SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ
INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

„DEN, KDY NIKDO NEZEMŘEL“ ADAMA BROOMBERGA A OLIVERA CHANARINA JAKO ANTITEZE KLASICKÉ VÁLEČNÉ FOTOREPORTÁŽE



SLEZSKÁ UNIVERZITA



Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

Opava 2020 Iwetta Dziewiałtowska-Gintowt

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ

INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

"THEDAY NOBODY DIED" BY ADAM BROOMBERG AND OLIVER CHANARIN AS THE ANTITHESIS OF THE CLASSIC WAR REPORTAGE

„DEN, KDY NIKDO NEZEMŘEL“ ADAMA BROOMBERGA A OLIVERA CHANARINA JAKO ANTITEZE KLASICKÉ VÁLEČNÉ FOTOREPORTÁŽE

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

IWETTA DZIEWIAŁTOWSKA-GINTOWT

SLEZSKÁ UNIVERZITA

itf Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. BcA. Rafał Milach

Oponent: MgA. Jan Brykczyński

Opava 2020

Abstrakt

Cílem mé práce je konceptuální analýza díla Adama Broomberga a Olivera Chanarina ve vztahu k ideji klasické válečné reportáže. Krize tohoto fotografického žánru je výsledkem nejen vnějších omezení, na něž narážejí současní fotoreportéři, ale také vyčerpání se konvenčního způsobu představování, kultivovaného a upřednosťnovaného po desetiletí.

„Den, kdy nikdo nezemřel“ se v tomto pojetí stal důležitou součástí diskurzu o stavu současné válečné fotoreportáže, stejně jako o fotografickém obrazu jako takovém.

Klíčová slova: válečná fotografie, válečná reportáž, válečný fotoreportér, fotografie války

Abstract

The purpose of my thesis is to analyze the conceptual work of Adam Broomberg and Oliver Chanarin in relation to the idea of classic war reportage. The purpose of my work is to analyze the conceptual work of Adam Broomebrg and Oliver Chanarin in relation to the idea of classic war reportage. The crisis of this genre of photography is the result of not only the external restrictions encountered by modern photojournalists, but also the exhaustion of the conventional mode of presentation, cultivated and rewarded for decades."The Day Nobody Died" became an important element of discourse on the condition of contemporary war photojournalism as well as on the photographic image as such.

Key words: war photography, war reportage, war photojournalist, photography of war

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Akademický rok: 2019/2020

Zadávající ústav:	Institut tvůrčí fotografie
Studentka:	Iwetta Dziewiałtowska-Cirlová
UČO:	42505
Program:	Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Obor:	Tvůrčí fotografie
Téma práce:	T: „Den, kdy nikdo nezemřel" Adama Broomberga a Olivera Chanarina, jako antiteze klasické válečné fotoreportáže.
Téma práce anglicky:	T: "The Day Nobody Died" by Broomberg and Chanarin as the antithesis of the classic war reportage.
Zadání:	Cílem mé práce je konceptuální analýza díla Adama Broomberga a Olivera Chanarina ve vztahu k ideji klasické válečné reportáže. Krize tohoto fotografického žánru je výsledkem nejen vnějších omezení, na něž narážejí současní fotoreportéři, ale také vyčerpání ze konvenčního způsobu představování, kultivovaného a upřednostňovaného po desetiletí. „Den, kdy nikdo nezemřel" se v tomto pojetí stal důležitou součástí diskurzu o stavu současné válečné fotoreportáže, stejně jako o fotografickém obrazu jako takovém.
Literatura:	

BANGERT Ch. *War Porn*. Consortium Book Sales & Dist, 2014. ISBN 978-3-86828-497-3.

BANGERT Ch. *Hello Camel*. Kerber Verlag, 2016. ISBN 978-3-86828-683-0.

BRENNEN B., HARDT H., *Picturing the past. media, history and photography. History of communication*. University of Illinois Press, 1999. ISBN. 9780252024658.

BROOMBERG A., CHANARIN O. *Holy Bible*. London: MACK und AMC – Archive of Modern Conflict, 2013, ISBN 978-1-907946417.

FRASSANITO W.A. *Early Photography at Gettysburg*. Gettysburg: Thomas Publications. 1995 ISBN 978-1572470328.

GILBERTSON A., COUREVITCH Ph. *Bedrooms of the Fallen*. University of Chicago Press, 2014. ISBN 978-0226066868.

DIHER A. *Divine Violence: Two Essays on God and Disorder*. Van Leer Jerusalem Institute and Hakibbutz, 2013. ISBN 978-9650207014.

PAUL Ch., KIM J.J. *Reporters on the Battlefield: The Embedded Press System in Historical Context*. Rand Corporation, 2004. ISBN 978-0-8330-4057-2.

SONTAG S. *Widok cudzego cierpienia*. Wydawnictwo Karakter, 2010. ISBN 978-83-62376-42-1.

SONTAG S. *Przeciw interpretacji. In Przeciw Interpretacji i inne eseje*. Kraków, 2012. ISBN: 978-83-62376-14-8.

WEBER D. War Sand. Polygon 2017 ISBN 978-0995937703.

WESTGEEST H., GELDER Van H. *Photography Theory in Historical Perspective*. John Wiley & Sons, 2011. ISBN: 978-1-405-19197-5.

Vedoucí práce: Mgr. Bc. Rafal Milach, Ph.D.

Datum zadání práce: 18. 3. 2020

Souhlasím se zadáním (podpis, datum): 20. 3. 2020

prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

© 2020 Iwetta Dziewiałtowska-Gintowt | ITF FPF Slezské univerzity v Opavě

Poděkování:

Děkuji Mgr. BcA. Rafałovi Milachovi, Ph.D. za vedení práce a a inspiracji.

Prohlášení:

Prohlášuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Souhlas se zveřejněním:

Souhlasím, se zveřejnením v Univerzitní knihovně Slezské univerzity v Opavě, v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, v knihovně Divadelního ústavu v Praze a na webových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

V Opavě, 30. června 2020

Iwetta Dziewiałtowska-Gintowt

Obsah

Obsah.....7

Úvod 8

Kapitola 1. Myšlenka klasické válečné fotografie.....9

1.1 Počátky válečné fotografie 10

1.2 Robert Capa.....13

1.3 Vietnam.....15

1.4 Současný obraz války.....19

Kapitola 2. Den, kdy nikdo nezemřel.....28

2.1 Koncept.....29

2.2 Realizace.....30

2.3 Název a nadpisy.....34

2.4 Video 35

Shrnutí.....38

Umělecká biografie.....43

Seznam použité literatury.....44

Elektronické zdroje.....45

Seznam jmen.....46

Úvod

Představení válečného konfliktu prostřednictvím fotografického média se měnilo společně s technologickým pokrokem fotografického záznamu obrazu, rychlosti jeho přenosu a evolucí médií – místem jeho prezentace. Fotografie konfliktu byla od doby první jejím prostřednictvím zaznamenané války zapletena do vztahů s politikou, někdy jako její nástroj, jindy ji zpochybňujíc. Konec konců ani válka samotná už nemá charakter přímého střetu na stanoveném místě, bitevním poli. Dnešní vojenské operace mají spíše charakter zdálky prováděného přepadení, a rakety vystřelované veliteli z pracovny, která se nachází na jiném světadíle, precizně zaměří cíl a neminou. Profesionální reportážní válečná fotografie, i když už vystrnaděná daleko od bojové linie a obrazy dnešní války jsou úzce filtrovány cenzurou, stále, jak se zdá, zachovává vzory klasické ideje reportáže a étosu, který se vyčerpal.

Projekt „Den, kdy nikdo nezemřel“ Adama Broomberga a Olivera Chanarina z roku 2008 je umělecká manifestace odporu vůči všeobecně privilegované ikonografické a klišé reprezentaci, stejně jako vůči sankciování práce válečného fotoreportéra. Jde také o projekt se širším rozsahem reflexe, než je jen jeden určitý fotografický žánr. Otevírá totiž diskurz o významu obrazu ve fotografii.

První kapitola práce je věnována historickému přehledu žánru v kontextu formování se modelu a jeho vlivu na způsob prezentace a percepce války. Druhá kapitola této práce se soustředí na analýzu geneze koncepce Brommbergova a Chanarinova projektu, jeho formy a význam ve vztahu k široce pojímané klasické ideji zachycení války ve fotografii a představování na fotografickém obrazu obecně. Tato práce záměrně není historickým průřezem válečnou fotografií, raději se soustředí na její proměnlivé koncepce a kontext, v němž se realizovala.

1. Myšlenka klasické válečné fotografie

[…] byl skoro cítit pach prachu[…][1]

Linie bojových operací stále zůstává jedním z mála míst, u nichž se domníváme, že na ně místo nás pronikne fotograf. Válečný fotoreportér je vyslanec diváka, který mu má přinést obrazovou zprávu z událostí, u nichž s ohledem na vzdálenost, riziko a restrikce nemůže osobně být. Víra, že tato relace bude pravdivá, objektivní a nezmanipulovaná, má své kořeny v naivní důvěře k fotografickému obrazu nezkaženému subjektivním hodnocením někoho, kdo mačká spoušť závěrky. Snímek je v pojetí dokumentární fotografie chápán jako důkaz toho, že se na záběru zachycená událost stala, role fotografa se pak omezuje na to být svědkem těchto událostí.

Obrazům se také připisuje moc pohnout svědomím veřejného mínění, dokonce i jednotlivé fotografie mohou ovlivnit jeho utváření a ve výsledku, vlivem jeho tlaku, také mohou změnit běh událostí.

Počátky fotografie doprovázela důvěra k obrazu jako věrnému záznamu reality, ovšem později obraz nejen zevšedněl, ale také jeho hodnota začala být zpochybňována. Možnost využít fotografické médium jako nástroj formování mínění využívá hluboce zakořeněnou víru v pravdivost toho, co vidíme. Fotografický obraz války získává více funkcí tím, že se z něj stal nástroj. Z hlediska vlád a armád zapojených do konfliktu, nevhodné obrazy mohou oslabovat morálku vojáků a veřejnost, vyděšená sledovanou krutostí, může zapochybovat o smyslu nesené oběti a sponzorování války. Filtrování obsahu fotografie před jejím zveřejněním je vícefázové, počínajíc drsnými omezeními vytvářenými armádou, po vydavatelskou cenzuru během fáze výběru snímků. Proces, jímž prochází informace, než se dostane k šíření, stojí za tím, že veřejné mínění dostává důkladně vybraný, a tím i od pravdy vzdálený, obraz.

1 R. Whelan, *Robert Capa: A Biography,* University of Nebraska Press, 1994, s. 151. Vlastní překlad

1.1 Počátky válečné fotografie

V roce 1855 měl Roger Fenton jako oficiální vyslanec britské monarchie za úkol předložit „pravdivou“ a veřejné mínění uklidňující zprávu o táborových podmínkách panujících na frontě krvavé, prodlužující se a v ostrovním království čím dál nepopulárnější krymské války (1853-1856). Fentonovy válečné krajiny a portréty, které se prezentovaly v září 1855 na výstavě v Gallery of the Watercolour Society v Londýně, jsou akademicky malířské a statické. Viktoriánská veřejnost si mohla s úlevou oddechnout, když viděla statečné britské důstojníky v perfektních, vykartáčovaných uniformách, dělící se o čaj z termosky před bílým stanem. Výjimku představuje dodnes za ikonografickou považovaná fotografie bitevního pole vystlaného dělovými koulemi s titulkem odkazujícím nejen na biblický žalm [2], ale také na báseň Alfreda Lorda Tennysona[3], věnovanou hrdinnému, ale lehkomyslnému útoku lehké brigády britského jezdectva na děla těžké artilérie Rusů v údolí Bakalavy (25. 10. 1854).

„The Valley of the Shadow of Death” (Údolí smrti) Rogera Fentona je pobitevní krajina, průkopnická zpožděná fotografie („late photography”[4]), na níž neviditelná smrt vytváří atmosféru hrůzy a napětí prostřednictvím své nepřítomnosti. Tato fotografie vykračuje mimo dokumentování reality právě přenesením svého významu mimo záběr. Fenton promyšleně neukázal utrpení a smrt, které vykují zpoza rámu obrazu navzdory autorovi a cenzuře. Zneklidňující metafora cesty a bez ladu a skladu rozházených koulí vypráví o válce jasněji, než jednoznačný a realistický záznam.

Takovýto konceptuální přístup u jiných pionýrů válečné fotografie, působících téměř paralelně s Fentonem, nenajdeme. Fotografové se sice ve skutečnosti přímo neúčastní sváděných bitev, ale realismus a doslovnost stop ukrutností uložených v obrazech z nich přímo činí předchůdce následujících generací slavných válečných reportérů.

2 Kniha Žalmů, Žalm 23, 4. *Biblia Tysiąclecia – Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, vyd. Pallottinum. Poznań 2000.
3 Tennyson Alfred, *The charge of the light brigade*
4 Campany D., *Safety in Numbness: Some remarks on the problems of ‘Late Photography’* v: https://davidcampany.com/safety-in-numbness/, online: 22.03.2020, vlastní překlad



Fotografie 1 Roger Fenton Údolí smrti, 1855



Fotografie 2 Timothy H. O´Sullivan Sklizeň smrti, 1863

Místo metaforických kulek Alexander Gardner, který se dva dny po konci bitvy nacházel u Antietam (17. 9. 1862), jako první zvěčnil zde padlé a stále nepohřbené vojáky. Fotografie od Gettysburgu Timothyho H. O`Sullivana s nejslavnější A Harvest of Death, 1863, jsou šokující, i když stále zůstávají nehybné a pasivně zachycené. Několikasekundová expozice, komplikovaný a časově náročný fotografický proces prováděný v mobilních černých komorách, rozměry fotoaparátu a nutnost připevňovat ho na stojan – všechny tyto faktory vyplývající ze stále nedokonalé technologie neumožňovaly rychlý přesun s fotoaparátem a zaznamenání pohybu. Tato omezení vskutku ovlivní kontemplativní charakter jejich snímků, ale také kvůli tomu jen slabě čelí výhradám, obviňujícím je z možné inscenizace.[5]

Komerční charakter projektu Mathewa Bradyho a skutečnost, že dokumentace války severu proti jihu nebyla dotována armádou (i když o to u Lincolna usiloval), Bradyho reportérům zajišťovaly nezávislost, byť jeho samotného to dovedlo k finančnímu krachu.

Uvedení kompaktního dálkoměrného fotoaparátu Leica na trh v polovině 20. let minulého století se definitivně zasadilo o porážku technologických omezení při zaznamenávání války. Obraz mohl držet krok s akcí, zastavit rychle se dějící skutečnost ve zlomku sekundy. Fotograf opustil stojan a osvobodil se od požadavku okamžitého vyvolání filmu. Ovšem s ohledem na přísné restrikce a cenzuru na obou stranách bojové linie, první světová válka vlastně nebyla dokumentována profesionálními fotoreportéry. Miliony archivních snímků z tohoto období jsou spíše výsledkem památečních fotografií pořizovaných samotnými vojáky, mnohdy i pod hrozbou přísných trestů. Kromě de facto vyloučení profesionálních fotografů z válečné zóny bylo druhým faktorem, který se podílel na této specifické situaci, uvedení na trh kapesního fotoaparátu Kodak v roce 1912, nejoblíbenějšího modelu mezi vojáky vyrážejícími na fronty první světové války.

Prvním konfliktem s moderní zpravodajskou obsluhou byla, jak si povšimla Susan Sontagová,[6] španělská občanská válka, a to proto, že se válečné materiály dostávaly do tisku podle pravidel každodenních zpráv.

5 Těla padlých směla být přenášena pro získání lepšího záběru podle: Frassanito W.A., *Early Photography at Gettysburg*, Gettysburg: Thomas Publications, 1995), s. 268-278.

6 Sontag S. Widok cudzego cierpienia, Wydawnictwo Karakter, 2010. str. 13.

Fotografie nečekají na své vystavení v galerii a válečná korespondence se pro diváka stává dostupnou prostřednictvím časopisů téměř okamžitě. Francouzský magazín VU totiž jako první publikoval jednu z nejznámějších fotografií v dějinách 18 dnů po jejím zhotovení.

1.2 Robert Capa

„Falling soldier“ nebo „Death of a Loyalist Soldier” Roberta Capy zosobňuje vše, co utváří zvláštní vzorec válečné reportážní fotografie. Zachycuje okamžik zabití vojáka střelou do hlavy, kulkou, právě v tom zlomku okamžiku, kdo ho zasáhla poté, co se k němu dostala z prostoru mimo záběr. Situace, jejímž přímým a očitým svědkem se fotograf stal, z perspektivy samotné války epizodická, se obecně stává symbolem války, jejíž podstatou je zabíjení. Je to fotograf, kdo otevřením závěrky zvěčňuje okamžik mezi životem a smrtí. Snímek zaznamenává neopakovatelný zlomek času, v němž se odehrává dramatický okamžik přechodu. Ve stejném okamžiku, kdy na vojáka vystřelila na něj mířící zbraň, se otevřela a zapadla závěrka zacíleného fotoaparátu.



Fotografie 3 Fotoreportáž z občanské války ve Španělsku Roberta Capy ve Vu Magazine, 23. září 1936

Válečný reportér loví rozhodující okamžiky a významné akce odehrávající se před jeho přístrojem a mění je v znehybnělý obraz. Musí se ke scéně dostat, jak nejblíže to lze, s fotoaparátem vybaveným širokoúhlým objektivem. Momentková, okamžitá fotografie je vnímána jako autentická a nearanžovaná, a tím také hodná důvěry. Technická nedokonalost anebo absence estetických hodnot, a dokonce rozmazání obrazu, se nepovažují za nedostatek Capovy zrnité a neostré snímky z vyloďování amerických sil na pláži v Normandii jsou právě takto nedokonalé a zároveň dokonale pravdivé. Při pohledu na fotografii (v magazínu Life opatřenou popiskem „Crowling through the water"[7]) výstrojí zatíženého osamělého vojáka prodírajícího se vlnami ke břehu si uvědomíme, že fotograf musel stát na břehu, zády otočený k ostřelování.



*Fotografie 4 Fotoreportáž Robert Capa Beachheads of Normany **v** Life Magazine, 19. června 1944*

Fotografování z blízka činí obraz věrohodným a heroizuje práci válečného reportéra, protože přímo ohrožuje jeho život. Posláním je přímá a jasná zpráva z místa konfliktu tak, aby jeho obraz divák mohl konfrontovat s oficiálním, všude šířeným státním sdělením a učinil si vlastní závěry. Fotoreportér neslouží válečné strategii žádné ze stran, jeho jednání mají demystifikovat válku a její oběti, jeho práce je svého druhu morální povinností vůči publiku a fotografický obraz má sílu utvářet a měnit nastavení jeho mínění.

7 5 fotografií otiskl magazín Life v čísle z 19. června 1944 s titulkem „Beachheads of Normandy: The Fateful Battle for Europe is Joined by Sea and Air."

1.3 Vietnam



Fotografie 5 Eddie Adams, Saigon Execution, 1968

Na téměř dvě desetiletí trvající válku ve Vietnamu se nostalgicky vzpomíná jako na zlatý věk tohoto fotografického žánru, a to i fotoreportéry, kteří o ní informovali. Šlo zároveň o první a poslední válečný konflikt, o němž byly zprávy přinášeny bez cenzury a restrikcí omezujících fotografům přístup k bojové linii. Armáda více než 600 delegátů agentur, deníků a časopisů, a také fotografů na volné noze, mohla své fotorealizace zasílat rychleji než kdykoliv dříve díky rozvoji přenosové technologie (Portable Wire Photo Transmitters).

Válce se říká „the living-room war", obrazy války byly pomocí zpravodajství v televizi a tisku dodávány přímo do domovů občanů. Z nezávislosti se stal základ étosu válečného fotoreportéra dodávajícího informativní, realistické vyobrazení nevystavené žádným zásahům. To s sebou přirozeně nese obří zodpovědnost za obraz.



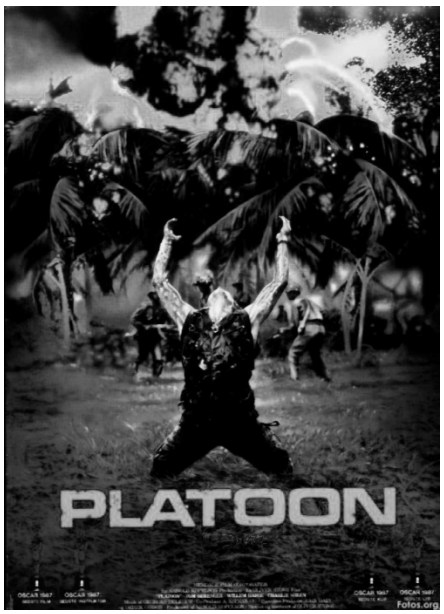
Fotografie 6 Warren K. Leffler, Vietnamská válka v televizi U.S. News & World Report Magazine, 1968

Mnoho fotografií právě z této války se stalo symbolem kolektivní paměti, když ovlivňují naše vnímání války a způsob její prezentace. „Rough Justice on a Saigon Street“ Eddiego Adamsa, „Terror of War“ Nicka Uta, portrét dvou zraněných amerických vojáků s obvázanými obličeji Henriho Hueta na obálce Life s popiskem „The war goes on“, „Reaching Out“ Larryho Burrowse a v barvě fotografie Tima Page, Arta Greenspona, Davida Burnetta nebo Philipa Jonese Griffithse, obrazy vrtulníků, padlých, raněných nesených na pažích přátel vyvolávají na mysli malířská vyobrazení s motivem snímání z kříže, matky oplakávající děti s figurální kompozicí piety. Fotografie, které si podmaňují představivost a které ji jako symboly omezují. Steven Spielberg, Francis Ford Coppola nebo Oliver Stone se inspirují fotografiemi války a odkazují tak na její představení, a ne na ni samotnou.[8]

8 Steven Spielberg, *Saving Private Ryan,* 1998 Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now,* 1979 Oliver Stone, *Platoon*, 1986



Fotografie 7 Art Greenspon, *Bez názvu, duben 1968*



Fotografie 8 Plakát k filmu Platoon *Olivera Stonea, 1986*

Touto cestou se vydala také fotografie, přičemž jako by upadla do zajetých kolejí za reflexní imitací. Obraz války přestává být informací a stává se odkazem, nezachycuje historii, ale představu o historii [9]



Fotografie 9 Don Mccullin *Wounded Marine, 1968*

„Fotografie, které změnily svět" je název propůjčovaný jistým žebříčkům nebo sbírkám snímků (např. Time „The Most Influential 100 Images of All Time) [10] Prezentují obrazy, které se nejen podílejí na změně vnímání nebo běhu okolností (podle některých mezi ně patří stažení amerických vojsk z Vietnamu), ale také formují naši kolektivní paměť, vnášejí do ní ikony trvalejší než samotné události. Žádná z válek nevydala tolik ikonografických obrazů jako ta ve Vietnamu, přestože už tehdy žurnalistické fotografii silně konkurovala televize.

Následkem této válečné operace byly pro válečnou fotoreportáž jako žánr podstatné zavedené změny, spočívající v omezení svobody přístupu fotoreportérů k místům zasaženým válečnými aktivitami, přidělování obrazů a jejich cenzuře.

9 Brennen B, Hardt H., *Picturing the Past. Media , History and Photography*, *History of communication,* University of Illinois Press, 1999. s.140, vlastní překlad

10 Time „The Most Influential 100 Images of All Time, Images that changed the world, selected by Time and an international team of curators, http://100photos.time.com/, online: 22.03.2020

Tyto institucionální zásahy, které platí do dnes téměř na všech frontách současné války, naprosto mění charakter fotoreportérského sdělení.

1.4 Současný obraz války

Je třeba dodat, že cenzura a restrikce nebyly výhradně dílem armádních důstojníků a státních úřadů, ale také samotných vydavatelů bránících se publikování některých snímků kvůli na nich ležící právní zodpovědnosti, politickým vazbám nebo nakonec kvůli autocenzuře korektnosti. Smrštil se také trh s časopisy otiskujícími na svých stránkách fotoreportáže. Historie dokončila kruh, snímky fotoreportérů se vrátily do galerií a knih a jejich význam zeslábl. Rychlejším se stal obraz zaznamenávány digitálně a okamžitě zpřístupňovaný na síti, často anonymně a především amatéry. Ve jménu udržení národní jednoty a vysoké morálky jsou fotoreportéři z války vyloučeni a obrazy reglementovány. V 80. letech v Pentagonu vznikla kontroverzní a novináři všeobecně kritizovaná koncepce „media pool"[11] (nebo „newspool", „presspool") která měla „organizovat" práci fotoreportérů ve válečných oblastech, ve skutečnosti se však jednalo o nástroj cenzury. Ve zkratce spočívala v tom, že skupina novinářů různých médií a různých profesí byla s eskortou ji chránících vojáků transportována na armádou vybrané místo válečných operací, nejčastěji po jejich ukončení a ve většině případů desítky kilometrů od centra dění. Takto nashromážděné materiály byly před odesláním do redakce filtrovány armádními tiskovými důstojníky a následně posílány do světa přes armádní spojení. V důsledku vyjednávání mediálních koncernů s americkou administrativou a armádními důstojníky v době druhé války v Perském zálivu (2003) byl zaveden prakticky dodnes platný model „embedded reporter".[12] Reportér je k jednotce přidělen na určitou dobu, prakticky do ní vložen. Pohybuje se společně s ní, ale fotografuje výhradně to, co mu bylo povoleno v jím dříve podepsaném závazku. Cíle obou stran nelze bezpodmínečně smířit: politika embarga na spontánní fotoreportérskou relaci přetrvává.

11 Paul Ch., Kim J.J. *Reporters on the Battlefield: The Embedded Press System in Historical Context,* Rand Corporation, 2005. str. 66., vlastní překlad

12 *Tamtéž* str. 67.

Paradox spočívá v tom, že kromě všeho, co rozhoduje o podstatě války, tedy o zabitých a raněných, zajatcích, přestřelkách, bojových akcích nebo dokonce o vojácích v nepředpisových uniformách, toho nelze z hlediska klasické fotoreportérské narace příliš ukázat.

Rozsáhlá omezení, která zasáhla fotoreportéry pracující na frontách konfliktů 20. století, vedla k tom, že o válkách byly přinášeny zprávy, ale nebyly ukazovány. Samotné války v Iráku a Afghánistánu si vyžádaly životy téměř 6000 amerických vojáků, ale reportážní fotografie tyto operace zobrazovaly jako by v nich netekla krev. Kenneth Jarecke[13] vzpomíná, že se při prohlížení fotoreportáží z Iráku v roce 1990 díval na multiplikované snímky západu slunce s velbloudy a tankem v pozadí.



Fotografie 10 Tami Silicio, *Coffin Ban, 2004*

13 Jarecke Kenneth in: The Atlantic, *The War Photo No One Would Publish,* 8.08 2014, https://www.theatlantic.com/international/archive/2014/08/the-war-photo-no-one-would-publish/375762/, online:22.03.2020

Velkou kontroverzi vyvolaly záběry rakví zakrytých americkou vlajkou, přepravovaných ze základny v Kuvajtu, které unikly na veřejnost díky Tami Silicio,[14] zaměstnankyni firmy poskytující přepravní služby pro americké ozbrojené síly. Zákaz publikování materiálů tohoto typu byl odvolán teprve v roce 2004. Práce fotoreportérů podléhá úzce zpracované taktice stejně jako samotným válečným aktivitám.

„Skutečnou" válku začínají ukazovat amatérské snímky pořizované insidery, „unikající" obrazy a novou arénou jejich prezentace se stává internet.



Fotografie 11 Ivan Frederick *Hooded Man*, 2003

14 Tato fotografie byla zveřejněna v Seatle Times 18. dubna 2004 roku, navzdory oficiálnímu zákazu, který byl odvolán teprve o 5 let později.

Šok způsobený fotografiemi z iráckého vězení pro válečné zajatce Abu-Ghraib byl způsoben nejen tím, co zachycovaly, ale také záměrem, pro nějž byly pořízeny. Portréty mučených vězňů a autoportréty strážců barbarsky ponižujících válečné zajatce se staly makabrózní památeční fotografií, která neměla sloužit k odhalení zneužívání. Díky tomu výjevy zveřejněné stanicí CBS v dubnu 2004 učinily pro image Spojených států více škod než doposud cokoliv jiného. Stály v naprosté kontrapozici k oficiální propagandě, v níž se barbarství a nedodržování pravidel humanity připisuje výhradně nepřátelům Ameriky. Fotoaparáty dostupné na telefonech a okamžitá možnost zveřejňovat fotografie na sociálních sítích se pro dnešní armádu staly dalším nepohodlným prvkem boje za pravdu. Bezpodmínečný zákaz vlastnictví telefonů v armádě zavedla loni Duma poté, co ruskými vojáky zveřejňované selfie z Krymu nebo Sýrie na sociálních sítích odporovaly oficiálnímu stanovisku Ruska o jejich nenasazení v těchto oblastech.[15]

Při popisu vývoje myšlenky válečné fotoreportáže musíme své úvahy zakončit zneklidňující reflexí. Fotografické zachycení současného konfliktu ještě nikdy nebylo tak obtížné. Poctivá reportáž opírající se o nezávislost a svobodu vyjádření je dnes prakticky nedosažitelná. Obrazy, které sledujeme, jsou poznamenány kompromisem vyjednaným mezi úřady a zástupci médií, přirozeně včetně válečných fotoreportérů. Myšlenka být blízko události a zaznamenávat obraz jako důkaz je znemožněna systémem dozoru. Další fází cenzury prosévající fotografie z války jsou vydavatelství, která divákovi dodávají předvídatelné snímky a odmítající příliš šokující obrazy. Christoph Bangert, fotoreportér válek v Iráku a Afghánistánu s 10 lety praxe, prohlásil, že povinností fotografa je nejen pořizovat fotografie, ale také je zveřejňovat. Jeho kniha *War Porn*, 2014 se skládá právě z takovýchto odmítnutých fotografií, nikdy nepublikovaných z důvodu jejich drastičnosti.

Psychické rány nejsou jen doménou vojáků vracejících se ze zón konfliktu. Zkušenost války poznamenala také osudy válečných fotoreportérů, kteří při své práci riskují život a zdraví. Jak poznamenává mnoho z nich, cena, jíž platí, je nesouměrná s výsledky, které očekávali. Po letech strávených na válečných frontách se nemohou

15 Roth A. *Russia moves to mask its soldiers' digital trail with smartphone ban,* The Guardian, 19.02.2019,https://www.theguardian.com/world/2019/feb/19/russia-moves-to-mask-soldiers-digital-trail-with-smartphone-ban, online:22.03.2020

zbavit dojmu, že jejich hrdinská práce byla využita v rozporu s jejich zamýšleným posláním a často stojí v rozporu se záměry, jimiž se řídili. V roce 2014 vydaná kniha *Disco Night Sept 11* Petera van Agtmaela je spíše osobní památník z válek, než k objektivitě směřující dokument zaznamenávající americké konflikty 21. století. Nejde o lineární vyprávění o válce, ale o válku jako stav mysli, v němž se setrvává ještě dlouho po návratu z ní. O tom, že dokáže být brutální a triviální najednou, že se skládá z okamžiků hrůzy a absurdity. Přestože válka má aspekt kolektivního jednání, na Agtmaelových fotografiích je to také samostatný příběh každého ze spoluúčastníků konfliktu fotografovaného jakoby mimo scénu. Je to také osobní kronika dozrávání, také profesního – od mladistvého vzrušení dobrodružstvím spojeným s prací válečného fotoreportéra po pocit odcizení a psychické zkázy. Agtmael nefotografuje válku, jako by jí jen projížděl, přiřazen k naplnění konkrétního úkolu. Ukazuje ji tak zblízka, jako by bojová linie byla jeho domovem, místem, na němž se odehrává běžný život. Upřímnost tohoto příběhu vyplývá z emocionálního nasazení reportéra, a ne z odstupu toužícího po objektivitě.

Činnost válečných fotoreportérů za podmínek všudypřítomného dohledu a cenzury se dožaduje nestereotypního přístupu a neschematického jazyka, jiného, než je ten, který byl kultivován za absolutně jiných podmínek generacemi skvělých fotoreportérů od doby Vietnamu.

Příklady dalších dokumentárních projektů vyprávějících o válce jinak jsou třeba práce Sophie Ristelhueberové (Fait, 1991), Ashleya Gilbertsona (Bedrooms of the Fallen, 2010) nebo Lalagea Snowa (*We Are The Not Dead).*

Fait (Fakt) je projekt realizovaný těsně po první válce v Perském zálivu v roce 1991, který tvoří více než sedmdesát snímků pořízených z letadla a ze země. Tyto obrazy představují záznam fyzických stop války, dokumentují vliv rozehraného konfliktu na místo. Třídí rány zanechané bojujícími lidmi na poušti – zbytky techniky, koleje, závrty, krátery, jako kresby v písku skládající se do abstraktních vzorů.

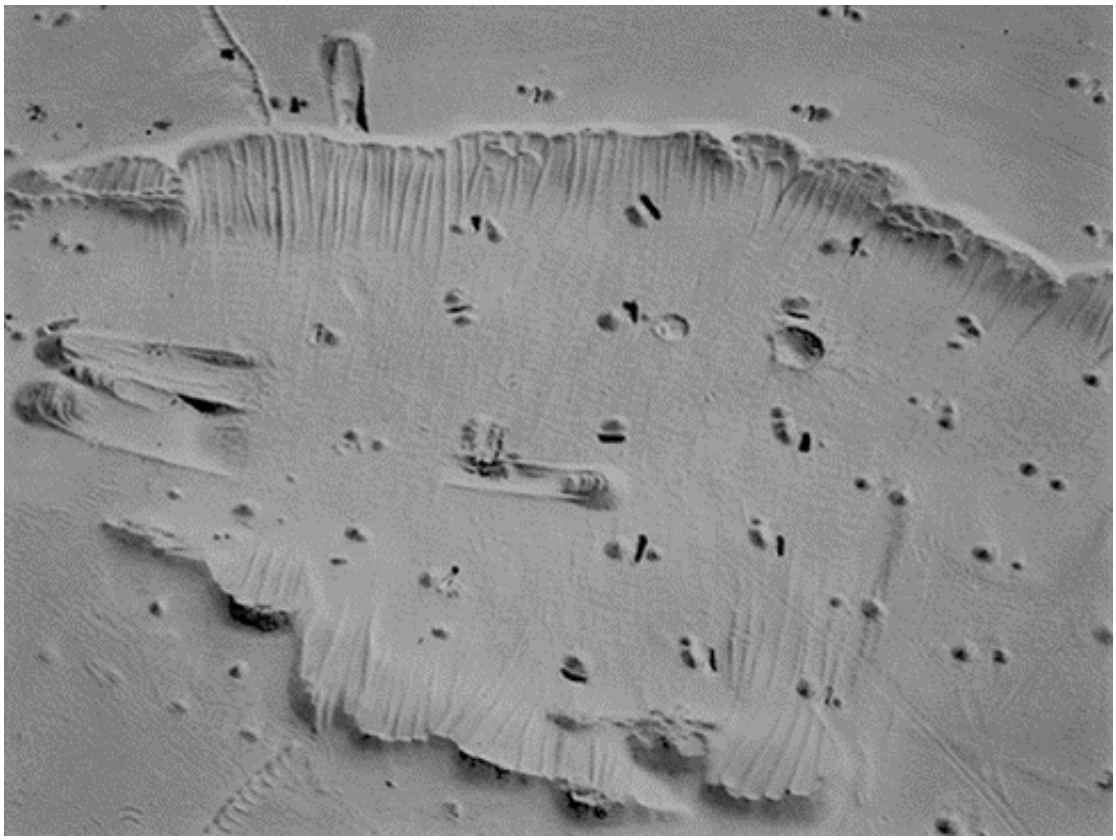
Pro Donalda Webera[16] je materiálem, který vystavuje fotografickému sledování, písek pláží v Normandii, památného místa vylodění amerických vojsk. Drobné částice

16 Weber D. *War sand,* Polygon, 2017

křemene až při prohlížení pod elektronovým mikroskopem odhalují materiální stopy katastrofy: kousíčky kovu a drť lidských kostí.

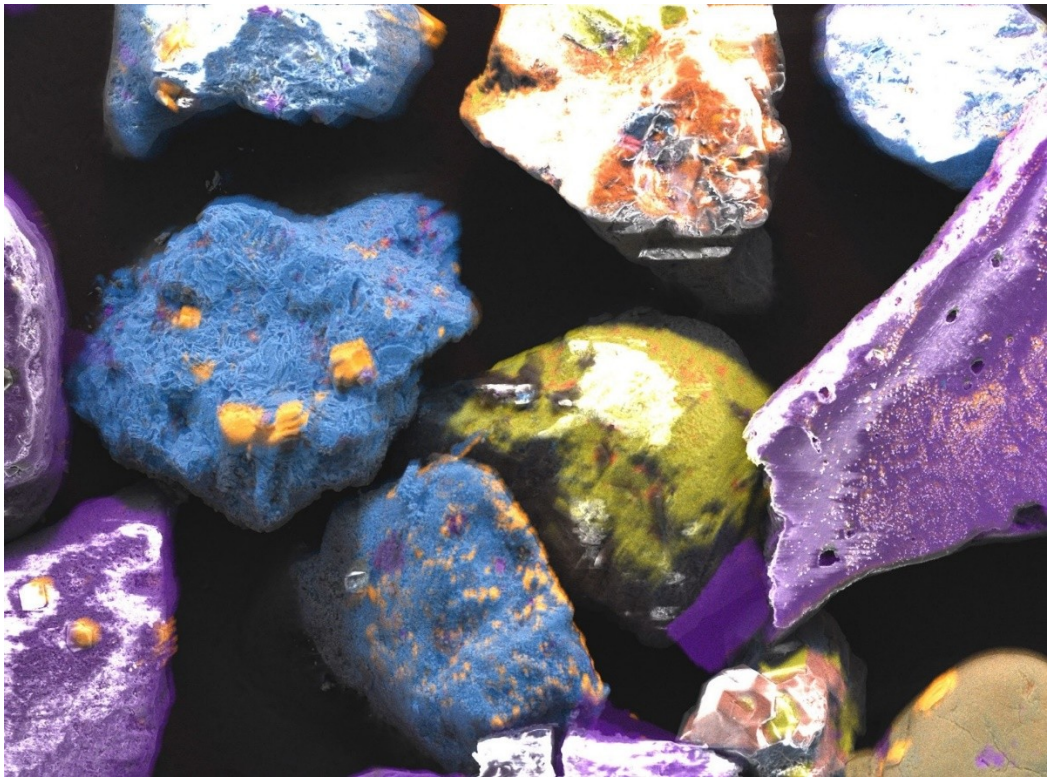
Tyto artefakty války, probíhající kdysi pod stejným nebem a na břehu neměnného moře, mikronové velikosti promlouvají jako nově odhalené důkazy, které nás nutí ještě jednou vyprávět příběh, probudit paměť na události, na něž se nesmí zapomenout.

Zajímavá práce Lalage Snowa[17], *We are the not dead* (*Nejsme mrtví*), se zase soustředí na tváře vojáků a hledání válečného traumatu v nich. Portrétoval vojáky před válkou, v průběhu služby a po jejich návratu, pro každého tak vytvořil fotografie, svého druhu galerii proměny.



Fotografie 12 Sophie Ristelhueber, *Fait, 1991*

17 Snow L. https://www.lalagesnow.co.uk/, online:22.03.2020



Fotografia 13 Donald Weber, *War sand, 2015*



Fotografie 14 Lalage Snow, *Private Chris MacGregor z: We are the not dead, 2010*



Fotografie 15 Ashley Gilbertson *Bedrooms of the Fallen,2010*

V kontextu výše zmíněných úvah příběh Ashleyho Gilbertsona nejlépe ukazuje problém jistého vyčerpání fotoreportérské rétoriky, zvláště tváří tvář cenzurním omezením. Tento australský fotoreportér válek v Iráku a Afghánistánu v jistém okamžiku své reportérské kariéry seznal, že není schopen vyprávět o obětích války, když se nachází na místě, kde se odehrává.[18] Obraz války podlehl dehumanizaci, nebyl v něm prostor pro smrt. Pohled na válku je jemný (sanitized) a tím neautentický.

„Bedrooms of the Fallen"[19] je publikace obsahující čtyřicet černobílých fotografií ložnic, které opustili mladí muži vyrážející do bojové linie vzdálené války. A do kterých se nikdy nevrátili. Gilbertson jejich nepřítomnost zvěčňuje syrovým, samostatným obrazem jimi opuštěného místa zaplněného stopami jejich soukromí. Fotografie v tomto typologickém katalogu nezvratné absence přítomnosti jsou emocionální a velice osobní, přestože jsou uspořádány do sledu zdánlivě si podobných obrazů, žádný z nich nesnižuje závažnost významu toho následujícího.

18 „Začal jsem hledat jiný způsob, jak vyprávět stejný příběh" v rozhovoru: J.G. Teicher, *Heartbreaking photos of the Bedrooms of Fallen Soldiers*, Slate Magazine, 03.07.2014. https://slate.com/culture/2014/07/ashley-gilbertson-bedrooms-of-the-fallen-bedrooms-of-soldiers-killed-in-iraq-and-afghanistan-photos.html, online:22.03.2020

19 Gilbertson A., Gourevitch Ph., *Bedrooms of the Fallen,* University of Chicago Press, 2014

Každá ložnice vypráví jiný příběh. Tyto fotografie vracejí zemřelým tváře a jejich rodinám – naději na paměť na ně. „Den, kdy nikdo nezemřel“ je také druh autoreflexe fotografie nad ní samotnou, a i když tato práce vyrůstá z podobného zdroje pochybností jako „Bedrooms of the Fallen”, působí spíše jako výchozí bod pro diskurz a otázky než jako jedna z odpovědí.

2. Den, kdy nikdo nezemřel



Fotografie 16 Adam Bromberg a Oliver Chanarin, *The Brother's Suicide ‚June 7,2008 (detail) z: Den, kdy nikdo nezemřel, 2008*

Projekt „Den, kdy nikdo nezemřel“ se skládá ze série fotogramů s rozměry 6 m a 76,2 cm a 23minutového videa. Názvy jednotlivých fotogramů se vztahují k faktickým událostem daného dne, kdy byly pořízeny: *The Fixer’s Execution (Poprava tlumočníka), The Brothers’ Suicide (Bratrova sebevražda), The Day of One Hundred Dead (Den, kdy zemřelo sto), The Press Conference (Tisková konference), The Duke of York (Vévoda z Yorku), The Day Nobody Died (Den, kdy nikdo nezemřel), The Jail Break (Útěk z vězení) a The Repatriation (Repatriace) .*

2.1 Koncept

V roce 2007 byli Adam Broomberg a Oliver Chanarin pozváni, aby zasedli v porotě soutěže World Press Photo. Tuto událost popisují ve stejném roce vydané eseji, která si za titul vzala epitaf z náhrobku Man Raye *„Unconcerned but not indifferent"*,[20] jako dosti kuriózní zkušenost. Samotný výběr vyznamenaných snímků byl nudný a opíral se o vyřazování na základě často překvapivých důvodů. Na jedné straně připomínal televizní show, kde porotci vylučují nechtěné účastníky s pomocí k tomu určeného tlačítka, na druhé straně psychologický experiment, v němž jsou účastníci zaplaveni tisícovkami stimulujícími obrazy utrpení a testuje se jejich empatie. Už to tak totiž vypadá, že převažující většina soutěžních obrazů se týká dramatických, aktuálních událostí, především z míst konfliktů, neštěstí a přírodních katastrof. Zkušenost prezentace tak obrovské spousty obrazů za krátkou dobu oba umělce přivedlo k jistým reflexím, které se staly důvodem pro uměleckou aktivitu. Zaprvé bylo těžké vyhnout se dojmu opakování a schematičnosti prohlížených fotografií. Zadruhé nedostupnost popisků fotografií (minimálně během raných etap soutěže) zbavovala obrazy kontextu, protože v duchu zastávaného reportérského dogmatu by měl obraz hovořit sám za sebe a nepotřebovat vysvětlení. Další otázkou, pojící se s předchozím problémem, je jednoznačnost obrazů, jejich jednorozměrovost a přehnaná estetičnost. Zarážející opakovatelnost motivů válečné fotografie, reprodukování známých symbolů nebo stylizace obrazu války její prezentaci známé z minulosti Chanarina a Broomberga přivedly k jisté obecné reflexi smyslu kultivování klasické, reportérské narace. Vyčerpání potenciálu takovéto prezentace a přísné monitorování a cenzurování fotoreportérské práce jsou hlavní problémy, jichž si všímají a s nimiž chtějí poměřit své síly.

Umělci často v rozhovorech zmiňují vítěznou fotografii kategorie Spot News Johna Moora *„Zavraždění Bénazír Bhuttové"* jako obraz, který upoutal jejich pozornost a přiměl je k zamyšlení. Tato fotografie, roztřesená a rozmazaná, byla pořízena z blízka, téměř v okamžiku výbuchu bomby, která připravila o život premiérku Pákistánu. Vizuální hodnota tohoto fotografického záznamu je v podstatě nulová – nejasný obraz zaplněný kouřem a lidskými siluetami. Tím, co rozhodlo o ocenění této fotografie, je její hodnota jako „důkazu" bytí nebezpečné blízko této tragické události, a to právě, jak poznamenávají Broomber a Chanarin, je podstatou reportážní fotografie.

20 Broomberg A., Chanarin O.*, Unconcerned but Not Indifferent*, foto8 Magazine, March 2008. http://www.foto8.com/live/unconcerned-but-not-indifferent/, online:22.03.2020

Projekt *„Den, kdy nikdo nezemřel“* zaranžoval situaci bytí očitým svědkem, ovšem dovedl ji k absurdnosti, protože vizuální důkaz bytí „na místě“ je neočividný a nejasný – stejně dobře by mohl vzniknout jinde a jindy, než se tvrdí.

2.2 Realizace

Na začátku byla lež. Válka je místo vyhrazené pro její účastníky a přísně monitorované pozorovatele, zástupce veřejného mínění, na nichž leží zodpovědnost za poctivé, objektivní zpravodajství. Broomberg a Chanarin získali svou reportérskou akreditaci s pomocí blufu: povolení ministra obrany získali jako fotoreportéři, ne umělci. U umělců existují větší obavy než u fotoreportérů, že se umělec vymkne zpod kontroly a šťouchne do vosího hnízda. Umělce se musíme bát ne proto, že by mohl ukázat něco zakázaného, ale proto, jak představí zcela obyčejnou věc za určitých okolností, která tak získá nežádoucí a škodlivý význam. Žena pojídající banán je už něco jiného než snímek ženy pojídající banán.[21] Za dané situace získává představení nepředvídatelnou kvalitu. Broomberg a Chanarin byli jako nereportéři odhaleni po 8 dnech pobytu, po čemž byli odvezeni na základnu, kde se opravu nic nedělo. Došlo k tomu v červnu 2008 v Afghánistánu, kde se na osm dní připojili k jednotce britské armády, když dříve podepsali závazek, že nebudou mimo jiné fotografovat padlé, raněné a přestřelky.[22] Pravděpodobně šlo o jediný případ úplné a zamýšlené podřízenosti se předpisům v historii vztahů armády s médii. Obvykle se cíle těchto dvou stran kompletně rozcházejí a koexistence je výsledkem jednání, v nichž silnější pozici vždy zastává oficiální vládní PR.

V případě umělců sehrávajících roli fotoreportérů byli tito chápáni s větší nedůvěrou než ostatní, protože nepoužívali fotoaparát (minimálně ne tak často, jak by se to od nich očekávalo, a oba umělci přiznávají, že každý den čistili paměťové karty od fotografií).

Upuštění od používání fotoaparátu bylo vědomé umělecké rozhodnutí, ale ve své podstatě také politické. Matrice přístroje tvoří jisté médium mezi realitou a zaznamenaným obrazem. Stejně tak film exponovaný ve fotoaparátu poskytuje nejdříve negativní obraz a v tomto smyslu ztrácí svou bezprostřednost záznamu. Ať už tradiční nebo digitální negativ je

21 Odkaz na práci Natalie LL z roku 1972 *„Sztuka konsumpcyjna” (Konzumní umění),* který byla vyřazena z expozice v Galerii umění 20. a 21. století v Národním muzeu ve Varšavě v dubnu 2019 na příkaz Ministerstva kultury jako příliš skandální a přímo odkazující na ideologii gender.

22 Rozhovor s Jörgem Colbergiem in: Conscientious Photography Magazine, 17.07.2014, https://cphmag.com/convo-broomberg-chanarin/, online:22.03.202

citlivý na manipulaci. Registračním nástrojem použitým pro projekt byl fotografický papír exponovaný 20 sekund každý den v reakci na podstatné události dne. Právě konkrétní událost vyvolávala akci. Podobně jako fotograf mačká spoušť závěrky fotoaparátu, přistupovali Broomberg a Chanarin k expozici fotografického materiálu. Význam událostí připomínaných v názvech byl různý, od dramatických incidentů jako poprava vykonaná na překladateli spolupracujícím se stanicí BBC, přes svolanou tiskovou konferenci nebo návštěvu vévody z Yorku na základně.

Jako včlenění (embadded) reportéři rutině doprovázeli vojáky při průzkumech oblasti, přičemž seděli uvnitř obrněného Snach Land Roveru, hlídkového vozidla britských sil. Toto vozidlo sloužilo Broombergovi a Chanarinovi jako fotografická černá komora s přirozenými clonami v podobě malých okenních otvorů, jimiž byla opatřena zadní kabina vozidla. Pokaždé z role papíru vytáhli jeden pás s délkou více než sedm metrů, které vystavovali expozici světlem pronikajícím do černé komory přes neprůstřelné průzory. Vliv fotografa na vizuální efekt měl být dle předpokladů minimální, čímž se měl akt záznamu dostat na absurdní úroveň objektivismu. Na papíře zaznamenaná hra světla je nejen náhodná, ale také zbavená autora.



Fotografie 17 Land Rover Snatch, britské hlídkové vozidlo, které umělcům sloužilo jako černá komora

Okamžitý efekt zachycení a jeho chemický automatismus představují na vyšší úroveň povýšené napodobování reportérského vzoru objektivismu při dokumentování událostí, jichž jsou svědkem. Broomber a Chanarin splňují všechny idealistické podmínky dokumentární fotografie a ve výsledku nám přinášejí jistý obraz, jehož interpretace je předem bezúčelná. Místo obrazů násilí a smrti, které divák očekává, se mu dostává bezvýznamového sdělení, a to nejen z důvodu, že je nefigurální. Bezvýznamový obraz války na rozdíl od realistických obrazů utrpení nevyvolává lítost a obavy.

Osvětlené části papíru nevyvolávají emoce, vybuzují ovšem na jinou úroveň reflexe. Střet diváka s obrazem, od něhož se očekávají významy, a toto očekávání je posíleno popiskem odkazujícím na událost, není to jednání mající za cíl zesměšnit směřování k spatření významu. Toto opatření, jak se zdá, přenáší pozornost diváka ze smyslu na samotný proces vznikání významu a dodávání významu. V důsledku chybějícího spojení mezi kontextem a obrazem divák přistává uprostřed konfliktu mezi fotografií a politikou, sporu o pravdu. Obraz, který nepřitahuje pozornost k tomu, co představuje, ale sám k sobě, je metaobraz,[23] autoreflexní výtvor, který ničí pokusy analyzovat obsah uvnitř obrazu. Setkání diváka s abstrakcí na místě, kde očekával realistický typ prezentace, mu uzavírá cestu k interpretaci. Jak píše Sontagová v eseji *Proti interpretaci*, pokud chybí obsah, nemůže existovat interpretace.[24]

Fotogramy, které jsou z materiálního hlediska přímý záznam světla na papíru, jsou návratem ke kořenům fotografií v technologickém, a také ve filozofickém rozměru. Fotogram je, podobně jako dageurotypie, pozitivní fotografický proces. Obraz je unikátní a nedá se reprodukovat. Fotogramový obraz nemá ohraničený záběr, je to otevřený útvar, jehož omezením je velikost papíru. Role papíru vystavená paprskům afghánského slunce a fotografie vyprodukované pod dohledem armády mají stejnou dokumentární, i když jinou etickou hodnotu. Umělecká neposlušnost Broombega a Chanarina demaskuje mýtus fotoreportérské profese o nezávislosti a apoličnosti.

23 Westgeest H. Gelder Van H. *Photography Theory in Historical Perspective,* John Wiley & Sons, 2011 s. 191., vlastní překlad

24 Sontag S., *Przeciw interpretacji* [v:] S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2012, s. 7-13.

Válečná fotografie, jakou známe z doby Vietnamu, v současnosti představuje nesplnitelný úkol, a každý obraz války je zkreslen zákazy a povoleními. Nepřímé, cenzurou nespoutané sdělení je iluze, z fotografie se stává neautonomní nástroj vyplývající z hořkého kompromisu a ve výsledku se stává jako důkaz nepoužitelná.

Imanentním omezením fotografie, včetně reportážní válečné fotografie, je pokaždé provádění toho, co zůstane neukázáno. Rozhodnutí o ne-představení v „Den, kdy nikdo nezemřel" adaptuje toto omezení a činí z něj sdělení samo o sobě. Každodenní práce na projektu, tedy obnažení citlivého materiálu na světle, je nenutí k rozhodování o vyloučení něčeho ve jménu představení něčeho jiného výměnou.

Vedlejším efektem působení světla na chemické receptory pokrývající papír je barevný chaos, od spálené černé, přes červenou, žlutou, světle modrou až po světlem nedotčenou bílou. Zásah autorů se omezil na regulování intenzity světla omezováním expozičního času. Tyto fotogramy, které mají také náhodné fyzické kazy, které získaly na cestách a jistě během jejich osvětlení v nepohodlném prostoru vozidla, jsou hmotným svědectvím přítomnosti. Papír se kvůli netěsnosti často otevírané lepenkové krabice často sám osvětloval, což je vidět na jeho okrajích. Přesvícené části jsou černé, ale černá se nestává předmětem interpretace, která by ji dodávala význam, stejně jako jiné barvy, které se na papíru objevily. Tyto obrazy neumožňují metafory nebo čtení s pomocí symboliky zafixované v kolektivním povědomí. Je to výhradně divák, kdo může hledat větší dramatičnost ve fotogramech, které „dokumentují" smrt než u toho, který je „zprávou" z tiskové konference. Kontrolovaná absence kontroly nad procesem zafixování obrazu bere možnost ovládnout jeho význam. Takový obraz nelze vlastnit ani použít jako nástroj nebo zbraň. Proces tvorby fotogramu je nepředvídatelný a vizuální výsledek zaskakující.

Chanarin a Broomberg se i přes akreditaci (ačkoliv získanou lstí) také zříkají privilegia narace, necítí se oprávnění rozhodovat, co za podmínek cenzurního dohledu vybrat k prezentaci a co vynechat. Obraz v tomto smyslu nemá finální funkci, vede diváka směrem ke konceptu. Převahu nad objektem získává samotná tvůrčí akce, což *Den, kdy nikdo nezemřel* přibližuje formě performance. Dominantní role koncepce nad vizuálním efektem se uplatňuje i v jiných uměleckých aktivitách tohoto duetu, třeba v Gaboně (dle záměrů zadavatele mělo jít o komerční zakázku), z kterého se zachránil jeden obraz palmového listu

zaznamenaný na filmu Kodak s prošlou trvanlivostí.[25] Konceptuální umění „využívá“ obraz, obraz „slouží“ jisté myšlence. V tomto významu je fotogram, jako materiál a obraz zároveň a také jako výsledek autonomního, na náhodu odkázaného jednání, ideou čisté formy.

Pro Seana O'Hagana z The Guardian je konceptuální přístup k válce autorů Dne, kdy nikdo nezemřel „narcistický žert“ a absurdita, což neospravedlňuje ani idea silně podpořená argumenty.[26] Dle tohoto světonázoru by se území války s k němu přiřazenou smrtí a lidským neštěstím mělo nacházet mimo zónu umělecké provokace a nonsensu. S absurdností hraničící akce zapojení vojáků do přenášení kartonové krabice s fotosenzitivním papírem, zdokumentovaná na videu, které tvoří integrální součást projektu, se setkalo s ještě větším nesouhlasem než abstraktní přístup k reáliím války. Podobně mnou zmíněný Christoph Bangert ve své publikaci *Hello Camel* z roku 2016 ukázal válku v absurdním kontextu, což vyvolalo větší zneklidnění než *War Porn* a její šokující, necenzurované fotografie[27].

2.3 Název a nadpisy

„Den, kdy nikdo nezemřel“ je zřejmě odbojný název. Podstatou války je smrt, stejně jako reportáže – fakticky události „zasloužící si“ zaznamenání. Fotograf zaznamenává dějící se a před objektivem nevratně pomíjející fragment času. Na jedné straně tento název mluví o ne-události, na druhé – situace, kdy daný den nikdo nezemřel, není typická.

Výběr tohoto konkrétního názvu k pojmenování celého projektu mezi tituly jednotlivých fotogramů je kontraluzí k tradičním názvům reportáží, které posilují vizuální sdělení. Dění se, akce jsou jádrem konvenční narace válečné fotografie a název, stejně jako jakýkoli popisek, který se objevuje pod fotografií, je jejím kontextem.

25 V 70. letech byly Kodakovy filmy kalibrovány tak, že se správná expozice týkala jen světlých odstínů kůže. Jean-Luc Godard, který v roce 1977 pracoval v Mozambiku na televizním projektu, odmítl používat film Kodak, protože ho považoval za rasistický. Tento příběh se stal přímou inspirací pro Broomerga a Chanarina, která se vrátila také v projektu *„To Photograph the Details of a Dark Horse in Low Light”.*

26 What is Conceptual Photography? (part 3) https://www.youtube.com/watch?v=9TvpxG9fLqo, online: 22.03.2020

27 Christoph Bangert během jedné z prezentací svých knih prozrazuje: „Zajímavé je, že veřejné mínění lépe přijalo mou první knihu (*War Porn*), než druhou (*Hello camel*). Lidé byli opravdu hodně podrážděni, protože, jak je známo, z války si nejde dělat legraci. Válka je něco příšerného a měli bychom dělat vše, abychom jí zamezili. Zároveň je válka něco hluboce lidské a vždy tu bude přítomna. Během války existuje jistý druh každodenního života a vždy bude něco, čemu se lze zasmát.“ v: *Co to je válka?,* TEDxUniHeidelberg. https://www.youtube.com/watch?v=va8nEIlsqJU*,* online: 22 03 2020

Obzvláště snímky z války se domáhají popisu, aby byl jejich příjem diváky správný a úplný. Válečná fotografie je zbraň, která může posloužit, v rozporu s úmyslem autora, cílům a silám, s nimiž by se on sám nedokázal ztotožnit. Bez popisku se fotografie může stát rukojmím bojujících stran, mylně ukazovat na viníky, což ukazuje příběh uvedený Susan Sontagovou.

Stejná fotografie snímku zabitého dítěte byla během balkánského konfliktu použita na tiskových konferencích jak Chorvaty, tak Srby.[28] Názvy udělené pěti pracím tvořícím Broombergův a Chanarinův cyklus se vztahují jak k podstatným, tak ke všedním událostem: *The Fixer's Execution (Poprava tlumočníka), The Brothers' Suicide (Bratrova sebevražda), The Day of One Hundred Dead (Den, kdy zemřelo sto), The Press Conference (Tisková konference), The Duke of York (Vévoda z Yorku), The Day Nobody Died (Den, kdy nikdo nezemřel), The Jail Break (Útěk z vězení) a The Repatriation (Repatriace) .*

Popisky pod fotogramy mají potvrzovat, že fotografové byli na místě jako svědci událostí, čímž splňují nezbytný požadavek prokázat svou přítomnost na místě a v čase probíhajících událostí. Když divák přejde od názvu k obrazu pociťuje ovšem zmatení, když se vypořádává s chaotickým konglomerátem barev, které nejen neodkazují na realitu, ale ani nejsou nejednoznačnou metaforou. Tyto obrazy nejsou konceptuální abstrakce, ale dadaistické dílo náhody, nad nímž si tvůrci myjí ruce. Titul je zavádějící, protože slibuje naraci a obrazy naopak zdánlivě mlčí. Původ názvu se vyvozuje z tvrdého faktu: „Poprava tlumočníka", a jeho vizuální reprezentace je vědomé odmítnutí. Drastický kontext, který slibuje název, vztahuje diváka k reálným okolnostem, je cíleně odtržen od obrazu a odhaluje tak jeho neužitečnost. Popisky, a ne obraz pojímaný jako představení, činí z fotogramů fotografie akce (action-photographs).[29]

Obrazy vytvářející cyklus nejen nevyšly z fotoaparátu, atributu fotografa a jeho pracovního nástroje, ale navíc umělci, jak to jen bylo možné, omezili svůj vliv na vizuální efekt koncového obrazu, když ho ponechali automaticky probíhajícímu chemickému procesu.

28 Sontag S. Widok cudzego cierpienia, Wydawnictwo Karakter, 2010. Str. 13.

29 http://www.broombergchanarin.com/the-day-nobody-died-1-1-1/, online: 22.03.2020

2.4 Video



Fotografie 18 Záběr z video filmu Den, kdy nikdo nezemřel

K projektu bylo připojeno 23minutové video zaznamenávající cestu kartónové krabice obsahující fotografický papír. Objekt, kterému se věnuje celý dokumentární film, neobsahuje nic tajemného, i když je to těsně zabalená krabice, jejíž „osudy“ s napětím sledujeme a téměř přitom očekáváme nějaký dějový zvrat. Po přistání v Afghánistánu balík převzali vojáci, nakládali ho a vykládali z různých vozidel, doprovázel britské hlídky a potom všem se vrátil do vlasti a opět skončil v ateliéru. Jako pasivní objekt bez vlastní vůle je přenášen, nedbale zahazován na zem, je svědkem rutinního, organizovaného jednání. Pro vojáky zapojené do jeho přemisťování nic neznamená, možná pro ně představuje jen jistý logistický problém. Děj celého dokumentu se soustředí kolem objektu, který pro celé své okolí nemá hodnotu.

Broomberg a Chanarin často používají postavu *bouffona,*[30] figuru uvedenou do jistého definovaného a homogenního prostředí, které narušuje svou neposlušností nebo nepřizpůsobivostí. *Bouffon* zdánlivě nemotorně zesměšňuje a je nepřítelem všeho, co je naduté. Boří formu.

Objekt působí dojmem zbavení majitele, jako zavazadlo zanechané na letišti, vyvolává neklid. Lepenka nikdy není otevřena, stejně dobře by mohla obsahovat něco nebezpečného, a ne něco tak náchylného ke zkáze jako fotosenzitivní papír. Fotografové se ve filmu neobjevují a jediné, co svědčí o jejich přítomnosti, jsou jimi vydávané pokyny k vypnutí kamery. V tom těžkém kartonu přehazovaném z místa na místo je něco, co tvoří disonanci vůči organizované struktuře. Více to však připomíná Hitchcockova MacGuffina,[31] nic neznamenající rekvizitu, jejíž smysl objevení se v záběru není vysvětlen, která je však podstatná pro děj a motivaci jednání jeho hrdinů. Převzetí kontroly nad objektem na videu a jeho zotročení koordinovanou vojenskou mašinérií může také zosobňovat podřízení fotografie nebo fotografa chápaných jako nechtěná zátěž, které se ukazují vybraná místa a epizody.

30 „In our minds, we keep bouncing between the idea of precision and chaos. The clown obviously represents chaos in relation to strict military discipline" v rozhovoru Chrise Dercona s umělci v: 032c Magazine, *Paranoid, and Cousins,* 01.06.2015, https://032c.com/isis-is-the-grotesque-but-instagram-and-selfies-are-also-the-grotesque-chris-dercon-in-conversation-with-broomberg-chanarin/, online: 22.03.2020

31 Mike Springer, *Alfred Hitchcock Explains the Plot Device He Called the 'MacGuffin',* Open Culture, 09.07.2013. http://www.openculture.com/2013/07/alfred-hitchcock-explains-the-plot-device-he-called-the-macguffin.html, online: 22.03.2020

Shrnutí



Fotografie 19 Broomberg & Chanarin*: Trace Evidence, pohled na instalaci v Lisson Gallery, Milán, leden-březen 2017*

Broomberg a Chanarin jsou umělci, jejichž živlem je konflikt. Konflikt je jak předmětem jejich prací, tak i osou umělecké činnosti. Jejich publikace *War Primer2* z roku 2011 rozvíjí reflexi obrazu války a fotografického obrazu vůbec.

War Primer 2 je pokračování a adaptace díla Bertolda Brechta, který v něm ze svých krátkých, čtyřveršových epigramů učinil komentáře k fotografiím z tisku z doby druhé světové války.[32] Koláže z fotografií, jejichž zdrojem byl hlavně internet, a tématem současný boj s terorismem, jsou opatřeny Brechtovými epigramy, které nijak neztratily na své aktuálnosti.

32 *Kriegsfibel* vyšlo v Německu v roce 1955. Překlad do angličtiny se objevil v roce 1998 a nesl název *War Primer*.

Tento projekt je také projevem skepticismu vůči fotografii. Broomber a Chanarin se nepovažují za fotografy, spíše za umělce pracující s obrazem, dodávající mu význam. Používají archivní fotografie, snímky z internetu často příšerné kvality, přičemž si je „vypůjčují" pro vlastní sdělení. Stálým motivem jejich činnosti je utváření disonance, vyvádění diváka z pocitu samozřejmosti a předvídatelnosti.

Dalším projektem, také inspirovaných osobností Brechta[33], byla adaptace Bible[34], nejznámější knihy v lidských dějinách, která představuje literární kánon, historický pramen a – podle vyznavačů judaismu a křesťanství – zjevení slova Božího. Broomberg a Chanarin prolomili další tabu, když ilustrovali svatou knihu archivními fotografiemi, které jsou, stejně jako bible, plné násilí, krutosti a nesmyslných katastrof sesílaných nadpřirozenou silou, panovačným starozákonním Bohem. Epilog této publikace tvoří úryvek z eseje izraelského filozofa Adiho Ophira (*Divine Violence: Two Essays on God and Disaster*[35]), který tvoří jistý klíč, jak číst kontextuální střet současných obrazů katastrof a starozákonní pravdy. Nadčasové pravdy o situaci člověka, na nějž dopadají katastrofy, epidemie, povodně, války a jiná neštěstí, která z nevysvětlitelných příčin sesílá mstivý a nevypočitatelný Bůh. Roli Boha v dnešním světě převzal stát, v obecném smyslu. Cenou za přináležitost k jisté státní struktuře je podrobení se jednotlivce úplné kontrole, čímž se stává nástrojem k plnění pokynů. Ti, kteří nedodržují „příměří" a nevykonávají jim vnucenou vůli, jsou objektem hněvu a zkázy.

Pokud pomineme vícevrstevnatost tohoto přístupu, máme opět co do činění s prezentací možnosti použití obrazů k nějakému předem určenému cíli, což ve výsledku – ve střetu s textem – odhaluje nové, překvapivé významy.

33 V Brechtově archivu umělci narazili na osobní exemplář kapesní Bible tohoto slavného přesvědčeného marxisty, s jeho ručně psanými poznámkami a červeně označenými úryvky textu. Obálku Bible zdobila nalepená fotografie závodního auta.

34 Broomberg A. , Chanarin O. *Holy Bible,* 2013

35 Ophir A. *Divine Violence: Two Essays on God and Disaster.* Van Leer Jerusalem Institute and Hakibbutz, 2013



Fotografie 20 Adam Broomberg and Oliver Chanarin, War Primer 2, 2011



Fotografie 21 Adam Broomberg and Oliver Chanarin, Holy Bible, MACK Books / Archive of Modern Conflict, London, 2013

Chanarin a Broomberg jako *bouffon* rádi vstupují do středu schématu a jednají proti očekáváním. Nezesměšňují, ale vytvářejí nebo v nás probouzejí pochybnosti. Ukazují, že očividnost se nejvíce domáhá kladení otázek. Den, kdy nikdo nezemřel je antiteze válečné reportáže. Ukazuje vyčerpání jisté formy žánru, které je výsledkem jeho vnitřní krize narace založené na opakovaných symbolech. Na druhé straně žádný z fotografických žánrů nepodléhal srovnatelně velkému tlaku politiky, jako právě válečná fotografie, který její étos proměnil ve fikci. Konflikt ve smyslu umění je střet pojmů, válka bez obětí, hledání exprese držící krok se životem.

Postoj odmítnutí a zavrhnutí konvenčního jazyka zaznamenávání války nesnese hodnotu realistického obrazu jako důvodu. Extrémní konceptuální forma tohoto projektu spočívá v jeho vícevýznamovosti a schopnosti utvářet diskurz. Také odhaluje silné mechanismy, které ovládají a filtrují zpřístupňované obrazy, čímž omezují naše občanská práva a svobody. Co tedy manifestuje toto nekompromisní odmítnutí re-prezentace?

Odmítnutí jednání, které měl divák právo očekávat, tedy zaznamenávání událostí v souladu s kontextem popisku, lze interpretovat jako negační jednání, druh odporu, obrazoborecko – uměleckou vzporu vůči klasické ideji reportérské profese. Odmítnutí se také může vztahovat přímo k jednání v rámci omezení vnucených armádou, čímž se z něj stává protest proti restrikcím týkajícím se toho, co se smí, a co se nesmí ve zprávách z války ukazovat. Nesouhlas s pořízením „konvenčního“, registrujícího obrazu může být nakonec odmítnutím ve vztahu k divákovi očekávajícímu důkazy od přímého svědka událostí, kterého nepředstavující obraz nutí položit si otázku: není moje vnímání a čtení fotografického obrazu formou neomezené důvěry, kterou vládám do fotografií? Jak hodně a co musím vidět, abych uvěřil? Co musím vidět, aby mnou fotografie pohnula a přiměla mě k reflexi? Mají barevné čmáranice zachycené 20sekundovou expozicí kousku papíru světlu, s nadpisem, který je komentuje, stejnou důkazní hodnotu jako „Padající voják“? Důkazu ve smyslu zachycení události, jíž jsem nebyl očitým světem, a někdo byl tak blízko ní, jak to bylo možné. Vícevýznamovost a schopnost díla provokovat otázky je umění vlastní, ale umění se nepouští do bojové linie. Následky jednání umělce jsou nepředvídatelné a mohou být nebezpečné. Chcete-li fotografovat válku, musíte být fotograf, ne umělec. Umělecké dílo totiž snese sankce a odmítá spolupracovat, bouří se a provokuje k myšlení.

V případě popisovaného díla toto začíná mluvit jazykem umění, když všechny jeho integrální součásti – fotogramy, popisky a video, společně odkrývají svou mnohoznačnou podstatu.

Nakonec se odmítnutí svým způsobem iniciující tvůrčí proces v případě *„Dne, kdy nikdo nezemřel“* může obracet ne proti, ale k obvyklé, a také idealizované naraci války. Historie válečných fotografií oceňovaných porotou World Press Photo nebo Pulitzerovy ceny ukazuje téměř vždy stejný vzor prezentace, navíc se zdá být tak silně zafixovaný ve vědomí jak diváka, tak fotografujícího, že se z modelu stalo samoopalující se klišé. Klasická idea reportáže se rozbíjí o restrikce, které omezují svobodu pozorování válečných operací a přinášet o nich spolehlivé zprávy. Tato myšlenka se, což je důležitější, také stala vězněm sama sebe kvůli nedostatečné autoreflexi a schematičnosti.

Umělecká biografie



Fotografie22 Adam Broomberg and Oliver Chanarin *Autoportret*

Adam Broomberg (nar. 1970, Johannesburg, Jihoafrická republika) a Oliver Chanarin (nar. 1971, Londýn, Velká Británie) jsou umělci žijící a pracující mezi Londýnem a Berlínem. Jsou profesory fotografie na Hochschule für bildende Künste (HFBK) v Hamburku a učí v programu MA Photography & Society na Royal Academy of Art (KABK) v Haagu, který spoluvytvářeli. Společně měli četné individuální výstavy, naposledy v The Centre Georges Pompidou (2018) a Hasselblad Centre (2017). Jejich účast na mezinárodních skupinových výstavách zahrnuje Yokohama Trienniale (2017), Documenta, Kassel (2017), The British Art Show 8 (2015-2017), Conflict, Time, Photography at Tate Modern (2015); Shanghai Biennale (2014); Museum of Modern Art, New York (2014); Tate Britain (2014) a Gwanju Biennale (2012). Jejich práce se nacházejí ve veřejných a soukromých sbírkách, včetně Pompidou, Tate, MoMA, Yale, Stedelijk, V&A, Galerie umění v Ontariu, Cleveland Museum of Art a Baltimore Museum of Art. Hlavní ocenění jsou ICP Infinity Award (2014) pro Holy Bible a Deutsche Börse Photography Prize (2013) pro War Primer 2. Broomberg a Chanarin jsou laureáty Arles Photo Text Award 2018 za knižní publikaci War Primer 2 , vydanou MACK.[36]

36 Biografická poznámka na základě: www.broombergchanarin.com

Seznam použité literatury

Agtmael van P. *Disco Night Sept 11*, Red Hook Editions, 2014**.ISBN**|0984195424

Bangert Ch. *War Porn* Consortium Book Sales & Dist, 2014. **ISBN**| 3868284974, 9783868284973

Bangert Ch. *Hello Camel* Kehrer Verlag, 2016. **ISBN**| 3868286837, 9783868286830

Brecht B. *War Primer,* Libris, 1998. **ISBN**| 1870352211

Broomberg A.,Chanarin O. *Holy Bible,* MACK und AMC – Archive of Modern Conflict, London 2013. **ISBN**| 978-1-907946417

Brennen B, Hardt H., *Picturing the Past. Media , History and Photography*, *History of communication,* University of Illinois Press, 1999. s. 140. **ISBN**|9780252024658

Frassanito W.A., *Early Photography at Gettysburg*, Gettysburg: Thomas Publications, 1995, s. 268-278. **ISBN**| 157747032X

Gilbertson A., Gourevitch Ph., *Bedrooms of the Fallen,* University of Chicago Press, 2014. **ISBN**| 022606686X

Ophir A. *Divine Violence: Two Essays on God and Disaster.* Van Leer Jerusalem Institute and Hakibbutz, 2013. **ISBN**| 9789650207014

Paul Ch., Kim J.J. *Reporters on the Battlefield: The Embedded Press System in Historical Context,* Rand Corporation, 2005, str. 66. **ISBN**| 0-8330-3654-8

Sontag S. Widok cudzego cierpienia, Wydawnictwo Karakter, 2010. str. 13. **ISBN**| 978-83-62376-42-1

Sontag S., Przeciw interpretacji v: S. Sontag, Przeciw interpretacji i inne eseje, Kraków 2012, s. 7. **ISBN**| 978-83-62376-14-8

Weber D. *War Sand* Polygon 2017. **ISBN**| 978-0995937703

Westgeest H. Gelder Van H. *Photography Theory in Historical Perspective,* John Wiley & Sons, 2011. s. 191. **ISBN**| 978-1-405-19197-5

Elektronické zdroje

http://www.broombergchanarin.com/the-day-nobody-died-1-1-1/

Broomberg A, Chanarin O., *Unconcerned but Not Indifferent*, foto8 Magazine, March 2008. http://www.foto8.com/live/unconcerned-but-not-indifferent/

David Campany, *Safety in Numbness: Some remarks on the problems of 'Late Photography'* https://davidcampany.com/safety-in-numbness/

Kenneth Jarecke in: The Atlantic, *The War Photo No One Would Publish,* 8.08 2014. https://www.theatlantic.com/international/archive/2014/08/the-war-photo-no-one-would-publish/375762/

Mike Springer, *Alfred Hitchcock Explains the Plot Device He Called the 'MacGuffin',* Open Culture, 09.07.2013 http://www.openculture.com/2013/07/alfred-hitchcock-explains-the-plot-device-he-called-the-macguffin.html

Roth A. *Russia moves to mask its soldiers' digital trail with smartphone ban,* The Guardian, 19.02.2019. https://www.theguardian.com/world/2019/feb/19/russia-moves-to-mask-soldiers-digital-trail-with-smartphone-ban

Time „The Most Influential 100 Images of All Time, Images that changed the world, selected by Time and an international team of curators http://100photos.time.com/

What is Conceptual Photography? (part 3) https://www.youtube.com/watch?v=9TvpxG9fLqo

032c Magazine, *Paranoid, and Cousins,* 01.06.2015 https://032c.com/isis-is-the-grotesque-but-instagram-and-selfies-are-also-the-grotesque-chris-dercon-in-conversation-with-broomberg-chanarin/

Seznam jmen

Adams, Eddie
Agtmael, *V.* Peter
Brecht, Bertold
Bangert, Christoph
Brady, Mathew
Brennen, Bonnie
Broomberg, Adam
Burnett, David
Burrows, Larry
Capa, Robert
Campany, David
Chanarin, Oliver
Coppola, Francis Ford
Fenton, Roger
Frassanito, A. William
Frederick, Ivan
Gardner, Alexander
Gelder, Van Hilde
Gilbertson, Ashley
Godard, Jean-Luc
Greenspon, Art
Griffiths, Philip Jones
Hardt, Hanno
Hitchcock, Alfred
Huet, Henry
Jarecke, Kenneth
Kim, J.James
O'Hagan, Sean
Ophir, Adi
O`Sullivan, Timothy H.
Leffler, K. Warren
Mccullin, Don
Moore, John
Natalia, LL
Page, Tim
Paul, Christopher
Ristelhueber, Sophie
Roth, Andrew
Silicio, Tami
Snow, Lalage
Sontag, Susan
Spielberg, Steven
Springer, Mike
Stone, Oliver
Teicher, G. Jordan
Tennyson, Alfred Lord
Ut, Nick
Weber, Donald
Westgeest, Helen

Počet stran: 47

Počet normostran: 35

Počet úhozů: 63 139

V Opavě, 28. června 2020 Iwetta Dziewiałtowska-Gintowt