Tělo a archiv*

Allan Sekula

… musí být vytvořen jednotný systém směny, aby mohla vzniknout jakási univerzální měna těchto bankovek, příslibů krytých solidním obsahem, jež slunce vyrazilo pro velkou Banku přírody.
Oliver Wendell Holmes, 1859

Na jedné straně se stále více přibližujeme tomu, co je dobré a krásné; na straně druhé jsou neřesti a utrpení uzavírané do užších mezí; a my se tak nemusíme tolik obávat fyzických ani morálních zrůdností, které mají moc vnést rozruch do společenského života.
Adolphe Quetelet, 1842

* Dřívější verze této eseje zazněly v Kanadské národní galerii v Ottawě 2. října 1982 a na výročním zasedání College Art Association v New Yorku 13. února 1986. Tato verze byla dokončena během léta 1986 díky stipendiu pro hostující seniorské badatele od Centra pro pokročilý výzkum v oblasti výtvarného umění při washingtonské Národní galerii umění.

I.

Samotný rozsah a množství fotografické praxe jsou dostatečným důkazem paradoxního postavení fotografie v rámci měšťácké kultury. Že toto nové médium s sebou přináší jak hrozby, tak přísliby, bylo rozpoznáno velmi brzy, ba dokonce ještě před rozmachem daguerrotypického procesu. Kupříkladu když francouzská vláda vydala v srpnu 1839 prohlášení o daguerrotypii, rozšířila se v Londýně píseň, která začínala následujícími verši:

> Ó, pane Daguerre! Jistě zdání nemáte
> ani o polovině dojmů, které činíte,
> slunečními paprsky vzplanout Temži necháte,
> zatímco Národní galerie se hroutí.

Zpočátku hrozí, že fotografie zničí bašty vysoké kultury. Poněkud posměšné vyznění této sloky nabyde na síle, když vezmeme do úvahy, že Národní galerie, jejíž sbírky se od jejího založení v roce 1824 rychle rozrůstaly, se do své nové, klasicistní budovy na Trafalgarském náměstí přestěhovala teprve v roce 1838. Zdůrazňuji to proto, že daná píseň nestaví fotografii proti nehybné tradiční kultuře, ale spíše si pohrává s možností technologického předstihu vůči *už tak* expandujícím kulturním institucím. V tomto ohledu není fotografie žádnou předzvěstí modernity, protože svět sám už modernizaci podstupuje. Mnohem spíše je běsnící modernitou. Nebezpečí však nespočívá pouze v kvantitativním šíření snímků. Spočívá také v předčasné fantazii triumfu *masové* kultury, fantazii s chvějící se politickou

předtuchou. Fotografie slibuje dokonalejší ovládnutí přírody, ale hrozí také požárem a anarchií, výbušnou likvidací stávajícího kulturního řádu.

Ve třetí sloce zmíněné písně je dokonce předpovězen nový společenský řád:

> Nový policejní zákon *bude zaznamenávat* každou skutečnost,
> která se vyskytne v jeho široké jurisdikci.
> A každý žebrák a zloděj co nejodvážněji
> bude *přibarvovat* fikci.[1]

Poslední verš opět přináší humornou nadstavbu, neboť využívá obraznou dvojznačnost výrazu „přibarvit", která by mohla naznačovat jak rozvíjení, tak demaskování nepravdy, a dále si hraje se zjevnou monochromatickou omezeností nového média a s přibližnou homofonií mezi přibarvováním a uvázáním na řetěz.[2] Tento důmyslný žertík si však pohrává také s železnou klecí, která se teprve budovala. Ačkoli žádný „policejní zákon" tehdy fotografování nezahrnoval, již během dvacátých a třicátých let 19. století se objevila řada vládních opatření a zákonů, jejichž cílem bylo profesionalizovat a standardizovat policejní a trestní postupy v Británii, přičemž nejdůležitější z nich byl zákon o věznicích z roku 1823 a zákony o metropolitní policii z let 1829 a 1839. (Hlavním iniciátorem těchto snah o modernizaci

1 Citováno v: Helmut a Alison Gernshiemovi. *L. J. M. Daguerre*. New York: Dover, 1968, s. 105 (kurzíva v originále).

2 Sekula zde pracuje s homofonní dvojicí „giving a color" a „giving a collar", pozn. překladatele.

byl sir Robert Peel, významný sběratel holandských obrazů ze 17. století a správce Národní galerie.) Pointa písně pak přímo odkazovala k zákonu z roku 1839 o uvalení vazby na tuláky, bezdomovce a další pachatele, „jejichž jméno a bydliště nelze zjistit“.[3]

Ačkoli fotografická dokumentace vězňů nebyla až do šedesátých let 19. století vůbec běžná, s potenciálem nového fotografického realismu pro soudní využití se všeobecně počítalo už ve čtyřicátých letech 19. století, a to v obecném kontextu systematických snah o regulaci rostoucí přítomnosti „nebezpečných společenských vrstev“, zejména notoricky nezaměstnaného lumpenproletariátu v městském prostředí. Anonymní textař tak vyjádřil pocity, které zaznívaly i ve vyšších kruzích nové fotografické kultury.

Připomeňme si inkunábuli dějin fotografie, knihu Henryho Foxe Talbota *The Pencil of Nature* (Tužka přírody, 1844). Talbot, anglický gentleman a vědec-amatér, který paralelně k Daguerrově vynálezu vytvořil vlastní proces zpracování papíru, vydal okázalou knihu, která byla nejen první knihou ilustrovanou fotografickými tisky, ale také souborem rozsáhlých a prozíravých úvah o slibné budoucnosti fotografie. Ty měly podobu stručných komentářů ke každému z kalotypů přítomných v knize. Talbotova estetická ambice byla očividná: jednomu obyčejnému

3 „The Metropolitan Police Act“. *Halsbury's Statutes of England*. Vol. 25. London: Butterworth, 1970 [1. vyd. 1839], s. 250. Užitečné shrnutí parlamentních debat o zločinu a trestu v 19. století viz *Catalogue of British Parliamentary Papers*. Dublin: Irish University Press, 1977, s. 58–73. K dějinám Národní Galerie viz Michael Wilson. *The National Gallery: London*. London: Philip Wilson Publishers, 1977.

William Henry Fox Talbot, „Zboží z Číny“, ilustrace č. 3 z *The Pencil of Nature* (Tužka přírody), 1844.

obrazu koštěte opřeného vedle (alegoricky) otevřených dveří přisoudil „autoritu holandské umělecké školy, která si za námět vzala scény každodenního a známého života“.[4] Zcela odlišný řád naturalismu se však objevuje v jeho poznámkách k jinému překrásnému kalotypu, který zobrazuje několik polic s „výrobky z čínského porcelánu“. Talbot zde spekuluje, že „kdyby

4 William Henry Fox Talbot. *The Pencil of Nature* [faksimilie]. New York: Da Capo, 1968 [1. vyd. 1844], vyobrazení 6, nepaginováno.

nějaký zloděj poklady ukradl – a kdyby se proti němu u soudu předložilo němé svědectví obrazu –, jednalo by se jistě o důkaz nového druhu“.[5] Talbot předkládá návrh nové legalistické pravdy, pravdy spíše indexikální než textové povahy. Ačkoli toto frontální uspořádání předmětů mělo své předchůdce ve vědecké a technické ilustraci, nyní se mu připisuje význam, který by se nevztahoval na kresbu nebo popisný seznam. Teprve fotografie si mohla začít nárokovat právní status *vizuálního* dokladu vlastnictví. Přestože kalotypie nebyla dostatečně světlocitlivá na to, aby zaznamenala někoho jiného než ty nejochotnější a nejtrpělivější modely, její důkazní potenciál se mohl využít v této variantě zátiší zaměřené na vlastnickou vazbu.

Talbot, stejně jako autor komediální pocty Daguerrovi, rozpoznal ve fotografii nový instrumentální potenciál: ticho, které umlčuje. Proteovské ústní „texty“ zločinců a chudáků ustupují „němému svědectví“, které „zaznamenává“ (které snižuje věrohodnost, které přepisuje) a demaskuje přetvářku, alibi, výmluvy a rozmanité biografie těch, kteří se ocitli nebo ocitají na špatné straně zákona. Tento souboj mezi domnělou denotativní univocitou právního snímku a multiplicitou a domnělou duplicitou hlasu zločince se odehrává po celý zbytek 19. století. V průběhu této bitvy je definován nový objekt – tělo zločince – a v důsledku toho je vynalezeno obsáhlejší „sociální tělo“.

Setkáváme se tedy s podvojným systémem: systémem reprezentace, který je schopen fungovat jak *honorifikačně*, tak *represivně*. Toto dvojí působení je nejzřetelnější v případě fotografického portrétu. Na jedné straně fotografický portrét

5 *Tamtéž*, vyobrazení 3.

rozšiřuje, urychluje, popularizuje a degraduje tradiční funkci, o níž lze říct, že nabyla své raně moderní podoby v 17. století, a která spočívá ve slavnostní prezentaci měšťáckého *já*. Fotografie sice rozvrátila privilegia, která byla vlastní portrétům, ale bez rozsáhlejší nivelizace společenských vztahů se mohla tato privilegia obnovit na novém základu. To znamená, že fotografii bylo možné přidělit náležitou roli v rámci nové hierarchie vkusu. Honorifikační konvence se tak mohly šířit směrem dolů.[6] Fotografický portrét zároveň začal plnit roli, kterou žádný malovaný portrét nemohl zastávat stejně důkladně a rigorózně. Tato role nevycházela z tradice honorifikačních portrétů, ale z požadavků lékařské a anatomické ilustrace. Fotografie tak začala určovat a ohraničovat terén *druhého*, definovat jak *obecný vzhled* – typologii –, tak i *kontingentní instance* deviace a sociální patologie.

Michel Foucault zastával poměrně zásadní názor, že je mylné popisovat nové regulativní vědy zaměřené na tělo na počátku 19. století pouze jako uplatňování ryze negativní, represivní moci. Mnohem spíše je tomu tak, že sociální moc operuje na základě pozitivní terapeutické nebo nápravné proměny těla.[7] Přesto je třeba porozumět těm podobám instrumentálního realismu, které ve skutečnosti operují skrze explicitní odstrašující

6 Nejvýraznější z prvních optimistických chápání role fotografie v nové hierarchii vkusu, která si vyžádala restrukturalizaci trhu s portréty podle průmyslového vzoru, lze nalézt v nepodepsané recenzi Elizabeth Eastlake. „Photography". *Quaterly Review*. 1857, roč. 101, č. 202, s. 442–469.

7 Viz Michel Foucault. *Dohlížet a trestat*. Přeložil Čestmír Pelikán. Praha: Dauphin, 2000; a Michel Foucault. *Dějiny sexuality I. – vůle k vědění*. Přeložil Čestmír Pelikán. Praha: Herrmann & synové, 1999.

nebo represivní logiku. Tyto mody představují spodní hranici či „nulový stupeň" sociálně instrumentálního realismu. Příkladem jsou identifikační fotografie zločinců, které jsou určeny výsloveně k tomu, aby usnadnily *zatčení* svého referentu.[8] V druhé části předkládané eseje se pokusím vysvětlit, že sémantické zpřesnění a racionalizace právě tohoto druhu realismu byly klíčové pro proces definování a regulace zločince.

Nejprve se však ptejme po tom, jaké obecné souvislosti lze vysledovat mezi honorifikačním a represivním pólem portrétní praxe? Nakolik buržoazní řád závisí na systematické obraně společenských vztahů založených na soukromém vlastnictví a nakolik právní základ já spočívá v modelu vlastnických práv, tedy v takzvaném „posesivním individualismu", natolik má každý správný portrét svůj číhající, objektivizující protějšek v policejních složkách. Jinými slovy, skrytá hobbesovská logika spojuje terén „Národní galerie" s terénem „policejního zákona".[9]

8 Jakékoli fotografie, jejichž smyslem je identifikace *cíle*, například vojenské průzkumné fotografie, jsou založeny na stejné logice. Viz mou esej „The Instrumental Image: Steichen at War". In: Týž. *Photography against the Grain: Essays and Photo Works, 1973–1983*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984.

9 Teoretický základ pro konstrukci specificky buržoazního subjektu lze nalézt v Hobbesově *Leviathanovi* (1651). Crawford Brough Macpherson tvrdil, že Hobbesovo axiomatické postulování v podstatě konkurenční individuální lidské „přirozenosti" bylo ve skutečnosti zcela typické pro rozvíjející se tržní společnost, navíc pro tržní společnost, v níž lidská pracovní síla stále více nabývala podoby odcizitelného zboží. Jak píše Hobbes: „HODNOTA člověka je jako u všech jiných věcí jeho cena. To znamená, že se řídí podle toho, kolik by se dalo za využití jeho moci; není proto absolutní, nýbrž závisí na potřebě a úsudku jiného." Thomas Hobbes. *Leviathan*. Přeložil Karel Berka et al. Praha: Oikoymenh, 2009, s. 63. Viz také Macphersonův úvod k edici Thomas