

Kundračíková, Barbora

Epistémé v přímém zobrazení: intencionalita, kauzalita, reference

Pro-Fil. 2014, vol. 15, iss. 1, pp. [47]-61

ISSN 1212-9097

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/pf15-1-720>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/134109>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



Epistémé v přímém zobrazení: intencionalita, kauzalita, reference

Barbora Kundračiková, Filozofická fakulta MU Brno

Abstrakt: Předmětem studie je obecná problematika vztahu mezi obrazem a jeho referentem, resp. referentem obrazu, obrazem samým a jeho recipientem. Je-li malba principiálně intencionální v tom smyslu, že zobrazení referentu malby závisí na původci této malby a jeho přesvědčení, a je-li fotografie principiálně kauzální v tom smyslu, že se intence původce do vztahu mezi referentem a jeho snímkem promítá jen na (formální i obsahové) technologické rovině, jedná se o dva typy obrazu, předpokládající rozdílný způsob vnímání a interpretace. Je tomu tak skutečně a je tomu tak nutně? Na příkladu ikony jako hraničního typu obrazu se ukazuje, že fotografie má přinejmenším potenciál dosahovat podobné úrovně psychologické iluzivnosti jako malba. Je-li tomu tak, lze snad oprávněně předpokládat, že je fotografie schopna fikčního účinku srovnatelného s fikčním účinkem malby. Cílem studie je tento předpoklad dále prozkoumat s ohledem na epistemologický rámec věci.

Abstract: The subject of a study is a general issue of the relationship between the image and its referent, respectively between referent of the image, the image itself and its recipient. If a painting is fundamentally intentional in the sense that its referent display depends on the agent of this painting and his beliefs, and if a photograph is principally causal in the sense that the intentions of the agent are projected into the relationship between the referent and the image only at the technological level, these are two types of images, assuming a different way of perception and interpretation. Is it so? And is it so necessarily? The example of an icon as borderline type of image shows that a photograph has at least the potential to achieve similar level of psychological illusion of a painting. If so, it is perhaps reasonable to assume that the photographic image is able to attain the fictional effect comparable to the effect of a painting. The study aims to further explore this assumption with regard to the epistemological framework.

Klíčová slova: fotografie, ikona, epistémé, depikce, kauzalita, intencionalita, Scruton, Walton, Benjamin

Keywords: Photography, Icon, Epistémé, Depiction, Causality, Intentionality, Scruton, Walton, Benjamin

Giuseppe Moscati (1880-1927) se narodil jako sedmé z devíti dětí v prominentní italské rodině. Díky rodičům se již během dětství seznámil s řadou významných církevních osobností své doby, mj. Caterinou Volpicelli a Bartolem Longem. Také odtud zřejmě pramenila jeho pozdější volba povolání – lékařství. Moscati se významně angažoval v oblasti zavedení všeobecné zdravotní péče, aktivně zasáhl do boje s epidemií cholery v Neapoli v roce 1911 a mimo obětavého působení nad rámec povinností je s jeho osobou spojována také řada zázračných uzdravení. Živý hagiografický zájem vedl v roce 1975 k jeho blahoslavení, a o dvanáct let později také kanonizování. Liturgická slavnost se konala 25. října 1987 v neapolském kostele Gesù Nuovo. Na oltáři byl při této příležitosti vztyčen ceremoniální obraz, portrét lékaře v nadživotní velikosti. Jednalo se o portrét *fotografický*.¹

Otázek, které tato okolnost vyvolává, je celá řada, přičemž se zjevně nevztahují pouze k praxi zacházení s obrazy, jejich historické, sociální a kulturní roli – ale otevírají také oblast povýtce zajímavého filosofického problému, tj. fotografického realismu: Ryze intuitivně je mezi malbou a fotografií zásadní rozdíl, a sice ten, že fotografie je záležitostí techniky – a jako taková je s referentem kauzálně spjatá. Existuje předpoklad, že to, co pozorovatel na snímku vidí, skutečně existovalo, navíc v podobě, v jaké bylo zachyceno. V případě malby je situace přesně opačná – malba je záležitostí fikce budované malířem. Tento rozdíl velmi dobře ilustruje známý příklad s dinosaurem, jehož existenci může dokázat pouze fotograf, malíř nikoli. Pokud však fotografie může zastávat výsadní roli malby – může figurovat například jako ikona v rámci náboženského ritu, znamená to, že se s malbou v některé ze svých vlastností stýká. O kterou oblast se jedná? A co přesně to znamená pro vnímání a interpretaci fotografie? V následující studii se na tyto otázky pokusíme odpovědět.

Fotografický realismus

Diskuse o tom, zda je fotografie pouze záznamem referentu, či má potenciál jej signifikantně obohacovat trvá již bezmála dvě stě let, tj. přesně od okamžiku vzniku technického obrazu. Ve snaze o systematizaci tříštící se argumentace publikovali v polovině osmdesátých let minulého století nejprve Roger Scruton, a posléze Kendall L. Walton několik zásadních statí.² V následující diskusi se budeme odvolávat především na druhého jmenovaného a jeho tezi *transparence fotografie*.

Východiskem obou autorů byl předpoklad esenciální odlišnosti fotografie a malby jako její přirozené opozice, a dále specifčnosti realismu ve fotografii jakožto technickém obraze.³ Cílem Scrutonova zevšeobecnění a Waltonova soustředění se na specifické vlastnosti média zároveň bylo vyvarovat se aktualizace, resp. zachytit *obecně* to, jaký je vztah fotografie

¹ K Moscatihovo životu viz: [http://www.vatican.va/news_services/liturgy/saints/ns_lit_doc_19871025_moscati_it.html] (cit. 16. 11. 2013)

² Scruton, Roger. Fotografie a zobrazení. In: *Estetické porozumění: Esej o filozofii, umění a kultuře*. Brno: Barrister & Principal, 2005, s. 33-66. [Původně: Scruton, Roger. Photography and Representation. In.: *Critical Inquiry*, 1981, 7: 3, s. 577-603.]

Walton, Kendall. Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism. In.: *Critical Inquiry*, 1984, č. 11, s. 246-277.

³ Walton 1984, s. 255.

k jejímu referentu, a v souvislosti s tím v našem zájmu o tento vztah.⁴ Ve studii z roku 1981 Scruton způsob *zobrazení* ve fotografii analyzuje v souvislosti s malbou takto: „(...) *ideální fotografie* [podobně jako ideální malba] *je v jistém vztahu k předmětu. Fotografie je fotografií něčeho. Vztah tu ale* [na rozdíl od ideální malby] *není intencionální, nýbrž kauzální. (...) je-li fotografie fotografií nějakého předmětu, plyne z toho, že tento předmět existuje, a je-li x fotografií člověka, existuje konkrétní člověk, jehož je x fotografií.*“⁵ To znamená, že na rozdíl od malby není fotografie schopna *fikční reprezentace*, resp. nedokáže zobrazit to, co by neexistovalo.

Technická povaha a závislost na referentu, kterou Walton později označil jako závislost *kontrafaktuální*,⁶ je důvodem toho, že fotografie není schopna sdělovat myšlenku, která by nenáležela tomuto referentu samému – ergo není schopna ani reprezentace *intencionální*: Fotografie participuje na již existujícím světě, jehož je objektivizujícím záznamem, nikoli subjektivně zabarvenou výpovědí o jeho stavu či kvalitách. Na rozdíl od malíře fotografovo přesvědčení o věci neovlivňuje výslednou podobu snímku, resp. změna situace sice znamená proměnu snímku, nikoli ale – jako je tomu v případě malby – protože se změnilo přesvědčení autora, ale protože se změnila situace sama.⁷ Fotografie tak reprezentuje pouze přímo.

Fotograf tak má nad snímkem jen minimální kontrolu. Jeho vznik neodráží předchozí interpretaci, a protože existuje jen v souvislosti s tím, co zachycuje, postrádá autonomii podobnou autonomii malby. Proto označil Scruton fotografii jako *simulakrum*⁸ a Kendall Walton ji přirovnal k brýlím, skrze něž by mohl rovnocenně s reálnou zkušeností pozorovat svého pradědečka.⁹ Neznamená to, že je fotografie zcela neviditelnou, oba autoři upozorňují na formální její aspekty, tyto vlastnosti jsou však nutnými podmínkami média, nikoli konstitutivními projevy autonomní umělecké formy.¹⁰

V tomto smyslu se fotografie jeví jako ryze funkční technika, o níž se lze zajímat takřka z jediného důvodu, a to *epistemologického*: Fotografie jako zdroj informací o referentu. Walton její osobitou pozici vysvětluje takto: „*Fotografie jsou obrazy, to zcela jistě, ale zvláštními. Jsou obrazy, skrze které vidíme svět.*“¹¹

Způsob, jakým věřící přistupuje k obrazu světce, je však zcela jistě motivován jinak – snad podobně jako pořizování a uchovávání osobních či rodinných fotografií. Řekněme tedy, že je zde zřejmý zájem, který bychom mohli označit jako *psychologický* – na nějž se pravděpodobně odvolává také Scruton, když v jednom ze svých dalších textů spojuje fotografii s fetišem.¹² V tomto smyslu je kauzální vztah mezi referentem a jeho fotografií absolutizován, je tím, co jako jediné uživatele zajímá – fotografie takto splňuje funkci média

⁴ Srov.: Scruton, 2005, s. 33.

⁵ Scruton 2005., s. 35.

⁶ Walton 1984, s. 263.

⁷ Walton, 1984, s. 264.

⁸ Scruton, Roger. Fantazie, imaginace a film. In: *Estetické porozumění: Esej o filozofii, umění a kultuře*. Brno: Barrister & Principal, 2005, s. 67-79.

⁹ Walton 1984, s. 250.

¹⁰ Scruton 2005, s. 52; Walton, 1984, s. 258.

¹¹ Walton, 1984, s. 254.

[„To think of the camera as another tool of vision is to de-emphasize its role in producing pictures. Photographs are pictures, to be sure, but not ordinary ones. They are pictures through which we see the world.“]

¹² Scruton 2005, s. 68.

či nosiče, jejím účelem je zprostředkovat zkušenost s referentem, která by v jiném případě byla nedostupná (s ohledem na čas, prostor apod.).

Zdá se tedy, že fotografie není pouze pomůckou rozšiřující kapacity lidského oka, ale že zároveň rozšiřuje také kapacity našeho vědomí. A že tedy v jistém ohledu sehrává podobnou roli jako tradiční obraz, resp. ikona, jak to naznačuje úvodní příklad, což zcela jistě zasluhuje naši pozornost.

Portrét

V opozici vůči principům ideálu fotografie a malby svou pozornost zaměříme konkrétním směrem – k portrétu jako ideálnímu příkladu dominance kauzálního vztahu. V intencích reflektované diskuse se i my podržíme modelu srovnání fotografie a malby, v úvodu zmiňovaného snímku Giuseppe Moscatiho a tradiční malované ikony.

Ikona, jejíž pojmenování sice evokuje Pierceovu terminologii sémiotiky,¹³ a je navíc skutečně odvozeno z řeckého výrazu pro podobnost či přímo obraz – *eikon*, je v kontextu praxe potřeba chápat v tom smyslu, že zvolenou osobu spíše než prezentuje ve smyslu věrnosti jejím fyzickým rysům, doslova *ztělesňuje* v její nepřítomnosti, participuje na jejích konstitutivních vlastnostech, a je proto zohledňována ve všech veřejných úkonech, které s touto osobou souvisejí.¹⁴ Ikona disponuje ve skutečnosti aspekty indexu, to znamená, že mezi referentem a jeho obrazem existuje skutečná věcná souvislost.¹⁵ Milena Bartlová upozorňuje, že „v kontextu východokřesťanské praxe slovo ikona označuje funkci a povahu obrazu, nikoli jeho podobu, tvar a použité médium;“ a že ikonický status mohl být stejně tak přisuzován historickým výjevům.¹⁶ Nemusí se tedy nutně jednat o frontální portrét, podstatný je modus zobrazení: narativní (reprezentativní) v případě historií, dogmatický v případě křesťanské rituální praxe.¹⁷ Nemusí to platit pro portrét jako typ, v souvislosti s ikonou je ale zřejmě vhodnější užívat slova *manifestace* (případně *demonstrace*),¹⁸ než *reprezentace*. Podstatná v tomto případě není přesnost zachycení či estetický půvab, ale *exprese*, respektive *zpřítomnění zobrazené osoby v silném smyslu*.¹⁹ Jak je vidět na našem příkladu, může jako ikona v kontextu ritu sloužit také fotografie. S ohledem na její kauzální původ a technickou povahu se již ryze intuitivně zdá, že označovat jí *reprezentací* či *depikcí* je snad až příliš odvážné, *manifestace* naproti tomu působí jako poměrně vhodné pojmenování osobitého

¹³ Ikon jako druh znaku, založený na vnější podobnosti či objektivní shodě mezi označovaným a označujícím. Srov. Pierce, Charles S. *Collected Papers. Vol. 2.* Cambridge, MA : Harvard University Press, 1935.

¹⁴ Belting, Hans. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art.* Chicago : University of Chicago Press, 1997, s. 15.

¹⁵ Srov. Pierce, 1935.

¹⁶ Bartlová, Milena. *Skutečná přítomnost: Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou.* Praha : Argo, 2012, s. 105.

¹⁷ Bartlová 2012, s. 101.

¹⁸ Barasch, Moshe. *Icon. Studies in the History of an Idea.* New York : New York University Press, 1992.

Resp. Geertz, Clifford. *Ethos, World View, and the Analysis of Sacred Symbol.* In.: *The Interpretation of Cultures.* New York : Basic Books, 1993, s. 126-141.

¹⁹ Bartlová 2012, s. 101.

zpřítomnění referentu, které krom indexické povahy snímku zohledňuje rovněž naše zacházení s ním (fotografie dětí v peněženice apod.).²⁰

Manifestace a zobrazení

Obrazy mají pro lidskou společnost značný význam, velmi často – zvláště v případě těch technických – slouží jako důkazy či zdroje informací. Stejně často ale sehrávají roli intimnějšího rázu. S tím nakonec souvisí také do nedávné doby běžný způsob prezentace fotografií – na omezené ploše fotoalba a v drobném formátu bývaly obvykle určeny k recepci s hlavou skloněnou k adjustaci.²¹ V rámci galerijního provozu je situace samozřejmě zcela jiná. A je vcelku pozoruhodné, že s obdobně zcizující prezentací se potýkají také středověké náboženské obrazy, vyňaté ze svého přirozeného prostředí – chrámu či úžeji oltáře.

Pro obojí, ikonu i portrétní fotografii, přitom zdá se platit totéž, že největší intenzity dosahuje tím, že „v ohnisku recipienta i zobrazené figury se obraz stává místem i médiem skutečné přítomnosti;“ která je spíše záležitostí soukromé kontemplanace, než veřejného pozorování. Co tato *skutečná přítomnost*, již jako pojem v rámci české medievistiky užívá Milena Bartlová, přesně znamená? Můžeme si snad drobně vypomoci terminologií antropologa Jamese Frazera *kontaktní magie*,²² jenž označuje přetrvávající spojení věcí, které spolu byly v relaci či tvořily jednotný celek, a jež na sebe působí (byť distančně) i poté, co byl jejich fyzický kontakt přerušen. Důsledky tohoto působení lze spatřovat v pověstném odporu amerických indiánů k fotografování v obavě ze ztráty duše či Barthesově (a dalších) vztahu k fotografii zemřelé maminky. Takový obraz je chápán jako pouhý zástupný znak, který reálně ztělesňuje svůj prototyp – a zprostředkuje podobný kontakt s recipientem, jakého by byl schopen v případě přítomnosti jeho prototyp sám.

V roce 1936 publikoval Walter Benjamin jeden z prvních kritických textů nově se rodící teorie fotografie, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*.²³ Fotografie

²⁰ Fotografie jako index ve smyslu Piercovy terminologie: příznakové spojení mezi označovaným a označujícím. Zajímavé je, že Pierce fotografie explicitně jako příkladu indexu neužíval. Srov.: Pierce 1935. Resp.: Brunet, Francois. „A better example is a photograph.“: On the Exemplary Value of Photographs in C. S. Pierce's Reflection on Signs. In.: Kelsey, Robin; Stimson, Blake (eds.). *The Meaning of Photography*. Williamstown : Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008, s. 34-49.

²¹ Příkladem nového typu prezentace soukromých portrétních snímků může být výstava kurátorky Petry Trnkové, *Podoby tváře – šalba a klam. Portrét ve fotografii ze sbírek Moravské galerie v Brně*, která se uskutečnila na přelomu roku 2009 a 2010 v Moravské galerii v Brně.

²² Frazer, James George. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. New York : The Macmillan Co., 1922. (kap. III. Sympathetic Magic, § 1 The Principle of Magic)

„If we analyse the principles of thought on which magic is based, they will probably be found to resolve themselves into two: first, that like produces like, or that an effect resembles its cause; and, second, that things which have once been in contact with each other continue to act on each other at a distance after the physical contact has been severed. The former principle may be called the Law of Similarity, the latter the Law of Contact or Contagion. From the first of these principles, namely the Law of Similarity, the magician infers that he can produce any effect he desires merely by imitating it: from the second he infers that whatever he does to a material object will affect equally the person with whom the object was once in contact, whether it formed part of his body or not. Charms based on the Law of Similarity may be called Homoeopathic or Imitative Magic. Charms based on the Law of Contact or Contagion may be called Contagious Magic.“

²³ Benjamin, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In.: Grebeníčková, Růžena (ed.). *Dílo a jeho zdroj*. Praha : Odeon, 1979, s. 17-47.

v něm označil za médium nové doby a společnosti, obraz zbavený závazku vůči rituální tradici.²⁴ Příslušnost k tradičnímu schématu obrazu ji přiznal v jediném ohledu – portrétní fotografii, přičemž použil rozlišení *hodnoty výstavní* a *hodnoty kultovní*. „*Ve fotografii začíná vystavovací hodnota zcela zatlačovat hodnotu kultovní,*“ píše Benjamin a pokračuje: „*Ta se však nevzdává bez odporu. Stahuje se do posledního opevnění, kterým je lidská tvář. Ne náhodou se středem zájmu rané fotografie stal portrét. V kultu vzpomínky na vzdálené nebo zemřelé blízké nachází kultovní hodnota obrazu své útočiště.*“²⁵ Zřejmá paralela se objevuje o téměř šedesát let později v odpovědi Kendalla Waltona kritikům: „*Někdy máme zájem o věci samé, chceme s nimi být v percepčním kontaktu, který je mimo veškerá očekávání stran poučení ohledně referenta.*“²⁶ Respektive:

*„Tento zájem [zájem o fotografii, který není zájmem informačním] může být důvodem, proč někdy vystavujeme a opatrujeme fotografie milovaných (...), i ty rozmazané či technický špatně provedené, a to také dlouhou dobu poté, co jsme z nich vytěžili veškeré zajímavé či důležité informace, které mohly obsahovat; a také toho, proč dokonce tyto snímky můžeme preferovat namísto informačně bohaté realistické malby či kresby. Oceňujeme zkušenost vidění milovaného (byť nepřímou), zkušenost percepčního kontaktu s ním či jí, pro ni samu a nikoli pouze ve smyslu zisku nových poznatků.“*²⁷

Je pozoruhodné, že aura, kterou Benjamin portrétní daguerrotypii přiznává, a jež vyplývá z autenticity kontaktu s referentem, bývá velmi často spojována také s jistou nedokonalostí v provedení (proto daguerrotypie). A dále, že je Waltonem položen obdobný důraz na psychologický efekt presence referentu, který za jistých okolností převyšuje efekt informační, a jenž může být dokonce upřednostněn na úkor (technické) kvality snímku.

V dalším ze svých textů, *Malých dějinách fotografie*, uvádí Benjamin příklad portréту manželky rybáře z New Havenu (Hill a Adamson): „*(...) v oné prodavačce ryb z New Haven, 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 nikdy nebude chtít úplně vejít do*

²⁴ Nezapomeňme, že Benjaminův přístup k dějinám lze charakterizovat jako silně materialistický. Objev nového typu obrazu, resp. nalezení dlouho touženého a očekávaného média, schopného zaznamenat skutečnost věrně a pravdivě, spojoval se vzestupem třetí společenské třídy, proletariátu, pro nějž toto veskrze demokratické médium mělo znamenat stálý přístup ke kultuře i informacím. Zajímavé je, že fotografii považoval jak za průvodní jev či výsledek společenských a politických změn, tak za jejich iniciátora. Srov. Carroll, Noël. *The Philosophy of Mass Art*. Oxford : Clarendon Press, 1990. (kap. 2)

²⁵ Benjamin 1979, s. 24.

²⁶ Walton 1997, s. 72.

[„We sometimes have an interest in seeing things, in being in perceptual contact with them, apart from any expectations of learning about them.“]

²⁷ Walton 1997, s. 73.

[„This interest helps to explain why we sometimes display and cherish a photograph of a loved one (...), even a fuzzy and badly exposed photograph, long after we have extracted any interesting or important information it might contain, and why we may sometimes prefer such a photograph to a realistic painting or drawing that is loaded with information. We value the experience of seeing the loved one (even indirectly), the experience of being in perceptual contact with him or her, for its own sake, not just as a means of adding to our knowledge.“]

„umění“.“²⁸ Tato autenticita (a odvozené auratické působení) je ale také tím, co portrétní fotografii spojuje s ikonami – nikoli její formální přesnost či estetická působivost. Slovy Hanse Beltinga: „*Autenticita tolik vlastní fotografii podporuje zdání opravdové přítomnosti vždy spojované s ikonami; obraz měl vzbuzovat dojem osoby a zprostředkovat zkušenost osobního setkání s ní.*“²⁹

Benjamin tedy rozlišuje dvojí způsob užití fotografií, přičemž fotografii portrétní přiznává jistou míru autentičnosti opodstatňující kultické užití. Upozorňuje však, že dominantním je ve fotografii nikoli princip rituální, ale výstavní – který se objevuje spolu s tím, jak na obraze ubývá antropomorfních rysů či prvků: „*Kde však člověk z fotografie zmizí, tam poprvé převažuje hodnota vystavovací nad hodnotou kultovní. (...) Volně tékající kontemplace jim [těmto obrazům] není přiměřená.*“³⁰ To znamená – což je pro nás zjištění zásadního významu – že můžeme hovořit o fotografii dvojího typu: (1) *Fotografii manifestující*, v jejímž případě převládá psychologický aspekt, a která je určena *soukromé kontemplaci*; a (2) *fotografii zobrazující*, v jejímž případě převládá efekt epistemologický, a jenž je určena *veřejnému pozorování a hodnocení*. Velmi vhodnou paralelu můžeme nalézt u Patricka Maynarda, který – v mírném posunu – hovoří o funkci *manifestační a depiktivní*.³¹

V souladu s teologickými výklady je rovněž podle Maynarda třeba obrazovou manifestaci chápat nikoli ve vztahu k fyzické podobnosti zobrazeného, ale naopak jako záležitost kontaktu se zobrazeným či jeho zpřítomnění. Fotografický obraz „*se podobá dříve hojnému, zásadnímu typu obrazu, ikoně: tj. obrazu, jehož funkcí je z většiny manifestace reprezentovaného, a tedy dosahování realismu skrze pocit přítomnosti.*“³² Toto zpřítomnění bychom měli odvozovat spíše ze vztahu obrazu k jeho prototypu, než k uživateli, což znamená, že obraz je záležitostí jiné reality, že tvoří jakousi spojnicí mezi uživatelem a prototypem, a právě v tomto prototypu (nikoli v autorovi, recipientovi či sobě samém) nachází opodstatnění. Milena Bartlová názorně vysvětluje princip středověkých obrazů na příkladu dnešních počítačových ikon – jejich úkol byl totiž velmi podobný.³³ Umožnit uživateli přístup do *dalších úrovní systému*. Ikona se správným úkonem (po stisku či při kontemplaci) otevírá a umožňuje uživateli recipovat či užívat to, co mu bylo dosud skryté. Ikona je tedy záležitostí obsahu či významu, který je však přístupný recepci až v určité chvíli, přičemž tento obsah či význam je záležitostí prototypu, jak už bylo řečeno, nikoli obrazu či recipienta.

²⁸ Benjamin, Walter. Malé dějiny fotografie. In.: Císař, Karel (ed.). *Co je to fotografie?* Praha: Hermann & synové, 2009, s. 9-19. (s. 10)

²⁹ Belting 1997, s. 11

[„The authenticity inherent in photo supports the claims of authentic appearance always raised by icons; the image was to give an impression of the person and to provide the experience of a personal encounter.“]

³⁰ Ibidem, oddíl VI.

³¹ Maynard, Patrick. *The Engine of Visualization. Thinking through Photography*. Ithaca and London : Cornell University Press, 1997. (kap. „A Parting of Ways“: Depiction and Manifestation)

³² Maynard, Patrick. The Secular Icon: Photography and Function of Image. In.: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1983/ 42 : 2, s. 155-169. (s. 167)

[„(...) resembles an earlier prolific, important sort of image, an icon: an image whose function is largely that of manifesting what it depicts and thereby providing realism through the sense of presence.“]

³³ Bartlová 2012, s. 103.

Fotografie jako ikona

Před třemi lety publikovala Cynthia Freelandová studii věnovanou obdobné problematice, v jejímž rámci se mj. pokusila identifikovat signifikantní vlastnosti ikonického obrazu.³⁴

Dospěla k těmto: (1) *Autentická podobnost prototypu*; (2) *zvláštní zacházení* opodstatněné bodem číslo jedna; (3) *kauzální původ*; a (4) *reprodukovatelnost* (včetně zázračné moci).³⁵

Na první pohled se zdá, že si jednotlivé rysy protirečí – v největším protikladu jsou zřejmě první a poslední jemnované. Pokud však uvažujeme v rovině rituální praxe ikony jako přímého a nezpochybnitelného *ztělesněním* prototypu (např. Panny Marie), pak každý odvozený obraz logicky na její existenci participuje – a sdílí tedy také vlastnosti tohoto původního prototypu. Reprodukce ikon byla navíc v minulosti (přinejmenším symbolicky) prováděny se souhlasem tohoto prototypu a pokud možno mechanickou cestou.³⁶ To znamená, že v případě ikon nemá smysl hovořit o osobě umělce a autonomii zobrazení. Čím silnější je totiž víra v magickou funkci obrazu, „(...) *totožnost obrazu a zobrazeného, tím menší význam má to, jak je obraz namalován.*“³⁷

V případě snímku Giuseppe Moscatiho je zcela jistě na místě hovořit o (1; 3) autenticitě zobrazení, protože s ohledem na kauzalitu procesu vzniku fotografie je snímek doslovným produktem paprsků světla, které se odrazily přímo od těla referentu. (2) S obrazem bylo a je, jak víme, patřičně zacházeno. Pro účely kanonizačního obřadu byl zvětšen a instalován na barokním oltáři ve stejné pozici, v jaké se nacházel původní obraz oltářní a jeho kopie jsou stále k dispozici modlícím se a poutníkům. (4) A protože se jedná o fotografii, o reprodukovatelnosti netřeba mít pochyb už vůbec.

Proč však vlastně bylo při neapolské kanonizaci zvoleno fotografické, namísto tradičního malířského zpracování? Hans Belting tuto volbu vysvětluje takto: „*Prioritou bylo nikoli dosáhnout uměleckého statusu či naplnit umělcův záměr, ale nejvyšší míra pravděpodobnosti. (...) Divák byl v kontaktu s reálnou přítomností a léčivou silou obrazu. Ty však mohly být zaručeny pouze přesnou shodou mezi zpodobněním a originálem, zásah umělce byl nežádoucí.*“³⁸ Namísto je připomenout byzantský výraz pro obrazy ikonické povahy: *acheiropoieta*, značící obraz vytvořený bez zásahu lidské ruky.³⁹ Jak je patrné, tento ideál fotografie do značné míry naplňuje. Téměř se zdá, že je tím, nač všichni věřící čekali: dokonalým zpřítomněním prototypu.⁴⁰ A také, že s fotografiemi-ikonami máme co do činění v každodenní, zdánlivě ryze sekularizované praxi, obrazy Che Guevary počínaje a Václava

³⁴ Freeland, Cynthia. Photograph and Icons. In: Walden, Scott (ed.). *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*. Chichester : Blackwell Publishing Ltd., 2010, s. 50-69.

³⁵ Freeland 2010, s. 57.

³⁶ Srov. Belting 1997, s. 53.

³⁷ Kris, Ernst; Kurz, Otto. *Legenda o umělci. Historický pokus*. Řevnice : Arbor vitae, 2008, s. 78.

³⁸ Belting 1997, s. 53.

[„Priority was given not to art itself or to the artist's invention but to the utmost verisimilitude. (...) The beholder was in touch with the real presence in, and the healing power of, the image. These could be guaranteed, however, only by an exact match between likeness and original, the intervention of an artist being unwanted.“]

³⁹ Belting připomíná legendy o nalezených obrazech, obrazech, které doslova ‚spadly z nebe‘. Belting 1997, s. 56.

⁴⁰ Maynard dokonce v hadsázce píše: „Well, the Byzantines should have invented photography; they would have understood it better!“ (Maynard 1983, s.163)

Havla konče – jakkoli není jisté, zda hovoříme o kvalitativně rovnocenných typech, princip zůstává stejný.⁴¹

Autonomie referentu/ autonomie obrazu

Když Benjamin vysvětluje, jakým způsobem může aura přetrvávat také v technických fotografických obrazech, uvádí jednu podstatnou okolnost, kterou jsme dosud přehlíželi: *nedostupnost*.⁴² Pokud se vrátíme k prodavačce ryb z New Haven, důvod její poutavosti či poutavosti jejího obrazu charakterizuje Benjamin takto: „*Obklopovala je [tyto lidi] aura, médium, které dávalo jejich pohledu, pokud jej prostoupilo, plnost a jistotu.*“ Či ještě lépe: „*(...) i nejpřesnější technika dokáže dát svým výtvorům jistou magickou hodnotu, (...). Navzdory veškeré obratnosti fotografa a plánovitosti v postoji jeho modelu, divák neodolatelně cítí nutkání hledat v takovém obrázku maličkou jiskřičku náhody, Tady a Ted', jímž skutečnost jakoby prohloubila obrazný charakter.*“⁴³ Konec období tradičního rituálního obrazu je obvykle spojován s vynálezem reprodukovatelné fotografie (kalotypie). Námí zvolený příklad fotografie-ikony Giuseppe Moscatiho je však zjevně fotografií daleko pozdější, navíc analogovou. Je možné vztahovat Benjaminovu teorii také na tyto novodobé obrazy? Zřejmě nikoli v původním slova smyslu, protože Benjamin staví na principech omezené techniky, která vyžadovala koncentraci referentu, a vedla k jeho uzavřenosti či usebranosti, resp. k nezáměrné distanci vůči recipientovi snímku, směřující jej mimo rovinu časnosti. Podobného efektu je nicméně možné dosáhnout i dnes: prostřednictvím konsekventního fotografického či kamerového snímání a sekundární montáže.

Protože snímání, ať už v rámci série fotografií, či videokamerou, vyžaduje jisté množství času, má subjekt možnost se v jeho průběhu proměňovat v rovině fyzické i psychické. Vůči kameře zaujímá postoj lavírující od nejisté otevřenosti k postupně se ustalující sebe-reflexivní či sebe-absorpční pozici. To znamená, že výsledný snímek, série fotografií či videosekvence kondenzují určitý, v čase a prostoru se odehrávající vývoj, který subjekt zároveň zpřítomňuje i staví do bezpečné vzdálenosti případnému zásahu recipienta. Recipient se tak skutečně ocitá v živoucí přítomnosti referentu fotografie, zároveň však nemá možnost do její skutečnosti proniknout. Není schopen dosáhnout epistemologické zkušenosti této skutečnosti, zároveň ale ani té psychologické. V tomto smyslu je jeho zkušenost, dojem přítomnosti subjektu, stejně *iluzivní* jako je tomu v případě ikony. Recipient obrazu-ikony se mohl nacházet v přítomnosti světce, avšak pouze fiktivně a dosahoval tohoto pocitu především s pomocí své imaginace. Slovy Benjaminovými, snažil se objevit „*nepatrné místo, ve kterém, v plné konkrétnosti oné dávno uplynulé minuty, ještě dnes a tak výmluvně hnízdí budoucí.*“⁴⁴

⁴¹ Dle zevšeobecňující charakterizace Martina Kempa: „An iconic image is one that has achieved wholly exceptional levels of widespread recognizability and has come to carry a rich series of varied associations for very large numbers of people across time and cultures, such that it has to a greater or lesser degree transgressed the parameters of its initial making , function, context, and meaning.“ Kemp, Martin. *Christ to Coke. How Image Becomes Icon.*Oxford : Oxford University Press, 2012, s. 3.

⁴² Benjamin 2009, s. 15.

⁴³ Benjamin 2009, s. 11.

⁴⁴ Benjamin 2009, s. 11.

S ohledem na ikonu můžeme říci, že svému recipientovi dovoluje nahlédnout transcendentální rovinu, která se jinak nachází zcela mimo jeho dosah, a to fyzický i mentální. Jak je tomu v případě fotografie? Vzhledem k předpokladu fotografického realismu jsme zřejmě narazili na zásadní disproporci mezi našimi příklady: Fotografie totiž zpřítomňuje divákovi samu skutečnost, sice v daném okamžiku vzdálenou či rovněž nedostupnou, přece však v konkrétním čase a prostoru reálně existující.⁴⁵ Zatímco ikonický obraz lze snad charakterizovat „jako umělecké dílo, které nechce reprezentovat a odrážet vnější hmotný svět, a pro nějž je (filosofický) koncept přinejmenším stejně důležitý, někdy ale důležitější než barevná a tvarová realizace;“⁴⁶ obraz fotografický bychom zřejmě spojili spíše s onou barevnou a tvarovou realizací, a to navíc nikoli sekundárního obrazu, ale referentu, čili hmotného světa par excellence. Může tedy fotografie, bez ohledu na zjevnou manifestační kvalitu, vůbec v rámci ritu figurovat? Nejedná se o nechtěné zkreslení jejích možností?

Jak uvádí Roger Scruton:

„Stojí za to se zamyslet nad tím, proč nemůže existovat jiná, než děsivá fotografie mučení. Zvědavost člověka by se tu nelišila od jeho zvědavosti na akt sám. Mít estetický zájem o takovou fotografii by proto bylo stejně těžké (a snad také stejně zvrhlé) jako esteticky se zajímat o reálnou situaci tohoto druhu. (...) V případě fotografie – například fotografie oběti nějaké nehody – je postoj člověka podmíněn vědomím, že se takové věci stávají.“⁴⁷

V reakci na toto a podobná prohlášení publikoval na přelomu milénia Jonathan Friday sérii studií, které se všechny soustředily na jedinou otázku – je fotografie schopna zosobňovat vizi?⁴⁸ Friday v této souvislosti navrhl řešení, které se váže na hledání a identifikaci významu na úrovni referentu, který však s kvalitou tohoto referentu nemá nic společného. V souvislostech teorie obrazu a toho, jakým způsobem obraz vůbec vzniká a utváří se v koexistenci biologických a mentálních předpokladů znovuinterpretoval Keplerův intromisní princip oka: Obraz je vytvářen na sítnici lidského oka působením světelných paprsků, které se odráží od referentu. Do tohoto kauzálního procesu však nutně vstupuje lidská racionalita, která teprve nesmyslné kompozici tvarů a barevných skvrn dává smysl. Friday dospěl k závěru, že zatímco v tradici západní postrenesanční malby byla jako příklad tohoto principu uváděna holandská malba 17. století (Pieter Brueghel ad.), dnes je podobným způsobem zacházeno s fotografií.⁴⁹ Otázkou je toto: Pokud máme k dispozici snímky násilných scén, projektuje se pozorovatel do výchozí situace referentu bez jakékoli racionální kontroly či záměrné distance vůči ní? Friday se přiklání k tomu, že nikoli: Že je naopak naváděn k tomu,

⁴⁵ Srov. princip CCTV, záznam televizního pořadu či sportovního utkání, fotografie z místa činu, dokumentární cykly apod.

⁴⁶ Bartlová 2012, s. 106.

⁴⁷ Scruton 2005, s. 53.

⁴⁸ Friday, Jonathan. Transparency and the Photographic Image. *British Journal of Aesthetics*, 1996/ 36:1, s. 30-42.

- Demonic curiosity and the aesthetics of documentary photography. *British Journal of Aesthetics*, 2000/ 40:3, s. 356-375.

- Photography and the Representation of Vision. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2001/ 59: 4, s. 351-362.

- André Bazin's Ontology of Photographic and Film Imagery. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2005/ 63:4, s. 339-350.

⁴⁹ Friday 2001, s. 255.

aby uvažoval obecnost prohlášení bez ohledu na původní kontext referentu – tj. aby sdělení obrazu chápal v transcendentálním gardu.⁵⁰

Podle Scrutonovy teze intencionální reprezentace kauzální princip fotografie nutně znamená to, že jakýkoli význam, který snímek nese, je spojen s referentem. Zatímco malíř identifikuje význam na úrovni referentu a jeho smýšlení tento referent v malbě proměňuje, fotografovo vědomí referent neovlivňuje. Vezměme však naši výchozí situaci, kdy fotograf intencionálně reflektuje samotného referenta v situaci jeho původního kontextu. V tom případě s ním ovšem nakládá podobně intencionálně jako malíř. Fotografie Zdeňka Tmeje či Jana Lukase pak mají přinejmenším potenciál apelovat na (kulturně, sociálně, historicky) sdílené stejným způsobem, jako malba. V této distanci navíc fotografie má potenciál být esteticky zajímavá sama o sobě, jako projev sekundární, na referentu volně závislé intence. Transcendentální rovina se pak otevírá na úrovni referentu, respektive jeho prostřednictvím: Snímek zobrazuje skutečnost, která slouží jako intencionálně podmíněné symbolické prohlášení.

Závěr

K fotografii lze s ohledem na specifika fotografického realismu přistupovat takto:

(1) Se zájmem epistemologickým: Fotografie je chápána jako epistemicky dokonale *věrohodná* technika, která nezkresleně odráží vnější fyzické vlastnosti referentu. Je to totéž přesvědčení, které dovoluje Waltonovi tvrdit, že zobrazené, například již zmiňovaného pradědečka, na fotografii tohoto pradědečka skutečně *vidí*:

„Dá se říci, že vnímám svého dědečka, ale nevidím jej, abychom odlišili tento způsob vnímání (,vidění-skrze-fotografii‘) od vidění jako takového – pokud je tedy představa, že vnímám svého pradědečka, brána vážně. (...) Upřednostnil bych však přímé vyjádření: Recipient fotografie skutečně vidí to, co bylo fotografováno.“⁵¹

Ponechme stranou námitky ohledně technického provedení snímku (barevná a tvarová zkreslení, dvojrozměrnost, časová disproporce), protože stejně tak brýle by mohly být pokřiveny a televizní záznam opožděn. Námitkou, která je v tomto kontextu zřejmě nejznámější, je ta, již představili Jonathan Cohen a Aaron Meskin, a již můžeme s ohledem na záměr nazvat *epistemologickou*.⁵² Faktem je, že fotografie mohou být vynikajícím zdrojem informací stran vlastností objektu, který zobrazují. Naproti tomu však nedokáží zachovat,

⁵⁰ Friday 2000, s. 370.

⁵¹ Walton 1984, s. 251.

[„We could say that I perceive my great-grandfather but do not see him, recognizing a mode of perception ("seeing-through-photographs") distinct from vision-if the idea that I do perceive my great-grandfather is taken seriously. (...) I prefer the bold formulation: the viewer of a photograph sees, literally, the scene that was photographed.“]

⁵² Meskin, Aaron; Cohen, Jonathan. Photographs as Evidence. In.: Walden, Scott (ed.). *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*. Chichester : Blackwell Publishing Ltd., 2010, s. 70-90.

Resp.: Cohen, Jonathan; Meskin, Aaron. On the Epistemic Value of Photographs. In.: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2004/ 62 : 2, s. 197-210.

přenášet a zprostředkovat informace o reálné poloze tohoto objektu a jeho roli v původním kontextu, tj. mimo kontext snímku, čímž brání jeho transparentnímu vnímání ve smyslu bezprostřední (nemedializované) recepcce.⁵³ S ohledem na tuto nesrovnalost se Waltonova teze transparence zdá být příliš striktně formulovaná, bylo by zřejmě na místě hovořit o jakémisi podmíněném vidění, či lépe definovat transparenci jako takovou. Nelze však popřít, že v jádru i nadále velmi vhodně postihuje odlišnost a specifikum fotografického obrazu vzhledem k obrazům jiného typu (malbě, kresbě), které jsou na rozdíl od fotografií na svém referentu nezávislé.

(2) Se zájmem psychologickým: Realismus fotografického zobrazení zcela jistě znamená epistemologickou bohatost podnětu, díky kterému víme, že Giuseppe Moscati byl v pokročilejším věku bělovlasý, a že vyznával módu typickou pro svou dobu a region. Je však právě toto podstatné pro ikonický status jeho fotografického portrétu? Představme si situaci, že tento snímek bude časem velmi silně poškozen působením přímého světla a kouře svíček. Bude pak jeho status v rámci ritu jakýmkoli způsobem znevážen? Dojde například k výměně obrazu za nový (což je v případě fotografie jistě zcela legitimní otázka)? Pravděpodobně nikoli, dokonce můžeme usuzovat, že obraz naopak na hodnotě získá. Fotografický realismus totiž vzhledem k určení a užívání obrazu znamená přesný opak epistemické věrohodnosti, tj. *iluzi* psychologické blízkosti či presence referentu fotografie, respektive přesvědčení uživatele, že je v přímém kontaktu se zobrazeným. A zdá se, že pro svého uživatele může být fotografie podobně *iluzivní* jako hyperrealistická malba či jiný malovaný obraz, a že tedy může sehrávat podobnou roli jako on.

Epistemologická námitka založená na neexistenci informací o egocentrické poloze či lokaci portrétovaného, jež brání recipientovi fotografie v získání skutečných informací o jeho situaci, je tedy podpořena *námitkou psychologickou*: Pokud se recipient snímku dostává do kontaktu s portrétovaným, pak je to kontakt fiktivní a fikčně budovaný. Jestliže Kendall Walton hovoří o tom, že skrze fotografii *vidí* svého dědečka, neříká totiž nic jiného, než že si *představuje*, že se nachází v jeho přítomnosti.⁵⁴ Je zjevné, že zatímco v prvním případě se pohybujeme na úrovni fotografie jakožto fotografie, či fotografie ideální, v případě druhém se ocitáme uprostřed psychologizované sociální či náboženské praxe, a že tedy směšujeme dvě odlišné roviny. Můžeme snad říci, že zatímco vzhledem k technickému charakteru je fotografie od malby odlišná, již méně zřejmá – či dokonce sporná – je tato odlišnost v kontextu jejího užívání.⁵⁵ Zdá se tedy, že bez ohledu na technický původ a kontrafaktuální

⁵³ Cohen s Meskinem v této souvislosti přejímají Dretskeho strategii, původně publikovanou ve studii *Knowledge and the Flow of Information* (Cambridge, MA : MIT Press, 1981).

[„Information is carried when there is an objective, probabilistic, counterfactual-supporting link between two independent events.“]

V této souvislosti srov. medializaci, která znamená v prvé řadě nedostupnost věci samé. Více viz Petříček, Miroslav. *Myšlení obrazem. Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*. Vyd. 1. Praha : Herrmann & synové, 2009.

(Úvod)

⁵⁴ Srov. Freeland 2010, s. 67.

⁵⁵ Srov. Freedberg, David. Holy Images and Other Images. In.: *The art of Interpreting*. University Park 1995, s. 69-86.

Jedná se o všeobecně aplikovatelné „*splynutí mezi obrazem a osobou, reprezentací a tím, co je zobrazeno, mezi obrazem a prototypem. (...) Je to totiž téma psychologické a fenomenologické, nikoli téma historické, jež by pouze vysvětlovalo předem existující skutečnost.*“

závislost na referentu může fotografie přece jen sehrávat roli obrazu v tradičním slova smyslu. To znamená, že je schopna fiktivní reprezentace, což je podmínka, kterou jí Walton klade, když říká: „*Obrazy jsou fikcí svou definicí.*“⁵⁶ V tom případě by však zcela jistě bylo na místě reflektovat fotografii také s ohledem na způsob, jakým referent zobrazuje, respektive, *co* přesně zobrazuje jakožto obraz: Tedy se zřetelem (3) *estetickým*.

Při naší analýze jsme vycházeli z osvědčených schémat a užívali zavedené pojmy. Fotografie jsme díky tomu připodobnili ikoně, a tedy zařadili po bok tradičních obrazů. Cílem bylo ukázat, že se v jejím případě nemusí jednat o odlišnost systému, ale strategie. Co přesto zůstává, je pochybnost, zda se jedná o správný způsob zacházení s fotografií.

Literatura

Barasch, Moshe. *Icon. Studies in the History of an Idea*. New York : New York University Press, 1992.

Bartlová, Milena. *Skutečná přítomnost: Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Praha : Argo, 2012.

Benjamin, Walter. Malé dějiny fotografie. In.: Čísař, Karel (ed.). *Co je to fotografie?* Praha: Hermann & synové, 2009, s. 9-19.

Benjamin, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In.: Grebeníčková, Růžena (ed.). *Dílo a jeho zdroj*. Praha : Odeon, 1979, s. 17-47.

Brunet, Francois. ‚A better example is a photograph.‘: On the Exemplary Value of Photographs in C. S. Pierce’s Reflection on Signs. In.: Kelsey, Robin; Stimson, Blake (eds.). *The Meaning of Photography*. Williamstown : Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008, s. 34-49.

Carroll, Noël. *The Philosophy of Mass Art*. Oxford : Clarendon Press, 1990.

Cohen, Jonathan; Meskin, Aaron. On the Epistemic Value of Photographs. In.: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2004/ 62 : 2, s. 197-210.

Frazer, James George. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. New York : The Macmillan Co., 1922.

Freedberg, David. Holy Images and Other Images. In.: *The art of Interpreting*. University Park 1995, s. 69-86.

Freeland, Cynthia. Photograph and Icons. In.: Walden, Scott (ed.). *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*. Chichester : Blackwell Publishing Ltd., 2010, s. 50-69.

⁵⁶ Walton, Kendall L. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1990, s. 351.

[„Pictures are fiction by definition.“]

Friday, Jonathan. Transparency and the Photographic Image. *British Journal of Aesthetics*, 1996/ 36:1, s. 30-42.

Friday, Jonathan. Demonic curiosity and the aesthetics of documentary photography. *British Journal of Aesthetics*, 2000/ 40:3, s. 356-375.

Friday, Jonathan. Photography and the Representation of Vision. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2001/ 59: 4, s. 351-362.

Friday, Jonathan. André Bazin's Ontology of Photographic and Film Imagery. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2005/ 63:4, s. 339-350.

Geertz, Clifford. Ethos, World View, and the Analysis of Sacred Symbol. In.: *The Interpretation of Cultures*. New York : Basic Books, 1993, s. 126-141.

Kelsey, Robin; Stimson, Blake (eds.). *The Meaning of Photography*. Williamstown : Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008, s. 34-49.

Kemp, Martin. *Christ to Coke. How Image Becomes Icon*. Oxford : Oxford University Press, 2012.

Kris, Ernst; Kurz, Otto. *Legenda o umělci. Historický pokus*. Řevnice : Arbor vitae, 2008.

Maynard, Patrick. The Secular Icon: Photography and Function of Image. In.: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1983/ 42 : 2, s. 155-169.

Maynard, Patrick. *The Engine of Visualization. Thinking through Photography*. Ithaca and London : Cornell University Press, 1997.

Meskin, Aaron; Cohen, Jonathan. Photographs as Evidence. In.: Walden, Scott (ed.). *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*. Chichester : Blackwell Publishing Ltd., 2010, s. 70-90.

Petříček, Miroslav. *Myšlení obrazem. Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*. Vyd. 1. Praha : Herrmann & synové, 2009.

Pierce, Charles S. *Collected Papers. Vol. 2*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1935.

Scruton, Roger. Fotografie a zobrazení. In: *Estetické porozumění: Esej o filozofii, umění a kultuře*. Brno: Barrister & Principal, 2005, s. 33-66. [Původně: Scruton, Roger. Photography and Representation. In.: *Critical Inquiry*, 1981, 7: 3, s. 577-603.]

Scruton, Roger. Fantazie, imaginace a film. In: *Estetické porozumění: Esej o filozofii, umění a kultuře*. Brno: Barrister & Principal, 2005, s. 67-79.

Walton, Kendall. Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism. In.: *Critical Inquiry*, 1984/ 11, s. 246-277.

Walton, Kendall L. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1990.