernérem Tasmánie v letech 1836 až 1843, obdržel kopii tohoto vydání *The Westminster Review*, díky čemuž byly tyto litografie zřejmě první fotografické obrazy, které kdo kdy viděl v Austrálii. Franklinův donátor, William Buckland, napsal v doprovodném dopise, že „nelze vypočíst význam, který bude tento vynález mít pro rozmnožování ilustrací v přírodopise.“ Citováno podle Alan Davies – Peter Stanbury. *The Mechanical Eye in Australia: Photography 1841–1900*. Melbourne: Oxford University Press, 1985, s. 6. Srov. také Gael Newton. *Shades of Light: Photography and Australia 1839–1988*. Sydney: Australian National Gallery, Canberra & Collins, Sydney, 1988, s. 2–3. V srpnu 1840 vyšel v *The Athenaeum* následující komentář: „uměleckých děl, byť by byla jakkoli žádaná, se často nemohl ujmout žádný vydavatel, neboť mnohdy měl jen mizivou naději, že se mu náklady spojené s kopírováním propracovaných detailů kreseb a s výrobou rytin vůbec kdy vrátí. Od nynějška však budou obrazy na dosah i osobám s velmi omezeným příjmem.“ Autor neznámý. „Our Weekly Gossip“. *The Athenaeum*. 22. 8. 1840, č. 669, s. 663. Na rozdíl od těchto anglických a italských příkladů byl první známý francouzský dřevoryt zhotovený podle daguerrotypie publikován v *L'illustration* až 1. července 1848. Jednalo se o daguerrotypii barikád v pařížských ulicích, kterou pět dní předtím pořídil Thibault. Srov. *Sotheby's Photographs* [aukční katalog]. London, 9. 5. 2002, s. 32–35. Pro rozsáhlejší pojednání o *L'illustration* viz Thierry Gervais. „D'après photographie: Premiers usages de la photographie dans le journal *L'illustration* (1843–1859)“. *Etudes Photographiques*. 2003, č. 13 (Juillet), s. 56–85.

The Mirror

OF
LITERATURE, AMUSEMENT, AND INSTRUCTION.

No. 945.]

SATURDAY, APRIL 20, 1839.

[PRICE 2d.]



FAC-SIMILE OF A PHOTOGENIC DRAWING.

VOL. XXXIII.

R

THE
MAGAZINE OF SCIENCE,
And School of Arts.

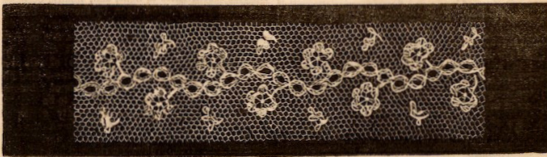
No. IV.]

SATURDAY, APRIL 27, 1839.

[PRICE 1½d.]



FAC-SIMILES OF PHOTOGENIC DRAWINGS.



Právě tímto způsobem, v podobě podle fotografií zhotovených dřevorytů publikovaných na stránkách lidových i specializovaných časopisů, se širší vrstvy obyvatelstva Británie a jiných částí světa poprvé setkaly s fotografickými obrazy. První fotografie, kterou spatřili, pro ně byla reprodukcí druhého řádu, neboť kopie předcházela originál. Tehdejší veřejnost vnímala fotografii především jako techniku, která slouží k vytváření reprodukcí.