

PODOBNOST A BOHATSTVÍ. FOUCAULTOVA ARCHEOLOGIE VERSUS FOTOGRAFICKÝ DISKURS

VLADIMÍR ČERNÝ, Katedra Elektronické kultury a sémiotiky FHS UK, Praha, ČR

ČERNÝ, V.: Resemblance and Wealth: Foucault's Archeology versus Photographic Discourse
FILOZOFIA 71, 2016, No. 1, pp. 38-49

Foucault's book *The Order of Things* brings the hypothesis of three different epistemes. The first one is defined by Renaissance resemblance, the second one by Classical identity and the third one by Modern causality. This paper aims to examine the photographic discourse through a new reading of Foucault's monograph *The Order of Things*. There are two selected parallels: the principles of resemblance (*convenientia, aemulatio, analogy, sympathy*) and the field of *wealth* (the relationship between *money* and "the world of things"). Other included subtopics include picture verbalization and word visualization, photographic representation, photographic picture recognition, authenticity and value of truth.

Keywords: Photography – Michel Foucault – Resemblance – Representation – Wealth – Recognition – Authenticity

Kniha *Slova a věci* vychází poprvé v roce 1966. Michel Foucault se v ní zaměřuje na odkrývání historických podmínek možnosti vypovídání, zvaných *epistémé*. Metodu odhalování jednotlivých *epistémé*, které určují vědění jednotlivých historických epoch, nazývá archeologií. Jelikož sám Foucault tuto metodu ve svých dalších textech reviduje, domnívám se, že s odstupem času nelze neuvažovat o knize *Slova a věci* obdobně tvořivým způsobem.

I přestože Foucault v této knize diskurz fotografie nijak netematizuje, dle mého názoru je fotografie jako vynález moderní doby velmi zajímavou ilustrací toho, že i vědění moderní doby může být založeno současně na renesančním principu podobnosti i na klasickém principu *bohatství*. Jednotlivé *epistémé* nemusí rétoricky působit jen striktně dočasně, od jednoho epistémického zlomu k druhému, tak jak je popisuje Foucault. Pokud bychom vycházeli z opačného předpokladu, totiž že moderní *epistémé* se v určitých ohledech vyvinula ze dvou předchozích, mohli bychom konstatovat, že fotografie v sobě zahrnuje jak renesanční podobnost, tak klasický řád; a to i navzdory tomu, že vzhledem k době svého vzniku a svým podstatným obratem k člověku (Foucault 2007) je beze sporu moderním obrazem.

1. „Pan-epistémé“: problém knihy *Slova a věci*. Foucaultova monografie *Slova a věci* (2007) se zaměřuje na historii podmínek možnosti vědění, ve které však nelze sledovat kontinuální vývoj vědění, ale pouze dočasné a sémanticky uzavřené, navzájem

neprostupné soubory podmínek možnosti vědění. Foucaultův rozsáhlý výzkum zde sahá od renesance, přes klasické období, až po předpokládaný konec moderní doby. V každé epoše hrají svou roli určité diskursivní praktiky dané tzv. historickým *a priori*, *epistémé*. Ve vybraném časovém úseku dle Foucaulta došlo ke dvěma zlomům, jež proměnu *epistémé* zapříčinily. Autor uvádí, že v 16. století byla pro formování možností vědění zásadní reprezentace založená na podobnosti, tento princip se projevoval mimo jiné ve vztahu mikro- a makrokosmu. Zlom pro klasické období spojuje s Descartem, který ve výsledcích dosavadního vědeckého poznání viděl nedostatečnou systemizaci: „zmatenou směs, již je třeba analyzovat“ (Foucault 2007, 45). Součástí Descartovy metody je komparace, která nahrazuje analogickou hierarchizaci analytickou systematizací. Klasické období je pak oproti renesanci charakterizováno řádem, systémem znaků, které lze analyzovat a logicky uspořádat do *tabulky*.

Zlom mezi klasickou a moderní dobou nachází Foucault (2007) v obratu věcí k sobě samým: „Věci se stahují ke své vlastní podstatě, konečně spočívají v síle, jež je oživuje, v genezi, jež je neustále vytváří, a ve své fundamentální pravdě unikají prostoru tabulky“ (Foucault 2007, 186). Druhým, pro Foucaulta (2007) podstatnějším obratem je pak obrat k člověku. Díky tomu vznikly humanitní vědy, jež člověka nezkušují jen jako organickou funkční jednotku, v rámci přírodní historie (ani moderní biologie), ale jako subjekt – bytost „psychickou“, sociální, kulturní, politickou apod. Člověk se stává předmětem zkoumání, ale také východiskem zkoumání sebe sama, včetně všech věcí a jevů, které ho obklopují.

Uchopení minulých *epistémé* ze současné pozice je záměrem archeologie vědění. Zkoumání *epistémé* je však důležité nejen pro to, abychom se s nimi seznámili, ale především proto, abychom pochopili, proč se v oblasti vědění nacházíme tam, kde momentálně jsme. Foucault (2007) současně v závěru knihy anticipuje možnost, kterým směrem by se nová *epistémé* mohla vydat. Formulovat charakteristiku současné *epistémé* je však problematické, protože bychom museli počkat, až bude ukončena a teprve pak ji podrobit archeologickému zkoumání.

Téma procházející celým textem je *jazyk* a jeho funkce v jednotlivých epochách, jako forma výpovědi vypovídajících o vědění. S jeho vývojem souvisí transformace obecné gramatiky na vědní obor filologie: „v klasickém věku měly jazyky gramatiku proto, že měly schopnost reprezentovat. Nyní reprezentují na základě této gramatiky“ (Foucault 2007, 185). Vývoj další oblasti Foucault (2007) naznačuje u klasické *přírodní historie*, z které vzešla moderní biologie. Moderní politickou ekonomii uvádí do souvislosti s klasickým pojmem *bohatství*. Humanitní vědy jsou pak podle něj pouhým produktem moderního vědění.

Na jedné straně Foucault (2007) narušuje kontinuitu historie zlomy, kterými vznikají rozdílné *epistémé*. Na druhé straně tak ale vytváří pouze vlastní platformu *pan-epistémé*, která je schopná všechny ostatní subsumované *epistémé* zahrnout, archeologicky zkoumat a zhodnotit. Domníváme se, že tento Foucaultův krok je produktivní potud, pokud nám dává možnost odstupů, analýzy a srovnání uvedených *epistémé*. Nicméně, záměrem našeho zkoumání není verifikovat jednotlivé diskursivní principy v rámci tří Foucaultem

popsaných *epistémé*. Naším záměrem je zamyslet se nad tím, zda je tento projekt platný i nad rámec příkladů, které uvádí sám Foucault.

Foucault býval kritizován za své postavení se do role „konstruktéra“¹ svých tří *epistémé*. Je přitom zřejmé, že jeho metoda se musela také zrodit v rámci nějaké *epistémé*, konkrétně té moderní, v které Foucault své myšlenky publikoval, a jeho projekt může, nebo dokonce musí být tímto výchozím bodem ovlivněn. V tomto ohledu je však třeba si uvědomit, že právě toto je jednou z charakteristik moderního a priori – moment pokusu a vyvážení se z analýzy klasických pojmů a syntézy do *tabulek* klasického období, nad tyto procesy samotné.

Problém ve Foucaultově teorii můžeme vidět ještě v momentu nastolení reálné diskontinuity mezi možnostmi vědění. Na příkladu fotografie si ukážeme, že určité možnosti vědění charakteristické pro dobu renesanční i klasickou jsou v moderní technologii fotografie obsažené a jsou součástí diskurzu fotografie. Nejedná se pouze o diskurz vědecký, jedná se také o další diskurzy, které své výpovědi fotografií ilustrují, nebo dokonce nahrazují: obraz fotografie je východiskem písemné výpovědi. V případě sociálních sítí fotografie utváří profily uživatelů, jejich sociálně-mediální obraz, a fotografie jsou možností, jak se o dané osobě něco dovídáme.

2. Renesance: podobnost. Foucault (2007) píše, že „do konce 16. století hrál pojem podobnosti [...] zásadní úlohu. [...] A reprezentace [...] se považovala za opakování: divadlo světa či zrcadlo světa“ (Foucault 2007, 19). Jestli je fotografii něco vlastní, tak je to přívlastek zrcadla, i když není přesný. Na rozdíl od proměnlivého odrazu v zrcadle, který nemůže být znakem, jak uvádí Eco (2002), fotografie moment odrazu fixuje do statického obsahu *fotografického obrazu*. Technologie fotografie pak teoreticky umožňuje nekonečněkrát vyvolat/zobrazit jednu fotografii. Možnost multiplikace fotografie pak pokrývá renesanční požadavek na opakování. Ve výsledku fotografie skýtá možnost nekonečné reprezentace.

Foucault (2007) uvádí čtyři zásadní způsoby formování podobnosti, jež se pro renesanční vědění podílejí na stavbě světa: *convenientia*, *aemulatio*, *analogie* a *sympatie* (poslední včetně *antipatie*). Ty ve svém textu představuje na specifických příkladech podobnosti vlastních tehdejšímu vědění, které je tomu dnešnímu do značné míry cizí, pro diskurz fotografie však můžeme nalézt určité až doslovné uplatnění.

První způsob, jež Foucault (2007) uvádí, je *convenientia*, neboli podobnost konvenujících věcí, tj. věcí, které si v bezprostředním kontaktu vzájemně vyhovují. Tímto vztahem bychom mohli opsat vznik fotografie. Její obraz se jednou pro vždy přizpůsobí „pohybu světa“ (odrazu světla věcí na scéně) v čase a místě, a ten si ve fixní podobě na fotografii drží. Vzniká tak znak *ikon*² – ikonická podobnost mezi fotografickým obrazem a předlohou (scénou).

S využitím Foucaultova (2007) příkladu řetězu, fotografie a scéna vytvářejí dva člán-

¹ Viz kritika Foucaultovy archeologie z pozice dekonstrukce, jak ji popsala Michaela Fišerová (Fišerová 2011; Fišerová 2013).

² Pojem *ikon* dle definice Ch. S. Peirce (Peirce 1932).

ky řetězu – jistou formu styčnosti. Tak je charakterizována *indexikální*³ danost fotografie, která se dále projevuje v podobnosti *aemulatio*: „V emulaci je něco na způsob odrazu a zrcadla“ (Foucault 2007, 21). Odrazu, který už bez časového a místního spojení, může vyjevit svou podobnost kdykoliv a kdekoliv. Jakoby se ty dva články řetězu nekonečně natahovaly a jejich propletení nám stále umožňovalo přejít od jednoho konce řetězu k druhému – od fotografie ke scéně.

Ještě než se dostaneme k třetímu principu podobnosti, je potřebné upozornit, že u fotografie jsou vztah *convenientia* a vztah *aemulatio* oba více či méně shodně založeny na podobnosti a kauzálních skutečnostech. U fotografie se právě tyto dva principy mísí. Foucault (2007) klade otázku po tom, „kde je realita a kde je projektovaný obraz“ (Foucault 2007, 21), ale dál po řešení tohoto problému nepátrá,⁴ a to i přesto, že uvádí možnost silnějšího vlivu, nebo dokonce až pohlcení jednoho druhým, což evokuje negativně kritickou potřebu s tématem se vypořádat.⁵ Nečiní tak, protože je pro něj zásadní vzájemné působení reality a obrazu, respektive vliv jednoho na druhé a vice versa. V tom je na rozdíl od Baudrillarda pozitivní. Je však nutné podotknout, že Foucaultův (2007) pozitivní přístup v rámci textu *Slova a věci* pramení pravděpodobně z toho, že mu v jeho textu slouží jako ukázka například prospěšný odraz „magické“ hvězdné oblohy a její odraz v rostlinách. Dle tohoto příkladu hvězdy dávají rostlinám léčivou moc (z dnešního pohledu jde o určitý kosmologický mýtus).

Dalším, třetím typem podobnosti je *analogie*. Ta zahrnuje oba předchozí *convenientia* a *aemulatio*. Foucault (2007) ji popisuje jako možnost hledání podobnosti skrze člověka, který je například sám analogický k planetě Zemi (příkladem mohou být žíly a krevní oběh, jež je analogický k řekám a koloběhu vody). Lze zde uvést i příklad bylin a hvězd – podobnost mikrokosmu a makrokosmu. *Analogie* je jakákoliv podobnost založená na obdobných – vnějších nebo vnitřních – vlastnostech.

Na základě tří principů *convenientia*, *aemulatio* a *analogie*, respektive především principu *analogie*, která dva předchozí zahrnuje, pravděpodobně vzniká diskursivní očekávání autenticity, případně diskursivní očekávání pravdivosti fotografie. Bez ohledu na to, zdali je možné autenticitu fotografie ověřit a bez ohledu na to, že interpretací můžeme z fotografie extrahovat celou řadu. Přesto však skrze podobnost *convenientia* – otisk části reality –, skrze podobnost *aemulatio* – určitou souvztažnost s realitou –, vzniká analogický znak, fotografie.⁶

³ Pojem *index* dle definice Ch. S. Peirce (Peirce 1932).

⁴ Například ve smyslu Baudrillardova zkoumání *hyperreality* (Baudrillard 2001).

⁵ Ve III. oddíle *Hranice světa* v první kapitole *Próza světa* Foucault (2007) uvádí, jak pozdější ztráta poznání na základě podobnosti (16. století až dosud) v podstatě negativně ovlivní jakýkoliv další vývoj vědění: „Je to tedy vědění, které bude moci a bude muset postupovat pouze nekonečným hromaděním verifikací, které budou odkazovat jedna na druhou. A tak budou základy takového vědění spočívat na písku“ (Foucault 2007, 29-30).

⁶ Zde je důležité rozlišit pojmy analogický a analogový. Jako analogová je označována fotografie vyvolaná z filmu, oproti fotografii digitální, jejíž obraz je zaznamenáván prostřednictvím výpočetní techniky. Oba typy fotografie, analogová a digitální, mohou však být ve smyslu tohoto textu analogickým znakem.

Je zřejmé, že moderní věda založila své poznání na fotografickém záznamu. Záznam pohybu zvířat a lidí,⁷ ale třeba i zkoumání hysterie⁸ jsou jasným využitím fotografie jako znaku zastupujícího objekt, jev atp. Zde je důležité uvědomit si, jak toto vědomí (renewanční) podobnosti vstupuje do vnímání fotografie.

Představme si fotografii trojnohého stolu, se kterým jsme se nikdy nesetkali, ale dle jeho vlastností (výška, větší vodorovná plocha na odkládání – deska, nohy...) jsme schopni odvodit analogii se stolem čtyřnohým, tedy abstrahovat vlastnosti stolu obecně, na základě osobní zkušenosti se stolem, s kterým osobní zkušenost máme. Právě analogie by mohla být jedním ze základních kamenů osvětlujících, proč recipient na fotografii vždy něco konkrétního rozpozná a proč se jeho úsudek většinou alespoň částečně shoduje s realitou (nehovoříme zde o interpretaci významu fotografie, ale o rekognici prvků fotografického obrazu). To vše proto, že je ze své zkušenosti a paměti schopný abstrahovat nejen celé obrazy, ale také jejich detaily a vlastnosti a ty na potenciálně neznámém obraze analogicky vyskládat a vytvořit si tak v podstatě obraz vlastní složený z vlastností již známých. Podobně se k dané věci vyjadřuje též Fišerová (2010): „Pokud se opírá o předpoklad přesné podobnosti mezi fotografií a vizuální podobou skutečné události, jejíž je fotografie otiskem, recipient se pokouší rozeznat ve fotografii skutečnou věc. Receptce tohoto obrazu se však komplikuje ve chvíli, kdy přecházíme od *jistoty fyzického kontaktu* mezi viditelnou skutečností a jejím obrazem ke *zkoumání podobnosti* mezi reálným a jeho obrazem“ (Fišerová 2010, 66). Fišerová (2010) vidí v celé operaci určitou komplikaci, protože se zde samozřejmě můžeme ptát, zda špatné „vyskládání obrazu“ nemůže posléze vést ke špatné interpretaci významu fotografického obrazu. Podle našeho názoru může, poněvadž každý recipient, jako potenciální interpret fotografického obrazu, má jiný základ rekognice, a každý recipient si tak může poskládat jiný obraz než ostatní recipienti.

Zásadní otázkou je však také to, zda si recipient nevytváří určité kombinace analogií, které spíše fungují jako symboly, respektive ustálené *tabulky* analogií (vlastností), nebo zda takové *tabulky* analogií sám nepřijímá z vnějšku. *Tabulky* analogií, v průběhu času integrální kombinace abstrahovaných vlastností, pak recipient aplikuje na „čtení“ obrazů. Další návaznou otázkou je, zda jsou *tabulky* analogií recipienta obecně platné, respektive, zda se obecně platnými již nestaly, nebo v budoucnu nestanou a nebudou přejímány dalšími recipienty.

Problém interpretace je pak také problémem verbalizace vizuálního vjemu: „Můžeme nakrásně říkat to, co vidíme, ale to co vidíme, nespočívá nikdy v tom, co říkáme. A můžeme nakrásně ukazovat prostřednictvím obrazů [...], co zrovna říkáme, ale místo, kde se tyto obrazy nacházejí, není tím, které by bylo přístupné lidskému zraku, ale místem, které definuje syntax“ (Foucault 2007, 14). „Překlad“ obrazu do jazyka a z jazyka do obrazu (verbalizace a vizualizace), nemůže být nikdy stoprocentně úspěšný, u fotografie o to víc, protože je moderním vysoko definičním médiem a její dokonalý vyčerpávající

⁷ Chronofotografické studie pohybu Eadwearda Muybridge.

⁸ Jean-Martin Charcot používal fotografii pro diagnostiku neurologických a psychických chorob (především u pacientek trpících hysterií) za svého lékařského působení v pařížské nemocnici Hôpital Salpêtrière.

„opis“ je tak zcela mimo naše verbální schopnosti, nebo také mimo *tabulku* klasického období. Fišerová (2010) podotýká, že problematičtější je verbalizovat obraz také proto, že pouze hledáme podobnosti (viz výše abstrakce a rekonstrukce), popisujeme tak nedokonalý obraz, který nám není dokonale zřejmý: „Pokud se pokusíme verbalizovat to, co ve fotografii vidíme, začínáme hledat podobnosti, avšak bez záruky, že v obraze rozpoznáme věc, která byla ve chvíli fotografického záznamu reálně viditelná: naše interpretace je vždy jen jednou z možných interpretací daného obrazu“ (Fišerová 2010, 66-67). Jak bylo již výše objasněno, naše interpretace je vždy jen jednou z mnoha dalších interpretací.

Čtvrtou Foucaultovou (2007) formou podobnosti je *sympatie*. Vyrovnat se v rámci diskurzu fotografie s tímto pojmem, tak jak *sympatii* Foucault (2007) definoval, není lehké. Zatímco předchozí tři formy podobnosti (*convenientia*, *aemulatio* a *analogie*) se podařilo „vtěsnat“ do prostoru podobnosti a kauzálního vztahu fotografie s věcmi (scénou), které odráží, pro *sympatii* zde již místo nezbylo. Je zcela odlišnou kategorií a navíc s sebou nese svůj protipól – *antipatii*. Možným řešením může být odpověď na problém, zda je fotografie skutečně schopna reprezentace anebo nikoliv, jak bylo již uvedeno výše.

Britský filosof Scruton (1983) fotografii vytyká její pouhý kauzální charakter. Vidí tedy fotografii jakou pouhou kopií skutečnosti – obraz vznikuvší bez lidské intence. Jako takový nemůže chtít fotografický obraz ani aspirovat na umělecké ambice (Scruton 1983). Je však nutné si uvědomit, že *fotografický proces* – včetně ryze kauzálních jevů – musí někdo odstartovat. Intence fotografa zachytit v tuto chvíli pouze a jen vybranou část reality (scény) je součástí *fotografického procesu*, je tedy také podstatnou charakteristikou fotografie jako výsledku *fotografického procesu*. Bergmann (2014) ve své práci velmi zdařile dává do souladu Scrutonův postoj k reprezentativní funkci fotografie s postoji Scrutonových kritiků: „Fotografie se [...] ukázala být ‚paradoxním‘ médiem sjednocující v sobě intencionalitu a kauzalitu, tj. myšlení a přírodu“ (Bergmann 2014, 71).

Dalším paradoxem může být i spojení symbolu a fotografie. Zatímco u *analogie* jsme se k symbolům pouze blížili, *sympatie* by mu vyhovovala plně, protože dle Foucaulta (2007) *sympatie*: „vyvolává přiblížení i těch nejvzdálenějších věcí (Foucault 2007, 24). A tak fotografie jedné věci může být symbolem věci úplně jiné (bez potřeby i jen *analogické* podobnosti).

Se *sympatii* se ale můžeme vypořádat i v jiném ohledu. Foucault (2007) se o ní zmiňuje mimo jiné i v tom smyslu, že „je principem pohybu“ (Foucault 2007, 24). Zaměříme-li se na fotografa s fotoaparátem, jejich společný pohyb je věcí nutnosti v procesu vzniku fotografie. Fotograf se pohybuje po scéně a hledá úhel, vzdálenost, světlost. Hledá ten nevhodnější záběr, nejen „sympatický“, ale dokonce „nejsympatičtější“ záběr scény, který by mohla fotografie odrážet. Další pohyb se odehrává v samotném fotoaparátu při (manuálním či automatickém) zaostřování objektů/scény tak, aby odražené světlo vytvořilo pokud možno nerozmazaný obraz.

K principu *sympatie* Foucault (2007) přidává ještě nezbytný protipól, kterým je *antipatie*. Ta v podstatě všechny věci ve vztahu *sympatie* udržuje v „dostatečné vzdálenosti“, aby díky *sympatii* nedošlo ke splnutí, respektive k asimilaci, aby si věci uchovávaly svou vlastní identitu (Foucault 2007, 24). Tedy aby například fotografie zůstala fotografií a nebyla

pohlčena realitou, a naopak, aby fotografie nebyla pojmána jako realita.

3. Klasické období: bohatství. Foucault (2007) v šesté kapitole nazvané Směna uvádí termíny *peníze* a *bohatství*. Ty už nepředpokládají jako základní princip podobnost. Pojem *bohatství*, nebo lépe oblast *bohatství*, vytváří prostor pro jistou paralelu k fotografii, respektive vytváří popis diskurzu, který v některých momentech lze přirovnat k diskurzu fotografie a dnešnímu stavu produkce a spotřeby, potažmo sdílení fotografií.

Peníze jsou v tomto případě schopné zachytit hodnotu jednotlivých částí světa, reality... (Foucault 2007) Jednotlivé fotografie jsou pak jako *peníze* schopné zachytit obraz jednotlivých částí světa, reality... tedy zachytit objekty, kompozice a scény. *Bohatství* je v tomto smyslu podobno celému světu, realitě (Foucault 2007), jelikož *peníze* „mají schopnost reprezentovat všechno možné bohatství, neboť jsou jeho univerzálním nástrojem analýzy a reprezentace, protože beze zbytku pokrývají celou oblast bohatství“ (Foucault 2007, 138). I jednotlivé fotografie jsou teoreticky schopné realitu zachytit beze zbytku. V tomto ohledu lze také parafrázovat další část Foucaultova (2007) textu: fotografie jsou správným měřítkem, protože neznamenají nic jiného než svou schopnost sloužit jako měřítko reality na základě své vlastní *fotografické reality*.⁹ To však vychází z předpokladu (na rozdíl od vztahu *peněz* a věcí), že se fotografie realitě podobá.

To, že některé věci nemají finanční hodnotu, nejsou *penězi* měřitelné a jako takové by mohly být mimo rámec *bohatství*, je relativní: mají pravděpodobně tak nízkou hodnotu, že ocenitelné by bylo jen jejich velké množství. Na druhou stranu, nalzáme i věci, které mají hodnotu tak vysokou, že je ani nelze docenit. Tyto dva extrémy však berme v potaz pouze jako krajní možnosti, protože jen potvrzují relativitu hodnot, což lze zajímavým způsobem ilustrovat hodnotou fotografie (komplexněji o hodnotě fotografie viz níže). Nalezneme mnoho částí reality (objektů a celých scén), které fotografům v minulosti nestály za pozornost, krom toho, že se na fotografiích mohly vyskytovat mimoděk (například z důvodu atraktivitu jiného objektu, nebo části scény, s kterými sousedí), a dnes mají hodnotu, nebo si dokonce získaly zájem širší populace. Například staveniště, nebo industriální haly vedle historických památek byly fotografům trnem v oku, v dnešní době je estetika starých industriálních objektů vyhledávána. Zachycení zrodu určité stavby například v rámci historického centra sice může být kontroverzní (část veřejnosti stavbu odmítá, část ji přijímá) má však dokumentární charakter, který může být hodnotný pro všechny.

Je to především otázka módního trendu, která v důsledku postihuje i finanční ocenění věcí a změnu – nárůst, nebo pokles – jejich hodnoty, tak jak se zmiňuje i Foucault (2007): „Aby mohly [věci] vyjadřovat cenu, musely být hodnotné. Musely být vzácné, užitečné a žádané“ (Foucault 2007, 133). O potřebě stálosti „popularity“ částí reality ve vztahu k fotografii lze spekulovat. Foucault (2007) totiž píše, že výše uvedené vlastnosti musí být stálé, aby si udržely hodnotu. Je však zřejmé, že jednotlivé fotografie mohou mít nejen různou výši určité hodnoty, ale také „druh“ hodnoty, myšleno v jiném než finanč-

⁹ Původně: „Peníze byly správným měřítkem, protože neznamenaly nic jiného než svou schopnost sloužit jako etalon bohatství na základě své vlastní materiální reality bohatství“ (Foucault 2007, 134).

ním slova smyslu, jak je tomu v otázce *bohatství*. Hodnota fotografie může spočívat například v jejím estetickém, morálním, sociálním nebo politickém smyslu. Obecněji to pak vyjadřuje žánr fotografie, který dané hodnoty spojuje v diskurzy. Uvedme například dokumentární fotografii, která může spojovat morální, sociální nebo politické hodnoty, a žánr fotografie umělecké, jejíž primární charakteristikou by byla hodnota estetická.¹⁰ Rozšiřující paralelou ukazující paradoxnost hodnoty věcí, respektive fotografovaných objektů, pak může být nízká cena životodárné vody oproti vysoké ceně za zbytečný diamant, například ve srovnání s potenciálně nízkým zájmem o vědeckou fotografii, jež je zásadním a trvalým prostředkem pro výzkum rakoviny, a o vysoce žádanou bulvární fotografii, která je v důsledku, jako momentální zábava, předurčena k zapomnění.

Subjektivní přístup k hodnotě fotografie a její relativnosti lze ilustrovat i dalším Foucaultovým (2007) postojem popisujícím vztah hodnoty a věcí: „Správná cena [...] neexistuje: nic v jakémkoliv zboží neukazuje prostřednictvím nějakého vnitřního charakteru množství peněz, jaké by za ně mělo zaplatit.“¹¹ Zajímavou teorií o hodnotě fotografií v rámci populace, vytvořil Bourdieu (1996). Stratifikoval populaci do tří vrstev, kterým přisoudil určité charakteristické rysy popisující jejich vztah k fotografiím a potažmo tím určil, jakou hodnotu pro ně fotografie v jejich životě mají obecně. (Bourdieu 1996) Tuto teorii z pohledu dnešní situace nemusíme pojímat za všeobecně platnou, jelikož již byla částečně narušena například osobními fotografiemi předních politiků během soukromých aktivit (fenomén *selfie*¹²), což jde částečně proti principům Bourdieuho teorie (ta by sloužila revizi ve vztahu k dnešní praxi). Tato teorie nám pomáhá pochopit, v čem je hodnota fotografie relativní – je závislá na sociálních konvencích, které formují fotografický diskurs a určují recepci jednotlivých fotografií.

Když Foucault (2007) říká, že vzácné kovy (obsažené v *peněžích*) mají samy o sobě hodnotu, a lze je tak směňovat za jiné věci (Foucault 2007, 137), je třeba si uvědomit, že i fotografie jsou předmětem směny. Zatímco *bohatství* určovalo, nebo alespoň ospravedlňovalo určité společenské postavení, fotografie, je-li součástí dokladů jako je například pas, nebo jiný doklad sloužící k identifikaci, má reprezentovat hodnotu osoby, kterou zachycuje. Ta pak může doklad vyměnit za práva nebo oprávnění, která jí díky údajům a fotografii tyto doklady mohou zprostředkovat.

Specifickou hodnotou fotografie je její pravdivostní nárok: recipientovo očekávání přesného a nijak upravovaného odrazu reality, který skýtá jistou formu očitého svědectví. S tím se pojí i pojem autenticity jako jistého měřítka toho, jakým způsobem bylo s foto-

¹⁰ Samozřejmě, umělecká fotografie může být politicky angažovaná a fotografie dokumentární může mít estetické ambice. Tuto problematiku však v rámci tohoto textu necháváme stranou.

¹¹ Zbožím jsou zde věci, které se mohou stát předmětem fotografie (Foucault 2007, 146).

¹² *Selfie* je anglické pojmenování fotografického autportrétu. Nejedná se však o fotografie pořízené pomocí samospouště, nebo odrazu v zrcadle, ale o fotografie pořízené člověkem, který se fotí pouze natažením ruky směrem od těla (zpravidla se pořízují mobilními telefony). Cílem je zachytit se během určitého momentu (nový účes, narozeniny, setkání s přáteli – na fotografii mohou být i další lidé), nebo speciálního místa (dovolená, návrat na základní školu po letech apod.). Fenomén byl podpořen také vynálezem teleskopické tzv. selfie tyče, která umožňuje větší odstup fotoaparátu (mobilu) a zachycení širší scenerie, více přátel, apod.

grafii zacházeno. Výše jsme tyto dva pojmy založili na renesanční podobnosti (respektive třech principech podobnosti *convenientia*, *aemulatio* a *analogie*). I pro tyto pojmy ve spojení s fotografií lze v rámci Foucaultova pojmu *bohatství* najít paralelu.

Jedním s podtémat *bohatství* je totiž ryzost *peněz*. Foucault (2007) uvádí Turgotovu kritiku Lawa: „... peníze jsou bohatstvím pouze jako znak a [...] důvěra v ně spočívá pouze na základě pečete vladaře“ (Foucault 2007, 144). Ještě před tím však sám říká, že *peníze* jsou jako měřítko stálé ve chvíli, kdy jsou obecně platné, rozšířené, jejich funkce je jasná a mají za normu (užívá pojmu etalon) *určitelnou realitu*, čemuž víra v „pečeť vladaře“ na síle nijak neubírá, pokud je obecně akceptována jako součást těchto pravidel. Jedná se jednoduše o soubor diskursivních očekávání, která si s sebou *peníze* nesou, jinak by jako *peníze*, tak jak je známe, nemohly fungovat. Stejně tak fotografie si s sebou nesou soubor diskursivních očekávání, která však na rozdíl od *peněz* vyplývají z jejich diskurzu. Každá fotografie reality, pokud se nejedná o příliš „abstraktní“ výjevy, na první pohled zachycuje část reality, která je recipientem určitelná – nemusí však jít vždy o konkrétní věci, s nimiž byl recipient v bezprostředním kontaktu, ale obecně o věci, s kterými má prostou zkušenost, jak bylo v souvislosti s rekognicí zmíněno výše. Foucault (2007) píše: „Peníze tudíž slouží skutečně jako míra tehdy, pokud jejich jednotka je realita, která opravdu existuje a k níž se může vztáhnout jakékoliv zboží“ (Foucault 2007, 133). Zbožím je v tomto případě míněna běžná věc, v případě fotografie například již zmiňovaný stůl, jehož vlastnosti recipient z fotografie abstrahuje a rozeznává je právě jako stůl. Fotomontáž bájného Pegase sice vyvolá abstrakci křídel, koně, resp. syntézu koně s křídly, nicméně bez reálné zkušenosti nevyvolá představu reálného předmětu, na který by se dal v reálném světě aplikovat.

Zásadními jsou proto pro fotografii paralela s Foucaultovým (2007) vztahem *peněz* a reality a fakt, že fotografie je autentická tehdy, je-li usouvztažitelná s určitou částí reality, nebo alespoň s částí, která je jí v realitě podobná. Je typickým diskursivním očekáváním recipienta, že na fotografii vidí realitu, což však také znamená, že pokud na fotografii vidí něco, s čím zkušenost nemá a ani rekognice skrze abstrakci a analogii mu možnost této existence nepotvrdí, fotografie se autentickou nejeví. V případě fotografie Pegase sice mohou křídla působit autenticky (původně fotografie křídel ptáka) a stejně jejich nositel (původně fotografie koně), jejich kombinace však netvoří takový objekt, který by tyto dvě vlastnosti reálně mohl spojovat. Montáž tedy působí autenticky, nikoliv však reálně, proto zůstává zdařilou, autenticky vzhlízející montáží. Teoreticky by mohlo dojít i k opačné situaci, kdy by se fotografie reálné věci jevila recipientovi jako neautentická. Nabízí se příklad ptakopyska, jež je podobně jako Pegas, pro člověka, který o něm nemá tušení, zdánlivou složeninou částí těla různých živočichů, které reálně zná (Eco 2001).

Celá operace rekognice *fotografického obrazu* se pak po vzoru klasického období podobá kontinuálnímu vytváření *tabulek* – *tabulka* analogií „stůl“, *tabulka* analogií „kůň“, *tabulka* analogií „pták“, ale také *tabulka* analogií „Pegas“. Tyto *tabulky* jsou pak stereotypně vrhány na *fotografický obraz*, z kterých je pak obraz pro recipienta poskládán.

4. Moderní doba: výpověď fotografie. Jak už bylo naznačeno výše, pojmout moderní *epistémé* z jejího vlastního rámce – určovat podmínky možnosti vědění za předpokladu, že je nemůžeme kompletně shrnout –, není metodologicky zcela solidní. Toto tvrzení však nejen Foucaulta, ale i nás samotné dostává do paradoxní situace: výše jsme Foucaultovi vytkli, že se staví nad „uzavřené“ *epistémé*, a že je hodnotí z pohledu vlastní moderní *epistémé*; nyní bychom požadovali, nehodnotit *epistémé* jako celek, dokud není uzavřená. Z této patové situace vyjdeme „částečným průzkumem“ toho, jak se Foucaultovy možnosti moderního vědění rozvinuly a rozvíjí v souvislosti s fotografií.

Zásadním epistémickým zlomem je pro Foucaulta (2007) obrat k člověku. Můžeme říci, že moderní technologie, fotografii nevyjímaje, tento trend sledují. Moderní „člověk“ byl vymezen jako subjekt a spolu s ním objevil pojem jinakosti. Začala se vědecky tematizovat barva pleti, národnost a místo původu, společenské postavení, politické smýšlení, náboženská ne/příslušnost, věk, sexuální orientace, gender atd. Jakkoliv byl subjekt parcelován zvenčí, byl tak zároveň usouvztažňován do referenčních skupin. Klasická *tabulka* s vertikálními a horizontálními souřadnicemi už nebyla nadále schopná udržet integritu všech vědomostí a vznikl jakýsi trojrozměrný model řetězcích se částí rozpadlých *tabulek* spojených pouze v bodech subjektů.

Fotografie od počátku sloužila k zachycení lidských figur a portrétů, jak bylo zmíněno výše i k vědeckým, např. lékařským a antropologickým účelům. Zásadní roli však měla pro formování obrazu jednotlivých lidí. V rané historii fotografie lidé vlastnili třeba jen jednu podobenko, jež byla do budoucna jediným referenčním obrazem, k němuž se vyprávění o dané osobě vztahovala, dokud nebyla zapomenuta. Rodinná fotografie sice nemohla dokonale vykreslit vztahy mezi lidmi na ní, zde však bylo uloženo obrovské množství výpovědí o těchto osobách. Jejich obrazy na fotografiích se v reálném čase spojovaly s vědění současníků a posléze pamětníků. Každý mohl osobu na fotografii znát „z jiného úhlu“ a byla to pak fotografie jako jedna z rozpadlých *tabulek*, která se s ostatními fragmenty *tabulek* střetávala v jednom bodě.

Téma sociálních sítí a profilů formujících vědomí o jejich uživateli bylo v uplynulých letech velmi frekventovaným. V poslední době bylo posunuto o kus dál a to fenoménem *selfie*. Zatímco předchozí fotografie zachycovaly zájem fotografa, fotograf se nyní – společně se svým zájmem – dostává do centra informace. Došlo tedy k transformaci z „já na druhé straně objektivu fotím toto“, na „já před objektivem se fotím s tímto/zde“. Každá takováto fotografie pak staví subjekt fotografa/fotografovaného (autora) do souvislosti s tím, co je na fotografii k vidění. Autor tak vytváří svůj obraz tím, co fotí, kde je vyfocen, a nově tím, co fotí a je s tím/tam vyfotografován.

5. Závěr. Zaměříme-li se na jednotlivé podněty, které byly pro tuto úvahu z Foucaultovy archeologické práce vybrány, lze je zhodnotit jako přínosné pro teorii diskurzu fotografie, protože některé otázky pomáhá řešit či osvětlit. Pojem renesanční *podobnosti* nás přivádí k pochopení diskursivního očekávání autenticity. Klasický pojem *bohatství* pak pojem autenticity rozvíjí a přivádí nás k vysvětlení požadavku na pravdivostní hodnotu fotografie. Pojem *rekognice fotografického obrazu* daný do souvislosti s *tabulkou* klasické

kého období částečně vysvětluje, jak tento proces probíhá. Moderní obrat k člověku pak vysvětluje desintegraci klasické *tabulky*, na které se však podílí i fotografie svým vysoce informativním obrazem.

Je zjevné, že na třech Foucaultových principech podobnosti – *convenientia*, *aemulatio* a *analogie* – se dnešní vědění *a priori* nezakládá, případně se princip podobnosti uplatňuje jen minimálně. Jakkoliv jsou však výdobytky renesančního vědění vycházející z podobnosti zapomenuty, nebo jsou „zastaveny“ vědění založeným na jiných možnostech, jsou ještě v dnešní době patrné určité záchvěvy, které lze nacházet například v podobě dnes okrajového lidového léčitelství. Nelze se však ubránit dojmu, že se fotografie společně s dalšími obrazy stala nutnou součástí moderního vědění, a to přestože je sémanticky založena na podobnosti.

Následně jsme se zaměřili skrze tři jmenované principy podobnosti (*convenientia*, *aemulatio* a *analogie*) na vztah fotografie k realitě. Na jedné straně bylo možné spojit Foucaultovy principy s částí sémiotické teorie Peirce a ověřit si vhodnost jejich aplikace na fotografii, na druhé straně Foucaultova „triáda se čtvrtým členem“ (*sympatií*) přispěla k diskusi nad schopností fotografie reprezentovat. Na základě výše uvedeného lze říci, že potřebu klasické doby vymezovat objekty vědění spíše skrze jejich individuální odlišnosti, než je charakterizovat skrze jejich společné rysy, lze vysvětlit právě tím, že vychází z renesanční podobnosti a posouvá ji dál. Je nasnadě, že fotografie může přispívat i k analýze rozdílů.

Téma klasické doby, *bohatství* a *peníze*, bylo přínosným exkurzem ve srovnání vztahu reality a fotografie. Finanční (*peněžní*) hodnota věcí a například sociální hodnota obsahu fotografie vykazují jisté shodné charakteristiky. U *peněz* přicházela v minulosti s ohledem na množství cenných kovů otázka ryzosti – vzhled mince nemusel odpovídat množství cenného kovu. U fotografie nacházíme podobnou paralelu – fotografie se může jevit autentická (autenticita je založená na renesanční podobnosti), ale po úpravě nemusí odpovídat realitě (klasická tabulka zpřehledňující identity a difference).

Archeologická teorie *epistémé* je zajisté i nadále přínosným teoretickým aparátem pro zkoumání historických podmínek možnosti vědění. Na rozdíl od Foucaulta se však domníváme, že je potřebné vysvětlit důvody každého epistémického zlomu, který už následkem toho nebude „zlomem“, ale spíše – alespoň v některých ohledech – kontinuálním „přechodem“¹³ od jedné *epistémé* k další. Díky tomu bude možné dodefinovat podmínky možnosti vědění typického pro moderní *epistémé* a načrtnout podmínky možnosti vědění nové „nástupnické“ *epistémé*, nazývané prozatím postmoderní.

¹³ Tento problém je podobně popsán ve studii Michaely Fišerové v tomto čísle *Filozofie* (Fišerová 2016, 14-24).

Literatura

- BAUDRILLARD, J. (2001): *Dokonalý zločin*. Olomouc: Periplum.
- BERGMANN, D. (2014): *Existují fotografické reprezentace? Roger Scruton a jeho kritici* (bakalářská práce). Praha: Univerzita Karlova v Praze.
- BOURDIEU, P. (1996): *Photography: A Middle-Brow Art*. Stanford: Stanford University Press.
- ECO, U. (2001): *Kant a ptakopysk*. Praha: Argo.
- ECO, U. (2002): *O zrcadlech a jiné eseje: Znak, reprezentace, iluze, obraz*. Praha: Mladá fronta.
- FIŠEROVÁ, M. (2010): Paměť fotografie. K podmínkám možnosti interpretace fotografie jako důkazu. In: Gažová, V. – Slušná, V. (ed.): *Horizonty kulturologie*. Bratislava: Acta culturologica, 65-70.
- FIŠEROVÁ, M. (2011): Rád reprezentace. In: Borecký, F., Fišerová, M., Švantner, M., Váša, O.: *Rozum, nerozum a přesvědčivost obrazů*. Praha: Togga, 19-80.
- FIŠEROVÁ, M. (2013): *Partager le visible. Repenser Foucault*. Paris: L'Harmattan.
- FIŠEROVÁ, M. (2016): Meta-representace. Michel Foucault a sémantické násilí strukturalismu. *Filozofia*, 71 (1), 14-24.
- FOUCAULT, M. (2007): *Slova a věci*. Brno: Computer Press.
- PEIRCE, Ch., S. (1932): Collected Papers of Charles Sanders Peirce. In: Hartshorne, C. – Weiss, P. (eds.): Volumes I and II: *Principles of Philosophy and Elements of Logic* (Volume II). Belknap Press.
- SCRUTON, R. (1983): Photography and Representation. In: *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*. London: Methuen.
- TURGOT (1749): Seconde lettre à l'abbé de Cice. In: Foucault, M. (2007): *Slova a věci*. Brno: Computer Press, a. s., 144.

Tento výstup vznikl v rámci Specifického vysokoškolského výzkumu VS 260 240 02 v roce 2015.

Vladimír Černý
Katedra Elektronické kultury a sémiotiky
Fakulta Humanitních studií
Univerzita Karlova
José Martího 31
162 52 Praha 6 -Veleslavín
Česká republika
e-mail: cernyvladimir@volny.cz