

Historické východiská k aktuálnym problémom fotografie

Peter ŠIMČÍK

Na to, aby sme mohli čo najlepšie porozumieť aktuálnej diskusii o relevantnosti digitálnej fotografie ako nástupcu fotografie analógovej sa je potrebné najskôr zorientovať v počiatkoch fotografie ako média.

Fotografia a jej relevantnosť vo vzťahu ku skutočnosti boli terčom diskusií už od samého jej vzniku. Nemožno sa tomu čudovať. Tento „zázrak“ sa tešil už od začiatku takej popularity ako len málokterý spôsob zobrazenia v minulosti. Navyiac to nebola len akási provinčná záležitosť. Na základe množstva štúdií a historických dokumentov možno povedať, že sa o trvalé zachytenie obrazu reality na určitom médiu snažili mnohí nadšenci a to nielen z Európy ale aj Ameriky či Brazílie. Po tom, ako sa s ňou zoznámila verejnosť, bolo už každému jasné, že ľudstvo dospelo k niečomu, čoho vplyv nebude marginálny ani o niekoľko desaťročí neskôr. Nechýbalo teda veľa a tento vynález sa veľmi rýchlo rozšíril do celého sveta. Dá sa povedať, že už pár rokov po svojom objavení sa z neho stala globálna záležitosť. V tomto internacionálnom a interkultúrnom rámci si boli všetci vedomí jej predností a teda aj spôsobu ako ich využívať. Spočiatku im v tom bránila jej technická nedokonalosť, ktorá v podstate dodnes dáva o sebe vedieť, a to aj po objavení stále novších a lepších (v porovnaní s tými predchádzajúcimi) fotoaparátov a ich príslušenstva. Vývoj teda jednoznačne menil a mení formu fotografie. Bude však znamenať tento vývoj to, že sa fotografia dostane do pozície, z ktorej sa každý pohyb zdá byť smerovaním k zániku, prípadne cestu do akéhosi stavu kómy?

Budeme rozlišovať medzi termínmi analógová fotografia (resp. fotografia) a digitálna fotografia (resp. postfotografia). Ak hovoríme o analógovej fotografii, nemáme na mysli len určitý výsledný „obraz“ alebo akýsi hmotný produkt, ale aj technický proces, ktorý ho ustanovil. Týmto procesom je špecifický fyzikálno-chemický postup, ktorý je kľúčovým práve pre tento typ fotografie. Základom tohto postupu, z pohľadu fyziky resp. presnejšie optiky, je tzv. camera obscura. Je to v podstate princíp na základe ktorého svetlo, v uzavretom priestore, preniká cez úzky otvor na jednej strane a na protiahlejšej strane vytvára obraz obrátený o 180°. Prostredníctvom šošoviek môžeme tento obraz zostriť a pomocou zrkadiel zasa dostať do správnej polohy. Základná myšlienka tohto konceptu je však známa už od antiky. Poznal ju už

Aristoteles či neskoršie tiež arabskí prírodovedci. Počas renesancie sa jej používanie zdokonalilo a značne rozšírilo, čo možno pripísať, okrem iného, aj „oživeniu antického odkazu perspektívnej konštrukcie priestoru“. (Baleka, 2002) Takýto spôsob zobrazenia (aj keď teda nie trvalého) sa využíval najmä ako pomôcka pri umeleckej tvorbe. Neustávajúci technický vývoj však načrtol aj prehľbovanie možností camery obscury. Začala sa teda postupne, aj keď teda skutočne veľmi pomaly, transformovať z úlohy prostredníka na samotný objekt záujmu. Kľúčovou sa teda stala snaha o trvalé zachytenie obrazu, ktorý bolo možné prostredníctvom nej (camery obscury) pozorovať. Objavenie takéhoto spôsobu však nebolo záležitosťou len jedného vynálezcu prípadne skupiny vynálezcov vyhraneneho geografického prostredia, a teda akejsi dejinnej náhody, ale skôr zavŕšením vývoja, ktorý sa, ako sme spomenuli, znovu oživil v období renesancie. Preto, ak hovoríme o Niépcevi ako o „objavitel'ovi“ fotografie (on nazýval svoj výtvar heliografia), tak sa treba pozrieť na širší dobový kontext jej vzniku. V prvom rade je však potrebné povedať v čom presne jeho prínos spočíval. Nuž, bol to práve on, komu sa podarilo prvýkrát zachytiť obraz na svetlocitlivej platni. Ďalej ako prvý rozpoznal citlivosť asfaltu na svetlo, čo bolo základom (samozrejme spolu s ďalšími látkami) pre heliografy, ktoré vyhotovoval. Tie však mali byť primárne použiteľné ako pomôcka pri jeho práci s leptom a litografiou. „Niépce sa venoval leptu a litografii a hľadal spôsoby ako vytvoriť leptovú platňu bez závislosti na ručnej práci“. (Osterman, 2008)

Ako vo svojej práci uvádza Osterman (Osterman, 2008), prvé pokusy o zobrazenie na svetlocitlivom materiály boli uskutočnené Thomasom Wedgwoodom a jeho synom Josiahom. Ich známy, vedec Sir Humphrey Davy, jeho výsledky publikoval v Journal of the Royal Institution v roku 1802. Ich výsledky boli významné pretože: „ich práca spojila fotochemickú technológiu so samostatným zámerom tvorby obrázkov prostredníctvom svetla“. (Osterman, 2008) Je nutné však pripomenúť, že aj ich práca nadväzovala na už známe skutočnosti (napr. Johann Heinrich Schulze, Carl Wilhelm Scheele, Jean Senebier). Niépcev „objav“, na ktorý neskôr nadviazal Louis J. M. Daguerre, je teda viac-menej nadviazaním na určitý „diskurz“, ktorý prebiehal už niekoľko generácií pred ním. Týmto však nechceme podceňovať jeho prínos a vo všeobecnosti úlohu, ktorú zohral pri vývoji fotografie.

Vráťme sa však ešte k Daguerrovi, ktorý je jednou z kľúčových postáv vzniku fotografie – ak nie vôbec najdôležitejšou z nich. Tieto dve postavy nepracovali na tomto vynáleze úplne oddelene (aspoň nie počas celého svojho života). Ich spolupráca začala v roku 1828 a v podstate

do Niépceovej smrti neustala. Daguerre postupoval podobným spôsobom ako jeho kolega avšak nie s rovnakým výsledkom. Preto, potom ako sa spojili, mohlo nastať dynamickejšie napredovanie. Niépce sa však, ako už bolo naznačené, nedožil výsledku ku ktorému obaja smerovali. Daguerre onedlho nato prišiel na spôsob ako zachytiť obraz v relatívne krátkom čase expozície (do niekoľkých minút), čo bolo výrazný úspech v porovnaní s niekoľkými hodinami u Niépca. Výsledkom tohto bol potom „postup“, ktorý nazval daguerrotyp. Predchodca dnešnej analógovej fotografie. Podobné základné informácie o svojom „postupe“ podáva v letáku, ktorý, ako uvádza Skopec „je vlatne prvým tištěným dokumentem z oboru fotografie“ (Skopec, 1963). Tento leták, ktorý mal v podstate robiť reklamu daguerrotypu „ale žiadného zájemce nenašiel“ (Skopec, 1963). Zaujímavým je prečítať si ako sám Daguerre vnímal prínos svojho výtvoru:

„Tímto postupem může být bez jakékoli znalosti chemie a fyziky zachycen v několika minutách život se všemi detaily i nejmalebnějšími pohledy, neboť většina úkonů je jednoduchá a nevyžaduje speciálních znalostí, jen trochu péče a úsilí. Pomocí daguerrotypu bude mít každý pohled na svůj zámek nebo venkovský dům. Vytvoří si sbírku všech žánrů mnohem dokonalejších, než jak může poskytnout umění, s přesným a dokonalým podáním detailů, jež se na světle nezmění. Tento objev bude nejen velkým přínosem vědě, ale dá také nové podněty uměním, nepoškodí ty, kdož je prvozuji, ale přinese jim velký užitek. (...) Konečně daguerrotyp není nástrojem, kterým má kreslit sama příroda, ale je postupem chemickým a fyzikálním, který ji umožňuje reprodukovat sebe samu.“ (Skopec, 1963)

Nebolo treba veľkého vizionárskeho ducha na to, ako to sám naznačil, že z fotografie sa stane záležitosť nie pár nadšencov, umelcov, či intelektuálov, ale, že to bude médium, ktoré bude slúžiť masám. Každý si bude môcť vyhotoviť obrázok relatívne čohokoľvek. Aj keď, samozrejme, je treba podotknúť, že v začiatkoch nebola fotografia niečo, čo by si mohol dovoliť každý. Veď, „v roce 1839 se za jednu desku platilo průměrně 25 zlatých franků.“ a „Nezřídka se přechovávaly v pouzdru jako šperky.“ (Benjamin, 1931). A taktiež treba povedať, že tento trend určite netrval iba počas prvého desaťročia po jej objavení. Avšak dá sa povedať, že globálny ohlas, ktorý tento vynález vyvolal, ju už predurčoval k tomu, že dopyt bude niekoľkonásobne prevyšovať ponuku. Taktiež ak hovoríme, že „procesu“ z ktorého nakoniec fotografia vznikla, sa venovali viacerí, a to v geograficky odlišných oblastiach, tak potom zavŕšenie a rozšírenie tohto fenoménu

predznamovalo aj masový technický pokrok, ktorý nasledoval. K fotoaparátu alebo aj k fotografii ako ju poznáme dnes však bola ešte dlhá cesta. Popísať všetky kroky, ktoré k tomu viedli, by značne presahovalo rámec tejto práce, preto vymenujeme len najvýznamnejšie z nich. Je zrejmé, že ich nie je možné úplne od seba oddeliť, pretože, ako už bolo povedané, fotografia (najmä ak ideme stále bližšie k jej začiatkom) bola vnímaná ako určitý proces a presnejšie komplexný proces. Napriek tomu je možné vyčleniť dva hlavné „problémy“, ktoré sa fotografii snažili eliminovať:

1. aparát – zredukovať jeho váhu; odstrániť statív a zlepšiť zaostrovaciu schopnosť objektívu;
2. snímok – snaha o trvalé zachytenie zobrazenia na materiály nenáročnom na údržbu a pritom dostatočne odolnom voči mechanickému poškodeniu; skrátenie expozičného času, tak aby sa dal zachytiť napr. pohyb na ulici resp. pohyby ľudí či zvierat (čo bolo neskôr základom pre vznik filmu); zjednodušenie vyvolávacieho procesu snímok.

Základným menovateľom pre všetky tieto „problémy“ teda bolo sprístupniť fotografiu čo najširšiemu publiku, tak aby jej technická stránka bola taká zjednodušená, aby ju dokázal použiť naozaj každý a zároveň to urobiť tak, aby si nevyžadovala časovú (tu máme hlavne na mysli spracovanie fotografií ale aj postup pri fotografovaní) a hlavne finančnú náročnosť. Spomenuli sme síce dva základné „problémy“ – aparát a snímok – no to by bol pohľad veľmi zjednodušený, pretože sme tak opomenuli najväčší „problém“, ktorým je subjekt alebo vyhotoviteľ fotografického snímku. Mohli by sme tvrdiť, že to je ten hlavný hýbateľ nielen samotného snímku, ale dokonca fotografie ako média. Tu však treba postupovať opatrne. Musíme na druhej strane chápať človeka skrývajúceho sa za fotoaparátom ako toho, kto je jeho technickými parametrami obmedzený. Rétorika teda nie je v zmysle, čo dovolím fotoaparátu, ale, naopak, čo dovolí on mne. Takto premýšľa fotografia Flusser (Flusser, 1994). A práve v kontexte digitálnej fotografie sa zdá, že jeho filozofia fotografie skutočne dozrela. Ak sa dnes pozeráme späť na roky kedy vznikali dnes už kánonické diela o teórii resp. filozofii fotografie (Benjamin, Barthes, Sontagová, Flusser) zdá sa akoby tieto myšlienky prejavili v plnej miere až v súčasnosti. Z dnešného pohľadu považujeme možno až za absurdné, že, napr. v prípade Benjamina, sú jeho myšlienky použiteľné a také aktuálne aj po viac ako osemdesiatich rokoch svojho prvého publikovania.

Vráťme sa však naspäť k subjektu. Jeho úloha bola v podstate od začiatku značne skomplikovaná. Fotografia, už tým ako to naznačil Daguerre, mala byť hneď samého začiatku určená mase ľudí. Nebol to v zásade žiadny zložitý postup, ktorý by si bolo treba osvojiť, resp. čím by bolo treba prejsť na to, aby sme boli uznaní za fotografy. Bolo treba pochopiť „len“ isté technické zásady. Teda nič do čoho by bolo potrebné človeka „zasvätiť“ v pravom slova zmysle. Hovoriť tu o niečom takom ako je autorský idiolekt pôsobí v porovnaní s ostatnými druhmi umenia na prvý pohľad umelo ba až komicky. Vyhotovovateľ snímku je teda už vo svojich začiatkoch podozrivý alebo skôr pranierovaný ak sa snaží zaradiť svoje výtvary na úroveň maľby či sochárstva. Pri takej dynamike, s akou sa rozvinula fotografia, sa zdajú byť takéto námietky oprávnené. Subjekt je tu vnímaný ako abstraktný pojem, ktorý sa pohybuje na pomedzí vedy a umenia, no bráni sa zaradeniu iba do jednej či druhej kategórie.

Kriticky sa k úlohe subjektu vo fotografickom procese stavia už spomínaný Flusser. Poukazuje na to, že by fotograf mal brať svoju úlohu zodpovednejšie inak jeho snímky budú vypovedať nie o ňom ako autorovi, ale skôr o hraniciach média, ktoré využíva. Hovorí, že človek vlastne „*ve skutočnosti môže snímať len to, čo je fotografovateľné, to znamená: všetko, čo je v programe. 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.*“ (Flusser, 1994). Sloboda voľby objektu fotografa sa teda značne marginalizuje. Flusser nehovorí o tom, že by nad nami mal fotoaparát nadvládu. Chce skôr poukázať na určitý zmyslový klam, kedy sa domnievame, že my sme tými, ktorí rozhodujú o tom, ako bude snímok vyzeráť. Sčasti je to, samozrejme, pravda. No už menej sa hovorí o tom do akej miery sme determinovaní práve aparátom resp. jeho funkciami. Stačí si tu spomenúť aké neisté sú očakávania (či už kladné alebo záporné), ktoré sprevádzajú človeka vždy keď sa transformuje snímok do tlačenej podoby. Práve tu sa ukazuje aká neistota sprevádza „moc“, ktorú máme nad výsledným snímkom resp. fotoaparátom. „*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. Nastáva 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.*“ (Flusser, 1994). Plnohodnotne

využiť funkcie, ktorými nás fotoaparát ohraničuje, neznamená prijať podradnú úlohu, ale, naopak, priniesť určitý nadhľad potrebný na to, aby sme mali nad ním už spomínanú „moc“. Inak sa dostávame do situácie, ako tvrdí Flusser, kedy sme fotografiou pohltení. Teda len vtedy, ak budeme fotografiu ako médium chápať a rozumieť mu v celej komplexnosti, a to nielen technickej, sa budeme vyvarovať konzumnému charakteru, ktorý sa za ňou skrýva.

Fotografia bola vždy považovaná za nepriateľa prípadne, v lepšom prípade za soka maľby, no, častokrát, aj umenia ako celku. Nehovoriac potom už o výrokoch, v ktorých ju obviňovali zo zániku maľby. Jej hlavný nedostatok bol v tom, že výrazne redukuje čas potrebný, napr. ako v prípade maľby, na samotné tvorenie. Avšak ak sa takéto tvrdenia objavovali v podstate od jej vzniku, kedy bol ešte postup od prípravy fotografického materiálu až po vyhotovenie samotného snímku označený ako „proces“, ako si potom poradiť s takouto námietkou v kontexte digitálnej fotografie súčasnosti? Ťažko to môžeme označiť ako „proces“, keďže doba, medzi prípravou a hotovým snímkom, sa skrátila tak výrazne, že ju možno rátať v minútach. Možno toto vôbec označiť za problém? Nebol to práve onen cieľ, ku ktorému sa fotografia už od svojho vzniku snaží dopracovať? Nepochybne áno, ale práve tým sa problém relevantnosti fotografie ako média ešte viac komplikuje.

Pred niekoľkými mesiacmi Múzeum moderného umenia v San Franciscu položilo rôznym teoretikom fotografie, ale aj samotným fotografom otázku či sa nazdávajú, že je fotografii koniec. V prvom rade, sa treba pýtať, z čoho vôbec vychádza takáto otázka? Pri klasickej analógovej fotografii nie je z hľadiska semiotiky v zásade problém rozlíšiť znak a to na čo sa tento odvoláva, teda Saussurovský vzťah medzi označovaným a označujúcim. V našom prípade indexickosť bola dôvodom, prečo sa, v súvislosti s fotografiou, hovorilo o jej vzťahu k objektivite a pravdivosti. Takto nastolený pohľad, je, samozrejme, trochu zjednodušený avšak na jeho podstate sa zhoduje väčšina kritikov fotografie. Naopak pri digitálnej fotografii sa tento vzťah problematizuje. Nahrádza sa tu totiž chemický proces, vďaka ktorému možno hovoriť o určitom „magickom“ aspekte klasickej fotografie, za digitálny. Fyzikálny proces rovnako podlieha digitalizácii. Výsledkom toho je, že fotografia sa, prostredníctvom softwaru, stáva celkom ľahko manipulovateľnou. Navyše je možné prostredníctvom rôznych počítačových programov upravovať snímky do želanej podoby. Indexickosť, ktorá bola zárukou fotografie analógovej sa, v prípade fotografie digitálnej, stáva len jednou z možností. Znak už tu nemusí odkazovať na určitú podobu skutočnosti „vtedy“ a „tam“, ale môže odkazovať na ďalší znak. Z tohto dôvodu sa,

podľa mnohých kritikov, dostala fotografia akoby do slepej uličky resp. sa istým spôsobom spreneverila svojej pôvodnej funkcii. Preto teda takto formulovaná otázka a takéto obavy. Je preto až prekvapivé, že sa väčšina opýtaných viac či menej zhodla na tom, že súčasná podoba fotografie, je len jej ďalším vývojovým štádiom a treba jej ponechať slobodu v jej ďalšom smerovaní. Hovoriť o jej konci je teda problematické, ak nie rovno krátkozraké. Stačí sa opäť pozrieť do samotnej histórie. Už od svojho zrodu sa, totiž, neustále menila jej technická základňa. Či už to bol proces trvalého zachytenia na svetlocitlivý materiál alebo rôzne druhy fotoaparátov.

Fotografia ako taká sa zdá byť médiom, ktoré jednoducho ide s dobou a neuznáva status quo. Jej vývoj, nech už bude akýkoľvek, bude ďalej plynúť tak, ako tomu bolo doteraz. Nazdávať sa, že práve digitálna fotografia je štádium vývoja, ktoré by ju malo zastaviť je preto neopodstatnené. Takisto sú na tom obavy týkajúce sa ohrozenia jej jedinečnosti pri zachytení skutočnosti. Pokiaľ bude existovať základná túžba človeka spodobiť si takouto formou svojich blízkych či okolie potiaľ bude stále aktuálny jej indexický vzťah so skutočnosťou.

Použitá literatúra:

FLUSSER, Vilém: Za filozofii fotografie. I. vydanie. Praha : Hynek. 1994.

BALEKA, Jan: Výtvarné umění : výkladový slovník. Praha : Academia. 2002.

OSTERMAN, Mark: The technical evolution of photography in the 19th century in: Peres, M: The Concise Focal Encyclopedia Of Photography: From The First Photo On Paper To The Digital Revolution : Burlington : Elsevier. 2008.

SKOPEC, Rudolf : Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku. Praha : Orbis. 1963.

BENJAMIN, Walter – Malé dějiny fotografie in: Císař, Karel: Co je to fotografie. I. vydanie. Praha : Hermann & synové. 2004.

http://www.sfmoma.org/pages/research_projects_photography_over 14. 5. 2010

10 NIKLOVA, M.: K aktuálnym problémom sociálnej pedagogiky v Slovenskej republike. In: Pedagogická orientácia, roč. 19, A. 1. Brno 2009, s. 18 – 19. KUZYÁ IN, B.: Základná východiská projektovania v sociálnych a charitatívnych oblastiach. In: Sociálna a duchovná revue (1), II/2011. PBF PU Prešov 2011, s. 3 – 8. 1. JEAN BAPTISTE SABATIER-BLOT. Portrait of Louis Jacques Monde Daguerre, 1844. Daguerreotype. International Museum of Photography at George Eastman House. Rochester, N.Y. 2. ANTOINE CLAUDET. Portrait of William Henry Fox Talbot, c. 1844. Daguerreotype. Fox Talbot Museum, Lacock, England. By the time it was announced in 1839, Western industrialized society was ready for photography. The camera's images appeared and remained viable because they filled cultural and sociological needs that were not being met by pictures created by hand. 26.5.2020 - Explore Bretislav Tvrđy's board "historie fotografie" on Pinterest. See more ideas about vintage fotografie, súčasnosť, typy k fotografovaniu. K-W Praktina FX. -- K-W Praktina FX Camera (S/N 32xxx) -- 1953-1958 -- C.Z.Jena Biotar 2/58 (S/N 4545xxx) -- Eye-level pentaprism finder Body weight = 658g (with finder) Taken with a Canon T2i/550D and Canon 100mm f/2.8 Macro lens at f/5.6. 71 1/30-second exposures at ISO100 in a focus stack (DoF stack) were combined with Zerene Stacker using DMap mode. K aktuálnym problémom kauzality. Raisa Kopsová. Filozofia 41:101 (1986). K Problémom Ontologie. I. Hrušovská 1/2 - 1974 - Filozofia 29. Uwagi krytyczne o aktualnym stanie filozofii. Agata Bielik-Robson - 2005 - Ruch Filozoficzny 1 (1). K Niektórem Problemom Mentalnego Języka U Ockhama a Fodora. Rastislav Nemec - 2013 - Filozofia 68 (6). Teologia naturalna Christiana Wolffa jako nauka o aktualnym istnieniu. Sławomir Stasikowski - 2010 - Ruch Filozoficzny 67 (2). K antropologicko-etickém problémom V esejach teodora münzera V Áasopise filozofia. Zlatica Plačienková - 2013 - Filozofia 68 (8). K metodologii sociálnych vied. The history of photography began in remote antiquity with the discovery of two critical principles: camera obscura image projection and the observation that some substances are visibly altered by exposure to light. There are no artifacts or descriptions that indicate any attempt to capture images with light sensitive materials prior to the 18th century. Around 1717, Johann Heinrich Schulze captured cut-out letters on a bottle of a light-sensitive slurry, but he apparently never thought of making the...