

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

AURA V (NOVÉ) EPOŠE TECHNICKÉ REPRODUKOVATELNOSTI

Vedoucí práce: Mgr. Ciporanov Denis, Ph.D.

Konzultant bakalářské práce: Mgr. Filip Hotový

Autor práce: Martin Kindl

Studijní obor: Estetika

Ročník: 4.

2010

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

České Budějovice, 9. června 2010

Předně bych chtěl poděkovat panu Mgr. Denisu Ciporanovi, Ph.D. za vedení mé bakalářské práce a svému konzultantovi Mgr. Filipovi Hotovému za podnětnost, cenné rady při konzultacích a trpělivost při čtení bakalářské práce. Dále bych chtěl poděkovat své sestře Janě Kindlové za korekturu textu.

ANOTACE:

Práce se bude zabývat rozbořem a pokusem o definici Benjaminova pojmu aury uměleckého díla a problematikou její ztráty díky technické reprodukci. Zaměří se zejména na fotografický obraz, který v době svého vzniku naboural principy výtvarného umění a mimo jiné je i samotným Benjaminem chápán, jako hlavní "ničitel" aury. Dále se pokusí ověřit platnost nalezené definice v dnešní době a to konkrétně konfrontováním s novými technologiemi (digitální fotografie).

ANNOTATION:

This work will be addressed to the analysis and definition of an attempt to Benjamin's concept of the aura of work of art and the problems of its losses due to technical reproduction. It focus in particular on the photographic image, which at the time of its founding undermined principles of art and among other things, is itself seen by Benjamin as the main "destroyer" of aura. It will verify the validity of the definition found in today specifically by confronting with new technologies (digital photography).

OBSAH
AURA V (NOVÉ) EPOŠE TECHNICKÉ
REPRODUKOVATELNOSTI

I.	ÚVOD	1
II.	AURA PODLE WALTERA BENJAMINA	2
	II.1. Malé dějiny fotografie.....	4
	II.1.1. Dějiny fotografie podle W. Benjamina.....	4
	II.1.2. Aura v Malých dějinách fotografie.....	8
	II.2. Aura v Uměleckém díle v epoše své technické reprodukovatelnosti	16
	II.3. Kritická komparace obou koncepcí aury.....	22
III.	REFLEXE AURY NA PŘELOMU 20. A 21.STOLETÍ	30
	III.1. Pojetí aury D.Crimpa.....	31
V.	ZÁVĚR	37
VI.	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	39
VII.	PŘÍLOHA	40

I. ÚVOD:

Každý z nás se už zajisté někdy ve svém životě setkal s pojmem *aura*. Ten může popisovat stav před záchvatem epilepsie nebo určité vyzařování.¹ Právě jeho druhý význam - tedy ono vyzařování - se může zdát velice svůdný pro použití v rámci umění.

Walter Benjamin je jako filosof, sociolog a literární teoretik řazen do Frankfurtské školy. Mimo jiná témata se snažil i o reflexi dopadu technologického vývoje na kulturu - konkrétně nástup fotografie a její vliv na umění. Za tímto účelem ve svých textech pracoval s pojmem *aura*, který používá pro popis uměleckého díla. V jeho značně osobitém a poměrně složitém stylu se však tento pojem stává nejednoznačným a těžko uchopitelným². Sám autor nepředstavuje konkrétní definici, ale spíše nám jen naznačuje její možnou podobu.

Hlavní cíl této práce je tedy pokus o objasnění, jak Walter Benjamin pracoval s pojmem *aura*. Zaměříme se proto na dva texty (jmenovitě Malé dějiny fotografie³ (1931) a Umělecké dílo v epoše své technické reprodukovatelnosti⁴ (1935/36), ve kterých se Benjamin zabýval pojmem *aura*. V těchto textech je patrné rozdílné pojetí *aura*. Hlavním důvodem této rozporuplnosti je fakt, že v prvním výše jmenovaném textu se *aura* vztahuje k fotografii⁵ jako takové a je zde posuzována v pozici média, které svým technickým záznamem umožňuje tvůrčí přístup (zjednodušeně řečeno - povyšuje ji na rovinu právoplatných estetických objektů). Naopak v druhém textu se fotografie dostává do pozice technického produktu, který je zproštěn jakékoli možnosti kreativní tvorby a omezuje se jen na záznam okolní reality respektive uměleckých děl.

Právě kvůli této rozporuplnosti nám vyvstává otázka ohledně oprávněnosti obou pojetí. Cílem této práce bude postupně ukázat v obou textech hlavní rysy jejich pojetí *aura* a poté je navzájem kriticky porovnat. Neslibujeme si ale od toho vyřazení jedné

¹ Viz Lumír Klimeš, Slovník cizích slov, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1983, str. 42

² Bertold Brecht trefně glosoval Benjaminovu tvorbu jako: „*Spousta mysticismu, přestože se staví proti mysticismu*“. Tato zdánlivě pejorativní poznámka ovšem nepředstavuje negativní soud nad Benjaminovou prací, ale jen dokresluje jeho složitost.

³ Walter Benjamin, „Malé dějiny fotografie“, Císař Karel (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha : Herrmann & synové, 2004;

⁴ Walter Benjamin, „Umelecke dielo v epoche svojej technickej reprodukovatelnosti“ In: Benjamin, Walter: *Iluminácie*, Bratislava: Kalligram, 1999;

⁵ V rámci rozboru historie fotografie se dozvíme, že první snímky vznikly v rámci takzvané daguerrotypie, která je po technologické stránce diametrálně odlišná od technologie fotografie, jak ji známe dnes. V rámci úvodu však tyto přístupy nebudeme rozlišovat a pro lepší přehlednost textu používat zjednodušující a obecnější označení „fotografie“ pro obě možnosti záznamu. V pozdějších oddílech této práce se však musíme zaměřit na jejich vzájemné oddělení kvůli věcným souvislostem, které z nich Benjamin vyvozuje.

možnosti pojetí *aury* a vyzdvižení druhé. Naopak chtěli bychom dospět k vymezení jejich pole působnosti a pochopit jejich přínos v rámci jejich specifického uplatnění.

Dále se pokusíme zjistit je-li pojem *aury* stále aktuální a aplikovatelný v kontextu naší doby (tedy po více než 70 letech od vzniku obou textů). Učiníme tak rozbořením autorů, kteří ho buďto podrobili kritickému přezkoumání (Carolin Duttlinger⁶) a nebo navazovali na Benjaminův koncept *aury*⁷ a vyvozovali z něho své závěry (Douglas Crimp⁸).

Při rekonstrukci Benjaminova pojetí *aury* budeme vycházet z některých kritických postřehů těchto autorů, které budeme konfrontovat s Benjaminovými definicemi (respektive náznaky definic) a jejich praktickým uplatněním v rámci Benjaminových interpretací fotografickým obrazů.

⁶ Carolin Duttlinger, „Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography“, *Poetics Today*, 29, 2008, 1;

⁷ Přestože Benjamin popsal dvě možná pojetí *aury*, většina jeho následovníků navazovala na pojem *aury* uvedené v textu Umělecké dílo v epoše své technické reprodukovatelnosti.

⁸ Douglas Crimp, „Fotografie jako postmoderní aktivita“, Císař Karel (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha : Herrmann & synové, 2004;

II. AURA WALTERA BENJAMINA:

Jak již bylo řečeno Walter Benjamin se mimo jiné zabýval *aurou*. Této tématice se věnoval ve dvou textech a to: Malé dějiny fotografie⁹ (1931) a Umělecké dílo v epoše své technické reprodukovatelnosti¹⁰ (1935/36). Ve svých textech reflektuje změny, které se kvůli fotografii udály na poli společenském i uměleckém (ty budeme postupem času odkrývat v rozboru obou textů). Činí tak právě díky použití pojmu *aura* ve vztahu k fotografii.

Tyto texty jsou ve své podstatě i dnes stále aktuální. Je tomu tak zejména díky zavedení pojmu *aury* v uměleckém kontextu a jejího uplatnění v rámci diskuse vztahu umění - fotografie. To je asi nejvíce patrné z popisu Carolin Duttlinger: „*Pojem „aura“ Waltera Benjamina se ukázal jako jeden z jeho nejznámějších a nejčastěji používaných teoretických konceptů. Aura je definována v historické, estetické a psychologické opozici vůči technicky mechanické reprodukci a stala se společným obecným prostředníkem mezi uměním a humanitními obory. Mezi dialektickými zvraty Benjaminových úvah, které se vyznačují neustálou redefinicí pojmů a postojů, se samozřejmě vyznačuje snadnou aplikací a pojem aury se pro desorientovaného čtenáře jeví jako nabídka vítaného pocitu stability.*“¹¹

Oba výše zmíněné texty pokládají zásadní otázky ohledně charakteru samotné fotografie a jejího vlivu na výtvarné umění. Vzhledem k jejich značné rozporuplnosti nám však Benjamin nepředkládá ucelenou definici, jak bychom mohli očekávat, ale spíše dvojici rozdílných pohledů na tuto problematiku.

Nyní se tedy postupně pokusíme rekonstruovat hlavní aspekty obou pojetí *aury*. Texty budeme rozebírat chronologicky podle data jejich vzniku, Malé dějiny fotografie tedy přijdou na řadu jako první a Umění v epoše své technické reprodukovatelnosti bude probíráno až následně. Po této textové exkurzi se budeme věnovat jejich vzájemné konfrontaci, kde použijeme kritické postřehy Carolin Duttlinger. Ta se ve svém díle

⁹ Walter Benjamin, „Malé dějiny fotografie“, Císař Karel (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha : Herrmann & synové, 2004;

¹⁰ Walter Benjamin, „Umelecke dielo v epoche svojej technickej reprodukovatelnosti“ In: Benjamin, Walter: *Illuminácie*, Bratislava: Kalligram, 1999;

¹¹ Carolin Duttlinger, „Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography“, *Poetics Today*, 29, 2008, 1; str. 79 [Překlad autora]

Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography zabývala právě kritickou reflexí Benjaminových textů.

II.1. Malé dějiny fotografie

Tímto textem se Benjamin pokouší o nastínění problematiky fotografie a o rekapitulaci jejích dějin. Konkrétně se zaměřuje na proces fotografického zaznamenávání (jeho technický „rukopis“ a ztvárnění předlohy). Pokud se pozorně zaměříme na Benjaminovu interpretaci snímků, můžeme vyčíst ještě jednu souvislost, kterou zde (nevědomě) demonstuje a tím je vztah divák - objekt. Právě díky němu Benjamin ve svém textu vyvozuje přítomnost *aury* ve fotografiích.

Dříve než se však můžeme dostat ke konkrétním příkladům, budeme se muset zaměřit na historický vývoj fotografie, tak jak nám ho zde Benjamin předkládá. Tato kapitola, která na první pohled s *aurou* nemá nic společného, je však důležitá hned z několika důvodů. Pro její rekonstrukci je důležité zmínit přerod daguerrotypie v technologicky vyspělejší fotografii a s tím související rozdíly v technickém procesu jejich vzniku. Je to potřeba právě z důvodu, že je Benjamin dává do souvislostí s přítomností *aury* u prvních snímků (tedy daguerrotypií) a jejím zmizením v případě pokročilejší fotografie¹². Navíc technicky jednodušší a levnější proces pořízení modernizovaných snímků ovlivnil celou společnost díky své lepší dostupnosti (tím se spustila „buržoazní“ vlna fotografie, o které budeme také ještě mluvit). Bez tohoto sociálně historické pozadí bychom tedy nemohli uchopit Benjaminův koncept *aury* (respektive koncepty) v jeho celé šíři.

II.1.1. Dějiny fotografie podle W. Benjamina

První technicky zaznamenané snímky vznikly v první polovině 19.století. Benjamin ji popisuje těmito slovy: „*Daguerrovy světelné obrazy byly jodované a v camera obscura exponované stříbrné desky, které se musely obracet sem a tam, dokud*

¹² Ačkoliv, jak si později ukážeme, je celá situace s přítomností *aury* značně komplikovaná a nejde ji takto jasně oddělit na základě technologického vývoje, je třeba jeho názor zde uvést jako výchozí bod jeho úvah.

*jsite v nich za správného osvětlení nerozeznali jemně šedý obraz. Byly to unikáty.*¹³ Tento vynález doslova ohromil celý svět - osvětlené snímky vykreslovaly realitu do nejpodrobnějších detailů (v kontextu tehdejší doby). Lidé se při jejich zkoumání zpočátku dokonce domnívali, že se dívají na zmenšenou skutečnost (ve smyslu zmenšené živé kopie světa). Po počátečním šoku se ale nakonec dospělo k obecnému stanovisku, že daguerrotypie nám umožňuje pravdivě a realisticky zaznamenávat svět, jaký je doopravdy (jinak řečeno - snímek nám ukazuje pravdu, neduplikuje ji).

To ale ovšem narušovalo tehdejší charakter umění. Benjamin ho nazývá „fetištickým, od základu antitechnickým pojmem umění.“¹⁴ Vzhledem k tomu, že „s fotografiou sa prvý raz v procese obrazovej reprodukcie odľahčila ruka od najdôležitejších umeleckých povinností, ktoré odteraz pripadli len oku hľadiacemu do objektívu“¹⁵, je zřejmé, že fotografie díky svému mechanickému charakteru nezapadala do tehdejší představy o umění. To bylo v té době chápáno jako čistě manuální tvorba, která byla ovlivněna talentem umělce (případně géniem) a uplatňoval se v něm mimetický charakter tvorby. V tomto pojetí umění se umělci pokoušeli o pravdivou nápodobu světa jako takového. Tento přístup budeme dále v textu nazývat klasickým pojetím umění. Musíme zde ale poznamenat, že se nejedná o odkaz na konkrétní umělecký styl nebo uměleckou školu. V tomto případě bude představovat jen zjednodušenou charakteristiku umělecké doby, která po příchodu fotografie byla donucena zcela změnit své dosavadní paradigma.

Díky tomu, že daguerrotypie byla schopna svými přesnými technickými záznamy vykreslit realitu mnohem lépe než sebevíc nadaní umělci, stala se konkurencí pro tehdejší umění. Navíc budeme-li považovat míru nápodoby za definující prvek uměleckého díla (tedy tak jak vyplývá z mimetického charakteru umění), vyvstávají nám zde zásadní otázky: pokud fotografie (technický záznam) dokáže svými výsledky předčít klasické (tedy manuální) umění, není umění mrtvé? Může se snímek vzniklý technickým procesem řadit mezi umělecká média?

Toto zpochybnění charakteru umění ve výsledku zapříčinilo dějinný zvrat v nastavení uměleckého paradigma. Umělci tedy upustili od objektivní nápodoby jako

¹³ Walter Benjamin, „Malé dějiny fotografie“, Císař Karel (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha : Herrmann & synové, 2004, str. 10

¹⁴ Tamtéž, str. 10

¹⁵ Walter Benjamin, „Umelecke dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti“ In: Benjamin, Walter: *Illuminácie*, Bratislava: Kalligram, 1999, str. 196

překonané tendence (ta byla přenechán daguerrotypii) a zaměřili se spíše na subjektivní interpretaci světa (například impresionismus).

Hlavní problém v přijetí daguerrotypie mezi umělecké media spočíval v klasickém chápání umění, které bylo založeno na přesvědčení, že úspěšná umělecká tvorba je podmíněna manuální zručností a talentem umělce (tedy výše zmiňovaná tvořivost a génius). Pořízení snímku se oproti tomu jevílo jen jako mechanické řemeslo postrádající tvůrčí možnosti. Tento postoj komentuje Benjamin slovy: „*S plnou vahou své nejpřímější zde vystupuje šosácký pojem „umění“, jemuž je cizí jakákoliv technická úvaha a který cítí, že s provokujícím zjevem nové techniky nadešel jeho konec.*”¹⁶ Proto zatvrzelí zastánci klasického pojetí umění přisuzovali daguerrotypii pouze funkci prostředku pro ulehčení práce výtvarníkům.¹⁷ Paradoxně zde mohlo ale vlivem historického vývoje dojít k tomu, co malíř vůbec nezamýšlel. Například: „*Základem fresky prvního všeobecného synodu skotské církve v roce 1847 od ctěného anglického portrétního malíře Davida Octavia Hilla byla řada portrétních snímků... A jsou to právě tyto nenáročné, k interním účelům zamýšlené pomůcky, jež zajišťují jeho místo v dějinách, ačkoliv jako malíř již dávno zapadl.*“¹⁸ Postupem času se tedy od metody kopírování pořízených snímků upustilo a to z důvodů, že daguerrotypie vytvářela realističtější obrazy. Stávalo se tak například u výtvarníků zaměřených na krajinomalbu nebo portréty. „*Věci se vyvíjely tak rychle, že se již kolem roku 1840 převážná část nespočetných malířů miniatur stala fotografy z povolání, zprvu jen vedle povolání, brzy však výlučně. Hodily se jim přitom zkušenosti z původního zaměstnání, a za vysokou úroveň jejich fotografických výkonů vděčíme nikoliv jejich umělecké, nýbrž řemeslné přípravě.*“¹⁹ Tímto navíc Benjamin jedině podtrhuje fakt, že daguerrotypie jako reprodukce reality byla řemeslně - mechanická (oproti malbě, která byla řemeslně - kreativní) a poskytuje mu jeden z výchozích bodů pro zdůvodnění své argumentace o ničení *aury* ve svém textu Umělecké dílo ve svojí epoše technické reprodukovatelnosti.

Další historický zlom v dějinách lidstva nastal koncem 19. století. Ten však tolik nezasáhl výtvarné umění, ale samotnou daguerrotypii. Její proces, který byl sám o sobě velice nákladný jak časově (expozice trvala přes 10 minut) tak i finančně, byl

¹⁶ Walter Benjamin, „Malé dějiny fotografie“, Císař Karel (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha : Herrmann & synové, 2004, str. 9

¹⁷ Snímek mohl být použit jak vizuální pomůcka, která se dala libovolně a hlavně lehce přenášet. Ve výsledku, tedy samotný tvůrčí proces malby mohl probíhat v pohodlí ateliéru bez ohledu na to, zda předlohou byl člověk nebo krajina.

¹⁸ Tamtéž, str. 10

¹⁹ Tamtéž, str. 12-13

technologicky vylepšen a světlo citlivá vrstva se už dále nenanášela na bronzové pláty ale na papír²⁰. To zásadně přispělo k navýšení množství záběrů, které mohl fotograf pořídít (předtím byl omezen svou fyzickou dispozicí, která určila počet měděných plátů - tedy jednotlivých snímků - které si mohl vzít s sebou na „lov“). Navíc bylo možno pořídít kopie pořízeného snímku (to u daguerrotypie nebylo možné, protože neumožňovala další reprodukci originálu) a dodatečně ho upravovat nebo vylepšovat retuší. Zároveň bylo vyvinuto nové chemické složení potahové vrstvy. Díky tomu měl fotografický materiál vyšší citlivost na světlo a to v praxi znamenalo zkrácení doby expozice (tím se otevřely nové možnosti fotografického snímání objektů nebo jevů - nemusely se komponovat jen statické záběry), celkově detailnější kresbu fotografie a vykreslení více odstínů šedi (celkové snížení kontrastu mezi černou a bílou barvou). V neposlední řadě to mělo příznivý dopad i na pořizovací cenu a umožnila masovou komercializaci fotografie, která, jak si ukážeme dále, podle Benjamina vedla k odlivu *aur*y z nových snímků.

Právě díky snížení ceny se tato technologie stala přístupnou pro širší vrstvu obyvatelstva²¹ - jak pro samotné fotografy (ať už umělce nebo ziskuchtivé amatéry), tak i pro střední vrstvu (v rámci trhu fungovala jako cílová skupina). Pro tu to znamenalo možnost pořídít si vlastní portrét a tím si potvrdit svůj, v rámci industrializace stoupající, společenský status²². Došlo tedy k masové konzumaci snímků, která vlivem ziskuchtivých diletantů vedla k jejímu kvalitativnímu úpadku. V této sféře fotografie se navíc používaly doplňky, které dominovaly v portrétech slavných aristokratů zhotovovaných malíři v minulých dekadách. Každý ateliér byl omezen množstvím kulis, kterými disponoval a tedy i variace ztvárnění zákazníka byly omezené. Vzniklo tedy určitě mnoho fotografií, kdy okolní aranžmá zůstávalo stejné a měnili se jen jeho aktéři. Člověk tak tedy nereprezentoval sám sebe, ale spíše se přizpůsoboval předem vytvořené stereotypní identitě. *„Tedy vznikaly ony ateliéry s drapériemi a palmami, gobelíny a malířskými stojany, které tak dvojnásobně stojí kdesi mezi popravou a reprezentací, mezi*

²⁰ Tato metoda výroby fotografického materiálu se používá s minoritními obměnami dodnes (v rámci klasické fotografie a samozřejmě se to nevztahuje na digitální fotografii).

²¹ Do té doby měli přístup k daguerrotypii pouze dobře situovaní nebo finančně zajištění jedinci (to platí jak pro zhotovovatele snímků, tak i pro potenciální zákazníky).

²² Před samotným vynálezem fotografie a jejího uplatnění v portrétním odvětví si ji – ve formě malby samozřejmě - mohla dovolit jen aristokracie. Ta za ně byla ochotna a hlavně schopna uhradit vysoké částky. Tím prezentovali svou společenskou nadřazenost nad nižší vrstvy, která si je nemohla dovolit.

mučírnu a trůnním sálem.“²³ Sloupy zde vyrůstaly z koberce a nemožné „exotické“ kulisy nepůsobily moc reálně. Naopak se jevily na fotografii nepatřičně (pro porovnání působení rekvizit nám může sloužit²⁴ „buržoazní“ portrét Franze Kafky a snímky Adama Salomona²⁵). Pozdní éra měšťácké fotografie svou snahou o „masovou uměleckost“ tedy dle Benjaminu docílila potlačení jedinečného ve prospěch sériové stejnorodosti. Právě tato stejnorodost považuje za jednu z hlavních příčin zničení *aury* jak v pozdější fotografii tak i v rámci reprodukcí uměleckého díla. Ty, jak popisuje ve svém textu Umělecké dílo v epoše své technické reprodukovatelnosti, výrazně rozšířily možnosti jeho percepce (do té doby byla možná jen před samotným dílem – tedy jen na jednom místě). Umělecké dílo se tak stalo snadněji dosažitelným. Můžeme oponovat, že se pokusy o reprodukci vyskytovaly již před příchodem fotografie, ale musí nám být jasné, že manuální reprodukce nedosahovaly takového stupně věrohodnosti²⁶. Opět došlo - obdobně jako u portrétních snímků – k masové konzumaci, která měla ničila *auru* klasických uměleckých děl.

Nyní, když známe okolnosti ohledně vzniku fotografie a jeho dopad na široké okolí (jak na lidstvo tak i na umění), máme potřebné společensko historické pozadí, z kterého Benjamin vychází. Můžeme se tedy věnovat okřívání pojmu *aury*.

II.1.2. Aura v Malých dějinách fotografie

Jak jsme zde již uvedli, Benjamin nalézá u prvních daguerrotypií *auru*. Nyní si ukážeme, že její zdroj je spjat s dvěma aspekty fotografie. Ty vycházejí ze vztahu, které můžeme definovat jako divák - objekt a divák - technologie. Ovšem po technologické inovaci fotografického záznamu a důsledkům z ní vyplývajícím (viz Kapitola o historii fotografie) podle něj koncem 19. století dochází k vymizení *aury* z těchto nových

²³ Walter Benjamin, „Malé dějiny fotografie“, Císař Karel (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha : Herrmann & synové, 2004, str. 13

²⁴ Viz příloha č.1,2 a 8.

²⁵ Adam Salomon své daguerrotypie tvořil v odkazu na klasické malíře. Na jeho snímcích můžeme nalézt obdobné prvky jako v klasických portrétních obrazech. Například úmyslnou práci se světlem (efekt potmělého pozadí a osvětlení portrétovaného) a i různé vznešené „zkrabatělé“ přehozy nebo sloupy. Pokud budeme jeho tvorbu porovnávat s „buržoazními“ portréty, dojdeme k závěru, že Salomon vznešenost vytvářel a úpadkoví fotografové se jí snažili jen povrchně simulovat.

²⁶ Reprodukce byla v minulosti prováděna dřevorytem, leptáním a rytím. Vzhledem k tomu, že tyto metody byly ale z velké části stále manuálního charakteru, tak zde hrálo roli mnoho proměnlivých faktorů. Například zručnost výrobce předlohy, „štědrost“ pomocníka nanášející tiskařskou barvu, vyvinutý tlak při tisku a v poslední řadě i samotné zasychání kopie.

fotografických obrazů. V této kapitole se budeme zabývat vymezení výše zmiňovaných vztahů, z kterých Benjamin vyvozuje *auru* u daguerrotypie a poté se zaměříme na jeho odůvodnění jejího vymizení v pozdější éře fotografie.

Divák – objekt:

Nejprve se budeme věnovat definici divák - objekt, který nám navíc ukáže základní rozdíl v percepci snímku a výtvarného díla (to nám dále poslouží i pro pochopení další pasáže problematiky *aury* v textu Umělecké dílo v epoše své technické reprodukovatelnosti). Nejmarkantnější odlišnost se projevuje v proměně vnímání zobrazeného objektu recipientem z hlediska trvání v čase. Jinak řečeno - transparentností fotografie a obrazu. Tedy určité potenciální schopnosti, která potlačuje vnímání způsobu spodobnění nebo zachycení předlohy a způsobuje zaměření vnímatele na reálnou předlohu obrazu (respektive jeho subjektivní představu vytvořenou na základě percepcie snímku²⁷). Tento jev Benjamin demonstruje na namalovaných portrétech: „Zůstávají-li v rodinném vlastnictví, ptáme se tu a tam po zobrazeném. O dvě, tři generace později však tento zájem umlkne: obrazy pokud trvají, jsou pouze svědectvím umění toho, kdo je namaloval. V případě fotografie se však setkáváme s něčím novým a zvláštním: v oné prodavačce ryb z New Haven²⁸, která s tak nedbalým, svůdným ostychem hledí k zemi, zůstává cosi, co se nerozplývá ve svědectví Hillova fotografického umění, cosi co nemá být umlčeno, vzpurně se dožadujíc jména té, která zde žila, která je ještě zde skutečná a která nebude nikdy chtít úplně vejít do „umění“.“²⁹ Odkaz na předlohu u fotografie tedy není vymezen její reálnou existencí, tak jako tomu je u malby (po jejím zániku se stává dominantním sama malba), ale dokonce ji časově přesahuje. Tento jev je podle Benjamina způsoben tím, co nazývá *tady a ted'*. Nejedná se o jev, který do obrazu vložil tvůrce, ale o jev který se ve své podstatě odvíjí od technického charakteru procesu tvorby fotografie. „Navzdory veškeré obratnosti fotografa a plánovitosti v postoji jeho modelu divák neodolatelně cítí nutkání hledat v takovémto obrázku maličkou jiskřičku náhody, *Tady a Ted'*, jímž skutečnost jako by prohloubila obrazný charakter; objevit nepatrné místo, ve kterém, v plné konkrétnosti

²⁷ Více v Kendall Walton, *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism*.

²⁸ Viz příloha č. 3 a 4.

²⁹ Walter Benjamin, „Malé dějiny fotografie“, Císař Karel (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha : Herrmann & synové, 2004, str. 10

oné dávno uplynulé minuty, ještě dnes a tak výmluvně hnízdí budoucí, takže to hledíce zpět dokážeme odhalit.“³⁰ Jedná se tedy o určitý druh zneklidňujícího zpřítomnění předlohy na snímku, které je navíc z hlediska času oproti malbě neměnné. Právě na jeho základě si můžeme vyložit naivní představy o zmenšené realitě vyvolané při recepci prvních daguerrotypů, které jsme zmínili na počátku historické exkurze do dějin fotografie podle Benjamina.³¹

Právě výše popisovaný zpřítomňující efekt *tady a ted'* díky své zdánlivé reálnosti dokáže v recipientovi vyvolat emocionální odezvu související se zobrazeným objektem fotografie, která u obrazů nebyla možná z důvodu nedostatečné reálnosti. Můžeme si to ukázat na Benjaminovu rozboru autoportrétní daguerrotypii fotografa Karla Dauthendeye³² a jeho ženy, který je „z *dob fotografových zásnub s onou ženou, kterou pak jednoho dne... nalezl v ložnici svého moskevského bytu s přerézanými tepnami. Vidíme ji vedle něho, zdá se, jako by ji zadržoval; její pohled však směřuje mimo, upřeně vsává zlověstnou dálku. Pokud se zahloubáme do snímku dostatečně dlouho, poznáme, nakolik se i zde stýkají protiklady: nejpřesnější technika dokáže dát svým výtvorům jistou magickou hodnotu*³³, kterou už pro nás nemůže mít namalovaný obraz.“³⁴ Benjamin je v tomto případě fascinován ženiným pohledem, který podle něj předznamenává její budoucí osud sebevraždnice. Manžel naopak vypadá, jako by snažil ji udržet při sobě (tedy při životě) a snímek tím v něm na základě jeho interpretace vyvolává emocionální odezvu. Toto pojetí *aury* se ovšem staví do ostré opozice vůči *aurě* u výtvarných děl, které se budeme hlouběji věnovat v části naší práce věnované textu Umělecké dílo ve svojí epoše technické reprodukovatelnosti.

Pro dokreslení působení *tady a ted'* a jeho zpřítomňující jiskřičce náhody (a příspěví k dalšímu popisu rozdílu mezi fotografií a výtvarným uměním) se nyní

³⁰ Walter Benjamin, „Malé dějiny fotografie“, Císař Karel (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha : Herrmann & synové, 2004, str. 11

³¹ Také to vysvětluje velkou oblíbenost takzvané Viktoriánské smuteční fotografie. Ta se datuje se do druhé poloviny 19.století (viz příloha č. 5 a 6) zachycující mrtvé s živými členy jejich rodiny, které dnes na nás působí skoro až děsivě. Ty plnily funkci memento mori a zároveň zajišťovaly nesmrtelnost nebožtíků (respektive jejich upamatování díky snímku). Pokud bychom se snažili oponovat tím, že i dnes se lidé snaží uchovat vzpomínku na své drahé zesnulé, musíme vzít v potaz, že koncem 19. století sice došlo k velkému rozšíření fotografie, to ale nebylo na stejné úrovni jako v dnešní době. Soudobý člověk je zaznamenáván na fotografiích již od útlého dětství až do smrti a tedy nepanuje potřeba snímat nebožtíka. Zatímco v minulosti byla fotografie stále svým způsobem „sváteční“, to znamená, že byla pořizována jen při výjimečných událostech (například narození nebo naopak smrt).

³² Viz příloha č. 7.

³³ Zmiňovaný *magická hodnota* v tomto případě zastupuje pojem *aury*. Jejich význam je totožný.

³⁴ Walter Benjamin, „Malé dějiny fotografie“, Císař Karel (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha : Herrmann & synové, 2004, str. 10-11

pokusíme zamyslet, zda-li by tyto snímky byly stejně působivé, pokud by byly zachyceny v malbě. Můžeme například usuzovat, že pokud by portrét Karla Dauthendeye a jeho manželky vznikl v malbě, nejspíš by nebyl pro Benjamina a ani pro nás tak fascinující. Malíř by napětí mezi manžely nejspíš nezachytil tak reálně (nebo tak působivě) jak je tomu doslova zpřítomňující daguerrotypii. Pravděpodobně by ho nepovažoval za nosný námět malby, a proto by výsledek byl značně „idealizován“ kvůli snaze o uspokojení zadavatele zakázky - tedy zobrazeného (ten většinou nechtěl vidět své nedostatky nebo předznamenání sebevraždy své manželky). Případně by jej potlačil kvůli své vlastní umělecké intenci, která by pravděpodobně upozadila „vnitřní napětí“ zobrazených. Jak již bylo řečeno, právě technický charakter fotografie umožnil reálný záznam tohoto napětí a rozpaků v jejich syrové podobě. Benjamin navíc tvrdí, že „*Samotný postup přiměl modely k tomu, aby nežily z okamžiku, nýbrž vžívaly se do něj; během dlouhého trvání tohoto procesu takřka vrůstaly do snímku.*“³⁵ Právě ono, pro malbu nezvyklé, vrůstání portrétovaných do výsledného fotografického obrazu³⁶ na nás i dnes působí silně.

Pokusme se nyní zaměřit na rozbor Benjaminovy interpretace výše zmiňovaných raných daguerrotypií. Spojuje je totiž jeden společný rys a tím je zaujetí pohledem obou žen, které působily stydlivě až napjatě. Jak dokumentuje na portrétech od Hilla. O jeho „objektivu se říkalo, že zachovává diskrétní zdrženlivost. Ale neméně rezervované jsou i jeho modely; je jím vlastní jistý ostych a hlavní zásada jednoho pozdějšího fotografa z doby rozkvetu „*nedívej se do objektivu*“, by se dala vyvodit z jejich chování.“³⁷ Benjaminův zájem tedy pramení z rozpaků portrétovaných lidí, pro které bylo pořízení snímku doposud nevídanou zkušeností. Ty byly navíc umocněny nutností téměř až křečovité pózy kvůli dlouhé expozici, jak jsme poznamenali výše.

Podíváme-li se na to s větším odstupem, musíme dojít k závěru, že ono zaujetí vyvolané v recipientovi (tzn. Benjaminovi) vychází z úvodu předznamenané emocionální vazby ve vztahu divák - objekt. Je nutné zde ovšem předznamenat, že se jedná o čistě subjektivní konstrukt. Jeho neobjektivností se budeme detailněji zabývat v závěrečné kritické komparaci obou textů.

³⁵ Tamtéž, str. 12

³⁶ To bylo umocněno technickými požadavky procesu. Aby vznikl ostrý a vykreslený snímek bylo nutné exponovat na světlo citlivou desku téměř 10 minut. Po tu dobu se nesměl snímající pohnout, jinak by vznikl snímek rozmazaný. Z tohoto důvodu lidé na snímcích často zaujímají až křečovité pózy s neutrálním výrazem ve tváři a upřeným pohledem na jedno místo. Ono vzniklé napětí bychom paradoxně tedy mohli označit za „vedlejší efekt“ samotného procesu a jeho technickými omezeními.

³⁷ Tamtéž, str. 11

Divák – technologie:

Vzhledem k tomu že jsme v předchozí části popsali pojetí *aury* vycházející ze vztahu divák - objekt, se nyní zaměříme na druhou variantu jejího zdroje spojenou se vztahem divák - technologie. Jak uvádí sám Benjamin „*technický ekvivalent tohoto jevu [aury] spočívá v absolutním kontinuu od nejjasnějšího světla po nejtemnější stín.*“³⁸ Můžeme z toho tedy vyvodit, že *aura*, kterou zde Benjamin našel, vychází z nízké citlivosti fotografického materiálu. Díky tomu výsledné daguerrotypie mají určitý „tajemný potmělý obraz“³⁹.

Musíme zde ovšem poukázat na provázanost *aury* vytvářené primitivní technikou se samotným snímaným objektem. „*Tyto obrázky [daguerrotypie] vznikaly v prostorách, kde v osobě fotografa stál před každým zákazníkem technik nejnovější školy, a pro fotografa byl zákazník představitelem vzrůstající třídy s aurou, která vězela dokonce i v záhybech jeho měšťanského kabátu nebo lavalíery. Ona aura totiž není pouhým výtvozem primitivní kamery.*“⁴⁰ Přestože můžeme říci, že *aura* ve fotografii vychází ze dvou vztahů (divák - objekt a divák - technologie), je nutné poznamenat, že nemohou existovat nezávisle na sobě, ale dochází u nich k vzájemné symbióze.

Shrneme-li to, první daguerrotypie měly podle Benjaminu *auru*. Ta vznikala jak na základě „primitivnosti“ prvních fotoaparátů tak i pomocí samotného snímaného předmětu. Vzhledem k tomu, že „...*poklidně sledovat pásmo hor na horizontu nebo větve, která na pozorovatele vrhá stín, dokud se okamžik či hodina podílí na jejich jevu – to znamená vdechovat auru těchto hor, této větve*“⁴¹, můžeme zjednodušeně říci, že je celkem jedno zda zaznamenáváme člověka nebo kámen. Primitivní kamera nám zpřítomní inherentní *auru* v předmětu a navíc nám ji umocní svou nedokonalostí.

³⁸ Walter Benjamin, „Malé dějiny fotografie“, Císař Karel (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha : Herrmann & synové, 2004, str. 13

³⁹ Toto blíže dokresluje, jak bylo řečeno v historickém shrnutí, fotografií vyvolanou krizí v rámci klasického umění, které svou podstatu vyvozovalo z génia a tvořivosti. Díky tomu působilo jako „anti-technické“ a zastávalo tedy negativní postoj k fotografii jako uměleckému prostředku.

⁴⁰ Tamtéž, str. 14

⁴¹ Tamtéž, str. 15

Nástup nové fotografie:

Nyní se zaměříme na snímky vzniklé až po technologické inovaci fotografie, která podle Benjamina paradoxně způsobila odliv *aury*. „*Pokročilá optika totiž záhy disponovala nástroji, které úplně přemohly temnotu a zaznamenávaly jevy jako zrcadla. Fotografové po roce 1880 ovšem spatřovali svou úlohu spíše v tom, aby auru, která, byla (díky daleko citlivějším objektivům vypuzující temnotu) z obrazu zcela vytlačena právě tak, jako ji z reality vyhnala postupující degenerace imperialistického měšťanstva, simulovali veškerým uměním retuše, zvláště ovšem takzvanými gumotisky. Obzvláště v secesi byl módní šedý tón přerušovaný umělými odrazy; ale navzdory pološeru byly stále jasnější rysy oné pózy, jejíž ztuhlost svědčí o bezmoci této generace tváří v tvář technickému pokroku.*“⁴² Je pravda, že díky nové a mnohem lepší optice byly výsledné snímky dokonalejší v reálném záznamu a daguerrotypie se vedle nich najednou dostala do stejné pozice, do jaké při svém nástupu uvrhla výtvarné umění tedy do pozice „pseudoreality“. Na základě tohoto posunu podle Benjamina v nových fotografiích odpadá *aura* spjatá s primitivní konstrukcí prvních fotoaparátů - tedy její aspekt vycházející ze vztahu divák - technologie. Z důvodu užití uměleckých retuší a jiných forem úprav⁴³ vymizela i *aura* spojená se vztahem divák - objekt. Benjamin z toho tedy vyvozuje, že z fotografií po roce 1880 definitivně vymizela *aura*.

Tyto jeho premisy je ovšem těžké přijmout z několika důvodů, které si nyní ukážeme. Nejprve se zaměříme na vztah divák - objekt. Kvůli tomu nyní uvedeme jeho vlastní interpretaci portréту malého Franze Kafky (viz příloha). Tento snímek totiž spadá do období, kdy by z něho měla vymizet *aura*. Benjaminův výklad ale této „*neauratické*“ paušalizaci protičeří, a proto se jimi teď budeme zabývat.

Portrét mladého Kafky popisuje těmito slovy: „*Přibližně šestiletý chlapec v těsném, jaksi ponižujícím dětském oblečku přeplněném lemovkami, zde stojí v jakési zimní zahradě. V pozadí trčí palmové listy. A jako by bylo třeba, aby tyto polstrované tropy byly ještě dusnější a tíživější, model svírá v levici přespříliš velký klobouk se širokou krempou, jaký nosí Španělé. Kdyby nesmírné smutné oči neovládly tuto krajinu, do které byly zasazené, model by se zcela jistě v tomto aranžmá ztratil.*“⁴⁴

⁴² Walter Benjamin, „Malé dějiny fotografie“, Císař Karel (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha : Herrmann & synové, 2004, str. 14

⁴³ Ty měly paradoxně sloužit právě k simulaci *aury*.

⁴⁴ Tamtéž, str. 13

Jak již bylo řečeno, tento snímek spadá do kategorie komercializované „měšťácké“ portrétní fotografie a budeme-li vycházet z Benjaminova tvrzení, *aura* by zde neměla být přítomna. Ale, jak sám uvádí, její dusný a tíživý kontext je zde potlačen osobou Franze Kafky, který si se svým vyděšeným výrazem vynucuje převážnou část pozornosti recipienta, a tak upozaduje jinak dominantní prostředí. Benjamin tento snímek vykládá obdobným způsobem, jakým popisoval první daguerrotypie a na jeho základě jim přisoudil *auru*. Kafkův portrét tedy v sobě má určitý náznak *aury* i přesto, že svým stylem spadá do „buržoazní“ konvenční tendence, která by měla *auru* naopak vymýtit. Tato zvláštní kontradikce vyvolává otázku: pokud je možné u daguerrotypie i u fotografie (dle Benjaminova „úpadkové“) nalézt snímky, které v recipientovi dokáží vyvolat obdobnou emociální odezvu (mluvíme tedy o vztahu divák - objekt), nemůže být i u inovovaných fotografií přítomna *aura*?

Problematika aury v Malých dějinách fotografie:

Je sice pravda, že díky lepší optice vymizela „temnota“ daguerrotypií, která na nás může působit „esteticky“. Na druhou stranu ale v nových snímcích se objevilo větší množství odstínů šedi, takže působily mnohem „realističtěji“. Bylo by zřejmě absurdní řešit zde otázku zda-li je „temnota“ horší než „více odstínů šedi“? Proto bude nejlepší, pokud se budeme na daguerrotypii a inovovanou fotografii dívat jako na dva způsoby tvorby, které však mají jedno společné a tím je *Tady a ted'*. Nemůžeme popřít, že každá z těchto technologií má zpřítomňující charakter. Benjamin *auru* (ve vztahu divák - technologie) v daguerrotypiích vyvozoval z nízké citlivosti materiálu, díky kterému vznikl „potemnělý obraz“. Vzhledem k tomu, že *auru* ale našel i u snímku z pozdějšího období (tedy výše zmiňovaný portrét Franze Kafky), musíme dojít k závěru, že *aura* pramenící ze vztahu divák – technologie není závislá na „temnotě“ nebo „více odstínech šedi“. Vychází právě ze zpřítomňujícího charakteru *tady a ted'*. Ona „jiskřička náhody“ je hlavní iniciátor Benjaminova zájmu o snímek pramenící ze vztahu divák - objekt. Jak jsme již dříve poznamenali, oba jevy jsou spolu v symbióze, nyní pro upřesnění musíme však dodat, že jen díky potencionálu *tady a ted'* obou technologií je možné iniciovat zaujetí ve vztahu divák - technologie a tím tedy objevit ve fotografii *auru*.

Musíme si zároveň uvědomit, že ne každá fotografie na nás může takto působit. Pro vysvětlení nám poslouží již výše zmiňovaný rozbor autoportrétu Karla Dauthendeye. Ten Benjaminu upoutal vztahem manželské dvojice, který podle něj vykresluje nebo dokonce až předvídá nešťastnou událost, ale „v *poznámce nedávno vzniklého překladu této eseje* [Malé dějiny fotografie], *překladatel André Gunthert... uvádí Benjaminovu chybu v identifikaci ženy vedle Dauthendeye na fotografii: není to jeho první žena, která spáchala sebevraždu, ale jeho druhá žena.*“⁴⁵ Vzhledem k tomu že druhá manželka Karla Dauthendeye nespáchala sebevraždu, je naprosto zcestné jejich portrét interpretovat jako předznamenání budoucnosti. Tento výklad, ze kterého Benjamin vyvodil svou argumentaci ohledně *aury* v raných daguerrotypiích, je založen na desinterpretaci. Navíc informace ohledně totožnosti ženy nenáleží do přímých vlastností nebo kvalit fotografie, ale na (mylně aplikovaném) historickém kontextu. Benjaminův zájem tedy není vyvolán inherentní vlastností snímku, proto nelze mluvit o objektivně platném působení *tady a ted'*, ale o subjektivní akt interpretace.

Položme si tedy nyní tuto otázku: byla by fotografie Karla Dauthendeye pro Benjaminu stejně přitažlivá, pokud by věděl, že se nedívá na portrét sebevražednice? Tato problematika se dá vztáhnout i na ostatní dva portréty. Pokud by na Kafkově „buržoazní podobence“ byl někdo zcela jiný (respektive pro Benjaminu neznámý), byly by jeho smutné oči „stejně smutné“? Nebo jsou-li ostýchavé prodavačky ryb z New Haven pro všechny tak přitažlivé jako pro Benjaminu?

Tímto se nesnažíme zpochybnit celou koncepci *aury*. Spíše zde jde o to, že *auru* u fotografií můžeme najít díky zájmu, který je vyvolán na základě vlastní vnitřní interpretace snímku. Tato subjektivní konstrukce, zjednodušeně řečeno, vychází z jedinečné životní zkušenosti a vědomostí každého člověka (například z Benjaminovy mylné domněnky, že se jedná o portrét manželky, která se později zabila). Na základě tohoto subjektivního výkladu je nemožné, aby jedna fotka byla interpretována všemi diváky zcela stejně. Zároveň je téměř nepravděpodobné, že existuje snímek, kterému by nikdo na světě nepřičkl *auratičnost*.

Pokusíme-li se o shrnutí Benjaminova pojetí *aury* v textu Malé dějiny fotografie, dojdeme k tomuto závěru: jak daguerrotypie tak i inovovaná fotografie mají zpřítomňující charakter, který Benjamin pojmenovává jako *tady a ted'*. Na základě

⁴⁵ Ariella Zoula, *Death's Showcase: The Power of Image in Contemporary Democracy*, Massachusetts, The MIT Press, 2001, str. 36

tohoto potenciálu fotografického média si divák vytváří emociální odezvu nebo vazbu k zobrazenému. Je nutné poukázat, že nás neupoutá každá předloha.⁴⁶ Náš zájem může iniciovat například zpřítomnění detailu objektu, který je nám blízký na základě naší osobní zkušenosti. Závěrem tedy můžeme tvrdit, že ve spise Malé dějiny fotografie nám Benjamin prezentuje *auru* jako určitý subjektivní vztah mezi divákem a snímkem, který je vyvolaný zpřítomňujícím charakterem tohoto média - jinak řečeno jeho *tady a ted'*. Tímto jsme ukončili popis pojmu *aura* v textu Malé dějiny fotografie a přejdeme k jeho druhému pojetí v rámci Benjaminova druhého textu.

II.2. Pojetí aury v Uměleckém díle v epoše své technické reprodukovatelnosti

Tento Benjaminův text se zaměřuje na vztah mezi uměleckým dílem v klasickém slova smyslu (ve stejném smyslu jak jsme si ho definovali v předchozí kapitole) a fotografií. V tomto případě s ní nepracuje jako s médiem, které svým technickým záznamem umožňuje tvůrčí přístup, ale pouze jako s prostým prostředkem reprodukce. Fotografie se tedy dostává do pozice technického produktu, který je zproštěn jakékoliv možnosti kreativní tvorby a omezuje se jen na zaznamenávání okolní reality, respektive uměleckých děl.

Benjamin se snaží zmapovat její vliv na umělecká díla, která jsou jí předlohou. V tomto případě se pojem *aury* jeví jako soubor historických tradic a hodnot, které náleží jen uměleckému dílu. Ty dohromady vytvářejí pojem jedinečnosti uměleckého díla, která je působením technických reprodukcí nahrazována stejnorodostí. Tím podle Benjaminova dochází k ničení *aury* a tedy i dehonestaci uměleckého díla. Fotografie je zde prezentována jako vážné ohrožení umění. Pro definici tohoto pojetí *aury* jsou zde užity tyto pojmy: *Autenticita* (pravost), *tady a ted'* a *kultovní a výstavná hodnota*.

Na začátku této kapitoly se tedy bude nejprve věnovat jednotlivým výše uvedeným pojmům, abychom získali představu o pojetí *aury* v tomto textu. Následně si ukážeme, jak ji podle Benjaminova technická reprodukce ničí.

⁴⁶ Fotografie tedy nefunguje jako její zákonný, ale pouze jako potencionální zprostředkovatel.

Autenticita (pravost) uměleckého díla:

Autenticita (pravost) je vzhledem k uměleckému dílu v klasickém slova smyslu⁴⁷ podle Benjaminova „súhrnom všetkého, čo je na nej od jej povodu tradovateľné, počínajúc materiálnym trvaním až po historické svedectvo.“⁴⁸ *Autenticita* (pravost) je tedy určité historické povědomí o originalitě (nemyšleno jako novost, ale jako jedinečnost) uměleckého díla. Tento souhrn všeho tradovatelného ale nevznikne současně jednou provždy se samostatným dílem. Naopak se kumulativně utváří postupem času a „je identická s mieastom, ktoré mu pripadlo v tradícii. Táto tradícia je osebe priordzene čosi naskrze živé, mimoriadne premenlivé.“⁴⁹ Mění se s novým majitelem nebo s novým poničením. Do tohoto výčtu také spadá interpretace konkrétního díla v kontextu určité doby. Jak ale uvádí Benjamin - není kulturně platná nebo přenosná. „Například antická socha Venuše bola začlenená do inej tradície u Grékov, ktorí z nej spravili kultový predmet, než u stredovekých klerikov, ktorí v nej videli zlovestnú modlu. To však, s čím boli jedni aj druhí konfrontovaní rovnakým spôsobom, bola jej jedinečnosť, inak povedané: jej aura.“⁵⁰ Na základě toho můžeme usuzovat, že pokud je v určité době dílo zařazeno do umělecké tradice, nemusí v ní bezpodmínečně setrvávat i v další dekádě, kdy se razantně změní nastavení společenského paradigma. Obstojí-li však v této historické změně, je velice pravděpodobné, že si svůj status udrží i v budoucnosti. Na základě toho bychom mohli parafrázovat Darwina a tvrdit, že „přežijí jen ti nejauratičtější“.

Pojem *autenticita* (pravosti) je zároveň neoddelitelně spjat s pojmem originálu a tvůrce. Právě on stojí za jeho vznikem a uvádí své dílo do uměleckého kontextu. Tvůrce se podílí na tradici svého díla.⁵¹ Právě on dává základ tradici - svým rukopisem a i svým životem, to vše ji obohacuje a vytváří *autenticitu* (pravost) uměleckého díla. Důraz na originál a autora je spjat s klasickým pojetím umění. Tomu samozřejmě odpovídá i důraz na manuální výrobu (jinými slovy je antitechnická). Omezení manuálním

⁴⁷ Jak jsme již dříve uvedli, máme zde na mysli mimetický charakter umění, který byl uplatňován víceméně až do příchodu fotografie. Jeho typickým rysem byl důraz na génia a tvořivost.

⁴⁸ Walter Benjamin, „Umelecke dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti“ In: Benjamin, Walter: *Illuminácie*, Bratislava: Kalligram, 1999, str 198

⁴⁹ Tamtéž, str. 200

⁵⁰ Tamtéž, str. 200

⁵¹ I když je „autor neznámý“, a to se samozřejmě může stát, tak i přesto z toho opravdu nemůžeme vyvozovat, že umělecké dílo nemá žádného tvůrce. Každopádně i tak je jeho tradice poznamenána a to právě tím, že se neví, kdo ho vytvořil.

charakterem výroby nedovolovalo sebezručnějšímu umělci vyrobit dva naprosto identické objekty. To můžeme samozřejmě teoreticky vztáhnout i na odvětví nápodoby jako dřevoryt, leptání a rytí. Současně můžeme namítnout, že se používalo kopírování předloh jako metoda učení malby nebo pro její zdokonalení. Ale jak již bylo řečeno v rámci manuální tvorby nelze nikdy dosáhnout naprosto stejného výsledku.

Pokud bychom zfalzifikovali známý obraz, který by byl téměř stejný po vizuální stránce (čistě teoreticky, protože jak bylo výše uvedeno, z charakteru manuální výroby je to nemožné), tak by to bylo pokaždé ono místo v tradici, které by mu chybělo k dokonalosti předlohy. Protože „*Celá oblasť pravosti sa vymyká technickej - a prirodzene nielen technickej - reprodukovateľnosti.*“⁵² Spor ohledně *autenticity* (pravosti) lze podle Benjamina vyřešit v rámci kunsthistorických věd (díky kterým byl usvědčen již ne jeden padělek). Na základě toho má umělecké dílo v klasickém slova smyslu oproti technické reprodukci kvalitativní převahu ale v žádném případě ne kvantitativní. To vše vytváří jedinečnost uměleckého díla a dělá z něj suverénní entitu ve světě umění.

Tady a teď:

Zde se nesmíme nechat zmást, přestože tu Benjamin používá stejný pojem jako v Malých dějinách fotografie - tedy onen zpřítomňující potenciál fotografie - v tomto případě se jedná o zcela odlišnou věc. „*Tu a Teraz uměleckého diela - jeho jedinečné bytie na mieste, kde sa nachádza. Na tomto jedinečnom bytí a na ničom inom sa odohrali dejiny, ktorým bolo umelecké dielo podrobené počas svojho jestvovania. K tomu sa rátať aj zmeny, ktoré toto dielo utrpelo v priebehu času vo svojej fyzickom štruktúre, podobne ako aj mediace se vlastnícke pomery, do ktorých prípadne vstúpilo.*“⁵³ V porovnání s předchozí definicí *autenticity* (pravosti) uměleckého díla je očividné, že se tyto pojmy významově překrývají. Jediný rozdíl by mohl vycházet z vyznění pojmu *tady a teď*. Na základě toho, že ve svém názvu má pojem „teď“, který si můžeme vykládat jako odkaz na aktuální stav věci v přítomnosti, zatímco první pojem se vztahuje na období od svého vzniku až k svému současnému stavu. Tato významová

⁵² Walter Benjamin, „Umelecke dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti“ In: Benjamin, Walter: *Iuminácie*, Bratislava: Kalligram, 1999, str. 197

⁵³ Tamtéž, str. 197

nuance pro nás však nemá valný význam - maximálně může dokreslovat porovnání uplatnění tohoto pojmu v obou Benjaminových dílech. Vzhledem k tomu, že nám to nepomůže při redefinici *aury*, se jí nebudeme dále zabývat.

Z našeho výkladu se tedy výrok: „*Tu a Teraz originálu vytvára pojem jeho pravosti.*“⁵⁴ dá chápat jako zbytečná tautologie. Ať už to budeme nazývat *autenticitou* (pravostí) a nebo jako *tady a ted'*, vždy se bude jednat o pojem, pomocí kterého umělecké dílo získává svou svrchovanost nad svou technickou reprodukcí a vymezuje jeho místo v určité tradici. Zároveň ale nesmíme zaměňovat význam *tady a ted'* v Malých dějinách fotografie za jeho význam v Uměleckém díle v epoše své technické reprodukovatelnosti. Proto budeme v dalších částech této práce (konkrétně v kritické komparaci obou pojetí *aury*) pojem *tady a ted'* používat pouze ve významu, který jsme nastínili v kapitole věnující se Malým dějinám fotografie. Pro popis determinace uměleckého díla v historické tradici budeme místo pojmu *tady a ted'* používat pojem *autenticita* (pravost). To z toho důvodu, že se významově překrývají. Tím bychom také měli předejít případným komplikacím při diskusi.

Kultovní a výstavná hodnota uměleckého díla:

V rámci percepce uměleckého díla Benjamin rozlišuje ve spisu Umělecké dílo v epoše své technické reprodukovatelnosti dvě hlavní hlediska - jedno z nich zdůrazňuje *kultovní hodnotu* a druhé *výstavní hodnotu*. Můžeme říci, že obě navzájem koexistují. V rámci přístupů k uměleckému dílu v různých dějinných etapách se jejich poměr průběžně proměňoval. Umělecká díla s převažující *kultovní hodnotou* se vyskytovala od pravěku až přibližně do 15. století. Ty měly převážně úlohu v magickém rituálu, kde sloužily jako zástupné prvky konkrétních jsoucen. „*Při těchto výtvorech je, jako sa možno domnievať, doležitjšie to, že jestvujú, než fakt, že ich vidno.*“⁵⁵ Jejich zásadní úloha byla naplňována při samotném obřadu, mimo jeho rámec neměla zásadní smysl.

Postupem času začala nad *kultovní hodnotou* převládat *výstavná hodnota*. To se v počátku projevovalo tím, že se konkrétní umístění uměleckých děl v prostoru předem

⁵⁴ Walter Benjamin, „Umelecke dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti“ In: Benjamin, Walter: *Iuminácie*, Bratislava: Kalligram, 1999, str. 197

⁵⁵ Tamtéž, str. 201

pečlivě volilo, aby bylo lépe přístupné. Zároveň se začaly uplatňovat esteticky náročnější měřítka a to jak při tvorbě, tak i při konečném hodnocení. Ovšem s příchodem možnosti technické reprodukovatelnosti se podle Benjamina „*Emancipuje umenie po prvý raz v svetových dejinách od parazitovania na rituáli. Reprodukované umelecké dielo se stáva v stále vzrastajúcej miere reprodukciovou uměleckého diela zameraného na reprodukovanie.*“⁵⁶ Díky tomu se maximalizuje možné uplatnění *výstavné hodnoty* a kvůli oproštění od *kultovní hodnoty* nedochází ke kontemplativnímu přístupu k umění, ale k jeho masové konzumaci. Tento razantní důraz na *výstavnou hodnotu* na úkor *kultovní hodnoty* podle Benjamina vrcholí v éře technických reprodukcí. Právě ty mohou zaznamenávat předlohu do nejmenšího detailu, případně je snímat z různých, jinak nepřístupných úhlů⁵⁷. Technická reprodukce je navíc svou metodou vzniku sama předurčena k masovému šíření. Konkrétně tím, že z jednoho negativu je možné udělat nesčetné množství kopií. Právě díky schopnosti zprostředkovávat umělecká díla a masového šíření těchto reprodukcí podle Benjamina dochází k maximalizaci *výstavné hodnoty* uměleckého díla a k potlačení jeho *kultovní hodnoty*.

Technická reprodukce uměleckého díla:

Na základě předchozích definice *autenticity* (pravosti), *tady a ted'* a *kultovní a výstavnou hodnotou*, pomocí kterých Benjamin definuje *auru* u uměleckého díla, se nyní budeme zabývat technickými reprodukcemi uměleckého díla a jejich vztahy (respektive vlivy) k těmto pojmům.

I v minulosti se samozřejmě vyráběly reprodukce děl (zejména pomocí zmiňovaného dřevorytu, leptání a rytí). Vyskytly se samozřejmě i pokusy o falzifikace. Jak již ale bylo řečeno, tyto výtvořky nebyly vůči předloze rovnoprávné vzhledem k nepřesnostem a nemožnosti napodobit *autenticitu* (pravost) uměleckého díla. To se ale zásadně změnilo. „*Okolo roku tisícdeväťsto dosiahla technická reprodukovateľnosť štandard, na ktorom nielen že si začala prisvojovať súbor tradovaných uměleckých diel*

⁵⁶ Walter Benjamin, „Umelecke dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti“ In: Benjamin, Walter: *Iluminácie*, Bratislava: Kalligram, 1999, str. 200

⁵⁷ Nejvhodnějším příkladem jsou například sochy svatých na kazatelně v kostele. Prostý návštěvník svatostánku si je může prohlédnout jen z omezeného úhlu a převážně jen z podhledu. Pokud ale například fotograf při restaurování sochy využije situace a sochu nafotí, je velice pravděpodobné, přihlídneme-li k snadnému šíření snímků, že si ji bude moci téměř každý prohlédnout z jinak nedosažitelných úhlů.

*jako svoj objekt a podrobovať ich posobenie najhlbším zmen*⁵⁸ až si nakoniec „*vydobyła... medzi uměleckými postupmi vlastné miesto.*“⁵⁹ Co se týká zobrazení, fotografie má vnitřní přesvědčivost o „z přítomnění“ zobrazeného objektu, jak již bylo zmíněno v kapitole zabývající se Malými dějinami fotografie. To je umožněno právě díky *tady a ted'* (nyní samozřejmě nemáme na mysli její definici jako zakořenění díla v tradici, ale jako z přítomnění předlohy). Dalo by se tedy říci, že člověk nemusí chodit do galerie, aby se mohl opájet uměním - stačí si pěkně v klidu na libovolně zvoleném místě prohlédnout technické reprodukce uměleckých děl a ve výsledném efektu to vyjde nastejno. To ovšem podle Benjaminů není pravda, protože reprodukce v žádném případě nejsou totožné se zobrazeným. Mají dokonce na samotnou předlohu negativní vliv. „*Technika reprodukcie, dalo by sa všeobecne formulovať, uvoľňuje reprodukováné z oblasti tradície. Tým, že reprodukci rozmnožuje, náhrada jej jedinečný výskyt výskytom masovým. A tým, že dovoľuje reprodukci vyjsť v ústrety vnímajúcemu v jeho momentálnej situácii, aktualizuje to, čo sa reprodukuje. Oba tieto procesy vedú k nesmiernemu otrasu tradovaného...*“⁶⁰ Jestli si umělecké dílo vůči svým dřívějším primitivním reprodukcím a falzifikátům dokázalo udržet svou suverenitu, ve věku technické reprodukce tomu tak není. Benjamin to přisuzuje povaze doby.⁶¹ „*Jedinečnost a trvanie sa v ňom preplietajú tak jako sa v reprodukcii preplietajú prchavosť s opakovanosťou. Vylúpnutie predmetu z jeho obalu, zničenie aury je signatúrou vnímania, ktorého „zmysel pro všetko, čo je na svete rovnorodé”, je usposobený tak, že ho prostredníctvom reprodukcie získava aj z toho čo je jedinečné.*“⁶² Umělecké dílo (v klasickém slova smyslu) se dostává do role kořisti technického reprodukování. Narušováním tradice, která formuje *autenticitu* (pravost), způsobuje jeho degradaci na spotřební předmět, který je navíc možné díky snadnému šíření masově konzumovat a tím ve výsledku způsobuje otřes jeho jedinečné *aury*.

Shrneme-li předchozí odstavce, pojetí *aury* v textu Umělecké dílo v epoše své technické reprodukovatelnosti je koncipováno jako určitá historická kategorie. Ta je přímo vázána na umělecká díla manuálního charakteru. Naproti tomu mechanicky zaznamenávající fotografie není klasifikována jako médium umožňující kreativní

⁵⁸ Walter Benjamin, „Umelecke dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti“ In: Benjamin, Walter: *Iuminácie*, Bratislava: Kalligram, 1999, str.196

⁵⁹ Tamtéž, str. 196

⁶⁰ Tamtéž, str. 198

⁶¹ Benjamin samozřejmě pojednává o „svě“ době, ale nebudeme asi daleko od pravdy, když budeme tvrdit, že se tento trend objevuje i v naší době.

⁶² Tamtéž, str. 199

uměleckou tvorbu. Pokud se navíc použije pro technickou reprodukci klasických uměleckých děl, způsobuje oslabení jejich působení. *Aura* je zde tedy chápána jako prvek, který odlišuje a zároveň i povyšuje umění nad fotografii (ve smyslu technické reprodukce).

II.3. Kritická komparace obou koncepcí aury

Jak jsme již předznamenali v úvodu - nejde nám o nalezení toho „jediného správného“ pojetí *aury*, ale naopak o vymezení specifického pole působnosti jednotlivých pojetí a jejich případného využití. Na základě předchozího redefinování Benjaminových dvou konceptů *aury* v textech *Malé dějiny fotografie* a *Umělecké dílo v epoše své technické reprodukovatelnosti* se nyní pokusíme o jejich vzájemné porovnání. Budeme se zabývat odlišnostmi, ale zároveň se pokusíme nahlédnout na Benjaminův text s určitým odstupem.

Nejprve se zaměříme na text *Umělecké dílo v epoše své technické reprodukovatelnosti*. Ten poukazuje na úpadek *aury* klasických uměleckých děl. Benjamin zde právě z fungování technických reprodukcí odvozuje úbytek *aury*. Jak jsme si již výše ukázali, jedná se zejména o nahrazení jedinečností stejnorodostí (velký vliv má zde zpřítomňující charakter fotografie). Ta vytrhává dílo z tradice (obrazně by se dalo říci přímo z galerie) a umožňuje masovou konzumaci uměleckého díla, které dílo degraduje na post spotřebního materiálu. Podle Benjaminova je toto přímý důsledek vylepšení fotografie, které umožnilo svým lepším vykreslením reality vytvářet reprodukce a duplikovat je.

Zároveň je ale nutné uvést, že by technická reprodukce teoreticky také měla mít potenciál v divákovi díky *auře* vyvolat odezvu. Je jasné, že tu, kterou jsme redefinovali v rámci textu *Umělecké dílo v epoše své technické reprodukovatelnosti*⁶³, snímek nemůže zprostředkovat v žádném případě a to zejména kvůli své stejnorodosti a mechanickému vzniku. Pokud bychom ale došli k závěru, že i technická fotografie má v rámci svého média (tedy fotografie) obdobný efekt jako obyčejná daguerrotypie nebo fotografie, mohli bychom tím dojít k závěru ohledně specifického vymezení obou koncepcí *aury* (jak jsme již předznamenali v úvodu, nepředpokládáme označení

⁶³ Ve smyslu *aury* jako souboru historických tradic a hodnot přisouzených uměleckému dílu.

jednoho pojetí za zastaralé a tudíž v dnešní době neplatné, ale chceme pouze vymezit jejich limity).

Pojetí fotografie v textech:

Paradoxně se nejprve musíme zaměřit na hlavní rozpor v obou textech a tím je náhled na samotnou fotografii. Malé dějiny fotografie se jí zabírají jako novým médiem, které nám přináší nové možnosti v uměleckém ztvárnění a je možné u ní nalézt *auru*. Naproti tomu v textu Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti fotografie figuruje jako ohrožení pro umělecká díla - nahrazuje jejich jedinečnou recepci za masovou konzumaci a tím znehodnocuje jejich *auru* (zjednodušeně řečeno degraduje možnost jejich plnohodnotné estetické recepce).

Naopak společné jim je přiznání zpřítomňující schopnosti fotografie. Ta je možná díky jejímu transparentnímu charakteru, který Benjamin zahrnul v definici *tady a ted'*.⁶⁴ Vzniká zde zajímavý rozpor v působení vztahu divák - objekt. Zatímco v Malých dějinách fotografie je zpřítomnění předlohy (ona jiskřička náhody) jedním ze zdrojů tvořících *auru* ve fotografii, Benjamin v textu Umělecké dílo v epoše své technické reprodukovatelnosti popisuje *tady a ted'* v úplně jiném znění. Můžeme vysledovat, že technickým reprodukcím, ač nevysloveně, přisuzuje pojem *tady a ted'* v jeho zpřítomňujícím znění, které načrtl v Malých dějinách fotografie. Paradoxně ale v tomto případě není tento charakter zdrojem *aury*, ale naopak jeho ničitelem. To je samozřejmě dáno faktem, že ničená *aura* patří zpodobněnému objektu - uměleckému dílu. To můžeme vzhledem k Benjaminově argumentaci uznat, ale je zvláštní, že se Benjamin v tomto případě nezabýval možností nalezení *aury* u média sloužícího k technické reprodukci, v takovém smyslu v jakém jsme ji rekonstruovali v rámci textu Malé dějiny fotografie.

Pokud se zaměříme na samostatné médium (tedy fotografii), můžeme i tak nalézt *auru* vycházející z *tady a ted'*. Přestože to sám Benjamin nikde v tomto textu explicitně nevyřkl, dá se to vyvozovat právě z onoho negativního dopadu na svoji předlohu (tedy umělecké dílo). To je založeno právě na své jedinečnosti, originalitě a tradičnosti. Jeho „zpřítomňování“ pomocí technických reprodukcí to vše nahrazuje stejnorodostí. Pokud by technické reprodukce postrádaly svou transparentnost,

⁶⁴ Máme na mysli tu, kterou načrtl v Malých dějinách fotografie.

umělecká díla by nemohla být degradována, protože bez zpřítomňujícího charakteru fotografie by nevznikl rovnocenný duplikát, ale jen neohrabaný duplikát. A naopak je-li ničena *aura* uměleckých děl zpřítomňujícím charakterem fotografie, musí i v rámci technické reprodukce působit *tady a ted'*. Přestože jsou oba texty zacíleny rozdílným směrem, můžeme u nich nalézt obdobné *tady a ted'* jaké jsme vysledovali v Malých dějinách fotografie. Z toho můžeme vyvodit, že pokud budeme fotografii sloužící k „pouhé“ reprodukci uměleckého díla vnímat bez spojitosti na svou předlohu, můžeme u ní díky jejímu zpřítomňujícímu charakteru nalézt „jiskřičku náhody“ - tedy *auru*.

Otázka vymizení aury:

Pro úplnost rozboru pojmu *aura* jako souboru historických tradic a hodnot přisouzených uměleckému dílu bychom zde měli ještě poukázat na jeden zajímavý fakt. Přestože se na první pohled zdá, že Benjamin v textu Umělecké dílo v epoše své technické reprodukovatelnosti jednoznačně odsuzuje ničení *aury* technickou reprodukcí, definitivní vyznění je poněkud jiné. To můžeme vidět v případě jeho postoje vůči Eugénu Atgetovi⁶⁵, který podle něj „*nastoluje osvobození objektu od aury, jež je nejméně zpochybnitelnou zásluhou nejranější fotografické školy...vyhledával to, co je zapadlé a ztracené, a tak se takové obrázky obracejí proti exotickému, nablýskanému, romantickému hlaholu městských názvů; ze skutečnosti vysávají auru jako vodu z potápějící se lodi.*“⁶⁶ V tomto případě Benjamin zničení *aury* podává jako pozitivní jev. Vychází z celkové situace, kdy „*se přibližně zároveň s vývojem reprodukčních technik proměnilo chápání velkých děl. Již je nemůžeme pojímat jako výtvary jednotlivců; staly se z nich kolektivní útvary, a to tak výrazně, že jejich asimilace je přímo svázána s podmínkou, že budou zmenšena.* [v rámci technické reprodukce samozřejmě]“⁶⁷ Ačkoliv mu můžeme vytknout, že za důvod úpadku umění považuje příchod technické reprodukce koncem 19. století místo toho, aby se zaměřil na celkovou krizi umění v klasickém slova smyslu, která byla způsobena prvními

⁶⁵ Tímto fotografem z přelomu 19. a 20. století jsme se nezabývali v případě Benjaminových interpretací snímků z toho důvodu, že se zabývá obecnou reflexí jeho tvorby (viz příloha č. 9,10 a 11) a ne podrobnějšími rozborů konkrétních snímků jako naopak činí v případě Davida Octavia Hilla nebo Karla Dauthendeye atd.

⁶⁶ Walter Benjamin, „Malé dějiny fotografie“, Císař Karel (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha : Herrmann & synové, 2004, str. 15

⁶⁷ Tamtéž, str. 17

daguerrotypiemi. Je velice zajímavé, že ztrátu *aury* v tradičních uměleckých dílech neposuzuje v rámci konzervativního postoje, který fotografii vidí jen jako škůdce umění (paradoxně v tomto negativním vyznění ho interpretovali někteří teoretikové, kteří z jeho práce vycházeli nebo naopak zkoumali. To můžeme pozorovat například u Carrollin Duttlingerové⁶⁸ nebo Petera Lunenfelda⁶⁹). Je si naopak vědom určité potřeby tohoto jevu, aby bylo umělecké dílo v klasickém slova smyslu uchováno i nadále, protože: „V konečném důsledku jsou mechanické reprodukční metody technikou zmenšení a dopomáhají člověku k onomu stupni panství nad díly, bez něhož by se již nikdy neupotřebila.“⁷⁰ Ztráta *aury* u uměleckých děl v klasickém slova smyslu tedy není jednoznačně způsobena technickými reprodukcemi, ale vyvrcholením krize samotného umění iniciované příchodem daguerrotypie. Navíc jak nám naznačila Duttlingerová - jedná se víceméně o přirozené a logické rozuzlení nastalé krize, ale problém je v tom, že Benjaminova reflexe nepopisuje aktuální stav. „*Aura se v literárních, výtvarných a kulturních studiích stala synonymem pro tradiční umělecké dílo, jejichž kontemplativní zkušenost je postupně nahlodána příchodem moderní mediální technologie. Dokonce i v Benjaminově době aura popisovala stav, který již byl zastaralý.*“⁷¹

Tuto zastaralost, si můžeme doložit v rámci sumarizace dějin fotografie podle Benjamina, kterými jsme se zabývali na začátku této práce. Krize v umění nevznikla v přímé souvislosti s technickými reprodukcemi (tzn. koncem 19.století), ale byla vyvolána již daguerrotypií.⁷² Právě ona donutila tehdejší umělce přehodnotit mimetický charakter umění v klasickém slova smyslu a narušila „stabilní základnu“ světa umění. Navíc mechanický charakter způsobil pochybnosti ohledně nutnosti postavy autora a manuálního způsobu práce. Tedy prvky, které byly v předchozí epoše základním kamenem tvorby. Toto tedy byly první impulsy pro uměleckou krizi - tázání se ohledně patřičnosti výrazových prostředků, otázka autorství a s tím spjatá i otázka smyslu umění samotného. Musíme samozřejmě uznat, že daguerrotypie díky nemožnosti masového

⁶⁸ Carolin Duttlinger, „Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography“, *Poetics Today*, 29, 2008, 1;

⁶⁹ Peter Lunenfeld, *Snap to Grid: A User's Guide to Digital Arts, Media & Cultures*, Massachusetts, The MIT Press, 2000;

⁷⁰ Walter Benjamin, „Malé dějiny fotografie“, Císař Karel (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha : Herrmann & synové, 2004, str. 17

⁷¹ Carolin Duttlinger, „Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography“, *Poetics Today*, 29, 2008, 1; str. 79-80 [Překlad autora textu]

⁷² To je tedy o více jak půl století dříve než Benjamin uvádí v textu Umělecké dílo v epoše své technické reprodukovatelnosti.

duplikování nevyvolala až takové pochyby o důrazu na originalitu (ve smyslu jedinečnosti) uměleckého díla. O ni se ve větší míře postarala doopravdy až technická reprodukce. To je sice pravda, ale Benjaminova „démonizace“ technických reprodukcí v textu *Umělecké dílo v epoše své technické reprodukovatelnosti* je poněkud vyhocená a opomíjí fakt, že celá krize vypukla již dříve. Právě proto můžeme tuto koncepci *aury* považovat za zastaralou již v době jejího vzniku.

Navíc můžeme s jistou nadsázkou říci, že masové šíření technických reprodukcí uměleckých děl byla jen odpovědí na poptávku, která vznikala ze stejného důvodu jako veliký rozmach portrétní fotografie - tedy kvůli (respektive kvůli) vzestupující buržoazní vrstvy. To znamená, že ztráta *aury* uměleckého díla v klasickém smyslu nemůže být vina technické reprodukce, ale spíše střední vrstvy obyvatelstva, která byla. Příčinu Benjaminova kategorického odsouzení technických reprodukcí a i pozdější portrétní fotografie pravděpodobně není výsledkem objektivní racionální úvahy - ta by totiž ze zničení *aury* musela nařknout zejména daguerrotypii a buržoazní vrstvu. Naopak zde můžeme vysledovat určitý vliv subjektivního soudu (respektive odsouzení). Proto se nyní budeme zabývat paralelou mezi Benjaminovou interpretací portrétu mladého Franze Kafky a jeho vlastního života, abych si ukázali zdroj jeho nekompromisního neobjektivního negativního postoje.

Carolin Duttlinger a její pojednání o fotografické zkušenosti W. Benjamina:

Na tuto spojitost poukázala Carolin Duttlinger. Vychází z Benjaminových vzpomínek na dětství, které popisuje v knize *Berlínské dětství kolem roku 1900* (*Berliner Kindheit um 1900*). Právě zde je uvedena i jeho zkušenost s „úpadkovou“ portrétní fotografií, kdy byl v dětství zvěčněn ještě se svým bratrem na úpatí studiových „Alp“. Tuto příhodu komentuje Duttlingerová těmito slovy: „*vypravěč líčí traumatickou zkušenost, když byl jako dítě fotografován. Chlapci stojícímu uprostřed studia připadalo, že okolní paravány a podstavce se dožadují jeho obrazu stejně tak, jak se dožadoval Hádes krve obětovaného zvířete.*“⁷³ Na první pohled je zde zjevná nepopíratelná podobnost s Benjaminovou interpretací Kafkovy fotografie. Vystává nám zde však otázka, čím byla tato negativní zkušenost způsobena? Duttlingerová vidí

⁷³ Carolin Duttlinger, „Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography“, *Poetics Today*, 29, 2008, 1; str. 91 [Překlad autora textu]

jako hlavní příčinu právě střední vrstvu obyvatel. Jak jsme uvedli v historickém náhledu na fotografii, buržoazie která byla koncem 19. století na ekonomickém vzestupu, se snažila demonstrovat svou nabytou pozici. Nejlepší cestou a vlastně i jednou z těch levnějších bylo pořídit si portrétní fotografii, který svou kompozicí a rekvizitami - alespoň vzdáleně - připomínal staré šlechtické portréty. Tato podobenka měla tedy vytvářet dojem vyšší společnosti, která je obklopena uměním a exotikou (právě to bylo dříve výsadou šlechticů a panovníků).⁷⁴ Tato touha tedy vycházela ze snahy o určitou „vylepšenou sebestylizaci“, která probíhala značně povrchně a skoro až křečovité (viz používané „umělecké“ propriety, které jsme porovnávali v použití u Davida Salomona a tuctových foto-portrétistů). Jak uvádí Duttlingerová: „*Pro mladého Benjamina měla ale tato fotografická zkušenost přesně opačný efekt... fotografický záznam - údajně proces sebezprezentace a sebestylování – zde způsobuje metaforické vyhlazení identity zobrazeného, proces který je zcela v rozporu s auratickou jistotou, kterou Benjamin rozeznává u prvotních daguerrotypií.*“⁷⁵ Vzhledem k tomu, že nebylo možné koupit si šlechtický titul a tedy se doopravdy stát právoplatným šlechticem, mohli tak činit jen v rámci povrchních věcí a tou byla zejména fotografie. Právě tuto snahu o skoro až křečovitou pózu vnímal Benjamin jako nepřirozený zcizující jev. Zpřítomňující efekt *tady a teď*, který, jak jsme si již dříve ukázali, je pro diváka iniciátorem vnímané *aury* ve fotografickém obraze. Ale Benjamin poznamenaný touto negativní zkušeností není schopen vysledovat tuto tendenci. My naopak v dnešní době většinou nalézáme *auru* u většiny starších fotografií. Nejsme totiž obohaceni o stejnou špatnou vzpomínku jako Benjamin. To ale jen potvrzuje náš závěr ohledně subjektivnosti *aury*, která vychází ze vztahu na bázi divák - objekt (viz rozpor vzniku *aury* v Malých dějinách fotografie). Pokud k fotografii budeme přistupovat s jakýmkoliv subjektivním předsudkem, *auru* pravděpodobně nenalezneme.

Musíme ale podotknout, že Benjamin v tomto případě tvoří výjimku mezi pravidly. To zejména kvůli jeho rozporuplnosti na základě paušalizujícího obvinění inovované fotografie (a i buržoazní portrétní fotografie, které dala vzniknout) z ničení *aury* a jejího paradoxního přiřknutí portrétu Franze Kafky, který z hlediska historie spadá do kategorie „neauratické“ fotografie. V tomto případě jeho negativní zkušenost

⁷⁴ Nejvíce se to projevilo v rekvizitách, které v tehdejší době byly skoro nutností v portrétní fotografii. Ve výsledku ale kvůli omezenému počtu rekvizit vznikaly jen stejnorodé variace na určité téma. Například „nehrožený cestovatel“ Kafka nebo „jódlující Tyrolák“ Benjamin.

⁷⁵ Carolin Duttlinger, „Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography“, *Poetics Today*, 29, 2008, 1; str. 91-92 [Překlad autora textu]

byla potlačena na základě subjektivního vztahu divák - objekt respektive Benjamin – Kafka, kdy strany došlo k vzájemnému vcítění se do zobrazeného na základě (Benjaminem interpretované) sdílené zkušenosti. „*Kafkovo i Benjaminovo dílo odráží jejich výchovu v buržoazním prostředí, jehož normativní pojetí identity je symbolizováno ve fotografických portrétech a oba ve svých dílech demaskují jeho deindividualizující efekt.*“⁷⁶ Na základě subjektivně projektovaném sdílení pocitů s mladým Kafkou⁷⁷ Benjamin přiřkl tomuto snímku *auru*. To ale jen koresponduje s tím, k čemu jsme dospěli v rámci sumarizace pojetí *aury* v textu Malé dějiny fotografie - jedná se o subjektivní konstrukt na základě vztahu divák – objekt, který je umožněn právě pomocí *tady a ted'* fotografie. Přestože jsme toto pojetí rekonstruovali pouze v rámci textu Malé dějiny fotografie, můžeme říci, že se uplatňuje i v Uměleckém díle v epoše své technické reprodukovatelnosti. Samozřejmě je tomu tak zejména díky použití stejných příkladů - první daguerrotypie a portrét Franze Kafky.

Tento příklad nám zároveň ukazuje, že divák může být vysloveně fascinován snímkem (a jeho auro⁷⁸) a může být dokonce zbaven kritického myšlení (tím můžeme vysvětlit Benjaminův paradoxní „auratický“ postoj k portrétu mladého Franze Kafky, který se vylučuje s jeho teoretickou částí - zejména přiznání *aury* jen raným daguerrotypiím). Ačkoliv toto nebyl Benjaminův autorský záměr, na základě předchozí argumentace můžeme dojít závěru, který vychází z jeho tvorby. Na jedné straně je zde snaha o teoretickou přesnost a korektnost, ale v případě praktické aplikace všechna dříve vyřčená teorie selhává a autorova interpretace podkopává její hodnověrnost. Můžeme to víceméně přirovnat k Barthesovu *punctu a studiu*,⁷⁹ kdy studium je zjednodušeně řečeno kritický objektivní pohled a punctum je subjektivně neobjektivní zaujetí celým snímkem nebo fotografií. Carolin Duttlingerová tuto podobnost obou autorů přílehavě popsala těmito slovy: „*Benjamin i Barthes zdůrazňují sílu jednotlivých fotografií narušovat a ovlivňovat diváka takovými způsoby, které eliminují jakýkoliv smysl pro kritický odstup a nadhled.*“⁸⁰

Na základě našeho rozboru můžeme tedy dospět k tomuto závěru: Benjamin definoval dvě pojetí *aury*. První je ve vztahu k fotografii subjektivní konstrukt založený

⁷⁶ Carolin Duttlinger, „Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography“, *Poetics Today*, 29, 2008, 1; str. 94 [Překlad autora textu]

⁷⁷ Respektive s jeho zpřítomněnou představou.

⁷⁸ „Jeho“ v tomto případě odkazuje jak k *auře* recipovaného snímku, tak i k divákovi jako k jejímu strůjci.

⁷⁹ Více v Roland Barthes, *Světlá komora*, Praha: Agite/Fra, 2005

⁸⁰ Carolin Duttlinger, „Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography“, *Poetics Today*, 29, 2008, 1; str. 98 [Překlad autora textu]

na vztahu divák - objekt, který je možný díky *tady a ted'*. Druhé je soubor historických tradic spjatých s uměleckým dílem. První pojetí můžeme při zkoumání fotografických obrazů považovat za platné i v dnešní době. Ohledně *aury* uměleckého díla to ale již neplatí. Vzhledem k tomu, že fotografie zapříčinila krizi v umění⁸¹ a změnila tím jeho charakter, nedá se aplikovat na současné umění. Může tedy sloužit jedině pro účely historie věd při zkoumání starého umění. Jak napsala Duttlingerová: „*V tomto ohledu, Benjaminova "Fotografická" esej [text Malé dějiny fotografie] tvoří vrchol jeho teorie aury, nikoliv proto, že obsahuje nejranější definici pojmu, ale z důvodu, že odkazuje mimo úzkou historickou definici pojmu směrem k flexibilnějšímu a univerzálnějšímu modelu aury jako fenoménu spjatému s vnímáním a recepcí [the act of viewing and reception].*“⁸² Svým dílem Benjamin položil základní otázky ohledně charakteru umění: Může umění vznikat na základě mechanické nápodoby? Jak moc je důležitá osoba autora pro samotné dílo? Může fotograf prosadit svou intenci v rámci mechanického záznamu? V jeho textech sice nenalezneme přímou odpověď, ale v tom spočívá Benjaminův největší přínos. V rámci svých úvah o problematice fotografie připravil výchozí půdu pro své následovníky.

⁸¹ Ve výsledku ji můžeme považovat za přínosnou a očištnou.

⁸² Carolin Duttlinger, „Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography“, *Poetics Today*, 29, 2008, 1; str. 90-91 [Překlad autora textu]

III. REFLEXE AURY NA PŘELOMU 20. A 21. STOLETÍ:

Na konci 20. a 21. století lze nalézt texty reagující⁸³ na Benjaminovu koncepci *aury*. V zásadě jejich autoři většinou navazovali na jeho poukázání na ztrátu *aury* u klasických uměleckých děl (tedy pojetí, které jsme definovali v textu Umělecké dílo v epoše své technické reprodukovatelnosti) a *aurou* ve fotografii se zabývali jen značně povrchně nebo okrajově.⁸⁴ Vzhledem k tomu, že Benjaminův popis této ztráty je poněkud nejednoznačný, je snadné mu přiřknout stanovisko zastávce klasického umění, který odmítá fotografii. Jak jsme si ale výše ukázali, Benjamin tento jev považoval za logické vyústění krize v umění, která nastala již s příchodem daguerrotypie. Benjaminovi pokračovatelé tedy občas docházeli k vlastním závěrům, které však nastínil již Benjamin (zde máme na mysli zejména očistné působení ztráty *aury* klasického díla, který umožnilo nástup nového nereprezentativního charakteru umění).

Mezi tyto teoretiky patří například Peter Lunenfeld nebo Douglas Crimp. Peter Lunenfeld⁸⁵ tvrdí, že v době digitálních technologií je veškerá *aura* zničena takzvaným *dubitativním obrazem* (tedy obrazem, který v nás nevyvolává dojem zpřítomnění snímaného subjektu, ale naopak v recipientovi vyvolává pocit fikce a falešnosti). Právě proto, že ve svém textu nerozvíjí novou koncepci *aury*, ale naopak ji označuje jako zastaralý a dále již neplatný pojem, se jím z důvodu omezeného rozsahu této práce nebudeme zabývat.

Naopak Douglas Crimp⁸⁶ se zabývá novou koncepcí *aury*, které je vázána především na fotografii a funguje jako protipól *aury* klasického uměleckého díla. Právě zde můžeme nalézt příklad, kdy teoretik, přestože kriticky reagoval na Benjaminu, paradoxně došel k obdobnému závěru jako on⁸⁷. Podobnost spočívá v pojmu *tady a ted'*, které, jak si ukážeme v následující kapitole, se v některých rysech značně podobá jeho třetímu významu pojmu *prézeence*.

⁸³ Máme na mysli již zmíněnou Carolin Duttlinger. Dále se jedná o Douglase Crimpa, kterým se budeme zabývat v této kapitole a Petera Lunenfelda.

⁸⁴ Opačným případem je například již zmíněná Carolin Duttlinger, která se zabývala kritickou komparací uplatnění pojmu *aura* v jednotlivých Benjaminových textech.

⁸⁵ Více viz Peter Lunenfeld, *Snap to Grid: A User's Guide to Digital Arts, Media & Cultures*, Massachusetts, The MIT Press, 2000, str. 55-65

⁸⁶ Douglas Crimp, „Fotografie jako postmoderní aktivita“, Císař Karel (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha : Herrmann & synové, 2004;

⁸⁷ Dalším příkladem je Roland Barthes a podobnost jeho *puncta* s Benjaminovým *tady a ted'*, jak jsme naznačili v předchozí kapitole.

III.1. Pojetí aury D.Crimpa

Crimp ve svém textu *Fotografie jako postmoderní aktivita* (1980) navazuje na Benjaminův pojem *aur*y a snaží se ho přetvořit podle svých představ. Je ale důležité uvést, že Crimp bere v potaz definici *aur*y, kterou Benjamin načrtl v text *Umělecké dílo v epoše své technické reprodukovatelnosti*. Sice také odkazuje na text *Malé dějiny fotografie*, ale nezabývá se rozporů mezi oběma texty. Pracuje tedy s pojmem *aur*y jako s historickou kategorií (tedy tu, kterou jsme v předchozí části naší práce označili za - mimo rámec klasického umění - neplatnou).

Crimp se zabýval uměním 70. let a díky tomu dospěl k otázkám ohledně oprávněnosti požadavku *originality* v umění a o možnostech *subjektivity* ve fotografii. Na základě jeho pokusu o teoretické uchopení performancí Jacka Goldsteina a Roberta Longa⁸⁸ řeší problematiku reprezentace ve fotografii. Díky tomu nakonec dochází k nalezení třetího významu pojmu *préze*nce, který Crimp vztahuje k postmodernímu umění a fotografii jako její hlavní tvůrčí médium. „Činí tak právě ve vztahu k auře, ovšem nikoli s cílem obnovit ji, nýbrž přesunout ji na nepřístupné místo, ukázat, že i ona je nyní aspektem kopie, a ne originálu.“⁸⁹ Pokud bychom *auru* spojovali s originálem a tedy i s historickou tradicí kusu, museli bychom většině tehdejších a také současných děl odejmout umělecký status. Vzhledem k tomu, že si například Duchampovy ready-mades dodnes udržely označení uměleckého díla, musí nám být jasné, že *originalita* (ve smyslu jedinečnosti a novosti) není nutná podmínka pro umělecký status. Toho si je Crimp vědom, a právě proto se snaží redefinovat pojem *aur*y u fotografie, která byla Benjaminem v textu *Umělecké dílo v epoše své technické reprodukovatelnosti* označena za jejího ničitele.

Nyní se tedy zaměříme na nastínění Crimpova úhlu pohledu na pojmy *originalita*, *subjektivita* a jeho třetí význam *préze*nce a jejich vztah k redefinici pojmu *aura*.

⁸⁸ Konkrétně odkazuje na Goldsteinovy *Dva šermíře* a Longovu *Kapitulaci*. Bohužel se nepodařilo najít bližší informace nebo fotografickou dokumentaci těchto performancí, a proto pracujeme pouze s Crimpovým popisem.

⁸⁹ Douglas Crimp, „Fotografie jako postmoderní aktivita“, Císař Karel (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha : Herrmann & synové, 2004, str. 310

Originalita

Jak jsme již zmínili, Crimp ve svých úvahách reflektuje performance a fotografii (často docházelo k uplatnění fotografických modalit právě v performancích). Tyto události / objekty byly v přímém rozporu s Benjaminovou definicí *aur*y v textu Umělecké dílo ve své epoše technické reprodukovatelnosti, která byla, jak jsme již uvedli, podmíněna *autenticitou* (pravostí)⁹⁰. Tento jev ale nemůžeme u většiny děl tohoto typu nalézt. Nejsou totiž spojeny s Benjaminem požadovaným souborem všeho tradovaného, který má formovat jeho *autenticitu*. Crimp tedy dochází k přesvědčení, že originalita není hlavní podmínka formování *aur*y u uměleckého díla.

Jako argument uvádí pokusy Sherry Levineové s fotografiemi plakátu fotografické série, ve které Edward Weston zpodobnil svého syna. Tomu jako inspirace sloužila socha od Praxitela (viz příloha č. 12, 13 a 14⁹¹). Crimp i Levineová se zaměřují na vztah fotografií vytvořených Levineovou / plakátu s reprodukcemi Edwardových fotografií / Praxitelovo sochy.

*„Levineová uvádí, že když snímky ukázala příteli, podotkl, že v něm jen vyvolávají touhu vidět originály. „Samozřejmě“ podotkla „a originály v tobě vyvolávají touhu vidět toho chlapce, ale když vidíš toho chlapce, je po umění.“ Touha podněcená reprezentací se u hochy nezavršuje a nedochází k uspokojení. Touha po reprezentaci existuje jen jakožto nenaplnitelná, trvá jen tehdy, pokud se originál odsouvá na později. A k reprezentaci dochází jen díky tomu, že ve světě jakožto reprezentaci vždy jest. Autorem výroku, že fotografie se musí prve vizualizovat ještě před tím, než nastane expozice, je pochopitelně Weston. Levineová vzala mistra za slovo, a tak mu ukázala, co vlastně mínil. Ono apriori, které Weston mínil, se nenacházelo v jeho „mysli“, nýbrž ve světě – a Weston je jen kopíroval.“⁹² Vzhledem k tomu, že je Westonova série uznávána jako dílo i přesto, že „kopírovala“ předlohu z klasického sochařství, analogicky nemůžeme odepřít umělecký status technické reprodukci plakátu s Westonovými snímky. Pokud bychom tedy chtěli rigidně trvat na pojmu *originality* v umění, museli*

⁹⁰ Benjaminova *autenticita* (pravost), jak jsme si ji definovali v předchozí kapitole, je významově totožná s Crimovým pojmem *originality*.

⁹¹ Obrázky v příloze slouží jen pro přibližnou orientaci. Nepředstavují přesné snímky, o kterých hovoří Crimp.

⁹² Douglas Crimp, „Fotografie jako postmoderní aktivita“, Císař Karel (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha : Herrmann & synové, 2004, str. 312

bychom popřít umělecký status Westonových snímků, které po několik dekád byly uznávány jako umění. Vzhledem k tomu, že to je málo pravděpodobné (už jen díky tomu, že požadavek *originality* v umění nabourala i jiná díla - asi nejznámějším příkladem jsou Duchampovy ready-mades), můžeme tedy přijmout Crimpovo stanovisko, které odmítá *originalitu* jako jednu z hlavních podmínek umění a tedy i *auru*.

S *originalitou* úzce souvisí i autorství, jak jsme již uváděli u Benjaminova rozboru textu Umělecké dílo v epoše své technické reprodukovatelnosti (autor podle něj zakládá tradici, která formuje *auru* uměleckého díla). Crimp za účelem vyvrácení této představy konfrontuje problematiku autorství s díly Cindy Shermanové⁹³. Ta se zabývá manipulativní fotografií, „jež vykazuje vědomou kompozici, manipulaci a fikcionalizaci ... Při uplatnění této strategie se zdánlivé pravdivosti fotografie užívá k její subverzi: skrze zdání nenarušené skutečnosti, do které se vplétá narativní dimenze, vznikají fikce.“⁹⁴ Díky tomu nám zde opět vyvstává problematika „pravdivosti“ fotografie⁹⁵. Právě tuto „pravdivost“ Shermanová problematizuje poukázáním na stereotypní zpodobnění žen v určité kultuře. A to tak, že se do nich na svých autoportrétech sama stylizuje. Díky tomu „...její fotografie obracejí poměr umění a autobiografie. Umění se tu neužívá jako výrazu autorova pravého já, nýbrž s cílem předvést, že samo já je jen imaginární konstrukt... Pózy autorství se zbavuje nejenom mechanickými postupy, díky nimž snímek vzniká, ale také zahlazením jakékoliv esenciální, všudypřítomné osobitosti, anebo třeba jen jasně rozeznatelné tváře.“⁹⁶ Tímto se oprávněnost autorství výrazně (nebo spíš úplně) narušuje, protože pokud je autorství pouze umělým konstruktem, nemůže se jednat o oprávněný požadavek v umění.

Subjektivita

Dalším argumentem, proč fotografie podle Benjaminova v textu Umělecké dílo v epoše své technické reprodukovatelnosti nemůže v sobě obsáhnout *auru* je fakt, že je

⁹³ Viz příloha č. 15.

⁹⁴ Douglas Crimp, „Fotografie jako postmoderní aktivita“, Císař Karel (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha : Herrmann & synové, 2004, str. 313

⁹⁵ Tuto problematiku jsme nastínili při rozboru Benjaminova *tady a ted'* ve spojitosti s transparentností fotografie.

⁹⁶ Douglas Crimp, „Fotografie jako postmoderní aktivita“, Císař Karel (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha : Herrmann & synové, 2004, str. 313

ryze mechanickou aktivitou (to bylo v rozporu s tehdejšími ne-mechanickým charakterem umění). Od této představy se odvíjí i stereotyp o nemožnosti uplatnění *subjektivity* v této aktivitě. Pokud by se tato domněnka ukázala jako nepravdivá, znamenalo by to, že *auru* můžeme najít v každém obraze, objektu nebo jevu. Tímto bychom opět podpořili naši domněnku o neplatnosti pojmu *aury* jako historické kategorie a naopak by to mohlo potvrdit *auru* jako subjektivní konstrukt.

Přesně toto se snaží ukázat i Crimp. Je si ale vědom dvojsečnosti tohoto počínu v oblasti fotografie. „*Obnova fotografické aury by pod prapor subjektivity zařadila veškerou fotografii: fotografii, jejímž zdrojem je lidský duch, i fotografii, jejímž zdrojem je svět kolem nás, naprosto zmanipulované fotografické fikce i zcela věrné přepisy reality, režisérství i dokumentaristiku, zrcadla i okna.*“⁹⁷ V takovém případě by byl problém oddělit umění od neumění, tím by se *aura* stala všeobecně platnou a nemohla by figurovat jako specifický pojem v rámci teorie umění. Tomu lze podle něj předejít pomocí její podmíněnosti přítomností umělecké intence. „*Na počátku vždy stojí umělec, a proto všechny tyto produkty mohou najít na škále subjektivity své místo.*“⁹⁸

Jako základní příklad subjektivity nám může posloužit již zmiňované dílo Cindy Shermanové. Té se v rámci manipulativní fotografie daří vykonstruovat fiktivní „já“, které pak prezentuje jako zdánlivě pravdivé. Právě tímto se do fotografie dostává autorčina intence. Subjektivita člověka může do samotného mechanického procesu vzniku fotografického zasáhnout jen v omezené míře⁹⁹, ale naopak může pracovat s tím, co fotoaparát snímá. Právě díky možnosti této manipulace se ve fotografii může projevit subjektivita - třeba ve vytváření „pravdivých“ fikcí. Pokud budeme chápat fotografie jako subjektivní, tedy tvůrčí akt, je to první krok k jejímu zařazení mezi potenciální zdroje výskytu *aury*.

Nový význam pojmu přezence podle D. Crimpa

Crimp svou zkušenost s performancemi Jacka Goldsteina a Roberta Longa (ti se zabývali možnostmi reprezentace v rámci reprodukovatelných fotografických snímků)

⁹⁷ Douglas Crimp, „Fotografie jako postmoderní aktivita“, Císař Karel (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha : Herrmann & synové, 2004, str. 310

⁹⁸ Douglas Crimp, „Fotografie jako postmoderní aktivita“, Císař Karel (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha : Herrmann & synové, 2004, str. 310

⁹⁹ Pracujeme zde s určitou zjednodušenou představou, která v úvahu nebere experimentální fotografické modalitě (například fotogramy a techniku expozice snímku přes *cameru obscura*).

popisuje těmito slovy: „Byly takřka výhradně *prézencemi*, byly to *performované živé obrazy*, které se objevily v prostoru diváka, ale působily *étericky, absentně*. Měly *zvláštní působivost hologramů, zřetelnost, živost a prezenci, ale zároveň byly přeludné, absentní*.“¹⁰⁰. Toto zdánlivé zpřítomnění, které se na jednu stranu jeví jako opravdové, ale na druhou stranu bylo zřejmé, že se jedná spíše o nepřítomný přelud, zapříčinilo, že se Crimp rozhodl zavést třetí význam pojmu *prezence*¹⁰¹. Ten odvozuje z citace od Henryho Jamese, který si pohrává s významy slova *prezence*: „*The presence before him was a presence.*” - „*Ta postava před ním byl jen duch.*“¹⁰² Přidává tedy „*k pojmu přítomnosti, který postihuje bytí zde, bytí před dílem, a k pojmu "čehosi přítomného" ... k pojmu prezence, jež je duchem, a tedy vlastně absencí, přítomností něčeho, co tu není, chci připojit pojem prezence jakožto přírustku k bytí zde, přeludného aspektu přítomnosti, jenž je jejím excesem, doplňkem, suplementem.*“¹⁰³ Na jedné straně je tedy divák v přítomnosti reálného objektu (to si můžeme vztáhnout i na fotografický snímek), ale zároveň je konfrontován s tím, že je mu v jeho rámci představován (respektive zprostředkován) obraz nebo objekt, který je nepřítomný. Může se nám na první pohled zdát, že je to obdobný příklad symbolické reprezentace. Zde ale je zásadní rozdíl: zatímco symbolická reprezentace je věcí kulturní nebo společenské dohody, tento třetí význam *prezence*, jak ho uvádí Crimp, je víceméně všeobecně platný¹⁰⁴ i bez znalosti kulturního nebo společenského kontextu.

„*Zvláštní prezence tohoto díla [díla Goldsteina a Longa] se dosahuje absencí, jeho nepřekonatelným odstupem od originálu či třeba jen pouhé možnosti originálu. Právě tuto prezenci přisuzuji onomu typu fotografické aktivity, již nazývám postmoderní.*“¹⁰⁵ Performance, které Crimp popisoval, byly zacíleny na problematiku reprezentace. Autoři zde uplatňovali zejména reprodukční charakter fotografie a jejich možné kopírování.

Tento třetí význam pojmu *prezence* se dá vztáhnout na samotnou fotografii jako na médium. Navíc můžeme říci, že se významově překrývá s Benjaminovým pojmem

¹⁰⁰ Douglas Crimp, „Fotografie jako postmoderní aktivita“, Císař Karel (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha : Herrmann & synové, 2004, str. 306

¹⁰¹ Za základní dva významy tohoto pojmu pokládá „bytí zde“ a „zástupné bytí“ (jinak řečeno reprezentace).

¹⁰² Douglas Crimp, „Fotografie jako postmoderní aktivita“, Císař Karel (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha : Herrmann & synové, 2004, str. 306

¹⁰³ Tamtéž, str. 306

¹⁰⁴ Samozřejmě v rámci určitého zjednodušení nebereme v potaz specifické zrakových kvalit každého člověka.

¹⁰⁵ Tamtéž, str.306

tady a ted', kterým popisoval transparentnost fotografie. Právě tento třetí význam dodává fotografickým snímkům *auru*. Jak tvrdí Crimp: „*Aura se již neodvíjí od přítomnosti, nýbrž od absence; je oddělena od původního zdroje, iniciátora i originality. V naší době se aura stala pouhou prezencí - to jest preludem.*“¹⁰⁶

D.Crimp a W. Benjamin:

Můžeme říci, že Crimp na základě své zkušenosti s uměním 70. let zodpověděl otázku, které Benjamin nastínil ve svých úvahách. Konkrétně v problematice *originality* a s tím spojeným autorstvím. Na základě své argumentace vycházející z umělecké tvorby jeho doby vyplývá, že důraz na *originalitu* uměleckého díla a s tím i související autorství se neslučuje se současnou praxí a je proto doménou umění v klasickém slova smyslu.

Ohledně problematiky fotografie jako uměleckého díla nám Crimp předvádí, že autor se na základě své intence dokáže projevit ve výsledném snímku svou subjektivitu (jak nám například ukázala také Cindy Sherman při tvorbě svých fiktivních „pravd“).

Samotnou *auru* se Crimp snaží obhájit tím, že ji vyvodí z „absentní přítomnosti“, tedy ve smyslu jeho třetího významu pojmu *prezence*. Právě tento jev je typický pro umění jeho doby, které reflektuje a z kterého vychází ve svých úvahách. Zároveň je ale jasné, že obdobný zpřítomňující charakter se vyskytuje i v Benjaminově *tady a ted'*. Crimp tedy vytvořil zdánlivě redundantní pojem. Jen s tím rozdílem, že zatímco Benjamin pozitivní vliv (ve smyslu zdroje *aury*) ve svých pracích přisoudil jen několika málo fotografiím (na základě svého subjektivního soudu), Crimp tento „auratický“ charakter přisuzuje všem fotografickým modalitám, tedy i technickým reprodukcím.

¹⁰⁶ Tamtéž, str.317

IV. ZÁVĚR:

Na základě předchozích odstavců se můžeme pokusit o celkovou sumarizaci. Historický koncept *aury* ve spise Umělecké dílo v epoše své technické reprodukovatelnosti je vázán na umělecké dílo v klasickém pojetí. To bylo chápáno jako jedinečný objekt, který má určité místo v tradici a je nenahraditelný. Fotografie jako technologie je však už svojí metodou předurčena k vlastní reprodukci a tím k masovému šíření. V historizujícím pojetí tradice uměleckého díla, tedy pro svou neoriginální sériovost, by ji nemohla příslušet *aura*. Pokud budeme považovat *auru* za dostačující podmínku pro udělení uměleckého statusu, ve zkratce řečeno fotografie nemůže být sama o sobě uměním (v klasickém slova smyslu). Navíc fotografie jako prostředník technické reprodukce uměleckých děl oslabuje jejich význam na poli umění.

To ovšem neplatí pouze na fyzickou vazbu, ale i pro nastavení společenského paradigmatu, které toto pojetí uznává za správné. Pokud se toto pojetí bude vyskytovat v rámci nového chápání uměleckého díla¹⁰⁷, nelze ho uplatnit na umění této etapy. Může sloužit jen ke zpětnému zkoumání předchozí doby a jejího umění. Jedná se tedy o dnes již neaktuální význam, který ve své podstatě odmítá participaci fotografie na umělecké tvorbě. To je samozřejmě způsobeno tím, že fotografie nebyla součástí tohoto paradigmatu a byla to právě ona, co zapříčinilo jeho změnu a tedy i její konečné přijetí do umění. Technické reprodukce zároveň paradoxně zachránily tradiční umělecké dílo od úplného zániku a to díky svému uchování v čase a masovému zpřítomnění, tedy prostředky, které jsou pro dnešní kulturu přirozené.

Oproti tomu *aura*, kterou Benjamin prezentuje v Malých dějinách fotografie, se dá částečně aplikovat i na umění klasického pojetí, zároveň ale obhajuje fotografii jako umělecký prostředek. Uměleckým dílem se ovšem nestává každý snímek (jak jsme ukazovali na Benjaminovo premise o technické podmíněnosti *aury*) a reflektuje subjektivní pohled každého z nás na prisouzení umělecké hodnoty konkrétní fotografii, která nás dokáže oslovit nebo zaujmout.

Crimp i přesto, že nám se svým třetím významem *prézenze* určitým způsobem parafrázuje zpřítomňující charakter fotografie, obdobně jako Benjamin ve své definici *tady a teď*, svou argumentací potvrzuje naši premisu o současné neplatnosti pojmu

¹⁰⁷ Tedy právě to, které vzniklo na základě narušení klasického pojetí umění fotografií.

aura, jak ji Benjamin definoval ve spise Umělecké dílo v epoše své technické reprodukovatelnosti a to zejména díky svému příkladu v problematice *subjektivity* a *originality* umělecké tvorby. Díky tomu můžeme dojít k tvrzení, že je *aura* v určitých svých modalitách stále platná a aktuální v rámci dnešního umění.

Tímto pojednáním o *auře* jsme nastínili základní dvě pojetí tohoto pojmu u Waltera Benjamina. Díky pokusu o jejich sumarizaci jsme navíc odkryli otázky v umělecké teorii, které Benjamin nastínil (již zmíněná problematika autorství, požadavek na originalitu a možnost uplatnění mechanického postupu v umění). Odpovědi na tyto otázky byly vyřčeny až s odstupem času (i přes to, že problematiku autorství atd. ve svém díle nastínil například již Duchamp).

Pokud budeme pojem *aury* chápat v tom smyslu, jak ho Benjamin ukázal se svým pojmem *tady a ted'*, obohacený o všeobecnou platnost v rámci všech fotografií, jak nám to nastínil Crimp se svým pojmem třetího významu *prézenze*, můžeme teoreticky obhájit pozici fotografie jako uměleckého média. Tedy ten status, který jí byl dlouho dobu po jejím vzniku mnohými teoretiky a také umělci odpírán.

Seznam použité literatury:

Barthes, Roland, *Světlá komora* [výběr], Praha: Agite/Fra, 2005. Dostupný na WWW: http://www.ff.jcu.cz/structure/departments/ues/estetika/files/barthes_svetla_komora_vyber.pdf [cit. 12.4.2010]

Benjamin, Walter, „Malé dějiny fotografie“, Císař Karel (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha : Herrmann & synové, 2004;

Benjamin, Walter, „Umelecke dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti“, Benjamin Walter (ed.): *Illuminácie*, Bratislava: Kalligram, 1999;

Crimp, Douglas, „Fotografie jako postmoderní aktivita“, Císař Karel (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha : Herrmann & synové, 2004;

Duttlinger, Carolin, „Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography“, *Poetics Today*, 29, 2008, 1. Dostupný na WWW: <http://poeticstoday.dukejournals.org/cgi/reprint/29/1/79> [vyšlo 2008; cit. 1.1.2010]

Grygar, Štěpán, *Konceptuální umění a fotografie*, AMU, Praha, 2004

Lunenfeld, Peter, *Snap to Grid: A User's Guide to Digital Arts, Media & Cultures*, The MIT Press, Massachusetts, 2000;

Walton, Kendall, *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism*, *Nous*, 18 (1), 1984, s. 67–72. Dostupný na WWW: http://www.ff.jcu.cz/structure/departments/ues/estetika/files/Walton_Transparent_Pictures_abstract.pdf [cit. 18.4.2010]

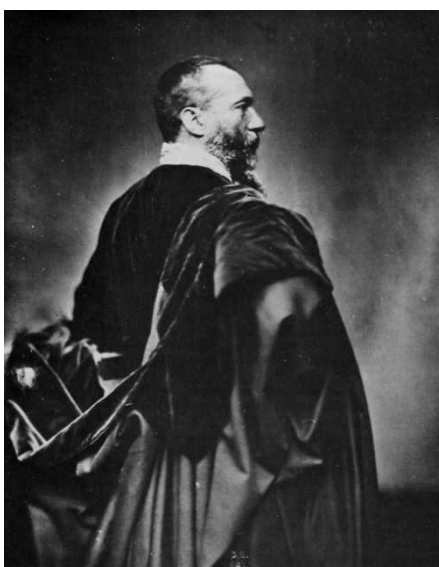
Zoula, Ariella, *Death's Showcase: The Power of Image in Contemporary Democracy*, Massachusetts, The MIT Press, 2001;

Příloha:



1) Adam Salomon, autoportrét;

Zdroj: <http://www.artnet.com/> (28.5.2010)



2) Adam Salomon, Alphonse Karr;

Zdroj: <http://images.zeno.org/> (28.5.2010)



3) David Octavius Hill, Newhaven fishwife;

Zdroj: <http://www.mfa.org/> (28.5.2010)



4) David Octavius Hill, Newhaven fishwife,

Zdroj: <http://www.bapla.org.uk/> (28.5.2010)



5) Autor neznámý, Viktoriánská smuteční fotografie;

Zdroj: <http://www.mentalfloss.com/blogs/archives/32946> (28.5.2010)



6) Autor neznámý, Viktoriánská smuteční fotografie;

Zdroj: <http://www.mentalfloss.com/blogs/archives/32946> (28.5.2010)



7) Karl Dauthendey, autoportrét;

Zdroj: <http://www.flickr.com/photos/gunthert/2245523527/> (29.5.2010)



8) Autor neznámý, portrét Franze Kafky;

Zdroj: <http://betsydevine.com/blog/pictures/KafkaChild.jpg> (28.5.10)



9) Eugéne Atget, Hotel de Luzignan;

Zdroj: <http://fansinaflashbulb.wordpress.com/2009/07/21/> (30.5.2010)



10) Eugéne Atget, bez názvu ;

Zdroj: <http://www.jeanpierrecrochet.fr/index.php/2009/01/13/2002-atget> (30.5.2010)



11) Eugéne Atget, Cour 7 rue de Valencia;

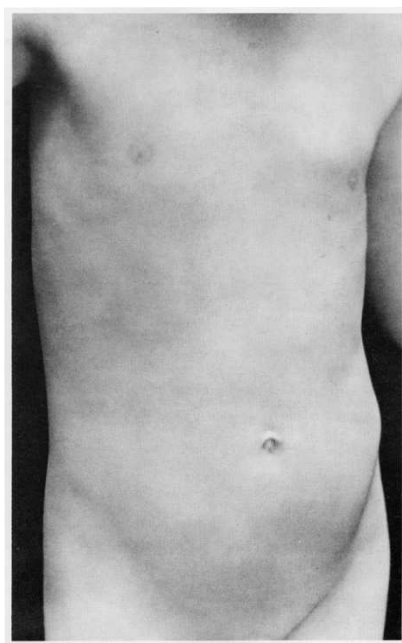
Zdroj: <http://singularimages.wordpress.com/2008/09/10/eugene-atget/> (30.5.2010)



12) Praxiteles, Hermés nesoucí malého boha Dionýsa (fotogreprodukce);

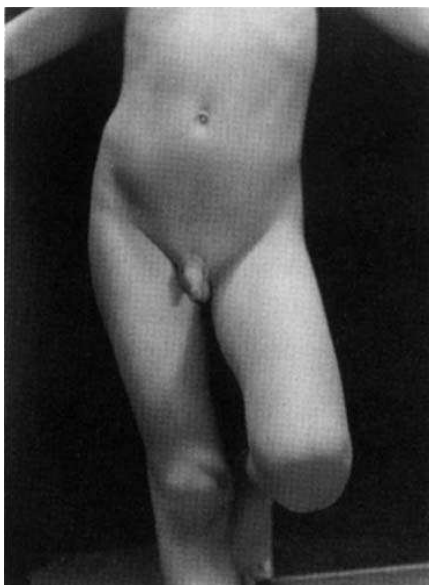
Zdroj: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hermes_di_Prassitele,_at_Olimpia,_front.jpg

(18.7.2010)



13) Edward Weston, Neilovo torzo;

Zdroj: http://l-aquoiboniste.blogspot.com/2009_11_01_archive.html (18.7.2010)



14) Sherrie Levine, bez názvu (fotografie předlohy od Edwarda Westona);

Zdroj: <http://blog.sfmoma.org/2009/08/four-dialogues-3-in-and-against-in-and-against-collage/> (18.7.2010)



15) Cindy Sherman, bez názvu;

Zdroj: <http://artmacking.tumblr.com/> (18.7.2010)



16) Cindy Sherman, bez názvu;

Zdroj: <http://bonitohein.wordpress.com/2009/04/02/a-imagem-do-cabecalho-cindy-sherman/> (18.7.2010)