SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE



Pawel Palusiak

„VLIV CIVILIZAČNÍHO A TECHNOLOGICKÉHO VÝVOJE NA FOTOGRAFII SLEDOVANÝ NA PŘÍKLADU VÁLEČNÉ REPORTÁŽNÍ FOTOGRAFIE"

OPAVA 2007

Pawel Palusiak

„VLIV CIVILIZAČNÍHO A TECHNOLOGICKÉHO VÝVOJE NA FOTOGRAFII SLEDOVANÝ NA PŘÍKLADU VÁLEČNÉ REPORTÁŽNÍ FOTOGRAFIE“

BAKALÁŘSKÁ TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Obor: TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

Vedoucí práce: odb. as. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch
Oponent: odb. as. Mgr. Jiří Siostrzonek, Ph.D.

OPAVA 2007

P R O H L A Š U J I,

že práci jsem vypracoval samostatně a použil pouze citovanou literaturu.

Souhlasím se zveřejněním práce formou zařazení do Ústřední knihovny FPF SU v Opavě, a do knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze.

Pawel Palusiak

Chtěl bych ze srdce poděkovat Prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi a ostatním pedagogům
za upřímnou vlídnost a obrovské nasazení při poskytování svých znalostí a zkušeností.

Chtěl bych poděkovat také Odb. as. Vojtkovi Bartkovi a Ivance Mikolášové
za obrovskou srdečnost a pomoc při řešení všech problémů spojených se studiem.

Chtěl bych také poděkovat všem studentům a kamarádům
za možnost sdílet spolu své nápady, názory, zkušenosti a inspirac.

OBSAH : .....CHYBA! ZÁLOŽKA NENÍ DEFINOVÁNA.
1.ÚVOD. 6
2. PŘÍTOMNOST FOTOGRAFIE VE VÁLEČNÝCH AKCÍCH 7
2. 1. PRVNÍ FOTOGRAFICKÉ AKTIVITY NA VÁLEČNÉM POLI..... 7
2.2 KRYMSKÁ VÁLKA A OBDOBÍ DO 1. SVĚTOVÉ VÁLKY..... 8
2.3. 1. SVĚTOVÁ VÁLKA A KONFLIKTY VEDOUCÍ K VYPUKNUTÍ 2. SVĚTOVÉ VÁLKY. 11
2.4. 2. SVĚTOVÁ VÁLKA..... 14
2.5. KONFLIKTY PO 2. SVĚTOVÉ VÁLCE 17
2.6. VIETNAM A POZDĚJŠÍ VÁLKY..... 19
3. ZMĚNA POSTAVENÍ A ROLE FOTOGRAFA 24
4. EVOLUCE FOTOGRAFIE.....31
4.1. TECHNOLOGICKÝ VÝVOJ FOTOGRAFIE 31
4.2. TECHNOLOGICKÝ VÝVOJ CIVILIZACE A FOTOGRAFIE..... 36
5. FOTOGRAFIE JAKO NOSITEL INFORMACE.....40
5.1. SPECIFIČNOST FOTOGRAFIE JAKO MÉDIA 40
5.2. KULTURNÍ KONTEXT 42
6. ZÁVĚR 45
6. BIBLIOGRAFIE 47

1.Úvod.

Ve své práci bych chtěl obsáhnout vývoj, kterým prošla dokumentární válečná fotografie od svých začátků, čili závěru první poloviny 19. století, až po současnost.

Specifičnost tohoto fotografického směru, jenž je součástí dokumentární fotografie, spočívá ve velké míře v informativní funkci snímku a rychlosti, s jakou může být publikován. Důsledkem toho je to, že překonávání technologických bariér ve sféře transportu a komunikace je důsledně doprovázeno rozvojem a zevšeobecněním fotoreportáže. Rovněž sám vývoj fotografické techniky kolosálním způsobem změnil možnosti fotografa při zaznamenávání událostí přímo v místech konfliktu.

K rozboru tohoto tématu patří neodmyslitelně také rozbor statusu samotného fotografa, pracovních podmínek a změn úhlu pohledu na sledované události spolu s přiblížením problému odlišných kultur, který se nevyhnutelně objevuje v okamžiku líčení událostí, kterých se ve většině případů účastní různé národy, plemena nebo klany.

Při úvahách o dalším vývoji fotografie, konkrétněji toho směru, který se věnuje zachycování aktuálních historických událostí, se současně nabízí také popisování fotografie jako média, a dále mechanismů, díky kterým funguje, a také způsobu, jakým ji vnímáme.

Popis, byť jen ve zkratce, přítomnosti fotografie ve válečných konfliktech napříč dějinami, by měl umožnit čtenáři ucelenější představu o tom, jak jej ve skutečnosti již dříve zmíněné faktory rozvoje válečné fotoreportáže formovaly v reálných pracovních podmínkách a jakou mu vtiskly konečnou podobu.

Pokusím se ve své práci popsat tyto změny v technologickém i kulturním rozvoji naší civilizace i samotné fotografie a zároveň ukázat, jak měnily chápání a zachycování utrpení a násilí válečných fotografů.

2. Přítomnost fotografie ve válečných akcích

2. 1. První fotografické aktivity na válečném poli.

V letech 1846–1848 probíhala Mexická válka. Mexiko a Amerika spolu bojovaly o území Kalifornie, Nového Mexika a Texasu ležící mezi oběma zeměmi. Z této události jednoznačně pocházejí první historické snímky z vojenských akcí. Je to soubor okolo 50 daguerrotypů od neznámého autora, s největší pravděpodobností pouličního portrétního fotografa z města Saltillo[1]. Tyto snímky ukazují počátky válečné fotografie, statické scény vojáků před bojem, vojenské tábory, panoramata měst. Objevují se také snímky válečných hrdinů jako např. daguerrotyp s podobiznou brigádního generála Johna Ellise Woola obklopeného vojáky na ulici v mexickém Satillu[2].



Fot. 1. Generál Wool a jeho,Saltillo, Mexiko, r. 1847, daguerrotyp

[1] J. Lewinsky, The *Camera at War*, s. 37.
[2] M. W. Marien, *Photography a Cultural History*, s. 47.

Prvním známým válečným fotografem byl fotoamatér, Brit John MacCosh. Sloužil jako chirurg u Bengálské pěchoty. Jeho snímky z Druhé války Sikhů 1848–1849 v Paňdžábu se omezily jen na portréty jeho známých z Britské armády. Avšak už v další válce, které se zúčastnil – v anglo-búrské válce (1952) se již fotografii věnuje profesionálněji, a fotografuje města zničená válečnou vřavou a přípravy k boji.

2.2 Krymská válka a období do 1. světové války.

V roce 1853 vypukla Krymská válka, ve které proti sobě stály Rusko a koaliční armády Velké Británie, Francie, Turecka a Sardinie. Války se zúčastnil Richard Nicklin, v civilu profesionální fotograf. Jako první fotografoval na zakázku vojenské akce. Koaliční vojenské velení jej v raném období Krymské války honorovalo 6 šilinky denně za dokumentování vojenských opevnění[3]. Byli mu přiděleni dva asistenti, kteří speciálně pro tento účel absolvovali fotografický kurs. vychovatel

V průběhu této války se objevila i více známá postava dějin válečné fotografie, Brit Roger Fenton. Zaměstnalo jej anglické vydavatelství z Manchesteru „Thomas Agnew & Sons", které chtělo využít jeho válečné fotografie ke komerčním účelům. Fenton vytvořil okolo 360 fotografií, zejména scenérií po bitvě, záběry z kasáren, zákopů a portrétů válečných hrdinů, na kterých však dominovala spíše idylická nálada.

V roce 1855 přijel na frontu Krymské války další Brit, James Robertson, amatérský fotograf. Vytvořil okolo 60 fotografií[4], hlavně z příprav před útokem na Redan (Ruský přístav), dále záběry trosek dobytého přístavu a opevnění Sevastopolu. V letech 1853–1857 spolupracoval Robertson s italským fotografem Felicem A. Beatem. Fotografovali spolu akce Britské armády, a zvláště potlačení indické vzpoury v 1858. Nejdůležitějšími

[3] J. Lewinsky, s. 37.
[4] M. W. Marien, s. 90.

událostmi, které se mu podařilo zachytit, jsou masakr žen a dětí v Cawnpore, vyvraždění populace bílé pleti v Delhi a obléhání a později i dobytí opevněného města Lucknow.

V roce 1860 se Beato ocitl ve válečné vřavě 2. opiové války v Číně, kde proti sobě stály armády Velké Británie, Francie a císařské dynastie Qing. Fotografoval závěrečné stádium válečného tažení, těžké boje o pevnosti Pehtang a Taku chránících cestu k Pekingu.

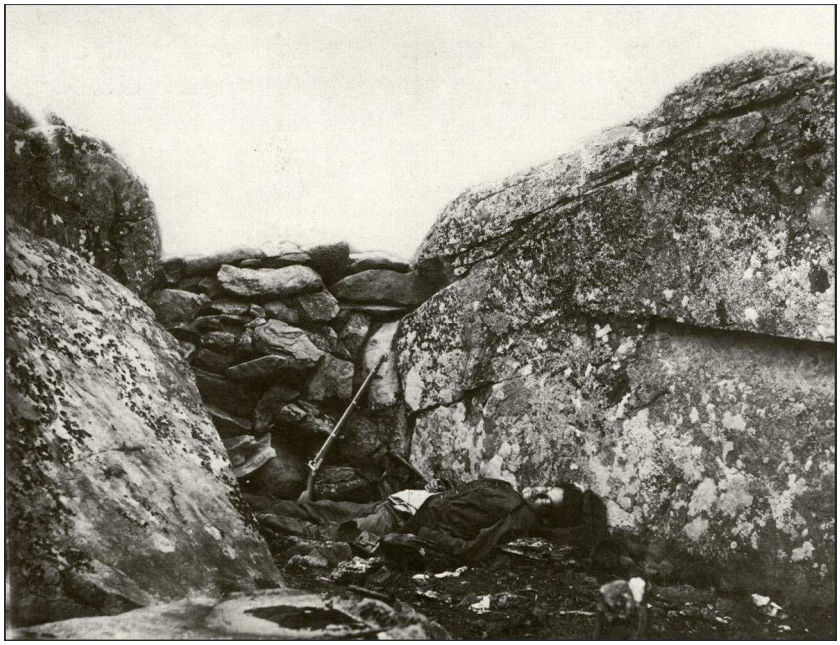
Snímky obou fotografů z tohoto období působí spíše teatrálně. Jsou zachycovány pohledem evropských džentlmenů, kde přítomnost domorodců je spíše nevýznamná. Kromě několika krvavých scén, na nich dominuje elegantní kompozice a chladné záběry z povzdálí.

Půl roku po ukončení 2. opiové války vypukla v květnu 1860 v Americe Secesní válka. Tento vnitřní konflikt mezi severními státy Unie a jižními státy Konfederace byl prvním, který byl průběžně fotograficky zachycován. Stalo se tak díky téměř 1400 fotografům, fotografujícím vojenské oddíly, stavby a bojiště a také díky práci Mathewa B. Bradyho. Zpočátku pracoval tento fotograf sám, ale jakmile se ukázalo, že tento konflikt nebude vyřešen tak rychle, jak se zpočátku na Severu předpokládalo, rozšířil své působení najmutím týmu fotografů, pracujících pod jeho vedením. Ve svém nejslavnějším období jich zaměstnával 20 najednou. Nejdůležitější z nich byli Alexander Gardner a Timothy H. O'Sullivan. Jeho tým vyprodukoval dohromady okolo 7000 negativů[5]. Většina z těch, které byly publikovány, měly podobu stereoskopických fotografií nebo vizitkových podobenek[6], které v tehdejší době představovaly nejpopulárnější formu jejich použití, protože ilustrace textu v tisku byla ještě v plenkách.

Období od konce secesní války až do prvních let nového století byla plná vojenských akcí. Většina z nich byly konflikty lokální, které byly až na několik výjimek velmi slabě dokumentovány. Dominujícím důvodem byla nízká poptávka po fotografiích z válečných míst, zachycujících smrt a zkázu.

[5] J. Lewinsky, s. 44.
[6] J. Lewinsky, s. 44.

Válečná fotografická alba nebyla komerčně zajímavá[7] a potenciální hodnota fotografií pro vojenské využití ještě nebyla objevena.



Fot. 2. Smrt povstaleckého vojáka, Gettysburg r. 1863 , Timothy O'Sullivan

V období Pařížské revoluce v roce 1870 byla fotografie použita pro dokumentaci událostí a zároveň k propagandě politických názorů. Bruno Braquehais vytvořil 109 portrétů účastníkům pařížské revoluce, které později publikoval v albu „Paris called the comunne". Po znovuzískání vlády nad městem použila francouzská policie toto album pro identifikaci a zatýkání povstalců.

Pozornost si zaslouží snímky Johna Burka z raného stádia 2. afgánské války, kdy spolu válčily Afghánistán a Velká Británie. Jakkoliv jeho snímky vznikaly pozorováním z dálky, bez přímého kontaktu s boji, stavějí autora jeho rozmáchlé fotografie britských kavaleristů v afgánské scenérii mezi nejzajímavější fotografy válečných událostí své doby[8].

[7] M. W. Marien, s. 97
[8] J. Lewinsky s. 51.

Na konci 19. století se začala vyostřovat situace mezi Spojenými státy a Kubou, která tehdy byla kolonií Španělského království. Americká agresivní propaganda v podobě tzv. „Yellow press" (žlutý tisk – náborové, verbující, propagandistické listy), byla jednou z příčin vypuknutí války mezi těmito státy v roce 1898[9]. Samotná válka vzbuzovala u americké společnosti obrovský zájem, což způsobilo její dokonalé a profesionální průběžné obrazové zaznamenávání. Svůj křest ohněm v této válce prožil i Jimmy Hare, americký fotograf, který byl s velkou pravděpodobností prvním válečným fotoreportérem, jenž se aktivně stěhoval na místa, kde vojenské konflikty právě vznikaly.

V roce 1899 vypukla v Africe 2. burská válka mezi Britskou armádou a Burky, potomky holandských osadníků. Vojenské akce byly zachyceny velkým počtem profesionálních fotografů. Žádný z nich však nedokázal tento konflikt podrobněji zachytit. Mezi jinými chybí dokumentace na světě prvních koncentračních táborů, organizovaných Brity, ve kterých bylo zadržováno obyvatelstvo z dobytých území. Jedním z důvodů takové situace byla velmi přísná vojenská cenzura.

Boxerské povstání v Číně v roce 1900 nebylo v tisku téměř zmiňováno, ale nakonec bylo brilantně zachyceno italským válečným korespondentem Luigem Brazinim[10]. O čtyři roky později fotografoval Brazini Rusko-Japonskou válku v letech 1904–1905.

2.3. 1. světová válka a konflikty vedoucí k vypuknutí 2. světové války.

1. světová válka, nazývaná také Velká válka, trvala od 28. července 1914 do 11. listopadu 1918. Byla největším ozbrojeným konfliktem od doby napoleonských válek. Během jejího trvání zemřelo 9 miliónů vojáků. I přes

[9] J. Lewinsky s. 53.
[10] J. Lewinsky s. 59.

tento rozsah událostí byla veřejnost seznámena jen s málem snímků z této války. Bylo to zapříčiněno od samého počátku důslednými vojenskými zásahy. Cenzura a omezení pohybu byly velmi přísně dodržovány. Na frontě se nesměl zdržovat žádný civilní fotograf. Za porušení tohoto nařízení hrozila smrt. Žádnému z akreditovaných válečných korespondentů nebylo dovoleno vstoupit do blízkosti linie fronty. Každý z nich měl svého velícího důstojníka, jehož úkolem bylo ztěžovat reportérovi práci a oddalovat jej za každou cenu od linie fronty. Vojenské orgány většinou samy zaměstnávaly oficiální fotografy. Velká Británie, Austrálie, Kanada, Nový Zéland, Francie, Spojené státy i Německo měly ve svých službách fotografy, jejichž úloha spočívala spíše v zachycování doprovodných událostí, než v dodávání fotografií z linie fronty tisku a agenturám. Nakonec ani samotní editoři nevykazovali přílišný zájem o fotografii, která byla stále ještě považována za médium s omezenými možnostmi. Fotografická esej ještě nebyla zaběhlou formou sdělení. Ve spojení s přísnou a nekompromisní armádní cenzurou to vedlo k zpravodajství z války zbavenému emocí, obraznosti, přímo nudnému. Na fotografiích byli hlavně pochodující vojáci, každodenní život v kasárnách a portréty. Výjimečná však byla tvorba Williama Ridera fotografa bojujícího v kanadské armádě. Podařilo se mu mezi jinými nafotografovat bitvu u Passchendaele a poslední válečné události. Jeho snímky byly technicky i kompozičně dobré, zachycovaly důležité a dramatické situace. Stále však zůstávaly jen dosti chladným pozorováním vzdálené války. Dobře se však vyvíjela letecká fotografie, sloužící k sledování území.

I když události odehrávající se na západních frontách 1. světové války byly pouze zaznamenávány, válka ve východní Evropě zůstává z fotografického hlediska jen bílou skvrnou. Ruská fronta již byla na samém počátku své existence prohlášena za zakázané území pro všechny západní válečné zpravodaje. Fotografická dokumentace byla ubohá, na nízké technické úrovní, nejčastěji anonymní. Nepočetné záběry z Říjnové revoluce jsou hlavně výřezy z filmů, které nejpravděpodobněji byly pozdějšími inscenovanými rekonstrukcemi těchto událostí.

Dalším významným konfliktem bylo tažení italské armády v Habeši v letech 1935–1936, které mělo Italům zajistit nové africké kolonie. Tato válka na sebe upoutala dosti velký zájem médií. Ještě před vypuknutím války stálo na obou stranách konfliktu na 270 reportérů[11]. Stejně jako v 1. světové válce, panovala i zde velmi přísná cenzura. Ve spojení silných tlaků a nedostatku fotografického materiálu docházelo často zcela běžně k falšování snímků. Korespondent Herbert Matthews tvrdil, že téměř 90 % všech fotografií z této války jsou obrazově manipulované[12]. Dalším příkladem může být sdělení Philipa Knightleje, podle které fotograf „The Associated Press" Joe Canova s pomocí 50 italských tanků a několika jednotek vojáků inscenoval vojenské manévry, a takto získané fotografie byly později otištěny jako skutečné tankové útoky proti Habešskému vojsku[13].

V roce 1936 vypukla ve Španělsku občanská válka, jež byla později považována za předehru ke 2. světové válce. Povaha tohoto konfliktu byla dosti výjimečná, což se odrazilo i v jeho zdokumentování. Vnitřní válka mezi levicovou španělskou vládou a pravicovou opozicí měla vizuálně okázalý charakter. Boje probíhaly nepravidelně, často měly spíše partyzánskou povahu a účastnili se jich lidé stejné národnosti, vyznání a nejčastěji civilisté. Těžko se pak na snímcích hledaly rozdíly a kontrasty mezi válečnými stranami. Přehlednosti nedokázal přispět ani fakt, že počet mezinárodně uznávaných fotografů účastnících se této války byl minimální.

Tato válka sice měla lokální charakter, ale obě znepřátelené strany hojně využívaly pomoci třetích států, a to jak materiálně tak i lidských zdrojů. Vyžadovalo to vedení intensivní propagandy, masírující lidskou podporu a podporující příliv dobrovolníků. Fotografové byli proto motivování k vytváření co největšího počtu fotografií, které měly být využity k ideologickým cílům. Výsledkem toho byla opět stejně jako v případě války v Habeši častá manipulace se záběry. Příkladem může být album „500 Photos of the War"[14]

[11] J. Lewinsky, s. 79., s. 81
[12] J. Lewinsky s. 82.
[13] J. Lewinsky s. 82-83.
[14] J. Lewinsky s. 84

vydané v roce 1937 gen. Francem, jež bylo nástrojem propagandy a ve němž je mnoho snímků jednoznačně falešných.

Dalším zajímavým názorem jsou slova P. H. F. Toveye, jenž tvrdil, že většina snímků otištěných v britských a zahraničních novinách byla zfalšovaných nedaleko města Burgos. Podle něj jsou zachyceny často stejné osoby na snímcích z fronty z Bilbaa i z Samosierry, přičemž tato místa od sebe leží více než 150 km[15]. Velký význam měl i fakt, že velké množství reportérů z této války bylo politicky aktivními přívrženci jedné z válečných stran, jako např. Robert Capa, zakladatel agentury Magnum, který byl oddaným stoupencem republikánů.

2.4. 2. světová válka

1. září 1939 vypukla 2. světová válka, největší ozbrojený konflikt v dějinách světa. Ještě nikdy se ve stejnou dobu nevěnovalo tak velké množství fotografů dokumentování událostí, jež se udály během 6 let trvání této války. Zachycení obrovského množství událostí odehrávajících se na nejrůznějších místech vojenských akcí bylo heroickým výkonem. Nikdy dříve nebyl fotoaparát v tak širokém rozsahu využíván vojenskou mašinérií.

Válečné fotografy z 2. světové války můžeme rozdělit do tří kategorií. První z nich tvořili fotografové vyškolení, vybavení a placení přímo armádou. Z počátku jich sice bylo velmi málo, ale s rozrůstáním válečného konfliktu se začali objevovat prakticky v každém druhu vojska. Příkladem může být letecká fotografie na straně spojenců, která dodávala více než 85 procent průzkumných informací o nepříteli. Do druhé, méně početné skupiny, patřili fotografové pracující pro noviny a magazíny. Poslední kategorií byli fotoamatéři, jak civilní osoby, které se ocitly blízko fronty, tak i samotní aktivně bojující vojáci. Pro třetí skupinu bylo charakteristické, že po invazi do

[15] J. Lewinsky s. 84.

Normandie, byl statisticky každý druhý spojenecký voják vybaven soukromým fotografickým aparátem[16].

V Německu, v okamžiku blízkého začátku války nařídil ministr propagandy Joseph Goebbels likvidaci veškerých nezávislých médií. Všichni fotografové museli projít úřední registrací. Dalším krokem bylo povinné zapojení všech představitelů uměleckého světa a zpravodajství do divize propagandy. (něm. „Propaganda Kompanien")[17]. V Rusku byli všichni fotografové pod přísnou kontrolou politbyra. Ještě do nedávné doby neexistovala jediná publikace věnovaná sovětské válečné reportážní fotografii[18]. Britská armáda byla ohledně fotografického dokumentování válečného tažení naprosto nepřipravená. V jejích řadách se nacházelo jen málo fotografů, kteří měli za úkol fotografovat vojenské akce a zároveň provádět průzkum terénu. Masový nábor do těchto oddílů začal teprve po vypuknutí války. Cenzura ve spojenecké armádě byla stejně přísná jako za 1. světové války. Příkladem může být situace Margaret Bourke-White, kde před vysláním snímků do magazínu „Life", byly její filmy na místě vyvolány, a podle z nich vyrobených kontaktů pak byly schvalovány vojenskou cenzurou[19].

První etapa války, útok Německa na Polsko a Francii, byla zaznamenána velmi uboze. Důvodem byla blesková rychlost postupu vojsk obsazujících Polsko. Většina fotografií z tohoto období pochází od německých válečných fotografů. Aktivní účast fotografů na válečné scéně začal až v období letecké Bitvy o Anglii. Snímky z tohoto období hodné pozornosti vytvořil Bert Hardy.

Další fronta byla otevřena v roce 1940 v Africe, tato etapa války byla dokumentována nejen oficiálními válečnými fotografy, ale i nezávislými fotografy z různých zemí.

[16] J. Lewinsky s. 95.
[17] M. W. Marien, s. 302.
[18] J. Lewinsky s. 110.
[19] M. W. Marien, s. 302.

V roce 1941 zaútočilo Německo na Sovětský svaz. I když se tato fronta rozkládala na obrovském území a bylo do ní zapojeno okolo tří miliónů vojáků, je to nejméně zdokumentované období 2. světové války. Jediným západním fotografem, kterému se podařilo dostat se na východní frontu, byla Margaret Bourke-White. Zmínku si zaslouží i výborná československá publikace „Fotografovali válku" vydaná v roce 1975, která je sbírkou fotografií sovětských autorů působících na východní frontě[20]. A také Dmitrije Baltermance, sovětského fotografa, který vytvořil neobvykle emotivní záběry z východní fronty. Bohužel je většina tvorby sovětských válečných korespondentů dodnes anonymní a zůstává zamčena v sovětských archivech.

Válka v Pacifiku byla fotograficky zachycena velmi široce. Nejznámějšími fotografy v této kampani byli George Strock, Ralph Morse, W. Eugene Smith a David Douglas Duncan, pro kterého to byl první křest ohněm. V roce 1944 se invaze do Normandie zúčastnilo 550 válečných dopisovatelů[21]. Byl mezi nimi i Robert Capa, který během vylodění na pláži Omaha vytvořil jedny z nejznámějších snímků 2. světové války.



Fot. 3. Hledání mrtvých, Ruská fronta, r.1942 , Dmitrij Baltermanc

[20] J. Lewinsky s. 112.
[21] J. Lewinsky s. 126.

Nejdrastičtější výjevy, zachycené během této války, souvisí s osvobozováním koncentračních a zajateckých táborů, kde fotografovali Margaret Bourke-White a George Rodger.

2.5. Konflikty po 2. světové válce

První v větších konfliktů odehrávajících se po skončení 2. světové války byla Korejská válka, ve které vojska Severní Koreje zaútočila na teritorium Jižní Koreje. Právě v období tohoto konfliktu se rozvinuly nové standarty práce válečných fotoreportérů. Korespondenti z 19 zemí[22], kteří měli na začátku války relativně velkou volnost pohybu a výběru témat, začali popisovat dosud nezpracovanou problematiku, například exekuce severokorejských zajatců, nedostatek zkušeností a výcviku v armádě a morální nedostatky vojáků. Otevřelo to nový způsob nazírání na válku, ale způsobilo to také novinářskou cenzuru v dalších částech tohoto konfliktu. Tato válka byla, co se týče vývoje válečné reportáže velmi důležitá. Fotografové, kteří se jí zúčastnili – David Douglas Duncan, Bert Hardy i Carl Mydans, představili válku v novém světle, i když šlo pořád o příběhy mužů, více intimní a bližší jednotlivému člověku. Tyto snímky měly obrovský vliv na rozvoj fotografie až do podoby, v jaké ji vidíme dnes.

V roce 1954 vypuklo v Alžíru povstání proti francouzským kolonistům. Tato válka trvala skoro 8 let, až do roku 1962. Měla nepravidelný a partyzánský charakter, takže fotoreportéři museli spoléhat na spolupráci s velitelstvím Francouzské armády, aby se mohli přemístit do míst, kde se právě bojovalo. Díky těmto okolnostem je většina fotografického materiálu dílem francouzských fotografů, majících včasnější informace nebo styky na vysokých místech. Z tohoto důvodu, stejně jako z důvodu nepravidelného

[22] J. Lewinsky s. 142

průběhu celé války, je její dokumentace spíše zklamáním a to jak po straně obsahové, tak i celkovou úrovní. Pouze v minimální míře zobrazuje jak krutosti prováděné alžírskými rebely, tak mučitelské praktiky běžně užívané v této válce francouzskou armádou.

14. května 1948 byl díky rezoluci rady OSN a Spojených států vyhlášen na území Palestiny nezávislý stát Izrael. Ve stejný den začaly okolní arabské státy tento prostor vojensky obsazovat. Způsobilo to několik válek mezi arabskými zeměmi a Izraelem. V první Izraelsko-arabské válce probíhající v letech 1948–1949, dále v tzv. Suezské válce (1956), Šestidenní válce (1967) a Válce Jom Kippur (1973) se na zachycení válečného úsilí a utrpení podílela velká skupina fotografů z různých zemí. V každé z těchto válek ale naráželi na přísnou cenzuru a různé praktické těžkosti, čímž bylo znemožněno důsledné fotografické zachycení tohoto konfliktu. Příkladem může být Philip John Griffiths, kterému během války Jom Kippur podařilo alespoň dvakrát dostat do blízkosti linie fronty a vytvořit sérii velmi dobrých snímků. Aby tyto snímky nezabavila cenzura, rozhodl se propašovat nevyvolané filmy do kanceláře agentury „Magnum" v New Yorku[23].

V 60. a 70. letech došlo v Africe k ozbrojeným konfliktům, které úplně změnily způsob vnímání války. Už to nebylo mužné dobrodružství a příběhy plné heroických hrdinů. Tyto války byly plné utrpení Afričanů, draze platících za dřívější koloniální podrobení evropskými státy.

Když v roce 1960 odevzdala Belgie vládu nad svou kolonií v Kongu místním koaličním úřadům, došlo okamžitě k otevřenému násilnému konfliktu. Konžská armáda odřekla spolupráci svým belgickým důstojníkům a nejbohatší provincie Katanga vyhlásila nezávislost. Vláda na to zareagovala požádáním rady OSN o pomoc, a ta do Konga vyslala své vojáky. Vypukla válka trvající čtyři roky. Volnost, se kterou mohli fotoreportéři pracovat, přinesla v konečném důsledku velmi smutný pohled. Postkoloniální země, která po znovuzískání nezávislosti podléhá vnitřním konfliktům. Ironií celé situaci přidávali všudypřítomní evropští nájemní žoldáci. Lidé pocházející ze

[23] J. Lewinsky s. 164

zemí, které africké země kdysi bezmezně vykořisťovaly, byli nyní sami těmito zeměmi najímáni jako placení žoldáci.

Niger, s modelem demokracie zavedeným Brity, se po znovuzískání nezávislosti také propadl do konfliktu občanské války. Vzpoura vojenských důstojníků z kmene Ibo v roce 1966 vyvolala čtyři roky trvající boje o moc. Don McCullin, vyslaný do Nigeru okamžitě po vypuknutí bojů, tam strávil více než tři týdny, a intenzívně fotografoval. Byly to jedny z nejlepších snímků jeho kariéry. Bohužel magazín „Life", pro který pracoval, zjistil, že snímky dorazily se zpožděním, a samotná válka je příliš nevýznamná, než aby byla publikována na stránkách „Life"[24].

V roce 1968 se mezi reportéry letícími do Nigeru ocitl Romano Cagnoni. Po své první zakázce se však ještě dvakrát vracel, aby tuto válku znovu nafotografoval. Byl jedním z prvních fotografů, který se zde objevil, a jedním z posledních, kteří ze země odcestovali. Během svého druhého a třetího pobytu v Nigeru bydlel většinu času s lidmi, které fotografoval, se kterými jedl a se kterými sdílel nebezpečí. Výsledkem byla jedna z prvních fotoreportáží ukazujících takto zblízka, přímo z intimní blízkosti válku a utrpení obyčejných lidí, které ji doprovází. Byl to začátek nového směru ve válečné fotografii příštích konfliktů.

2.6. Vietnam a pozdější války

Vietnamská válka, probíhající v letech 1957–1975 byla z fotografického pohledu výjimečným konfliktem. V žádném z dřívějších konfliktů neměli fotografové a korespondenti takovou volnost ve svém působení. Někteří představitelé malých deníků nebo zahraniční dopisovatelé dostávali dokonce od americké armády finanční podporu na cestu do Vietnamu. Cenzura neexistovala. Pro získání novinářské akreditace postačilo

[24] J. Lewinsky s. 172

prokázat možnost potenciálního otištění novinářského materiálu a uvést kontakt nebo spolupráci s deníkem nebo zpravodajským magazínem[25] (poz. 15). V praxi to představovalo pouhou formalitu. Fotograf, který měl akreditaci, mohl jít kamkoliv se mu zachtělo. Na místě na něj čekalo bezplatné ubytování, přeprava, jídlo, informační servis.

Samotná válka neměla žádnou výraznou frontovou linii, boje mezi oběma stranami byly nepravidelné a nešlo je předvídat. Aby se novináři sídlící většinou v Saigonu dostali na místo zajímavé události, mohli jen přijít na stanoviště taxíků a najmout si jej na celý den. Bylo to velmi populární zvláště během ofenzívy Tet. Další možnost spočívala ve využití každodenních leteckých spojení ze Saigonu do Danangu ležícího v severní části vojenských operací, v těchto vojenských letadlech a vrtulnících bylo vždy rezervováno 15 míst pro zástupce tisku. Aby mohla tato zmíněna možnost využita, stačilo, aby se objevili tři korespondenti, kteří chtěli do stejného místa. Myšlenka poskytnutí v této válce co největší zpravodajské volnosti a co nejširší ohlas v médiích měla podle mínění amerického velení ukázat vojenskou přítomnost Spojených států ve Vietnamu v co nejlepším světle.

Nevídaná svoboda pohybu, v podstatě působení přímo v místech bojů, vystavovala novináře a zvlášť fotografy obrovskému fyzickému riziku. Během celé války zemřelo 42 novinářů a dalších 20 bylo prohlášeno za nezvěstné[26]. Celkový počet válečných korespondentů byl neporovnatelný se kterýmkoli dřívějším ozbrojeným konfliktem. V letech 1961 až 1963 jich bylo ve Vietnamu jen malá hrstka. V roce 1963 se začala rozrůstat, až v roce 1968 dosáhla počtu 700 válečných korespondentů[27].

Na jedné straně technický vývoj, snadnost transportu na místo boje, dlouhé trvání konfliktu i pobytu jednotlivých fotografů, obrovský mediální zájem, volnost pohybu po válkou zmítané zemi a naprostá volnost cenzury umožnily vznik fotografií o mnoho intimnějších a podrobnějších než jakékoli dřívější snímky dokumentující válečné konflikty. Na druhé straně obrovský

[25] J. Lewinsky s. 206
[26] J. Lewinsky s. 207
[27] J. Lewinsky s. 205

zájem agentur, redakcí a televize o zpravodajský materiál přímo z linie fronty, velký počet vizuálních reportáží z této války se přičinil k „přivyknutí" diváků těchto zpráv na obrazy násilí. Vznikla potřeba snímků stále brutálnějších a ohromujících svou krutostí.



Fot. 4. Philip Jones Griffiths, Ben Suc, Vietnam, r. 1967

Svérázným shrnutím fotografického působení v období této války je album Philipa Jonese Griffithse „Vietnam Inc.". Autor se čtyři roky věnoval vytvoření kompletní knihy války, ukazující pohnutým způsobem úplné svědectví o těchto událostech.

Velmi málo snímků vzniklo v severní části země kontrolované Vietcongem. Jedni z mála fotoreportérů, kterým se tam podařilo proniknout, byli Catherine Leroy, James Cameron a Romano Cagnoni[28].

Válka ve Vietnamu byla zásadním zlomovým bodem ve válečné reportáži. Z jedné strany začaly záběry z míst konfliktů přenášet tíhu z ukazování samotných vojenských operací na efekt, jaký vyvolává v civilním světě. Obrazy hladu, chorob, násilí na civilním obyvatelstvu, současných koncentračních táborů v období války v Čečensku nebo Bosně a Hercegovině, život lidí v rozbořených městech a vesnicích, genocidy páchané Hutskými milicemi ve Rwandě a Srby v Srebrenici, migrace stovek tisíc lidí ve Rwandě a bývalé Jugoslávii začaly vyplňovat novinové zprávy. Příkladem takového současného fotoreportéra-humanisty je James Nachtwey. Svou fotografickou kariéru vědomě obětoval obrazovým reportážím z míst konfliktů. Se svým jednoznačným postojem na straně člověka, přináší svým dílem svědectví utrpení, kterému bychom se měli za každou cenu vyhnout.

Na druhou stranu se vojenské velení dokázalo poučit z lekce, kterou utržilo díky poskytnutí ve Vietnamu naprosté volnosti médiím, která v konečném důsledku vrhla na denní světlo mnoho nežádoucích činů a praktik kompromitujících armádu a také pokles podpory samotné vojenské intervence v této zemi. Od této chvíle se vojenské orgány stále více snažily opět získat kontrolu nad obsahem zpravodajských informací. Válka v Perském zálivu, která začala invazí Iráku do Iránu v roce 1990 a skončila intervencí Spojených států a osvobozením Iránu předvedla situaci přísné kontroly nad médii. Pentagon vydal bezprecedentní desetistránkový dokument nazvaný „Annex Foxtrot", obsahující přesné instrukce, které velmi drastickým způsobem omezovaly zpravodajství z vojenských událostí[29]. Většina vysílaných informací pocházela z tiskových konferencí organizovaných armádou. Byl zaveden systém „pool system", neboli systém práce, ve kterém určené vojenské jednotky byly prvními, kdo obdržel reportážní materiál, a ony samy rozhodovaly o jejich dalším eventuálním rozšíření. Pouze vybraní

[28] J. Lewinsky s. 217
[29] http://en.wikipedia.org/wiki/Annex_Foxtrot

reportéři měli přístup na frontovou linii a během každé návštěvy je doprovázeli přidělení důstojníci.

3. Změna postavení a role fotografa

Práce válečného fotografa v dnešní podobě je výsledkem dynamického procesu a změn, jejichž počátek sahá až do závěru první poloviny 19. století. První aktivity na tomto poli, prezentované neznámým fotografem-portrétistou z mexického města Saltillo, Johnem MacCoschem sloužím v britské pěchotě nebo malířem a fotografem Karlem Baptistem von Szatmari jsou příkladem čisté fotografie. Tehdy ještě nebyly součástí vojenské mašinérie, nebyly ani spojené s žádnými vydavatelskými institucemi. Představovaly fotografický impuls lidí, kteří válku probíhající okolo jejich místa práce nebo bydlení posoudili jako téma hodné pozornosti a zaznamenání. Tato situace však netrvala dlouho, neboť již během Krymské války, která vypukla v roce 1853, byla profese válečného fotografa oficiálně uznána. Richard Nicklin byl zaměstnán vojenskými úřady na zdokumentování vojenských objektů během prvních fází krymské války[30], a Rodger Fenton získal zakázku od vydavatelství „Thomas Agnew & Sons" na vytvoření snímků z tohoto konfliktu[31]. Již v polovině 50. let 19. století se mocenské i vládní kruhy začaly zajímat o možnosti využití válečné fotografie[32]. Přes všechnu cílevědomost samotných fotografů, stejně jako potenciálních zadavatelů zakázek na fotografie tohoto typu, byl ještě vydavatelský trh pro publikaci těchto témat uzavřen. Bylo to způsobeno technologickými obtížemi při tisku polotónů, čehož důsledkem byla nemožnost tisku ilustrací na uspokojivé úrovni. První snímky byly v tisku publikovány v roce 1873 v „The New York Daily Graphic"[33]. Průlomovým se stal rok 1880, kdy byla zavedena technika sítotisku. I když již bylo možné tisknout fotografie v novinách a v terénu fotografové intenzivně fotograficky zachycovali různé události, vydavatelé stále upřednostňovali pro ilustrace článků psané slovo a grafiku. Toto zpoždění mělo velký vliv na vývoj fotografie i materiální situaci samotných

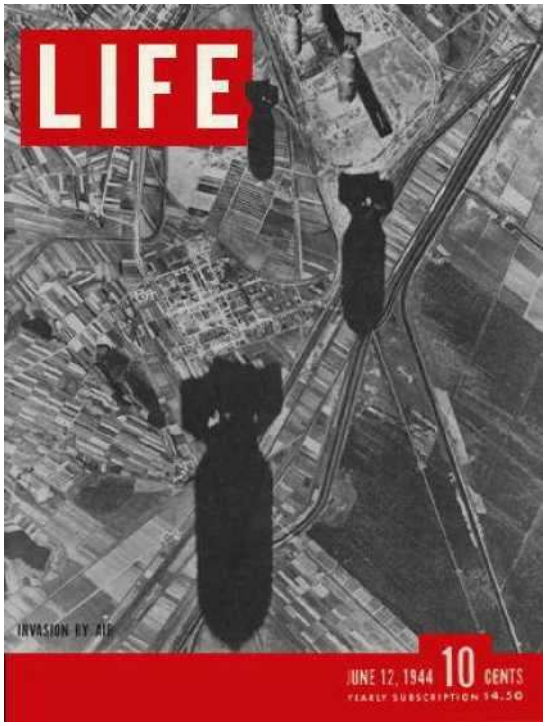
[30] J. Lewinsky s. 87.
[31] M. W. Marien, s. 87.
[32] M. W. Marien, s. 87.
[33] J. Lewinsky s. 46.

fotografů, např. Mathew Brady, se skoro deset let marně pokoušel prodat fotografie z secesní války[34].

Počátek 20. století přinesl v práci fotoreportéra velké změny. V období trvání 1. světové války v letech 1914–1918, měla armáda absolutní kontrolu nad zveřejňovanými informacemi z fronty. Žádný civilní fotograf neměl právo pohybovat se v blízkosti fronty a porušení tohoto nařízení mohlo být potrestáno smrtí[35]. Pokud jde o snímky z tohoto období, jedná se většinou o epické obrázky ukazující krajinu po bitvě[36]. Díky přísné cenzuře se jen některé fotografie ocitly na stránkách tisku ještě v době trvání konfliktu. Občanská válka ve Španělsku, která vypukla v roce 1936, přinesla fotoreportérům větší volnost v přístupu k vojenským střetům, ačkoliv ve většině případů zůstávali stále anonymní. Stejně jako v dřívějších letech nemohli ve většině případů očekávat autorizaci otištěných snímků vlastním jménem[37]. Důležitou postavou ovlivňující fotografický pohled na válku byl David Seymour, který během občanské války ve Španělsku jako jeden z prvních začal zachycovat následky, které válka způsobuje mezi civilním obyvatelstvem.

Období 30. let 20. století přineslo významné změny na vydavatelském trhu. V té době vznikly první vysokonákladové týdeníky pracující hlavně s obrazem jako hlavním výrazovým prostředkem, Francouzský „Vu" vznikl v roce 1929, americký „Life" v roce 1936 a britský „Picture Post" v roce 1938[38].

[34] M. W. Marien, s. 100.
[35] J. Lewinsky, s. 63.
[36] Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, s. 18
[37] Tom Hopkinson, *Scoop, Scandal and Strife: A Study of Photography in Newspapers*, The New York Times – 06.03.1923, cyt. za Vicki Goldberg, Photography in Print, s. 297
[38] S. Sontag, s. 28.



Fot. 5. Obálka magazínu Life, 12. červenec r. 1944

Fotoreportéři za 2. světové války stále ještě zažívali atmosféru naprosté nadvlády armády nad šířením informací. Nejcitelnější situace byla na německé straně, kde byli všichni reportéři zařazeni do vojenské „Divize propagandy"[39]. Všemi dostupnými prostředky se většinu doby trvání války podařilo cenzuře blokovat publikaci skutečných tragédií a utrpení v tomto konfliktu a většina byla publikována až po jejím ukončení. Média stejně jako vojenské velení si uvědomovalo potenciál, jakým fotografie jako výrazový prostředek disponuje. Právě během této války vypracovali váleční fotoreportéři zachycující vojenské akce obecně rozpoznatelný status „válečný fotograf", který byl inspirací a mimořádně významným krokem při zrodu současných válečných reportérů.

Vietnamská válka, probíhající v letech 1957–1975, se stala zlomovým bodem v dějinách fotoreportáže. Nikdy dříve a do dnešního dne i ani později neměli váleční korespondenti při své práci takovou volnost. Spojené státy, představující jednu z válčících stran tohoto konfliktu se úplně zřekly jakékoli

[39] M. W. Marien, s. 302.

cenzury. A co více, vojenské velení dokonce motivovalo fotoreportéry k fotografování války. Využívajíce této situace začali fotoreportéři fotografovat intimní situace ze života jak vojáků, tak i civilního obyvatelstva. Doprovázeli vojáky na frontě stejně jako při jejich návštěvách ve veřejných domech. Nebyli už jen vzdálenými pozorovateli, kteří sledovali události z bezpečné vzdálenosti. Svou přítomností v zákopech nebo na hlídce riskovali stejně jako vojáci, které doprovázeli. Díky tomu byli schopni ukázat úplný obraz válečného dramatu z pohledu vojáka a zároveň i civilní osoby. Způsobilo to soustředění pozornosti na témata kompromitujících americkou armádu a její působení.



Fot. 6. Woodfin Camp/Grazia Neri, Válka v Perském zálivu

Vláda si však dokázala vzít z této lekce ponaučení a od této chvíle se fotografové a armáda, kteří byli dosud úzce spjati, začali od sebe stále více oddalovat, až se nakonec ocitli na opačných stranách barikády.

Kulminačním bodem těchto změn byla americká intervence v Perském zálivu. Neuprosná kritéria omezující chování, stejně jako přesně určená místa, kde zpravodaj měl právo se zdržovat, ho měly přimět k úloze nástroje při vytváření image spravedlivé, čisté a precizní války, války ve které skoro nejsou žádní mrtví nebo ranění američtí vojáci, války ukazující vojenskou moc Spojených států[40].

Přestože se propagandistická mašinérie působící především v hlavních mediálních kanálech stále zdokonaluje, stojí současný válečný reportér nejčastěji na straně válečných obětí, hlavně civilního obyvatelstva, těch, kteří nejvíce trpí nespravedlností a násilí. Váleční fotoreportéři jsou také stále častěji specializovaný ve svém oboru a tématice, které se věnuje. Například fotografická agentura „VII", která se zajímá hlavně o fotoreportáže z konfliktů – společenských i politických, těch, ve kterých dochází k násilí, stejně jako těch, ve kterých se mu daří předcházet – prezentuje ve svém výsledku nespravedlnost vůči osobám zachyceným při těchto událostech[41]. James Nachtwey, jeden ze zakladatelů a členů této organizace se v rozhovoru z 10. dubna 2000 pro magazín salon.com mezi jinými vyjádřil:

„...mým úkolem je zachycování a předávání informací. Snažím se této zásady držet, z výjimkou situace, kdy jsem jedinou osobou, která může něco udělat, když není poblíž někdo, kdo by mohl pomoci, když není dost lidí, aby zanesli raněného do bezpečí. Jednou v Africe a jednou na Haiti jsem zachránil lidi před lynčováním rozvášněným davem, od ubití k smrti. Zkoušel jsem to samé v Indonésii, ale nebyl jsem schopen toho člověka zachránit. Když si uvědomím, že jsem jedinou osobou, která může pomoci, odkládám svůj fotoaparát…"

[40] http://www.pbs.org/newshour/bb/media/jan-june00/vietnam_4-20.html
[41] http://www.viiphoto.com

„...Jestli se někdy přihodí situace, kdy objevím oběť hladu, která není blízko potravinové pomoci, není schopna tam dorazit, nebo která neví, kde ji je, tak ji tam dovedu. A myslím, že každý novinář by se zachoval stejně…“[42]

V tom okamžiku již novinář není jen zpravodajem a pozorovatelem, ale jak říká James Nachtwey – který v Indonésii třikrát zvedá ruce před davem, který právě na ulici ubíjí člověka, a prosí je, aby to nedělali, aby mu dovolili odejít – stává se v jistém smyslu aktivním účastníkem těchto událostí[43].

Při analyzování postavení, role a chování válečných fotografů musíme vzít v úvahu velmi podstatnou okolnost. Toto povolání je spojeno s obrovským stresem, rizikem poškození zdraví a často ztrátou nejvyšší. Válka jako velmi silná, přímo traumatická zkušenost dokáže člověka, který je jí ve větší míře vystaven, změnit. Můžeme to pozorovat například na postavě dvou známých fotografů Tima Page a Davida Douglase Duncana. První z dvojice začal svou kariéru válečného fotoreportéra ve Vietnamu a ve svých rozhovorech z té doby glorifikoval válku jako sexy mužné dobrodružství:

„Nikdo to nechce přiznat, ale zbraň představuje spoustu sexpealu a zábavy …“

“Ježíši, vzít válce její kouzlo? Jak to pro boha chcete udělat? Nemůžeš vzít kouzlo hořícímu tanku nebo explodujícímu vrtulníku, to je stejné, jako byste chtěli vzít sexu celé jeho kouzlo. Válka je pro tebe dobrá… Válka byla vždy kouzelná.” (“Camera at War”)[44]

Jeho komentář přibližně o 40 let později v dokumentárním filmu “Beyond Words – Photographers of War” zachycuje člověka mlčenlivého, přímo zavaleného tíhou vlastních vzpomínek na toto období. Nemá již v sobě žádný adrenalin a touhu po dobrodružství, je jen plný smutné reflexe:

[42] http://archive.salon.com/people/feature/2000/04/10/inferno/index.html
[43] James Nachtwey, cyt. za Christian Frei , *War Photographer*
[44] Tim Page, cyt. za J. Lewinsky, s. 12,

„Dvakrát jsem byl prohlášen za mrtvého. Rád přemýšlím o významu slov: „Vím, že jsem viděl, jak to vypadá z druhé strany.“ A nekončí to velkou tečkou, jsem si tím zatraceně jistý.“[45]

David Douglas Duncan, jehož fotografie z 2. světové války se soustřeďují na zachycení mužných, hrdinských postojů bojujících vojáků, heroických bitev, se ve stejném filmu vyjadřuje slovy:

„...Pro lásku boží. Nikdo nechce být fotografem, jakmile spatří tohle všechno. Věřte mi, nikdo.“[46]

[45] *Beyond Words – Photographers of War*
[46] *Beyond Words – Photographers of War*

4. Evoluce fotografie.

4.1. Technologický vývoj fotografie

Za oficiální datum vzniku fotografie je považován den 19. srpen 1839, kdy Louis-Jacques-Mandé Daguerre představil na zasedání Akademie věd a Akademii krásných umění v Paříži vynález daguerrotypie[47]. O sedm let později byla tato technika poprvé využita na válečném území. Fotograf vytvořil v Saltillo v období americko-mexické války historicky první snímky války právě pomocí daguerrotypie. Fotografie vytvořené na vyleštěných ocelových destičkách poskytovaly obraz s charakteristickým mírně vybledlým povrchem a velmi dobré ostrosti. Bohužel největším nedostatkem tohoto procesu byl fakt, že vytvořený snímek byl jediným exemplářem bez možnosti jeho další reprodukce.



Fot. 7. Fotografický vůz Rogera Fentona, krymská válka

[47] M. W. Marien, s. 1.

Ve stejném roce jako Daguerre si svůj vynález nechal patentovat i William Fox Talbot. Kalotypie jako první negativně-pozitivní proces nabízela možnost získání omezeného počtu kopií z originálu, kterým byl negativ. Papír, který splňoval v tomto procesu roli negativu, měl drsný povrch, což způsobovalo velmi malou rozlišovací schopnost a malou ostrost výsledného obrázku. Velkým omezením pro použití tohoto procesu při reportáži byl podobně jako u daguerrotypie příliš dlouhý expoziční čas. Příkladem využití kalotypie ve válečné fotografii jsou snímky Johna MacCoshe z Indie.

Bylo třeba počkat více než 10 let, než v roce 1851 Frederick Scott Archer vynalezl mokrý kolodiový proces. Negativy byly vytvořeny na skleněných deskách a umožňovaly neomezený počet kopií. Čas potřebný pro expozici snímků byl nesrovnatelně kratší než v případě daguerrotypie nebo kalotypie, a samotný obraz byl čistý a ostrý, bez viditelného zrna. Tato metoda měla bohužel také velké omezení, zvláště pro fotoreportéry. Negativ musel být pokrytý světlocitlivou vrstvou těsně před použitím, a jeho vyvolání muselo být provedeno těsně po expozici. Za optimálních podmínek by skleněná deska měla být v okamžiku expozice vlhká. Výsledkem to bylo, že fotograf používající tuto metodu musel cestovat s celou temnou komorou až na místo kde fotografoval. Roger Fenton, který používal tento proces při fotografování Krymské války, se pohyboval po bojišti s celým vozem taženým třemi koňmi. Byl to upravený vůz, který dříve patřil obchodníkovi s vínem. Vůz měl žluté okenice chránící vnitřek před slunečním zářením, obsahoval rezervoár s čistou vodou, všechny potřebné chemikálie, pomůcky a postel[48]. Mathew B. Brandy, fotografující secesní válku v 60. letech 19. století také ještě používal mokrý kolodiový proces.

Richard Maddox vynalezl v roce 1871 suchou želatinovou desku, která udržovala svou citlivost. Tento vynález osvobodil fotografy od nepříjemného cestování s objemným vybavením temné komory. Tato

[48] J. Lewinsky s. 39.

technika si však začala získávat svou popularitu teprve po roce 1880. Nejvíce se k jejímu rozšíření přičinil George Eastman, který vynalezl v roce 1889 celuloidový film a v roce 1888 uvedl na trh přístroj Kodak vybavený filmem na 100 snímků[49]. I když byla tato technologie velmi progresivní, v období okolo roku 1880 stále ještě nabízela kvalitu podstatně horší než mokrý kolodiový proces. Tento fakt způsobil, že mnoho reportérů stále zůstávalo u mokrého kolódiového procesu.

V závěru 19. století již většina válečných fotografů přešla na novou technologii, ačkoliv velké skleněné desky, které byly ještě stále používány k získání obrazu vysoké technické kvality, vyžadovaly použití těžkých přístrojů a stativů. Proto také fotografie pocházející z 2. burské války z přelomu 19. a 20. století, které jsou většinou vytvořené na negativech velikosti 8×10", stále nedokázaly zachytit dynamiku boje.



Fot. 8. Skupina fotografů a kameramanů během 1. světové války

[49] http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_the_camera

V roce 1925 přišla na trh „Leica 1", první dostupný fotoaparát používající 35mm film. V roce 1934 firma Kodak uvedla na trh fotoaparát „Retina 1", první kinofilmový fotoaparát, používající standardní filmovou kazetu na filmy 35 mm, stejná, jaká se používá ve filmových fotoaparátech dodnes[50]. Příruční a lehké přístroje nabízející obraz dobré kvality a zavedení standardního negativu umožňovalo fotoreportérům nejen zachycování scenérií po bitvě a inscenovaných situací ze života v armádě, ale aktivní pronikání do linie fronty a stále svobodnější – z technického hlediska – záznam živých vojenských akcí.

V roce 1959 uvedla na trh firma Nikon přístroj „Nikon F", který byl první kinofilmovou zrcadlovku s výměnným příslušenstvím. K jeho vybavení patřily výměnné objektivy, hledáček s prismatickým hranolem umožňujícím skutečný obraz skrz objektiv, výměnnou matnici a přídavný motor k automatickému posunu filmu, tzv. „motor drive"[51].

V reportážích z války ve Vietnamu se začaly objevovat první barevné fotografie. Otevřelo to nové možnosti v podání atmosféry a emocí odehrávajících se na frontové linii. Černobílá fotografie nechávala část emocionálního sdělení na představivosti, chápavosti diváka, avšak možnosti barevného obrazu dovolila ukázat svět způsobem věrnějším, než jak jej vidí lidské oko. Z jedné strany to odejmulo nepochybnou intimnost a náladovost černobílých snímků, ale na druhé straně přidalo další atribut, rozšiřující kreativní možnosti fotografie.

Přelom 20. a 21. století přinesl jednu z dosud největších revolucí ve vývoji fotografie. Celuloidový film byl nahrazen elektronickým snímačem CCD (Charge Coupled Device) zaznamenávající obraz v digitální podobě. Skládá se z mnoha (stovek nebo dokonce miliónů) světlocitlivých pixelů mikroskopické velikosti – seskupených do snímacího čipu, který díky použití barevných filtrů umožňuje záznam barevného obrazu v elektronické formě[52]. Tento vynález přiměl firmu Nikon k vytvoření přístroje „Nikon D1", první digitální

[50] http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_the_camera
[51] http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_the_camera
[52] Michael Langford, *Advanced Photography*, s. 102

zrcadlovky[53]. Počáteční modely digitálních zrcadlovek nemohly svou kvalitou a rozlišením obrazu konkurovat tradičním filmovým fotoaparátům. Avšak během několika málo let způsobil dynamický vývoj tohoto odvětví situaci, kdy již v roce 2006 firma Canon uvedla na trh přístroj „Canon EOS-1Ds Mark II", jehož čip s rozlišením 16,7 Mpx[54] začal svou kvalitou a rozlišením převyšovat tradiční filmy. Dnes je již v prodeji jeho následovník, nazvaný „Canon EOS-1Ds Mark III"[55], který nabízí rozlišení 21,1 Mpx, největší rozlišení na trhu.

Je zajímavé, že v okamžiku přechodu na digitální technologii, se tradiční filmová technologie začala pomalu přibližovat k hranici rozlišení poskytované technologií světlocitlivé emulze založené na sloučeninách stříbra, přičemž digitální technologie ji už převyšuje a slibuje další dynamický vývoj. Digitální fotografie nám nabízí také možnosti nedostupné pro fotografa používajícího filmovou technologii. Pro každou expozici je možné přesně nastavit vyvážení bílé barvy a také citlivost snímače, se kterou bude obraz zachycovat. Nabízí to fotografovi daleko větší technickou nezávislost pro fotografování dalšího snímku, uvolňuje jej od nutnosti vybírat si konkrétní film s konkrétními vlastnostmi, kterým by se musel podřídit.

Tato nezávislost technických parametrů každého snímku a také okamžitost digitální fotografie, způsobily změny ve „fotografickém myšlení" neboli zobrazení pomocí představivosti exponovaného výřezu. Použitím filmového přístroje, mohl fotograf výsledek své práce spatřit teprve po vyvolání filmu a vytvoření kontaktních kopií. Teprve tehdy si mohl ověřit skutečný výřez, ostrost, kontrast, hloubu ostrosti, správnost expozice, eventuálně barvu na osvětlených snímcích. Musel se také rozhodnout pro výběr citlivosti filmu, a jestli to bude negativ černobílý, nebo barevný. Vynucovalo si to připravení předem jasné koncepce fotografovaného materiálu a ovládání „technické představivosti", díky které mohl fotograf analyzováním technických parametrů jednotlivé expozice ve své hlavě rozhodovat o tom, jak vlastně bude po finálním vyvolání vypadat na

[53] http://en.wikipedia.org/wiki/Digital_camera
[54] http://www.canon.co.uk/For_Home/Product_Finder/Cameras/Digital_SLR/EOS_1Ds_markII/index.asp
[55] http://www.canon.co.uk/For_Home/Product_Finder/Cameras/Digital_SLR/EOS_1D_Mark_III/index.asp

negativu. Digitální technologie nabízí pokušení jistého zjednodušení „fotografického myšlení". S možností naprosté korekce technických parametrů každého jednotlivého snímku, jeho okamžité kontroly a praktické neomezenosti počtu snímků, které může fotograf vytvořit v rámci zakázky (jednorázový negativ je zastoupen elektronickou paměťovou kartou s možnosti opakovaného zápisu, kde snímky můžeme smazat ihned po jejich vytvoření), nemusíme si již v hlavě pamatovat zachycenou scénu a představovat si její výsledný obraz a jeho další zařazení do uceleného zpracování fotografovaného tématu. V případě jakýchkoli pochybností nemusí fotograf schovávat údaje o expozici, až do okamžiku vyvolání negativu, ale může okamžitě po expozici zkontrolovat zachycený obraz a případně upravit korekci pro opakovanou expozici.

4.2. Technologický vývoj civilizace a fotografie.

Technologický vývoj samotné fotografie je součástí obecného technologického vývoje naší civilizace. Do úvahy nad aspektem samotné fotografie musíme tedy zahrnout okolnosti, které ovlivnily technologický vývoj celé naší civilizace.

Novinářská fotografie, a zvláště válečná, plní především informační roli. Je spolu s textem bezprostředním komentářem skutečných událostí. Jednou z klíčových otázek je tady čas, ve kterém informace doputuje z místa události do redakce.

Roger Fenton měl dispozici během fotografování Krymské války (1853) jen železnici, která byla v té době nejrychlejším pozemním dopravním prostředkem, a plavbu po moři, jako jedinou existující dopravu mezi kontinenty, kde plavba na místo určení trvala dlouhé týdny. Existoval sice již telegraf, zajišťující okamžitou komunikaci na velkou vzdálenost, ale neumožňoval posílání žádných obrázků, pouze psaného slova. Fotografie

musela být adresátovi doručena fyzicky. Došlo tedy k situaci, kdy obrázky vzhledem k dlouhé dodací lhůtě před otisknutím se ve srovnání s textem stávaly pouze podružným doplňujícím komentářem. Další technickou překážkou v masové publikaci obrazu byl nedokonalost tiskové technologie. Neexistovala technologie na masový tisk polotónů. Změna přišla až po roce 1880, kdy byl vynalezen tisk pomocí rastru (sítotisk). První fotografie byla touto metodou otištěna až o deset let později v New Yorku v deníku „Daily Graphic", a teprve okolo roku 1900 se použití fotografie v tisku stalo běžnou praxí[56].

I když se již povedlo zavést obraz jako jeden z informačních zdrojů využívaných v tisku, čas stále pracoval proti fotografii. Vynálezem, který nabídl obrovské zrychlení přenosu fotografického materiálu z místa bojiště do redakcí, byla letecká doprava. První vzlet uskutečnili bratři Wrightové v roce 1903[57], a už během 1. světové války byly letadla běžnou součástí každé armády. Avšak až do konce 2. světové války byl letadla v drtivé většině používána pouze pro potřeby vojenských operací, což ve spojení s přísnou cenzurou informací z frontové linie v tomto období značně komplikovalo využití tohoto dopravního prostředku pro civilní účely. Teprve období po 2. světové válce přineslo obrovský vývoj komerčního letectví. Využití proudových motorů a snadnost přestavby vojenských letounů pro transportní účely značně ulehčila rychlé přemisťování se na velké vzdálenosti. Až na stále všudypřítomnou vojenskou informační cenzuru v místech ozbrojených konfliktů mohli fotoreportéři volně „pronásledovat" probíhající události a stejně tak i snadněji posílat hotový obrazový materiál. Pro příklad využití letecké dopravy při práci válečného fotografa uveďme situaci války ve Vietnamu, během které americká armáda poskytla novinářům vrtulníky až do vzdálenosti 100 mil od Saigonu[58]. Stačilo, aby se přihlásili tři novináři, kteří se chtěli vydat do stejného místa, a dostali k dispozici vrtulník spolu s vojenským pilotem.

[56] J. Lewinsky, s. 47
[57] http://en.wikipedia.org/wiki/Aviation_history
[58] J. Lewinsky, s. 206

Skutečnou revoluci v komunikaci však způsobil internet. V době, kdy vynález telefonu a později i satelitní komunikace umožnil reportérovi bezprostřední komentování událostí z jakéhokoli místa na zemi, musel fotograf stále ještě zajišťovat fyzickou dopravu fotografického materiálu až do redakce, aby tento mohl být otištěn. Existence internetu způsobila, že snímky po neskenování do digitální podoby mohou být během několika málo vteřin odeslány na místo určení, i když se toto místo nachází na jiném kontinentu. Možnost bezdrátového internetového připojení spolu s využitím satelitního přenosu způsobila, že fotograf může v dnešní době odeslat prakticky hotový materiál do kanceláře redakce přímo z frontové linie.

Čím více se zrychluje přenos informací, které v současné době umožňuje bezprostřední přenos jak obrazu, tak zvuku a nabízí tak větší možnosti fotografii jako médiu, tím větší pro něj také představuje nebezpečí. Spolu s vývojem televize, která je schopná události přenášet živě takřka non-stop, internetu a satelitním přenosům vzrostla přenosová rychlost informací stejně jako snadnost jejich publikace. Důsledkem tohoto vývoje je, že čas života informace podléhá neustálému zkracování. Konečným důsledkem tohoto procesu je stále méně místa v médiích pro fotografickou esej a rozsáhlejší fotoreportáž, informace aktualizovaná ve stále kratších intervalech stále častěji operuje pouze s jednotlivými fakty jako prezentovanou událostí.

Fotografie v tisku mohly být publikovány pouze jednou denně, čili spolu s frekvencí vydání deníků, přičemž od okamžiku spuštění internetových informačních portálů, mohou být informace aktualizovány neustále a samostatně. Snímky spolu se samostatným doprovodným textem mohou být na internetových informačních portálech umisťovány okamžitě, nemusí již čekat na tisk dalšího čísla deníku nebo magazínu. Informace v médiích se stává stále bezprostřednější, a na druhou stranu stále pomíjivější. Vývoj internetu, jenž je aktuálně nejdynamičtějším komunikačním prostředkem, uvolnil také do určité míry informaci, a tím také obrazovou informaci čili snímek od oficiálních informačních zdrojů. V tisku se snímky objevují spolu s vydáním dalšího čísla novin nebo magazínu. Jejich aktuálnost ve velké míře určoval čas, který uplynul do vydání následujícího čísla daného tisku. V době

internetu začíná jednou publikovaný snímek žít svým vlastním životem a rozvíjet svou vlastní kariéru. Každý z odběratelů tohoto obrazu může odeslat jeho internetové umístění nebo samotný obraz třetím osobám pomocí elektronické pošty, internetových komunikátorů nebo internetových diskusních skupin, které se o něj také mohou zajímat. Tímto způsobem jsou to právě odběratelé-adresáti informace, kteří ji posílají dál do oběhu, diskutují o ní, velkou měrou jsou to oni, kdo ji udržují při životě.

Digitální technologie mění ještě jednu vlastnost fotografie, a tou je jmenovitě její fyzická trvanlivost. Snímky zachycené na negativu nebo na fotografickém bromostříbrném papíře, stejně jako reprodukce fotografií pomocí inkoustového tisku nejsou produkty dokonale trvanlivými. Sloučeniny stříbra stejně jako inkoust reagují se vzduchem a pomalu ztrácejí svoji počáteční kvalitu. V době digitální může být fotografie zaznamenána na elektronickém nosiči nesčetněkrát kopírována, a zůstane, co se týče její technických parametrů, stoprocentně původním obrazem. Zajišťuje to fotografii trvanlivost bez ztráty kvality nejméně po dobu existence naší civilizace.

5. Fotografie jako nositel informace

5.1. Specifičnost fotografie jako média

Dějiny malby sahají až do 31 000 let dávné doby, kdy se přibližně datuje vznik nástěnných kreseb zachycujících výjevy lovu divokých zvířat, objevených v jeskyni u Chauvet ve Francii[59]. Fotografie jako příbuzné vizuální médium, které se vyvinulo z malířské pomůcky pro dvojrozměrnou vizualizaci obrazu, má sotva 168 let. Jednak se v průběhu tohoto období fotografie, v pozdějším stádiu spolu s informačními prostředky jako televize, dokázala prostřednictvím dojmu, jaký má na diváka, a síly svého sdělení podstatně změnit naše vědomosti a způsob vnímání okolního světa.

Fotografie v porovnání s dřívějšími vizuálními sdělovacími prostředky jako jsou kresba, malba nebo socha obsahuje jisté unikátní vlastnosti odlišující ji od ostatních. V malířství a v kresbě, které před a v průběhu raného vývoje fotografie představovaly hlavní prostředek vizuálního komentáře historických událostí má svůj prvotní proces záznamu události v mysli autora. Pozorováním události si všímá jednotlivých detailů scény, rozlišuje barvy, postavy, pohyb a kontrast. Má k dispozici jen stálou ohniskovou vzdálenost, jakou mu nabízí jeho zrak. Zrak se během pozorování nejbližších a stejně tak i nejvzdálenějších prvků scény sám automaticky přeostřuje na potřebnou vzdálenost. Poskytuje to divákovi dojem ostrosti celé scény. Jeho úhel pohledu je plných 360°. Může během pozorování měnit svou pozici, výšku, umístění vzhledem k dopadajícímu slunečnímu světlu a pozorovanou scénou. Všechny tyto okolnosti se skládají v jediný obraz skutečné situace, který je dále zapamatován. Než je informace zapamatována je přefiltrována mozkem diváka. Charakter, zkušenosti, nálada, kulturní zázemí diváka způsobují vyhranění určitých částí pozorované scény a rozmazání nebo vypuštění jiných.

[59] http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_painting

Fotograf se ocitá v trochu jiné situaci. I když jako o člověka vidí sledovanou situaci úplně stejným způsobem jako malíř nebo kreslíř, ale médium, které používá, funguje na trochu jiných zásadách. Kamera zachycuje skutečnost paralelně s pamětí člověka. Snímky jsou útržkami skutečností, jejichž doba trvání představuje několik sekund na začátku válečné fotografie do několika setin nebo tisícin vteřiny ve fotografii současné. Fotograf svým vlastním výřezem a okamžikem stisku spouště rozhoduje, který okamžik bude na snímku zachycen. Může volit úhel záběru nebo vzdálenost. Omezuje jej však velikost hledáčku, přes který událost sleduje. Rovněž čas se stává podstatný. Fotoreportér si při nalezení určité události, zachycení ve své paměti a rozhodnutí se, že stojí za zaznamenání, musí také kompozičně správně vybrat výřez a zmáčknout spoušť závěrky dříve, než scéna sledovaná objektivem zanikne ve formě, v jaké vyhovuje požadavkům fotografujícího.

Líší se také technická stránka. Zrak má k dispozici jen jednu ohniskovou vzdálenost, ale fotograf má k dispozici ohniskovou vzdálenost proměnnou díky moderním fotografickým objektivům. Její rozsah dovoluje měnit perspektivu, úhel záběru, nebo dojem vzdálenosti od zachycované události. Odlišuje se také hloubka ostrosti. Zrak vytváří dojem dokonale ostré celé scény, kdežto fotoaparát pracuje pouze s omezeným rozsahem. Výsledkem toho je, že fotograf musí používat kombinaci parametrů času expozice, citlivosti a clony aby dosáhl požadovanou hloubku ostrosti, rozhodnout se, které části fotografovaného obrazu budou ostré a které budou méně nebo více neostré.

Pomocí kontrastu, kompozice, ostrosti, výřezu a ohniskové délky je fotograf schopen zaznamenat výřez události, který jej zajímá. Nemůže však nic vymazat. Přístroj zachytí všechno, co je ve výřezu, neumožňuje žádný další výběr.

Jedním z důsledků této technické situace fotografie je fakt, že při prohlížení snímku víme, že to, co je na něm zachycené, se opravdu stalo.

Uvědomujeme si, že obraz z místa konfliktu, utrpení lidí, mučení, smrt a násilí se opravdu staly. Víme, že fotograf se musel ocitnout přímo na místě, které vidíme na snímku. Vědomí diváka, že fotografický záznam je přesným zachycením skutečnosti, že již není jen její uměleckou interpretací ale je zdokumentováním, přesně takovým způsobem, jakým se udála, poskytlo tomuto prostředku nový status. Fotografie se stala dokumentem, důkazem. Při prohlížení snímků Margaret Bourke-White z koncentračního tábora v Buchenwaldu z roku 1945, nebo snímků Jamese Nachtwaye zachycující oběti hladomoru v Súdánu v roce 1993, „Víme", že sledujeme nejen uměleckou vizi, ale podobu skutečných, existujících lidí, že se to opravdu stalo.

Digitální revoluce přinesla do fotografie další změnu. Digitální obraz nemá originál. V analogové filmové fotografii existoval negativ, jenž byl výsledkem prvotního záznamu obrazu. Všechny reprodukce daného snímku byly kopiemi vytvořenými z obrazu zachyceného na negativu. V digitální fotografii tento pojem zaniká. Prostě neexistuje, není žádný vzor obrazu, který by byl jeho první a zároveň originální verzí. Obraz je zachycen jako soubor elektrických impulsu a v této podobě může být neomezeně rozmnožován, a stále půjde o ten samý obraz.

5.2. Kulturní kontext

Druhá polovina 19. století a začátek 20. století až do období 1. světové války, období, se začala vyvíjet válečná fotografie, byly obdobím koloniálních mocností jako Velká Británie, Francie a Německo. Takové uspořádání, ve kterém bílý člověk dobýváním a kolonizací afrických a asijských států přinášel do nich „pokrok a osvícení" zanechalo stopy také na fotografii. Existuje výrazný rozdíl v představách o smrti a utrpení v evropských státech a státech Azie a Afriky. Ještě výjimečnější je případ

Spojených států, které se v podstatě pořád účastní nějakého konfliktu. Avšak od secesní války až do 11. září roku 2001, kdy dvě dopravní letadla, unesená teroristy narazila do budov Světového obchodního centra v New Yorku a kompletně je zničila, se žádný otevřený konflikt na území tohoto státu nekonal.

Exotické africké a západoasijské země vždy v lidech vzbuzovaly zvědavost. Byla to však zvědavost bez nezbytného pochopení. Člověk o tmavší barvě pleti byl dlouhou dobu divochem, a jeho nepochopené tradice barbarstvím. V této pyšnosti koloniálních expanzí pochybělo porozumění pro kulturní a tradiční odlišnosti napotkaných národů. Chuť nadvlády a zisku stejně jako evropský kulturní egocentrismus znemožňoval vzájemné partnerské seznámení. Tento přístup profitoval ve fotografii, kde byl svět rozdělen na Nás, čili bílou společnost z Evropy a Ameriky a na Ně, nebo ty, kteří pobývají na okraji civilizace. Proto mezi jinými od vzniku snímků M. Bradyho zobrazujících mrtvé americké vojáky padlé v Secesní válce, pak další snímek publikovaný v médiích, na kterém můžeme vidět mrtvé americké vojáky, pochází z 2. světové války. Je to záběr Georga Stocka z přistání amerických vojáků na ostrově Buna na Nové Guinei v roce 1943.



Fot. 9. James Nachtwey, Zair, r.1994

Fotografie se snažila a i teď se snaží ušetřit Nás pohledu na utrpení a ukazuje jej jen s odpovídající úctou vůči padlým a pozůstalým. Odlišně však vypadají fotografické dějiny Afriky, jež jsou plné přímých pohledů na oběti hladu v Biafře nebo Súdánu, přeživších Tutsiú ve Rvandě v roce 1994, kdy 250 000 příslušníků tohoto kmene vyvraždili Hutuové. Množství násilí z tohoto světa, které můžeme na snímcích vidět, nás utvrzuje v tom, že je to přirozená součást dějin těchto národů, neodlučným elementem míst chudých a zaostalých. Nepřipouštíme si myšlenku, že hladem umírající Afričan zachycený bez bederní roušky na snímku evropského magazínu, má nejpravděpodobněji rodinu, příbuzné, ženu, děti, kteří mohou jednou narazit na tento magazín a spatřit tento snímek.

6. Závěr

Citováním slov Susan Sontag z knížky „Regarding the Pain of Others", fotografický přístroj doprovázel smrt od okamžiku svého vynalezení. Od doby obrazového svědectví z Krymské války, přes 1. a 2. světovou válku až po válku v Iráku prošla fotografie obrovskou evolucí.

Status válečného fotoreportéra, který zpočátku byl jen amatérem fotografujícím válku z vlastní iniciativy a pro vlastní potřebu, podléhal obrovské evoluci. Již v průběhu 2. světové války byl identifikovatelnou profesí s nesporným renomé a s časem nabíral stále větší specializaci. Válečný fotograf spolu se vzrůstajícímu uvědomění si své role a stále dokonalejším vybavením, který měl k dispozici, se velmi rychle vzdálil malířské estetice a tématice vzdáleného pozorovatele heroických úsilí konkurujících si armád, a stále se přibližoval k jednotlivci, kterého pronásleduje válka. Výsledkem tohoto procesu je, že fotografický záznam z válečných událostí se vyvinul od propracovaných všedních kompozic podle malířské estetiky, přes heroické činy vojáků mužného dobrodružství až po dokumentární záznam smrti, utrpení a nespravedlnosti, jaká se dotýkají lidí v důsledku války. Tento mechanismus, spolu se silou působení fotografie jako média se přičinily obrovským způsobem o to, aby si společnost uvědomila drama, jakým válka je.

Obrovskou roli v rozšíření válečné fotografie odehrála i technologická otázka. Vývoj techniky umožnil volnější zachycení událostí, a zároveň i jejich rychlejší dopravu z frontové linie k odběrateli.

Zajímavé je, že vojenské struktury již na samém počátku existence fotografie uvědomily potenciál ve využití fotografie v propagandistické mašinérii a potřebu cenzurování novinářských informací z linie fronty. Přes její všudypřítomnost, a dokonce její zostření po lekci, jakou válečná strana utrpěla v důsledku poskytnutí naprosté volnosti reportérům v průběhu konfliktu ve Vietnamu, se současný reportér stává velmi blízkým svědkem

utrpení, jakým je válka, je hlasem těch, kteří v ní nejvíce trpí. Vše skvěle vyjadřují slova Jamese Nachtweye:

„Byl jsem svědkem, a ty snímky
jsou mým svědectvím. Události, které
jsem zachytil, by neměly být zapomenuty
a už by se nikdy neměly opakovat.“[60]

[60] James Nachtwey, cyt. za http://www.jamesnachtwey.com/

6. Bibliografie

Literatura :

1. *150 Years of Photo Journalism*, The Hulton Getty Picture Collection, Velká Británie 1995.
2. Jorge Lewinsky , *The Camera at War*, W. H. Allen & Co. Ltd, Velká Británie 1978.
3. Luciano Garibaldi , *Century of War*, White Star Publishers
4. Mary Warner Marien, *Photography a Cultural History*, Laurence King Publishing Ltd, Velká Británie 2002.
5. pod redakčním vedením Vicki Goldberg, *Printed Photography*, Schimon and Schuster 1981.
6. Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Girroux, Spojené státy americké 2003.
7. Philip Jones Griffiths, V*ietnam Inc.*, Collier Books, 1971.
8. Michael Langford, *Advanced Photography*, Focal Press, šesté vydání 1998

Prameny online :

1. http://www.wikipedia.org, encyklopedie online
2. http://www.pbs.org, Public Broadcasting Service, *Covering the War - 20.04.2000*, záznam rozhovoru *Terrence Smith* s: Morley Safer *(CBS News),* H.D.S. Greenway (*Boston Globe),* Kenneth Bacon (mluvčí *Pentagonu*), Christiane Amanpour (*CNN*)
3. http://www.viiphoto.com, internetová stránka fotografické agentury VII

4. http://www.canon.com, internetová stránka firmy Canon

5. http://www.jamesnachtwey.com, oficiální internetová prezentace fotografa Jamesa Nachtweye

Filmy :

1. "Beyond Words – Photographers of War", dokumentární film, produkce televizní stanice CBC.

2. "Century Of Warfare - Vietnam 1955-1989" dokumentární film, produkce - A&E Home Video.

3. "War Photographer" produkce, režie a střih – Christian Frei, dokumentární film o Jamesie Nachtweyi.