Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko - Přírodovědecká fakulta v Opavě Institut tvůrčí fotografie

Estetika válečné fotografie v 21. století

Piotr Gąska
teoretická diplomová práce
Opava 2021
Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko- Přírodovědecká fakulta v Opavě Institut tvůrčí fotografie
Estetika válečné fotografie v 21. století

Piotr Gąska
teoretická diplomová práce
Opava 2021
Odbor: Tvůrčí fotografie
Vedúci práce: doc. Mgr. Václav Podestát
Oponent: BcA. Mgr. Michał Szalast

Abstrakt

V této práci se zabývám estetikou válečné fotografie. Vycházím přitom z teorií dvou francouzských filozofů, Rolanda Barthese a Francoise Soulagese, a doplňuji je kritickým myšlením Susan Sontag. Abychom pochopili estetiku fotografie 21. století, musíme znát dějiny válečné fotografie, a proto se v následujících kapitolách budu věnovat náčrtem těchto dějin. V této práci vycházím z toho, že fotografie je plnohodnotným uměním, proto jsem nemohl vynechat úvahy o tom, kdy a jak se jím stala. Jako příklad použiji analýzu díla Jefa Walla. Změny, k nimž došlo ve způsobu fotografování války, nelze pochopit bez širšího kontextu. Spolupráce s agenturami, vliv televize nebo konečně změny v samotném vedení války jsou zdrojem tří krizí: estetické, etické a ekonomické.Na základě práce Luca Delahaye, Richarda Moose a Lisy Barnard představím tři různé reakce na výše uvedené krize.

Klíčová slova

válečná fotografie, estetika, Roland Barthes, Francois Soulagese, Susan Sontag, Jeff Wall, Luc Delahaye, Richard Moose, Lisa Barnard,

Abstract

In this work I deal with the aesthetics of war photography. This work is based on the theories of two French philosophers, Roland Barthes and Francois Soulages, with the addition of critical thoughts of Susan Sontag. To understand the aesthetics of 21st century photography, we must know the history of war photography, and therefore in the following chapters I will focus on an outline of this history. In this work, I assume that photography is a full-fledged art, so I could not omit thoughts about when and how it became such one. I will use the analysis of Jeff Wall's work as an example. The changes that have taken place in the way war is photographed cannot be understood without a broader context. Cooperation with agencies, the influence of television or finally changes in the conduct of the war itself are the source of three crises: aesthetic, ethical and economic. Based on the work of Luc Delahay, Richard Moose and Lisa Barnard, I will present three different responses to the crises mentioned above.

Keywords

war photography, aesthetics, Roland Barthes, Francois Soulagese, Susan Sontag, Jeff Wall

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Akademický rok: 2021/2022

Zadávající ústav:	Institut tvůrčí fotografie
Student:	Piotr Gaska
UČO:	44367
Program:	Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Obor:	Tvůrčí fotografie
Téma práce:	T: Estetika válečné fotografie v XXI století
Téma práce anglicky:	T: Aesthetic of war photography in XXI century
Zadání:	Záměrem práce je popsat současnou válečnou fotografii na základě nové definice fotografické estetiky a pokusů odpovědět na to, co je současná fotografie. Tato práce je analýzou přechodu válečné fotografie z ryze informační pozice k umělecké fotografii.
Literatura:	

Soulage, Francois. *Estetyka Fotografia. Strata i Zysk*. Towarzystwo Autorow i Wydawcow Prac naukowych UNIVERISTAS, Krakow 2007. ISBN 97883-242-1764-9.

Poverty, Michel. *La fotografia Contemporanea.* Giulio Einaudi editore s.p.a. 2011 Torino. ISBN 978-88-06-20949-0

Pieroni, Augusto. *Leggere la fotografia. Osservazione e analisi delle immagini fotografiche.* Edup S.r.l. Roma 2012. ISBN 978-88-8421-147-7

Berger, John. *Ways of Seeing.* Poznań, Polsko, Dom Wydawniczy REBIS, 1997. ISBN 978-83-893-7235-2.

Barthes, Roland. *La camera chiara. Nota sulla fotografia.* Giulio Einaudi editore s.p.a. 2011 Torino. ISBN 88-0616497-X

Benjamin, Walter. *L'tera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica.* Giulio Einaudi editore s.p.a. 2000 Torino.

Vedoucí práce: doc. Mgr. Václav Podestát

Datum zadání práce: 20. 3. 2020

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

.....

prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že tuto bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně a uvedl jsem veškerou citovanou literaturu a zdroje, které jsem použil.

SOUHLAS

Souhlasím se zveřejněním v Univerzitní knihovně Slezské univerzity v Opavě a na webových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Obsah:

Úvod
1 Estetika fotografie
1.1 Barthes a estetika toho, co bylo
1.2 Francois Soulages a estetika toho, co bylo odehráno
1.3 Estetika toho, co bylo odehráno, pokračování Estetická krize
2 SOUČASNÁ FOTOGRAFIE
2.1 Estetická krize
2.2 Jeff Wall, odpověď na krizi estetiky
2.3 Ekonomicko-etická krize
2.3.1 Počátky válečné fotografie
2.3.2 Vojenská fotografie 20. století
2.4 Hledání nového jazyka
2.4.1 Další etické problémy
3 VÁLEČNÁ FOTOGRAFIE 21. STOLETÍ
3.1 Luck Delahaye, umělecký fotoreportér?
3.1.1 Je to už umění?
3.2 Richard Mosse
3.3 Lisa Barnard
3.3.1 Lisa Barnard
Zaver

Uvod

„V roce 2000 vystavuje renomovaná fotografická agentura Magnum ve Francouzské národní knihovně antologii svých historických sbírek. V jistém smyslu lze říci, že reportážní fotografie je považována za muzejní předmět.”[1] , píše Poivert ve své knize “Současná fotografie” a zároveň pokládá několik otázek, které budou také předmětem mé práce “Estetika válečné fotografie v 21. století”. Poivert se ptá: „zda můžeme konstatovat posun fotografie od ekonomiky informací k ekonomice kultury, zda fotografové vidí v této “kulturní změně” alternativu pro sebe nebo spíše krizi fotografické profese a kde je místo statického obrazu ve věku nepřetržité informace.?”[2] Otázky, které si francouzský autor položil před deseti lety, se zdají být stále aktuální a odpovědi na ně nejsou jednoznačné. Pro každého, kdo se jen trochu zajímá o fotografii, jsou změny, které se odehrály ve fotografii jako takové i v jejím okolí, viditelné a zřejmé. Zánik mnoha fotografických agentur a zároveň nadprodukce snímků (denně vzniká více sfotografií než v celém 19. století), změna jazyka fotografie, kterou můžeme pozorovat už jen na základě nedávných nominací fotografů do “elitního klubu” agentury Magnum, informační ekonomika orientovaná spíše na kvantitu než na kvalitu, četné teoretické práce zpochybňující roli samotného fotografa jako věrného zdroje informací a zároveň kladoucí otázky o estetice a etice fotografie jako takové - to jsou skutečnosti současného fotografického prostředí. Skutečnosti, které jsem uvedl výše, nejsou uměle vytvořenými problémy, které vznikly v hlavách teoretiků fotografie nebo samotných fotografů, jsou to důsledky rychle se měnícího světa a odpovědi na ně, které poskytují sami dotčení, tedy fotografové.

V této práci bych se chtěl zabývat estetikou válečné fotografie, nejprve však odpovím na otázku, co to vlastně je ta estetika. Vycházím přitom z teorií dvou francouzských filozofů, Barthese a Soulagese, a doplňuji je kritickým myšlením Susan Sontagové. První z nich je mýtickou osobností ve světě teoretické fotografie, bez níž se nelze orientovat v mnoha otázkách týkajících se tématu, které mě zajímá. Druhý, který v preciznosti dokazování svého názoru nezaostává za Barthesem, vytváří komplexní dílo s mnohoznačným názvem „Estetika fotografie. Ztráta nebo zisk”. Je to polemický text, který zpochybňuje teorii toho prvního, a zároveň text aktuálnější, který bere v úvahu mnoho nových aspektů, o nichž Barthes nemohl vědět vzhledem k době, v níž napsal své slavné dílo „Světlo obrazu”. Abychom

1 . Michel Poivert “La fotografia contemporanea” 2011 Giulio Einaudi editore s.ps.a Torino, str77

2 . Michel Poivert “La fotografia contemporanea” 2011 Giulio Einaudi editore s.ps.a Torino, str77

pochopili estetiku fotografie 21. století, musíme znát dějiny válečné fotografie, a proto se v následujících kapitolách budu věnovat náčrtem těchto dějin. V této práci vycházím z toho, že fotografie je plnohodnotným uměním, proto jsem nemohl vynechat úvahy o tom, kdy a jak se jím stala. Jako příklad použiji analýzu díla Jefa Walla, protože ačkoli hranice toho, kdy a jak se fotografie stala autonomním vyjadřovacím prostředkem s uměleckými hodnotami, není zřetelná, může být Wall považován za symbolický moment tohoto procesu. Změny, k nimž došlo ve způsobu fotografování války, nelze pochopit bez širšího kontextu. Spolupráce s agenturami, vliv televize nebo konečně změny v samotném vedení války jsou zdrojem tří krizí: estetické, etické a ekonomické. Takto jsem také pojmenoval následující kapitoly své práce, jsou to krize, které existují vedle sebe a žádná se nevyskytuje bez ostatních. Tyto kapitoly poslouží jako úvod k popisu změn v estetice, k nimž došlo v 21. století. Nová kvalita fotografie nebo nový jazyk fotografů je předmětem posledních tří kapitol. Na základě práce Luca Delahaye, Richarda Moose a Lisy Bernardové představím tři různé reakce na výše uvedené krize. Poslední kapitola je pokusem o stručné shrnutí.

1 ESTETIKA FOTOGRAFIE

Základní otázkou estetiky fotografie je otázka, jaký vztah panuje mezi fotografií a realitou – jinak řečeno, lze skutečnost zachytit na snímku? Zdánlivě absurdní otázka, na kterou, jak by se zdálo, existuje pouze jedna správná, a navíc kladná odpověď, trápila mnoho studentů této disciplíny. Samotná odpověď se mnoha způsoby proměňovala, procházela různým vývojem „...od entusiasmu Aragoa nebo kritiky Baudelaira v době zrodu fotografie, po sémiologický přístup k fotografii jako stopě (Rosalind Krauss) nebo Barthesovy doktríny „toho, co bylo".[3] V další kapitole bych se rád věnoval tomuto problému. Jako základ mi poslouží už zmíněná doktrína „toho, co bylo" rozvinutá autorem „Světlé komory" a jeho kritika provedená Francoisem Soulagesem – jehož teorii potvrzují takoví myslitelé, jako je Susan Sontag – a jím navržené nové paradigma: fotografie jako „to, co bylo odehráno".

1.1 Barthes a estetika toho, co bylo

Poslední kniha Rolanda Barthese „Světlá komora" začíná slovy: „Kdysi, je to již dávno, jsem narazil na fotografii nejmladšího Napoleonova bratra Jérôma (1852). S úžasem, jež

3 . F. Soulages, "Estetyka fotografii. Strata i zysk". TaiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2012.

jsem od té doby nedokázal oslabit, jsem si tehdy řekl: „Díváš se na oči, které viděly Císaře." Několikrát jsem o tomto úžasu mluvil, protože jej však podle všeho nikdo nesdílel, a tím méně jej chápal (život se skládá z nepatrných doteků osamění), zapomněl jsem na něj. Můj zájem o Fotografii pak směřoval spíše k jejím kulturním aspektům."[4] Barthes se fotografii věnoval od raných let své intelektuální činnosti, a vyjádřil se k ní už na začátku 50. let, kdy vznikla slavná „Mytologie", soubor krátkých esejí analyzujících současný, okolní svět, mytologii každodennosti. V několika z nich se prvoplánovým hrdinou stává právě fotografie – Barthes analyzuje např. volební fotogeničnost, téměř po celém světě putující věhlasnou výstavu „Lidská rodina" Edwarda Steichena nebo snímek Afričana, francouzského vojáka, salutujícího francouzské vlajce. Kritik je sleduje s pomocí konstruování mytického světa významů a odkazů, a tím i světa, v němž trávíme svou každodennost. Už v těchto raných pokusech je patrná obzvláštní Barthesova citl vost vůči fotografii, fotografickým sdělením, ale také odstup od jistých kategorií snímků, např. těch, které chtějí oslnit smyslem, vynucovat význam; dokonce i ve vztahu k tak „přirozeným" scénám hrůzy (dav vojáků před polem useknutých hlav) nebo k snímkům zachycujícím nějaký krajní bod (bota fotbalisty dotýkající se míče atd.). Tato dlouholetá fascinace fotografií, dědictvím, které po sobě zanechává, mu nepochybně dává zvláštní místo v historii, které si, jak se zdá uvědomoval, když napsal „Rozhodl jsem se, že se sám stanu prostředníkem každé Fotografie".[5]

Barthesovým opus magnum se stala malá knížka o fotografii „Camera lucida", kterou psal ve zvláštním období, po smrti milované matky. Jistá biografická témata se zdají být důležitá, jedním z cílů knihy totiž byl pokus prozkoumat možnost nalezení matky, pravdivost této „jedné bytosti". V slovech otevírajících knihu „díváš se na oči, které viděly" jak se zdá, vylučuje chápání fotografie jako reprezentace. Vyfotografovaná osoba je obdařena zvláštním prvkem zkušenosti (je svědkem) a tím i života a reálnosti, možná především reálnosti „dívám se na oči", a reálnost těchto očí ještě posiluje formulace „očí, které viděly". Toto přiznání je možná o něco slabším svědectvím než to, které uvádí Benjamin, citující Dauthendeyho, když píše o síle obrazů na prvních daguerrotypiích: „Zpočátku se lidé neodvážili dívat se na fotografie, které pořídil, déle. Jasnost těch lidí vyvolává úlek; při pohledu na ně získávali dojem, že ty malé, droboučké obličeje na fotografii mohou člověka dokonce

4 . R. Bathes, "La camera chiara", citát z českého vydání v překladu Miroslava Petříčka R. Barthes, Světlá komora. Poznámka k fotografii, Praha 2005, s. 12.

5 . Tamtéž, str. 10; citát z českého vydání v překladu Miroslava Petříčka R. Barthes, Světlá komora. Poznámka k fotografii, Praha 2005, s. 16.

vidět, tak ohromující účinky měla na diváka doposud nevídaná sugestivnost prvních daguerrotypií a jejich nevídaná věrnost vůči přírodě“.[6] Se zdůrazněním těchto vlastností fotografie Barthes říká, že by se vůči ní chtěl „stát divochem bez kultury“.[7] Ale vyjádření „dívám se na oči, které viděly“ poukazuje také na zvláštní skutečnost: Barthes často odkazuje na výrazy a metafory, které zapojují a využívají smyslovost. Sensuální jazyk se vztahuje nejen na příjem (vztah subjekt – objekt), ale i na věc samotnou. Takový je přece jazyk, který nás má přimět uvědomit si tento zvláštní vztah mezi fotografií a realitou. „Fotografie nosila svůj referent stále s sebou [...]. obojí je k sobě slepeno, článek po článku, tak jako se v některých druzích mučení připoutává odsouzenec k mrtvému tělu; Fotografie a její referent je jako ony páry ryb (tuším, že podle Micheleta žraloci), které plují spolu, jako by splývaly ve věčném koitu. Fotografie náleží k oné třídě vrstevnatých objektů, jejichž dvě stránky od sebe nelze odloučit, nemáme-li je zničit: okenní sklo a krajina; a proč ne: Dobro a Zlo; anebo touha a její předmět“.[8] Tato přirovnání mají svědčit o neoddělitelnosti fotografie a představené skutečnosti.

Při přemýšlení nad vztahem k fotografiím zavádí dva pojmy: „studium” a „punctum”. ,,Studium je nesmírné pole bezstarostné touhy, rozmanitého zájmu, nedůsledného vkusu: mám rád/nemám rád, I like/I don’t. Studium je z řádu to like, nikoli to love,[9] podněcuje poloviční touhu, poloviční chtění; je to stejný druh vágního, hladkého, nevzájemného zájmu, který projevujeme o lidi, výjevy, šaty nebo knihy, jež máme za „přijatelné“.“[10] Studium předpokládá badatelský postoj, pojí se se studováním, získáváním vědomostí, ale také využíváním už nabytých znalostí. Tento postoj odkazuje na naše „mravy“, kultury, právě účast na nich nám umožňuje dekódovat jisté významy, protože i když fotografie nejsou jako v případě reklamního obrazu přísně kódované, dokážeme je i tak číst na úrovni stylu, způsobu zabírání, póz atd. Tato dovednost přichází společně se vzděláváním. Předpokládá také proces komunikace, kdy je fotograf (alespoň na počátku, pak jím může být vydavatel

6 . W. Benjamin, “L’opera d’arte nell’epoca della sua riproduzibilita tecnica”, 2000 Gulio Einaudi editore s.p.a., Torino..str. 110

7 . Roland Barthes paragraf 2; citát z českého vydání v překladu Miroslava Petříčka R. Barthes, “Světlá komora. Poznámka k fotografii”, Praha 2005, s. 15.

8 . Roland Barthes paragraf 2; citát z českého vydání v překladu Miroslava Petříčka R. Barthes, “Světlá komora. Poznámka k fotografi”, Praha 2005, s. 14.

9 . Viz Roland Barthes paragraf 2; citát z českého vydání v překladu Miroslava Petříčka R. Barthes, “Světlá komora. Poznámka k fotografi”, Praha 2005, str 14.

10 . Barthes, citace z českého vydání v překladu Miroslava Petříčka R. Barthes, “Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii”, Bratislava 1994, s. 28-29.

nebo kdokoliv, kdo fotografií disponuje) odesílatel a divák se stává příjemcem. Ale během prohlížení si fotografií Barthes odhalil druhý prvek, s nímž jsou spojeny odlišné emoce. Tomuto prvku říká „punctum“, což se etymologicky pojí s bodem, píchnutím, ránou. Zajímavé je, čehož si povšiml Barthes, že tento prvek projevuje sám aktivitu – „toť ona náhoda, která mne v něm zasahuje (zasazuje mi rány, probodává mne).“[11] Nejen animuje scénu samotnou, dokáže také animovat toho, kdo se dívá. Skutečnost, že detail je aktivizační prvek, neznamená, že by sledující musel zůstat němý; tomuto prvku však patří iniciativa, a proto nemůže být, jak říká Barthes, navržen fotografem, zároveň je tak neúmyslný (na straně operátora i spektátora), nelze se na něj „nastavit“, „naladit“. Kritik hovoří o eventualite tohoto prvku, což primárně poukazuje na jeho náhodnost, ale také to předpokládá zvláštní časovou strukturu. Fotografie, se díky detailu může podílet na dobrodružství, které prožije divák, tedy Barthesovým jazykem „spectator“. „Punctum“ se objevuje na konvenčním portrétu černošské rodiny vyfotografované v typických (pro takovouto fotografii) pózách a svátečních oděvech. Ale kde? I když pozornost okamžitě přitáhnou na řemínek zapínané boty jedné z žen, později (o několik stránek dále) se ukáže, že to byla falešná stopa. Takovýmito přitažlivými/vzrušujícími detaily jsou zkažené zuby dítěte z italské čtvrti New Yorku (William Klein) nebo ruka Tzary s „nepříliš čistými nehty“ na fotografii André Kertésze. Tyto zvláštní „body“ (někdy obtížně lokalizovatelné) Barthes nevysvětluje, jednoduše konstatuje jejich přítomnost, občas klade otázku „proč“, abys často ponechal bez odpovědi.

Základním úkolem „punctum“ je vyvedení pozornosti mimo okamžik časoprostoru zamrzlý na fotografii, který Barthes přirovnává k striktně intelektuální paměti. Tak je tomu v případě jisté Kertészovy fotografie ukazující nevidomého romského houslistu putujícího po nedlážděné venkovské cestě někde ve střední Evropě. „vnímám referent (zde fotografický snímek opravdu překračuje sám sebe: není to jediný důkaz jeho umění? Zrušit se jako medium, nebýt znakem, nýbrž věcí samou?), celým svým tělem si uvědomuji městečka, jimiž jsem prošel, když jsem kdysi dávno cestoval po Maďarsku a Rumunsku“.[12] Je ovšem také třeba upozornit na skutečnost, žeBarthes, už blíže ke konci knihy, poukazuje na jiný druh „punctum“. Inherentně se pojí s časem na fotografii, není už záležitostí detailu, ale intenzity, dotýká se samotné podstaty fotografie, času a vyjadřuje se v běžném „to bylo“. Tuto kvalitu

11 . Roland Barthes citace z českého vydání v překladu Miroslava Petříčka R. Barthes, “Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii”, Bratislava 1994, s. 28.

12 . Barthes paragraf 19; citace z českého vydání v překladu Miroslava Petříčka R. Barthes, “Světlá komora. Vysvětlivka k fotografi”, Bratislava 1994, s. 43.



1 Wiliam Klein, Gun 2, New York, 1955.

má každá fotografie, jenže jsme se ji naučili nevnímat, k čemuž slouží jak zevšeobecnění fotografie (a tím i její trivializace), tak estetizace (její proměna v umění, což se dle Barthese pojí se sejmutím jejího „šílenství“, popřením skutečnosti, že máme před sebou obraz, který se otřel o realitu).[13] „Realisté, mezi něž patřím a mezi něž jsem patřil již tehdy, když jsem tvrdil, že Fotografie je obraz bez kódu, jakkoli jisté kódy zjevně její čtení zakřivují, neberou fotografický snímek jako kopii „reality“ - nýbrž jako emanaci minulé reality: tedy nikoli jak umění, nýbrž jako magii. Ptát se, je-li fotografie analogická nebo či kódovaná, není dobrá cesta analýzy. Důležité je totiž to, že fotografický snímek má schopnost konstatovat a že se toto konstatování netýká předmětu, nýbrž času. Schopnost autentifikace předčí – z fenomenologické perspektivy – ve Fotografii moc reprezentace.“[14] První část knihy, setrvávající pod znamením „mám rád/nemám rád“ (i když, jak jsem uvedl, i zde se objevují při popisování „punctum“ silné pocity), končí konstatováním porážky: „Musel jsem si přiznat, že moje potěšení je pouze nedokonalý prostředník a že subjektivita redukovaná na svůj hedonistický rozvrh nedokáže rozpoznat to, co je univerzální. Musel jsem více sestoupit do sebe, abych nalezl evidenci Fotografie, to, co vidí kdokoli, kdo si prohlíží nějaký snímek, a co ji v jeho

13 . Paragrafy 39, 47, 48

14 . Paragraf 36; citace z českého vydání v překladu Miroslava Petříčka R. Barthes, Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii, Bratislava 1994, s. 79.



2, Andre Kertesz, Wandering Violinist, Abony, 1921

očích odlišuje od všech ostatních obrazů. Nadešel čas odvolání mé palinodie.“[15] Druhá část – rozhodně osobnější (což neznamená nezbytně, že subjektivnější, protože jde především o to, že při hledání jsou využity soukromé fotografie) a věnované právě okusu o nalezení matky, pravdy o matce v jejích fotografických podobiznách, začíná slovy: „Jednoho listopadového večera nedlouho po smrti své matky jsem pořádal fotografie. Nedoufal jsem, že ji tu „znovu

15 . Paragraf 24; citace z českého vydání v překladu Miroslava Petříčka R. Barthes, Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii, Bratislava 1994, s. 56.

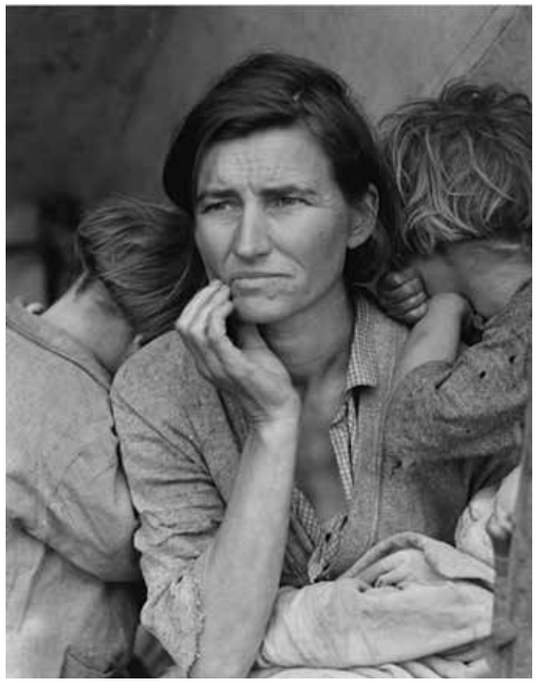
naleznu“, nečekal jsem nic od „těchto snímků určité bytosti, před kterými si ji připomínáme mnohem hůře, než kdybychom na ni pouze mysleli“ (Proust). Věděl jsem dobře, a to s osudnou nevyhnutelností, která je jedním z nejkrutějších rysů truchlení, že mohu tyto obrázky studovat, jak chci, a přece již niky-nikdy nepřivolám její črty (už nikdy si je zcela nepřipomenu).“[16] Barthes konstatuje smutnou skutečnost, že ji na fotografiích dokáže rozeznat, ale to nemá nic společného s nalezením ní samotné, pravdy o ní – z tohoto hlediska fotografie opakují příšernost snů: i když o ní sní, nikdy se mu nedaří snít o ní.[17] Fotografie jsou jen její prezentací a tento práh se nepovede zdolat. Obsahují částečnou pravdu, která ji umožňuje rozpoznat, ale její podstata zůstává nedosažitelná. Možná nesou sémiotickou pravdu, ale nedaří se jim dosáhnout pravdy ontologické. Nakonec je však úsilí korunováno úspěchem, sice dočasnou, ale přesto pozitivní zkušeností. Barthes mluví o vzkříšení, nalezení. Zajímavé je, že mu předchází „náhražka“ rituál, jisté činnosti (jejich představa), obsahující silnou tělesnou složku díky zapojení různých smyslů: „Abych mohl svou matku „znovu nalézt“, byť jen na prchavý okamžik a bez toho, že by toto vzkříšení mělo nějaké trvání, musel jsem - ovšem až později - objevit na určitých snímcích předměty, které měla na své komodě: pudřenku ze slonoviny (miloval jsem zvuk víčka), hranatý flakón z křišťálového skla anebo nízkou stoličku, kterou mám dodnes u své postele, lýčené rohože, které dávala nad divan, velké vaky, které milovala“ a dále „zatímco přemítám-li nad snímkem, na kterém mne jako malé dítě tiskne matka k sobě, mohu v sobě probudit hebkost krepdešínu i vůni růžového pudru.“[18] Z těchto střípků zkušeností díky představivosti a paměti (synesteticky evokujících smyslové prožitky), dalo by se říci ze zdání, jak se zdá Barthes konstruuje zvláštní místo paměti, díky němuž tento „obyčejný obraz“ umožnil na chvíli existovat pravdě. „Byl jsem sám v bytě, v němž zemřela, a pod lampou jsem prohlížel jeden její snímek po druhém, vracejíc se do doby, kdy jsem byl s ní, a hledající pravdu tváře, kterou jsem miloval. A objevil jsem jí.“[19] Tu pravdu, což je zvláštní, nalézá na její nejstarší fotografii (ale vidění jako poslední snímek během pohybu po proudu času), na kterém je matce pět let. Stojí na můstku společně s o něco starším bratrem v zahradě v zimním hávu. „Zkoumal

16 . Paragraf 25; citace z českého vydání v překladu Miroslava Petříčka R. Barthes, “Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii, Bratislava” 1994, s. 59.

17 . Parag 27;

18 . Parag 26; citace z českého vydání v překladu Miroslava Petříčka R. Barthes, “Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii”, Bratislava 1994, s. 60.

19 . Par 28; citace z českého vydání v překladu Miroslava Petříčka R. Barthes, “Svetlá komora. Vysvětlivka k fotografii”, Bratislava 1994, s. 62.



3, Dorothea Lange, Matka tułaczka, 1936.

jsem dívku a objevil jsem konečně svou matku. Zřetelnost její tváře, naivní poloha jejich rukou, místo, které poslušně zaujímala...“.[20] Ale na té poslední fotografii se podílejí také všechny ostatní, které se objevují předtím (ve vztahu k životu v obráceném pořadí). Barthes píše o pohybech fotografie (v plurálu), které se promítají na „rozpohybování“ (vzkříšení) té poslední. Zmrazený obraz ožívá „v této chvíli se všechno zatřáslo a konečně jsem ji nalezl takovou, jaká v sobě byla... Tento pohyb Fotografického snímku (z řádu snímků) jsem prožil ve skutečnosti.“[21] Předmětu fotografie Barthes říká spectrum, tento výraz je etymologicky spojen s představením, tedy něčím viditelným, se sledováním. Ovšem toto slovo znamená také přízrak – fotografie se pojí s návratem zemřelých, „fotografický snímek (mi - pozn. autora) připadá bližší divadlu, je to zprostředkováno zvláštní instancí (jsem asi jediný, kdo

20 . Par 28; citace z českého vydání v překladu Miroslava Petříčka R. Barthes, “Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii”, Bratislava 1994, s. 62.

21 . Par 29; citace z českého vydání v překladu Miroslava Petříčka R. Barthes, “Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii”, Bratislava 1 994, s. 65.

ji vidí): Smrtí. Víme již dnes o původním vztahu divadla a kultu Mrtvých: první herce se od společenství oddělili tím, že hráli úlohy Mrtvých; líčit se znamenalo označovat se jako tělo současně mrtvé i živé: nabílené poprsí totematického divadla, člověk s pomalovanou tváří v čínském divadle, líčení rýžovou pastou indické Kálí, maska japonského Nó. Nuže, stejný vztah jsem našel i na fotografickém snímku; ať jakkoli se jej snažím chápat jako živý (ale tento zápal pro „oživování“ snímků je patrně mýtické popírání smrtelné nemoci), snímek je jako primitivní divadlo, je jako Tableau Vivant, figurace nehybné a zamaskované tváře, pod kterou vidíme mrtvé“.[22] Fotografie podle Barthese není blízká pouze malířství, ale spíše primitivnímu divadlu, které má původ v rituálu a kultu zemřelých.

O této kvazi magické zkušeností toho Barthes příliš neříká. Nebo jinak: celý popis je rozbit do mikro vyprávění podávajících zprávy o kouscích prožitků kontaktů s fotografiemi. Tyto útržky zkušeností utvářejí zvláštní rám, v němž by čtenář samotný měl najít možnost prožívání. Narace není omezena na uměle koherentní vyprávění a oznamované útržky osobních zkušeností jsou pro pochopení celého argumentu (pravdy vyjádřené v podobě této konkrétní eseje) stejně tak důležité jako filozofická očekávání. Je třeba znovu zdůraznit úlohu jazyka při formulování zkušenosti. Dříve uvedené metafory a termíny (fantazijní mučení, punctum) mají význam pro formování smyslu. Odkazy na etymologii – zdůrazňující nearbitrálnost – upevňují ontologický rozměr představených úvah. Tento úzký význam nese samotný název knihy: camera lucida. Přístroj vynalezený na prahu 19. století skládající se nejčastěji z připevněného hranolu, který umožňoval, při dívání se určitým způsobem, zároveň vidět kreslený objekt a jeho zdánlivý obraz v rovině kresby, čímž zároveň umožňoval vidět dvě reality: „pravdivou“ a tvořenou. S touto dvojakostí vidění máme co do činění také u fotografie: obrazem prosvítá sama skutečnost.

1.2 Francois Soulages a estetika toho, co bylo odehráno

Roland Barthes ve „Světlé komoře. Vysvětlivce k fotografii“, knize vydané v roce 1980, přijal stanovisko, že se nedá popřít existence předmětů viditelných na fotografiích, které byly zastaveny v minulosti během fotografování. Ve své teorii se neomezoval jen na prvoplánové objekty, ale na všechny ostatní součásti snímku. Na protilehlé straně se nachází malířství nebo kresba, tato umění jen „imitují“ skutečnost, a kvalita této imitace závisí na

22 . Camera Lucida 13, par 33, 36, 47; citace z českého vydání v překladu Miroslava Petříčka R. Barthes, “Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii”, Bratislava 1994, s. 32.

individuálních schopnostech tvůrce.

„V případě Fotografie“ – psal Barthes – ,,nemohu nikdy popřít, že tato věc tu byla. Spojuje se zde tedy dvojí klad: skutečnosti a minulosti. A protože tato poznámka platí pouze pro Fotografii, lze ji reduktivně pokládat za samu její esenci, noema. Co míní moje intence na fotografickém snímku (...), není ani Umění, ani Komunikace, nýbrž je to Reference, jež je zakládajícím řádem Fotografie. Jménem noematu Fotografie je tedy: „toto bylo“; je to cosi nepojednavatelného. V latině (pedanterie, jež je nezbytná, neboť osvětluje odstíny) bychom patrně řekli „interfuit“: to, co vidím, bylo zde, na tomto místě, jež se prostírá mezi nekonečnem a subjektem (operator nebo spectator); bylo to zde, a přitom hned odděleno; bylo absolutně, neodvolatelně přítomné, a přece již v odkladu, odsunuto. (...) žádný namalovaný portrét, pokud by se mi jevil jako „pravdivý“, není s to přesvědčit mě o tom, že jeho referent reálně existoval.“[23]

Tento „klasický“ přístup k estetice fotografii jako „toho, co bylo“ se diametrálně proměnil od okamžiku Barthesovy publikace. Změnilo se naše okolí a vnímání místa fotografie. Změnil se svět fotografie, změnily se samotné snímky, a především jejich množství, vznikly také nové práce k problematice, jíž se věnoval autor Světlé komory. Jednou z nich, a dle mého názoru jednou z nejvýznamnějších, která problematiku zkoumá komplexně, je „Estetika fotografie. Ztráta a zisk“ Françoise Soulagese.

Podle francouzského myslitele už končí období, kdy byla fotografie považována za nástroj, který reprodukuje realitu, dnes se umělecká fotografie podílí na jejím utváření. Právě proto, aby ukázal místo současné fotografie, se Soulages rozhodl vytvořit nový slovník pojmů, který by precizněji popsaly problematiku estetiky fotografie. Díky novému slovníku se autor rozhodl odpovědět na otázku: co způsobilo, že se fotografické umění ocitlo v poslední době v samotném centru zájmu současného umění? Jaké jsou dnes možné základy estetiky fotografie? Čím se vyznačuje fotografické dílo jako autonomní umělecké dílo? V úvodu a na prvních stránkách publikace uvádí François Soulages definice pojmů, vinoucích se celým dílem: „Fotografie“ říkáme procesu, technice, umění atd. a „snímek“ fotografii v materiálním/konkrétním významu, tedy hmotný obraz získaný díky fotografickému procesu. (...) „Činnost fotografování” je krátký okamžik pořizování snímku, „fotografická činnost“ pak fakt tvoření, realizování a dání snímku na vědomí. Pojem „metafotografický“ bude zase označovat vše co se říká a děje kolem snímku v době tvorby jeho úmyslu, realizace,

23 . Barthes, citace z českého vydání v překladu Miroslava Petříčka R. Barthes, “Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii”, Bratislava 1994, s. 69-70.



4,Philip-Lorca Dicorcia, Paris, !996.

oznámení a přijetí“.[24] Soulages v Estetice fotografie na více než 400 stranách analyzuje veškeré možné vztahy mezi výše uvedenými klíčovými pojmy. Nejde jen o teoretickou analýzu; provází jí trefné popisy vybraných uměleckých fotografií. Vedle známých jmen z historie světové fotografie, jako jsou Eugéne Atget, Julia Margaret Cameron, André Kertész, figurují francouzští tvůrci známí od 80. let 20. století: Patrick Le Bescont, Jean Pierre Evrard a jiní. Kdo ještě může věřit tomu, že snímek představuje důkaz? ptá se Soulages, a okamžitě naše myšlenky vysílá k filmu „Zvětšenina“ Michelangela Antonioniho. – Je to stopa, a proto má poetický charakter. Fotograf je tím, kdo by se měl zamyslet, jestli je lepší tvořit stopy svého průchodu, stopy setkávání se s jevy. Proto je umělec. (...) V každém případě, fotografie představuje záminku pro básníka, šanci pro umělce a privilegium pro člověka jako takového. Fotograf prostřednictvím své činnosti zanechává stopy, které jsou odkazy na jevy, na něž narazil, a které se ukázaly být natolik zajímavé, že se u nich zastavil a zamířil na ně svůj fotoaparát. Takovéto stopy jsou skládány do cyklů, občas mají jednotlivý charakter jako samostatné snímky, nicméně nezávisle na tom, jestli máme co do činění se sérií snímků nebo

24 “” Francois Soulages , “Estertyka fotografii. Strata i zysk”, TAiWPN Universitas, Kraków 2012,

samostatným fotogramem, jedná se o další fáze biografie samotného autora. Soulages také zavádí figuru příjemce, který kromě toho, že čte, nebo ne, poselství snímku, také rozhoduje o osudech fotografického projektu a o samotné fotografově kariéře. Zákony trhu s uměním se týkají i fotografie, právě on rozhoduje, co fotografujeme, jak fotografujeme, „Umělec niky není sám, vždy přece specificky závisí na svém okolí“.[25]

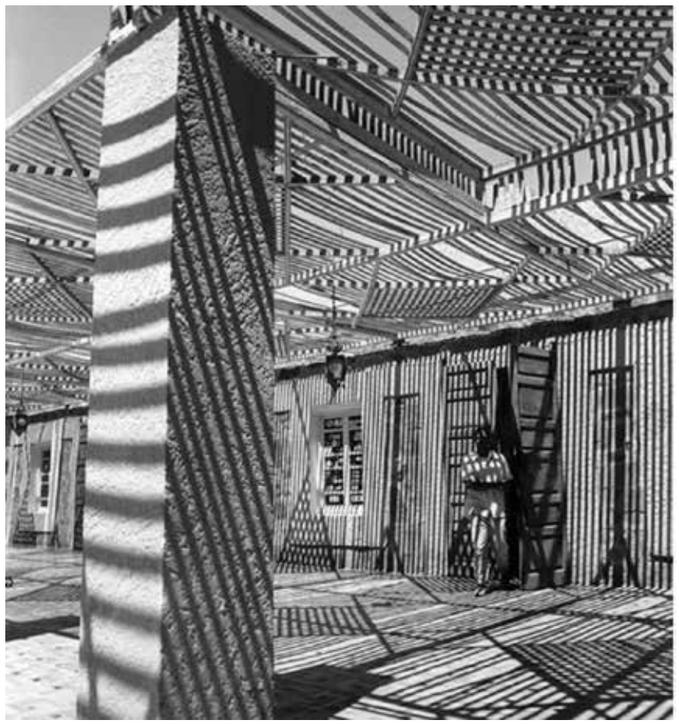
Další otázkou, kterou autor analyzuje, je vazba obrazu a slova a jak píše - „fotografie představuje záminku pro básníka“. Tím, že to napsal, spojil umělce slova a umělce obrazu. Jejich společnou částí bude představivost jako síla pohánějící tvorbu, konečným výsledkem báseň nebo snímek, metafora bude prozrazovat tento konečný výsledek. Názor, který zapsal autor „Estetiky fotografie“ stojí v rozporu s tvůrci a přívrženci abstraktního a konceptuálního umění do konce 70. let 20. století. Jak se ovšem obecně ví, také oni se mohou vyhnout slovům při kontaktech s agenty, novináři nebo třeba při popisování svého umění, a to, co zůstalo po konceptuálním umění, které vědomě rezignovalo na produkci uměleckých předmětů, je právě dokumentace těchto intervencí, kterou tvoří popisy a fotografie.

Dynamický rozvoj inscenované fotografie, který připadá na 90. léta, je viditelný nejen v případě umělecké fotografie, objevily se také inscenované reportáže z ozbrojených konfliktů, které také získávají ocenění, např. World Press Photo. Proto také Soulages píše, že „Barthesovská doktrína toho-co-bylo“ se zdá být mýtem. Měla by být nahrazena pojmem „to, co bylo odehráno“. (...) Někdy je už inscenizace politické a sociální reality natolik vnitřně osvojená jejími aktéry, podporovanými poradci na image a komunikaci, že snímky už nejsou ani snímky zdánlivé sociální komedie, nemají žádnou hodnotu pravdy, kritiku ani otázky“.[26]

To, že Soulages říká Barthesově teorii mýtus, se pojí s analýzou fotografie, kterou měl šanci pozorovat během třiceti let, když nakonec v roce 2005 vydal „Estetiku fotografie“. Během této doby se změnilo pojímání místa fotografie a způsobu dívání se na ni, jak v kolektivním vědomí, tak i ve vědomí samotných umělců fotografů. Pořizování fotografií bylo kdysi doménou nemnohých, dnes fotografuje každý. Podle autora došlo k přechodu od veristické fotografie, tedy spíše objektivního dokumentu, směrem k subjektivní a kreativnější fotografii. Za takovéto situace je fotograf spolutvůrcem zastižené nebo speciálně zkonstruované reality a inscenátorem fotografie. Všude najdeme televizory, i když ne vždy chléb, a lidé si přivykli na fotografii, protože fotografování je: zdánlivě diskrétní pohled

25 . Francois Soulages , “Estertyka fotografii. Strata i zysk” 2012, TAiWPN Universitas, Kraków 2012,

26 . Francois Soulages , “Estertyka fotografii. Strata i zysk” 2012, TAiWPN Universitas, Kraków 2012,



5, Jean-Pierre Evrard

voyeura nebo exhibicionisty, přehnané předvádění sama sebe. Jak často ve fotografii voyeur a exhibicionista tvoří pár![27]

Dalším argumentem ve prospěch popsání fotografie jako „toho, co bylo odehráno“ je metafora, jíž fotografie promlouvá. Obrazová metafora se liší od literární, i když je fotografie při prvním shlédnutí zpracovávána smyslem zraku, a stejně tak i kniha, každý literární text. Pokud je to báseň, další osvojení si textu spočívá v analýze kombinace slov, tedy na spuštění myšlení více abstraktního než obrazového. „Čtení“ fotografie spočívá ve spuštění obrazového myšlení, další analýza díla fotografického umění nás vede směrem k porovnávání sémantických významů, které v naší mysli spouští obraz. Lze ovšem předpokládat, že v obou případech následuje eliminace: báseň není kombinací všech možných slov, tvůrčí fotografování nespočívá v zaměření objektivu na všechny světové strany a mačkání spouště

27 . Francois Soulages , “Estertyka fotografii. Strata i zysk” 2012, TAiWPN Universitas, Kraków 2012,

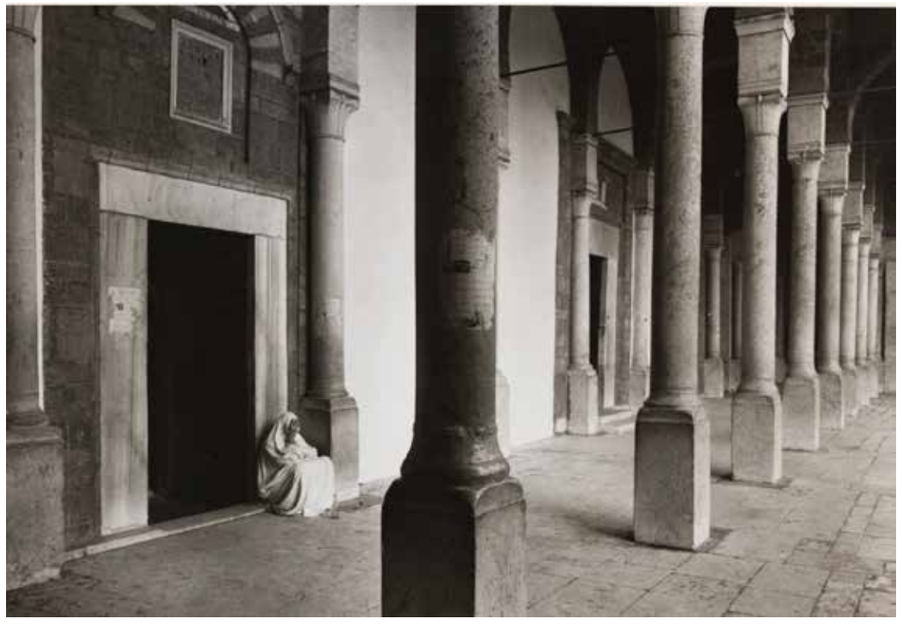
závěrky. V samotné podstatě fotografického nástroje spočívá nutnost volby, fotoaparát má ve zlomku sekundy zmrazit jeden z možných obrazů proměnlivé reality. Výběr slov, která mohou přinést novou poetickou metaforu, je omezen. Nikdy nefotografujeme předměty, ale vždy jen slova – dodává Soulages – protože každý zkoumaný objekt je vnímán člověkem, který mluví a interpretuje. Náš pohled nikdy není nevinný. Každý akt vidění představuje ve stejnou dobu vyjádření, dokonce i když zůstane neuvědomělé. S pomocí mysli a nevědomostí toho vidíme stejně, jako prostřednictvím smyslu zraku, dokonce i během fotografování. Každý předmět k vyfotografování je už dán ve slově a v sítích slov: má to štěstí a neštěstí být předmětem-problémem.[28]

Výše uvedené Soulagesovy úvahy se spojují do jednoho celku tváří tvář reáliím světa fotografie přelomu 20. a 21. století, kdy došlo ke změně jistého paradigmatu umělce fotografa: práce umělce fotografa je čím dál častěji ztotožňována s jejím užitným využitím v politice, reklamě nebo žurnalistice, kde se zisky fotografa a jeho prostředníků získávané z obsluhy těchto oblastí masové aktivity fakticky promítají ve vysoké příjmy. Takováto situace nutí tvůrce k daleko jdoucím ústupkům vůči zadavateli. Samozřejmě nejde o normu, a příkladů nepodléhání tlaku, ať už ekonomickému nebo ideologickému, je v historii fotografie hodně, jeden z nich Soulages uvádí ve své knize. Jean-Marc Lalier odmítl šíření svých snímků v rumunských médiích z inscenované makabrózní pseudo márnice v Temešváru během puče v roce 1989.[29] Podle Soulagese bylo v tomto kontextu zpochybněno samotné pojetí reality jako předmětu snímku: nevím, co je skutečnost, nevíme, co je podstatou fotografie. Kritiky se dočkala také myšlenka Henriho Cartier-Bresona, který sliboval zachycení okamžiku činu. Ve výsledku nastalé situace, negace jistých fotografických postojů, přináší 21. století čím dál více stylistiky, která se vzdaluje od koncepce fotografie, jakou jsme znali v předchozím století. Dle Soulagesova názoru nám zbyl jen vztah předmět – problém: „to znamená předmět [snímek], který představuje problém a, v důsledku, přeje vytvoření díla. Takovýto přístup může přinést neustálé objevování nejen samotné reality, ale také nastalých problémů, pro fotografy a příjemce „nových“ nebo doposud nehledaných tak intenzivně, protože umělecký problém „adoptovaný“ nebo dokonce fotograficky „spoutaný“ už v mysli autorů nevytváří asociace, které mohou přinést novou obrazovou metaforu.“[30] Tvůrčí akt je tedy neustálou

28 . Francois Soulages , “Estertyka fotografii. Strata i zysk” 2012, TAiWPN Universitas, Kraków 2012,

29 . Francois Soulages , “Estertyka fotografii. Strata i zysk” 2012, TAiWPN Universitas, Kraków 2012,

30 . Francois Soulages , “Estertyka fotografii. Strata i zysk” 2012, TAiWPN Universitas, Kraków 2012,



6,Kamel Diridi

touhou po zbavení se návyků dívání se, vidění a teprve v nezbytnosti fotografování. Umělec fotografie podle něj přestal být lovcem vlekoucím se po polích a loukách s nadějí na setkání s novým, jako s padajícím meteoritem. Nehledá reportérskou anekdotu, ale pokouší se ptát po fotografii, nachází fotografický problém, a ne např. filmový, a snaží se ho vyřešit fotografickými podmínkami, aby touto cestou dospěl k podstatě umělecké fotografie – dnes, tady a teď. Nemohlo to být výhradně formální hledání; F. Soulages je přesvědčen o potřebě tvůrčího nasazení umělce v pokusu o změnu negativních jevů v jeho okolí. Jako příklad ať poslouží analýza fotografie Kamela Dridi, narozeného v Tunisu a žijícího ve Francii, který ukazuje své místo narození v konvenci zneplatňující cukrkandlové snímky turistických agentur. Během popisování této osobnosti padne další důležitý Soulagesův postřeh týkající se tvůrčího procesu: „Fotografie se tvoří v podstatě ve třech fázích: před, během a po záběru (...) Neexistuje jedna metoda, cesta, po níž bychom měli v umění směřovat. Existují výhradně diskurzy o metodě kreace. V opačném případě budeme odkázáni na akademismus malých epigonů, neschopných rozlišit fundamentální rozdíl mezi: předmětem k vyfotografování a předmětem k vytvoření, tedy fotografickým, a ne třeba „malířským“ obrazem. A uvádí názor Jean-Pierra Evrarda, že: „každý fotograf prochází třemi fázemi vývoje: Nejdříve klade

důraz na formu, později na světlo, a nakonec na hmotu, čímž sleduje cestu od odkazu k fotografickému“.[31]

1.3 Estetika toho, co bylo odehráno, pokračování

Soulagesovy myšlenky mají, jak se zdá, své potvrzení také v jiných teoriích z oblasti estetiky fotografie. Změny ve fotografickém prostoru, které proběhly od 70. let 20. století, nová kvalita zpráv z ozbrojených konfliktů v Perském zálivu, Afghánistánu nebo takzvané „války s terorismem“, která narostla na úroveň samostatného diskurzu, přinutily mnoho teoretiků a samotných fotografů k ověření vlastních názorů.

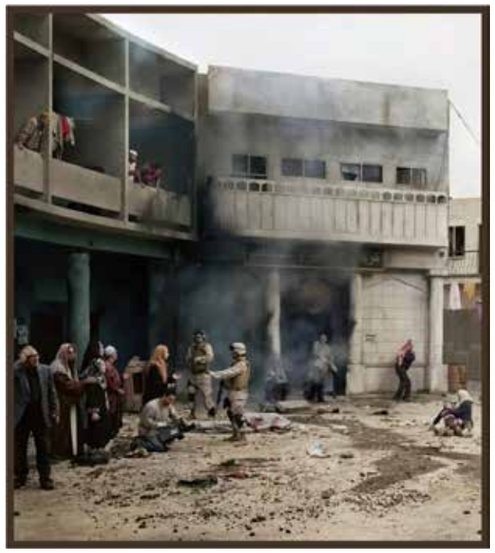
Skvělým příklad představuje Susan Sontag, která v roce 2003 vydala knihu „S bolestí druhých před očima“, text, který je zároveň palinodií na „O fotografii“ i polemikou s knihou „Tři guineje“ Virginie Woolf. Tři guineje z názvu nejsou nic jiného než tři fotografie, o nichž se Woolfová ve své knize zmiňuje. I když autorka do svého textu nezařadila jejich reprodukci, podrobně je popisuje: „Mám před sebou na stole rozložené fotografie, které španělská vláda rozesílá s neměnnou pravidelností, více méně dvakrát týdně. Pohled na ně není příjemný. Nejčastěji představují těla zabitých. Na jedné z těchto fotografií zaslaných dnes ráno je vidět nějaké tělo – muže nebo ženy – ovšem tak zmasakrované, že stejně dobře bychom ho mohli považovat za tělo prasete. Na jiných vidíme nepochybně ostatky dětí, a na dalším – trosky domu. Bomba smetla jednu ze zdí; ze stropu, jistě bývalého obývacího pokoje, ještě visí ptačí klec, ale zbytek připomíná horu trčících špejlí – jako ve hře mikádo“.[32] Pro Woolfovou jsou tyto fotografie „prostým a brutálním konstatováním skutečnosti“, které mají sílu zanechat stopu ve vědomí spektátora. Skutečnost, která je pro autorku „crude“, tedy surový, neopracovaný materiál, dále přenesený do mysli, kde je zpracován „aktuálními pocity“ a „minulými vzpomínkami“. Výsledkem „zpracování“ nahého faktu bude pocit „hrůzy a pobouření“, který bude mít dle názoru autorky univerzální charakter, nad rozděleními, a povede k: „rozhodnějšímu a energičtějšímu jednání“.[33]

Z dnešního pohledu víme, že tento pacifistický manifest je spíše zbožným přáním, a že fotografie, které změnily běh světových událostí, můžeme spočítat na prstech jedné ruky, a že „hrůza a pobouření“ rozhodně mohou být výsledkem sledování obrazů, jenže

31 . Francois Soulages , “Estertyka fotografii. Strata i zysk” 2012, TAiWPN Universitas, Kraków 2012,

32 . V. Woolf, Wspólny pokój. Trzy gwinee, przeł. E. Krasińska, Warszawa 2002, s. 154.

33 . tamtéž 155



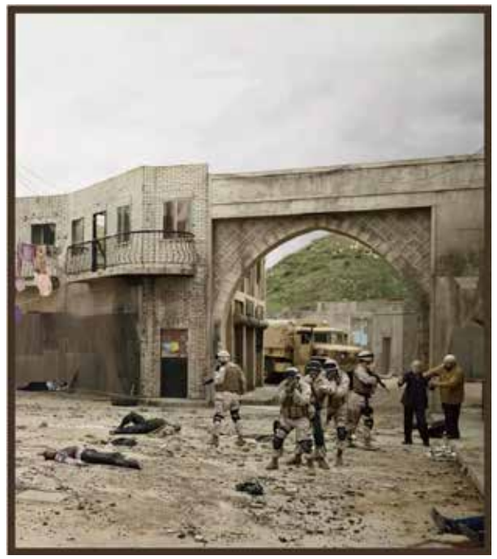
7, Eric Baudelaire, The Dreadful Details, 2006

nevíme, jak se vůči obrazům utrpení chovat, protože můžeme být jedině „spektátory nebo zbabělci neschopnými se dívat“.[34] Sontagová s Woolfovou nesouhlasí, že je fotografie „crude facts”, podle ní jde o objekty, jímž dáváme sémantický význam jejich umístěním do jistého kontextu (fotografie jsou publikovány, zpracovávány během vyvolávání, dělány na zakázku, pózovány) a popiskem pod fotografií. Proto, jak nás přesvědčuje autorka „nakonec do nich sami načítáme to, co by měly říci“.[35] Poslední citát je pro text Susan Sontag charakteristický, protože se domnívá, že fotografie je „sémanticky prázdná“ až do okamžiku, kdy je podrobena konkrétnímu diskurzu. Jako příklad ji posloužily snímky z Bosny z masakru v Bijeljině, o němž píše: „V podstatě nám toho fotografie říká velice málo – pouze to, že válka je peklo a že půvabní mladíci se zbraní v ruce dokáží kopat do hlavy starší ženy s nadváhou, které bezbranné leží na zemi nebo už jsou zabity“.[36] Myšlenka Sontag leží někde na pomezí Barthesovského „toho, co bylo“ a „tím, co bylo odehráno“ Soulagese. Netvrdí jednoznačně, že situace, kterou sledujeme, byla odehrána, netvrdí také, že jsme svědky čistého faktu, místo

34 . Susan Sontag, Widok cudzego cierpienia, przeł. S. Magala, Kraków 2010, str. 38

35 . Susan Sontag, Widok cudzego cierpienia, przeł. S. Magala, Kraków 2010, str. 39

36 . Susan Sontag, Widok cudzego cierpienia, przeł. S. Magala, Kraków 2010, str. 110



8, Eric Baudelaire, The Dreadful Details, 2006

toho upozorňuje na nutnost sémiotizace fotografie, bez níž k němu nemáme přístup. „My – dívající se – tedy každý, kdo neprožil to, co oběť, se nacházíme v privilegované pozici pozorovatele, nedokážeme pochopit ukrutnost války: spočívající ve skandálním spojení kvality anomálie a normy: válka je příšerná, válka je normální. Pravdu o válce cítí jen její účastníci: od obětí přes vojáky po lékaře, novináře, členy humanitárních organizací“.[37] Jak ve svém textu o Susan Sontag píše Roma Sendyka. Tato ikonografická lhostejnost fotografie, o které se Susan Sontag zmiňuje, je ovšem trochu problematická, nevysvětluje, jak tyto prázdné sémantické kontejnery, jimiž jsou fotografie, zaplňujeme, tedy jak jim dáváme smysl.

Polemika Susan Sontagové s Virginií Woolf obsažená v knize „S bolestí druhých před očima“ se sama stává záminkou pro další polemiku. Pustila se do ní Judith Butler ve své knize „Rámce války“, ve které píše: „nepřijatelná je teze mnohokráte opakovaná v celém díle Susan Sontag, že fotografie sama skrz sebe nemůže být interpretací; že diskrétní, bodový obraz musí být doplněn o popisky a písemnou analýzu. Podle Sontag na nás může mít

37 Roma Sendyka, „Fotografia, szok i oburzenie: ramy wojny“, WIELOGŁOS Pismo Wydziału Polonistyki UJ, Kraków 2012, strana 99-100



9, Ron Haviv, Bośnia, 1992

fotografie nanejvýše vliv, ale neposkytuje nám způsob porozumění tomu, na co se díváme“.[38] V případě Judith Butler fotografie nikdy nemůže být sémanticky prázdná, protože akt fotografování patří do čistě lidské sféry a v souvislosti s tím zapadá do jistých postupů – nejvíce očividné je zvednutí fotoaparátu a zabrání nějaké scény. „Ve skutečnosti zarámovaná fotografie předem interpretuje to, co se bude zohledňovat uvnitř rámu; akt delimitace má jistě interpretativní charakter, podobně jako efekt vyvolaný rozhodnutím ohledně úhlu záběru, ohniskové vzdálenosti, osvětlení“.[39] Zdá se, že tato výhrada Judith Butler je chybná, protože Susan Sontagsi to dokonale uvědomovala, když napsala „fotografování je zasazování do rámů, a zasazování do rámů – to je vylučování. Navíc manipulace s fotografiemi daleko předstihla éru digitální fotografie a triky s využitím Photoshopu“.[40]

Další polemika Judith Butler se Susan Sontagovou, i když zajímavá, se týká nejen souvislosti fotografie s realitou, ale také jejich etických rozměrů: „něčí život je hoden vyfotografování“, pokud se obrátíme k hypotéze Françoise Soulagese o podstatě umělecké

38 . Judith Butler „Ramy wojny. Kiedy życie godne jest opłakiwania?“, przeł. A. Czarnacka, Warszawa 2011, str 125

39 . M.M. Pawlowski, „Virginia Woolf's Veil: The Feminist Intellectual and the Organization of Public Space“, „Modern Fiction Studies” 2007, nr 53, str 823. Cyt za Roma Sendyka Publikacja w PMLA, vol. 120, nr 5, 2005, str 120

40 . (Susan Sontag, Widok cudzego cierpienia, przeł. S. Magala, Kraków 2010, str. 58



10, Hanah Starkey, “Newsroom,” 2005

fotografie jako „toho-co-bylo-odehráno“, musíme uznat, že je stejně silná jako hypotéza Rolanda Barthese o fotografii jako potvrzení „toho-co-bylo“; nesmíme zapomínat, že přesvědčení těchto dvou tvůrců estetických teorií se týká po sobě jdoucích fází rozvoje povědomí o místě fotografie v evropské kultuře konce 20. století, proto je důležité zmínit se o jejich rozvinutí citovanými autorkami, jejichž kritika fotografie se otřela také o digitální fotografii, o níž se jejich předchůdci nezmiňují. Práce Rolanda Barthese vznikla v tom okamžiku historie moderního umění, kdy fotografie začala být chápana rovnocenně s jinými oblastmi vizuálního umění, Soulagesova „Estetika fotografie“ se snaží odpovědět na otázky týkající se současné dominance fotografie jako hlavního média současného umění. Správnost většiny Soulagesových přesvědčení potvrzují směry globálního rozvoje umění fotografie od 80. let 20. století, obzvláště rozvoj jednoho z hlavních proudů, jímž se stala inscenovaná fotografie (která se znovu zrodila, než zformuloval výklad podstaty tohoto proudu). Ovšem když píše: „Každá fotografie poukazuje na to, že „to“ bylo odehráno, protože před fotografem se hraje a je se sehráváno. Na fotografii ztrácí pojem svobodná vůle opodstatnění. Je třeba ho nahradit hrou nezbytnosti a nátlaku tvořících život, divadelních vazeb“[41] je těžké souhlasit s autorem, který toho chce v jedné estetické teorii obsáhnout tolik.

41 . Francois Soulages , “Estertyka fotografii. Strata i zysk” 2012, TAiWPN Universitas, Kraków 2012,

Proto musíme dát za pravdu Rolandu Barthesovi, když mluví o jistém druhu fotografie: „Nelze popřít, že to byla láska k matce, a bylo to barbarství, na které se nedá zapomenout“. A François Soulages má pravdu, když o jiné skupině snímků tvrdí, že byly odehrané. Ale je inscenovanou fotografií astronomická, satelitní, přírodní, rentgenová fotografie? Čím dál méně snímků vyhovuje Barthesovu přesvědčení, a čím dál více tomu Soulagesovu. Jistě proto Soulages cituje přesvědčení profesora historie a kurátora umělecké fotografie Jeana Clauda Lemagny o tom, že: Každé dílo může být vnímáno jako dokument nebo umělecké dílo.[42] A nejde o dva druhy fotografií. O tomto pohledu rozhoduje ten, kdo je zvažuje. Jak „to-co-bylo-odehráno“, aby se to ocitlo na fotografii, tak i zastavení v záběru „toho-co-bylo“, existovalo v minulosti, podobně jako jiné nevyfotografované jevy, v určitém prostoru a čase. Fotografie je volba a výtvor člověka určený pro jiné lidi, mimo nás nepotřebný jak pro mikrokosmos, tak pro makrokosmos. Fotografie se vůbec nemusí týkat problematiky reality samotné, hledání její definice představuje po staletí problém filozofů, nejen fotografů. Fotograf není filozof, ale člověk specializovaný na přemýšlení o problému fotografie a produkci fotografií, někdy uměleckých.

2 SOUČASNÁ FOTOGRAFIE

S přijetím syntézy obou estetických teorií, na jedné straně fotografie „toho, co bylo“ a na druhé „toho, co bylo odehráno“ jako základu bych se v následující kapitole rád věnoval současné fotografii a její odpovědi na výše zmíněné problémy. Hluboké změny, které proběhly v ní samotné, jako třeba digitalizace fotografie a její stažení se ze světa hmotných objektů v podobě výtisků, nebo změny v samotném prostoru kolem fotografie, muzea, vydavatelství atd., nutí k promýšlení jejich základů. Fotografie nemůže být dále definována jako aktivita těch, kteří získali technické schopnosti obsluhy fotoaparátu, a také už nepatří jen těm, kdo se jí věnují profesně. Fotografie opouští pojem „arte media”, jenž lze přeložit jako „prostřední umění”,[43] prostřední ve vztahu k „vyššímu umění“, tedy starší sestře, do níž spadá malířství.

Tato kapitola je nezbytná pro další úvahy o válečné fotografii v 21. století, která čerpá z obecných úspěchů současné fotografie a sama se definuje, čímž vytváří novou

42 . Francois Soulages , “Estertyka fotografii. Strata i zysk” 2012, TAiWPN Universitas, Kraków 2012,

43 . Viz Pierre Bourdieu Usi e funzioni sociali di un’arte media. Rimini 1965

kvalitu. Nová kvalita souvisí s otázkami, na něž bych se chtěl pokusit odpovědět. Co je fotografická reportáž? Je to jen nástroj pro poskytování informací? Pokud ano, tak jak vysvětlit skutečnost, že snímky čistě informační, tedy zdánlivě prosté jakýchkoliv uměleckých ambicí, si našly místo na zdech galerií nebo v publikacích věnovaných umění? Odpověď může být poměrně jednoduchá, pokud zohledníme historickou hodnotu snímků z dob minulých, komplikuje se ale v případě současné fotografie. Tato kapitola je rozdělena do tří částí, z nichž každá bude popisovat specifickou krizi fotografie, která do ní samotné vnesla radikální změny a vytyčila tak nové směry vývoje.

2.1 Estetická krize

Především je třeba vysvětlit, co chápu pod pojmem „současná fotografie“, a poskytnout na takto položenou otázku okamžitou odpověď. Nejde o jakoukoliv fotografickou aktivitu, počínaje soukromou fotografií využitou pro potřeby rodinného archivu. Nejde o komerční fotografii v čistě užitném smyslu, kam lze zařadit produkce všeho druhu počínaje svatební fotografií a konče fotografií reklamní a nejde dokonce ani o reportážní fotografii, s níž se setkáváme na stránkách různých novin a časopisů. Současnou fotografií se zde rozumí „ne určitá kategorie, natož fakt, že fotografie získává autonomii existence jako umělecká disciplína, ale okamžik, kdy se estetické problémy vyvolané fotografií stávají ústředními tématy, jimiž se umění zabývá.“[44] Teoretické úvahy o tom, proč se fotografie stala neoddělitelnou součástí umění, kdy k tomu došlo a na jakém základě, nabíraly na síle v osmdesátých letech. Výzkumy fotografie vstupující do umění vedly k novému historickému zpracování umění od Pop Artu z přelomu 50. a 70. let, přes konceptuální umění a konče Land Artem. Šlo ovšem o výzkumy, které zpochybňovaly fotografii jako nástroj v rukou zmíněných, nástroj, který sloužil spíše k archivaci událostí a experimentu. Tato hledání položila základy pro další otázku, asi ještě fundamentálnější a pro samotnou fotografii přelomovější – kdy fotografie přestala být nástrojem a stala se konečným cílem umělecké produkce? Odpovědí lze najít spoustu, ovšem všechny se shodují v jedné věci – to, co se zdálo být evolucí, bylo identifikováno jako diskontinuita. „Od začátku sedmdesátých let, domnívají se Lingwood a Chevier, vznikla mutace fotografie. Podle Baqèho je vstup fotografie do umění paradoxní – to, co bylo v umění nejméně umělecké – fotografie jako nástroj – bylo brutálně povýšeno na úroveň

44 . Michel Poivert, La fotografia contemporanea, 2011 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, str. 12



11, Andres Serrano, Klansman, 1990

umění samo o sobě. Sociologií inspirovaný Regis Durand o tomto jevu mluví jako o „získání autonomie“ fotografie, která se vysvobodila ze své tradiční role a stala se autonomní entitou v uměleckém prostoru. Nechává za sebou to, co ji omezovalo na funkční rozměr, a postupně získává čím dál větší autonomii. Jean Claude Lemagny navrhuje přístup, který kombinuje historický a estetický přístup: podle něj fotografie přišla, aby zachránila současné umění

před jeho dematerializací, s níž máme co do činění v případě konceptuálního umění“.[45] Skutečností zůstává, že fotografie získala ústřední postavení v diskurzu o konceptuálním umění, v němž nebyla fotografie chápána jako specifická praxe, ale spíše jako hnací síla k promýšlení některých obecných pojmů současného umění. Odehrává se to v prostoru, kde se setkává fotografická praxe a teoretická práce, z jejichž spojení vznikají další pokusy o systematizaci problému. Teoretická praxe je definována jako: jazyk společně s jeho znaky a strukturou, úspěch zaznamenalo také pojetí fotografie jako fyzikálně-chemického odrazu reality a také snímek jako estetický akt. Vyjádřeno slovy, fotografie byla definována jako: slovo, symbol a gesto. Na druhé straně se fotografie sama otevírá veškerým experimentálním možnostem, vymykajícím se interpretaci jako prostý úkon záznamu toho, co je reálné. Z historického hlediska je specifičnost fotografie jako experimentu základem fotografie na bázi, z níž se samotná fotografie zrodila –nevznikla přece fotografie jako experiment v laboratoři? Odpověď na tuto otázku je samozřejmě kladná s jednou výhradou: „je třeba zavést rozlišování mezi experimentováním a experimentálním, pojmem, který poukazuje na tvůrčí ambice (...) Porušování pravidel, praktikování reverzní fotografie, jak ji definoval dadaista Tristan Tzara, když mluvil o fotogramech Man Raye na začátku dvacátých let, deformovat obrazy oddělením chemie od optiky (...) Všechny tyto antidisciplinární postupy nejsou vůbec inovacemi právě proto, že jsou lhostejné vůči technickému pokroku.“[46]

Přes experimentální pokusy avantgardy dvacátých let lze o změně fotografie a jejím přechodu na autonomní pozici mluvit teprve během osmdesátých let minulého století. Nedochází k tomu díky nějakým institucionálním změnám, např. otevření se galerií vůči fotografickým výstavám, protože ty už za sebou mají dlouho tradici, ale díky změnám, které proběhly v samotné fotografické praxi. Neexistuje konkrétní datum nebo nějaký text, který by tvořil teoretický rámec této změny, jde ale o přirozenou transformaci, která proběhla na základě teoretické myšlenky konceptuální fotografie a experimentálních postupů avantgardy, praktikovaných minulými generacemi. Abychom to pochopili, musíme se zaměřit na samotné konceptuální umění, umění, které neobjevilo podstatu umění, ale proměnilo naše přemýšlení o ní. Pomohlo nám uvědomit si, že myšlenka je idea vytvářená lidmi, kterou lze zdokumentovat různými způsoby a pomocí různých prostředků (médií). Sedmdesátá léta minulého století přinesla velkou, prakticky celou dekádu trvající diskuzi o statusu

45 . Michel Poivert, La fotografia contemporanea, 2011 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, str. 17

46 . Michel Poivert, La fotografia contemporanea, 2011 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, str. 40



12, Lucia Moholy, Laszlo Moholy - Nagy, 1925-26

dokumentace. Co je dokumentace? Informace o umění nebo také náhrada či substitut uměleckého díla, možná „little art object" podle efektního označení Roberta Barryho – ještě ne plnoprávné umělecké dílo, ale už ne výhradně informace o umění? Je dokumentace „umělé prodloužení trvalosti z přirozenosti netrvalého uměleckého díla", nová forma, kterou na sebe bere umění pro potřeby uměleckých institucí a trhu s uměním, jak psali na začátku sedmdesátých let kritici spojení s galerií Foksal – Wiesław Borowski a Andrzej Turowski[47] Vyjádření Borowského a Turowského dobře vyjadřovala obavy mnoha konceptuálních umělců, aby nebyla dokumentace ztotožněna s uměleckým dílem, protože to by znamenalo návrat ke starému uměleckému diskurzu, od nějž se konceptuální umění chtělo osvobodit.

Konceptuální umění neudělalo z dokumentace substitut ani novou formu uměleckého díla, ale oddělila umělecké dílo od dokumentace umění, o čemž nás přesvědčuje Grzegorz

47 . Wiesław Borowski i Andrzej Turski, Dokumentacja, Warszawa, Galeria Foksal, 1971

Dziamski.[48] Toto rozlišení začalo být jasné a očividné, když se ukázalo, že idea umělce může být prezentována formou dokumentace nebo představena v propracovanější podobě – ve formě instalace. Na umělci záleží, kterou formu prezentace zvolí – formu dokumentace nebo instalace. Dokumentace umění dovoluje působit v odtržení od kontextu místa, instalace naopak umění zakořeňuje do konkrétního prostoru. Tato podvojná forma prezentace umožnila lépe přizpůsobit umění současné kultuře reprodukci. V kultuře reprodukce mizí materiální rozdíly mezi originálem a kopií, jak psal Walter Benjamin v eseji „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti". Vše začíná podléhat reprodukci. Z originálních děl se stávají vzory, šablony pro nespočet kopií. Výsledkem této „reprodukovatelnosti" a zániku rozdílu mezi kopií a originálem je zkáza aury. Pro Benjamina byla aura výtvorem jedinečného vztahu díla s místem jeho existence.[49] Reprodukce tuto vazbu přetrhává, vytrhává reprodukovaný objekt z jemu přiřazeného místa, dematerializuje ho a rozmnožuje v libovolném počtu kopií, čímž ho činí dostupným pro příjemce, i když formou kopie a ne originálu. Konceptuální umění na jedné straně posílilo tendenci popisovanou Benjaminem, když ji přivedlo do extrému – k proměně umění v informaci o umění, na druhé straně ukázalo, že umění může získat zpět ztracenou auru nebo autentičnost, pokud bude propojeno s konkrétním místem, jako se tomu děje v případě instalace. Rozdíl mezi originálem a kopií (reprodukcí) získal topologický charakter – originál je spojen s místem, a proto má auru, zatímco kopie je odtržená od místa, a proto je aury zbavená. Pokud reprodukce proměňuje originály v multiplikovatelné kopie, pak instalace pro ně nachází nová místa a je tak schopná proměnit kopie v originály. Konceptuální umění proměnilo myšlení a jazyk vyjadřování o umění. Tyto objevy se staly trvalým vkladem konceptuálního umění do současné umělecké praxe; díky nim vypadá současné umění jinak než umění před konceptuálním přelomem. Nejvýznamnějším důsledkem konceptuálního přelomu je ale nahrazení uměleckých děl dokumentováním umění. Tato změna obrovsky rozšířila oblast umělecké aktivity, protože vše, všechny aspekty života mohou být předmětem dokumentování. Umění dokumentace se přičinilo o rozbití modernisticky pojímaného uměleckého díla a uvedlo umění do postmoderní éry. S tím související návrat k problematice toho, co je viditelné, a tedy „novost, která zaujímá pozici mezi využíváním fotografie konceptuálními umělci a současným experimentem,

48 . Grzegorz Dziamski, Dokumentowanie Sztuki Jako Nowa Praktyka Artystyczna, http://yadda.icm.edu.pl/yadda/element/ . . bwmeta1.element.cejsh-c07a0be4-6940-4ee3-bf5d-ce37843f3612/c/dziamski.g_SID6.pdf

49 . viz Walter Benjamin, "Opera d'arte nell epoca della sua riproducibilità tecnica", 2000 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino



13, Alberto Korda, Heroic Guerilla Fighter, 1960

je historický moment, v němž dochází k přelomu a změně hodnoty fotografie. Fotografie se stává důležitým prvkem umění, když ztrácí svou <nihilistickou> pozici antiumění. Takovýto přechod vysvětluje, proč není nutné rozlišovat mezi fotografem a umělcem, který se odkazuje na fotografii: právě ta přijala pozici místa, na kterém se experimentuje. K této důležité změně hodnoty fotografie vůči umění došlo částečně díky návratu vizuálního prožitku. Otevření vizuální kapitoly a její následky, jako je obraz, po velkých otaznících 60./70. let nad složkami a nástroji – místo, tělo, význam diváka, akce – činí z fotografie místo, kde se umělec může ptát na takovéto otázky."[50] Fotografie jako experiment, otázka na roli diváka a fotografie jako autoreflexe nad sama sebou asi nebyla představena lépe, než na jednom ze snímků pořízených mladým umělcem, Jeffem Wallem.

50 . Michel Poivert, La fotografia contemporanea, 2011 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, str. 43

2.2 Jeff Wall, odpověď na krizi estetiky

Přestože Wall psal, že fotografie nemá nic společného s úspěchem konceptuálního umění, sám nikdy nerezignoval na to, aby se takovéto fotografii věnoval. Jako příklad mi posloužila analýza jeho asi nejznámějšího díla „Fotografie pro ženy" z roku 1979 – což je nepochybně konceptuální fotografie – a které určilo celou jeho budoucí tvorbu. „Fotografie pro ženy" je jedna z prvních reprezentativních Wallových prací prezentovaných v podobě lightboxu. Velké rozměry toho snímku, jeden a půl metru na výšku a dva metry třicet na šířku výrazně překračují jeho předchozí práce. Na fotografii pozorujeme v zrcadle odraz ženy, která překřížila své dlaně položené na stole. Na snímku se zdá, že je její levá ruka položena na pravé, ale protože máme co do činění se zrcadlovým obrazem, je to naopak. Její tělo je lehce nakloněné, což by mohlo znamenat lehké rozpaky. Na fotografii se objevil i samotný fotograf, který mačká spoušť závěrky s pomocí hadičky spouště, zatímco stojí v pravé části fotografického obrazu. Mezi dvojicí se nacházejí dvě kovové konzole, stativy, často používané v prostoru foto studia, nedaleko nich stojí na jedné straně Wall a na druhé žena. Při pozorování snímku si také všimneme kabelů ležících na zemi, jejichž uspořádání náš pohled vede k vyfotografované ženě. Centrální místo snímku zabírá fotoaparát umístěný mezi dvěma stativy a fotografovanými osobami. Při pohledu na modelku si snadno všimneme, že její zrak směřuje na odraz fotoaparátu a konkrétně na jeho objektiv, zatímco fotograf svůj pohled směřuje na modelčin odraz v zrcadle.

„Fotografie pro ženy" je dokonalý příklad konceptuální fotografie, zapadá do jejich požadavků. Aranžování scény vede k otázkám po samotné podstatě fotografie, tedy k autoreflexi nad samotnou tvorbou. Všechny základní prvky fotografického procesu se nacházejí na jednom místě: fotograf, fotoaparát, fotografovaný objekt a dokonce publikum. Samotný fotograf, stejně jako jeho nástroj, tedy fotoaparát, se také stávají fotografickým objektem. Divačkou se stává rovněž samotná modelka, Wall, který fotografuje, a dokonce fotoaparát. Struktura celé situace přikazuje člověku, který si ji prohlíží, klást otázky týkající se plynulosti a zaměnitelnosti vztahů mezi fotografem, fotografickým objektem a samotným publikem. Pohled ženy a muže, kteří se dívají přímo do objektivu, do kterého zase dívá fotografující osoba, ukazuje uzavřený okruh. Samotný fotografický prostor, který neskrývá předměty, poukazující na foto studio (fotoaparát, dvě kovové konzoly, kabely), poukazuje na skutečnost, že máme co do činění s metafotografií. Samotná skutečnost využívání zrcadla vyvolává myšlenky na diskuzi o chování modelu proti fotoaparátu. Susan Sontag ve své knize „O fotografii" píše „existuje něco v lidských tvářích, které nevědí, že jsou fotografovány, co tam



14, Jeff Wall, Portraits for women, 1979

není, když o tom vědí".[51] Do diskuze se zapojuje Barthesův hlas, když píše „Před objektivem jsem zároveň já jako ten, za něhož se považuji, já jako ten, za něhož chci být považován, já jako ten, za něhož mne považuje fotograf, a já jako ten, jehož fotograf používá, aby předvedl své umění."[52] Zdá se, že Wall se zapojil do diskuze s využitím odrazu v zrcadle. Modelka jako objekt je schopna vidět, jak vypadá a zároveň fotograf klade otázku: jak by vypadala lidská tvář, pokud by si mohl prohlížet sám sebe v zrcadle? Snažil by se objekt být tím, kým by jiní chtěli, aby byl? Následoval/a model/ka pokyny fotografa? Skutečnost použití zrcadla rodí další interpretace, na příklad jeho ztotožnění s malířským plátnem a s tím spojenou další otázku ohledně vztahu fotografie a malířství. Dva dříve zmíněné stativy, které dělí fotografii na tři téměř stejné části, vyvolávají myšlenky na klasické pravidlo kompozice zlatého řezu obrazu. Při interpretaci fotografie se nezdá, že jsem odosobněný, protože jak řekl David Campany o „Fotografii pro ženy", je to popis „vztahu mezi mužem a ženou; vztahu

51 . Susan Sontag, "Sulla fotografia", 2004, Giulio Einaudieditore s.p.a., Torino

52 . Barthes Camera Lucida 13; citace z českého vydání v překladu Miroslava Petříčka R. Barthes, Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii, Bratislava 1994, s. 17.



15, Edouard Manet, Un bar aux Folies Bergere, 1882

mezi fotografií a malířstvím; filmem a divadlem; a rolí diváka v tvoření významu".[53] Přestože Wall nikdy neprohlásil, že je jeho snímek intenční a fotografie je výrazem konceptu, vysvětlil některé ze svých nápadů. Divák nemůže zpozorovat skutečnost, že fotografie byla vytištěna na dvou různých dílech a teprve pak složena do jednoho celku a viditelně slepena páskou. Odpovídá nám sám fotograf, když napsal: „Spojení dvou fotografií znovu vede váš pohled na povrch a tvoří tak dialektiku, kterou jsem vždy měl rád a naučil se ji od malířství... dialektiku mezi hloubkou a plochostí. Někdy je skrývám a někdy ne".[54] Dalším důkazem konceptuálního přístupu k fotografii je odkazování se na obraz „Un bar aux Folies Bergère" Eduarda Maneta, na kteroužto skutečnost upozorňovala spousta kritiků. Odkaz na klasické současné malířství na jedné straně poukazuje na skutečnost malířských ambicí, které tento snímek má. Mezi konceptuální ambice Wallovy tvorby je třeba přidat skutečnost, o níž se zmínil Joseph Kosuth, že konceptuální umění by se mělo ptát na vlastní podstatu,[55] a jak jsem už uvedl, takovéto otázky v tomto případě rozhodně nechybí.

53 . David Campany, "'A Theoretical Diagram in an Empty Classroom': Jeff Wall's Picture for Women", Oxford Art Journal 30(1), 2007, 7

54 . Campany, "'A Theoretical Diagram in an Empty Classroom': Jeff Wall's Picture for Women", Oxford Art Journal 30(1), 13-14.

55 . Peter Osborne, Conceptual Art (Themes & Movements), London: Phaidon Press, 2002, 232.

2.3 Ekonomicko-etická krize

Další kapitolu věnuji popisu dalších krizí, kterým se fotografie vzdala, aby ve výsledku získala nový rozměr, formu, ale i autonomní pozici. Na rozdíl od estetické krize bude ekonomická a etická krize popsána jako souběžně existující krize. Dle mého nelze oddělit vliv peněz, či spíše nároků informační ekonomie vynucované fotografickými agenturami, vydavatelstvími nebo zbrojařským byznysem, na etické postoje fotografa, který měl být ještě donedávna doručitelem vědomostí o světě, když podával objektivní pravdu zachycenou na fotografickém filmu nebo matrici.

Vizuální kód reportážní fotografie se mění a začátek této změny pozorujeme už v 70. letech. Tradiční fotoreportáž, která si našla své místo v tisku (noviny, časopisy), stále čelí konkurenci ze strany televize. Změna jazyka fotoreportáže se pojí také se samotnou institucionalizací fotografa jako autora, tato institucionalizace proběhla uvnitř poměrně nových útvarů fotografického světa, jimiž byly fotografické agentury jako Magnum nebo později Sigma, Delta apod.

Kromě čistě ekonomických hrozeb, které vyžadovaly přizpůsobení se zákonům mediálního trhu, se i nad postavou fotografa jako „velkého reportéra", která se zrodila v 30. letech, vznáší otazník. Soumrak tohoto modelu v jeho plném rozvinutí jsme pozorovali v 90. letech, protože na rozdíl od minulého desetiletí a „spektakulárních" válek Irák-Írán, Afghánistán, tato léta nabízejí jen „války bez obrazu",[56] jako třeba válku v Perském zálivu, a tím i nemožnost ukázat ji z pohledu fotografů. Změna politické situace, způsobu průběhu konfliktů, se ptá na smysl a potřebu fotografické reportáže, otázku významnou také z důvodu nového přístupu k dynamice informací kvůli informačním agenturám, jako jsou např. Reuters, Associated Press, globalizace informací a jejich podrobení zákonům trhu.

2.3.1 Počátky válečné fotografie

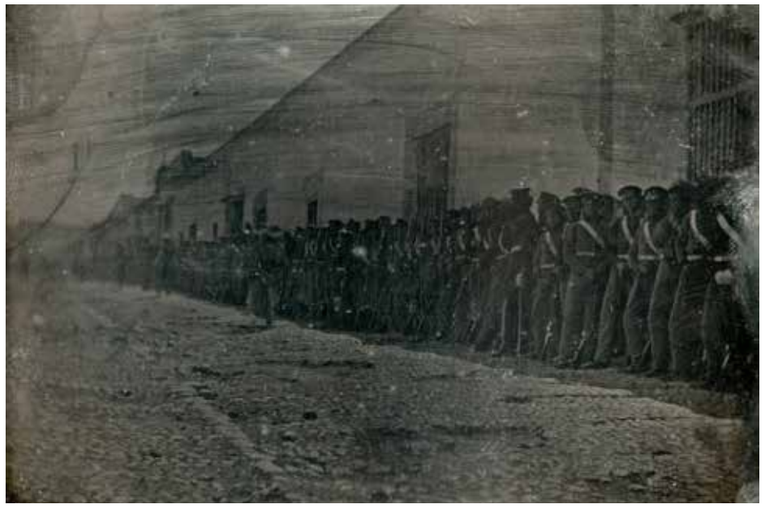
Pokud mluvíme o současné válce, musíme říci, že jsme toho viděli hodně: masové hroby, výbuchy, obličeje vojáků v okamžiku, kdy byli zastřeleni. Viděli jsme také následky, krajinu zničenou válkou, vojáky nesoucí mrtvé a vracejí se domů ke svým rodinám. Zvykli jsme si na hloubku vizuálního dosahu, která zajistila širokou známost reálií války od jejího začátku až do samotného konce, což stojí v jasném kontrastu se zkušenostmi civilního obyvatelstva před objevením se fotografie. Snímky ze tří válek odehrávajících se v průběhu osmnácti let

56 . viz Michel Poivert, La fotografia contemporanea, 2011 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, str. 80

– mexicko-americké války, krymské války a americké občanské války – ilustrují změny ve fotografických technikách, dosahu a distribuci, které se nakonec rozvinou do metody tvorby a šíření válečných obrazů, které vidíme dnes. První fotografie války byly pořízeny v roce 1847, kdy neznámý americký fotograf pořídil sérii padesáti daguerrotypií zachycujících scény z mexicko-americké války v Saltillo v Mexiku. Tyto snímky zahrnovaly celou řadu témat, od portrétů generálů a pěchoty po krajiny, pouliční scény nebo místa pohřbu po bitvě. I když obrazy zajišťují vhled do každodennosti na periferii války, zaslouží si zvláštní pozornost s ohledem na to, co nezachycují – nevidíme na nich ani aktivní bitvu, ani raněné a mrtvá těla, nvepanuje na nich ani idealizace ani chvála doby války. Stylistické volby anonymního fotografa diktovala osobní bezpečnost a technologická omezení fotografie v oné době. Daguerrotypie byly na produkci časově náročná, příprava fotoaparátu na snímek fotografa během bitvy ohrožovala, a expoziční časy od několika sekund po mnoho minut vytvářely z pohybujících se objektů obvykle šmouhy. Absence akce nebo hrdinství nalezená na těchto anonymních snímcích představovala odchýlení se od válečných obrazů, které veřejné mínění znalo do objevení fotografie. Dokud oko kamery nevěnovalo pozornost válce, plnily potřebu dokumentování takovýchto událostí grafiky, kresby a obrazy, které je představovaly jako plné akce, čistých a hrdinských skutků.

Je třeba poznamenat, že proces vzniku daguerrotypie měl ještě jedno omezení, které způsobilo, že tyto snímky jsou v historii válečné fotografie spíše výjimečné. Tento proces s využitím leštěných, stříbrem pokrytých měděných desek vystavených výparům rtuti přinášel jediný, zrcadlový pozitiv, který nebylo možné reprodukovat. Malé a za účelem jejich ochrany do skla uzavřené, choulostivé zrcadlové povrchy daguerrotypií představovaly cenný předmět, a ne materiál efektivních masových informací. První pokus o vyfotografování války nemusel být nutně učiněn s novinářskými úmysly, ale to se změnilo s budoucími konflikty, jako třeba v případě krymské války, která vypukla v roce 1853, v jejímž případě byla uznána užitečnost fotografie jako prostředku dokumentace a zpřístupnění „faktických" vědomostí o historických událostech. S využitím síly realismu vnímaného ve fotografii k utváření veřejného mínění se britská vláda snažila zdokumentovat válku jako prostředek sjednocující společnost tváří tvář čím dál méně oblíbenému válečnému úsilí. Čtyři oficiální fotografové byli vysláni na různá místa konfliktu, i když plody jejich úsilí byly ztraceny – mnohé z nich předtím, než se dostaly do veřejné distribuce.

Krymská válka nebyla zdokumentována do hloubky, dokud vydavatel William Agnew nerozpoznal příležitost pro lukrativní podnikání, jímž byl prodej fotografií konfliktu zaujaté veřejnosti, a nezaměstnal Rogera Fentona. Fenton během čtyř měsíců vytvořil 360



16, Wojna Amerykańsko Meksykańska

skleněných negativních desek krajiny z bitevního pole, inscenoval skupinové portréty britských, francouzských a tureckých vojáků a jejich života v táborech nebo generálů pózujících na koních. Podobně jako v případě fotografií zachycených anonymním fotografem dokumentujícím mexicko-americkou válku se na značné části Fentonových pracích vyskytuje smrt a zmírňování utrpení. „The Valley of the Shadow of Death", jeden z fotografových nejznámějších obrazů, nepřímo představuje hrůzu války prožívanou vojákem vystaveným silnému dělostřeleckému ostřelování, když vyfotografoval cestu pokrytou dělovými koulemi. Všeobecně se přijímá, že Fenton tento snímek zaranžoval, když na cestu přinesl další střely, čímž podtrhl dramatičnost scény, která se odehrála o několik dnů dříve, místo toho, aby dokumentoval oběti útoku. Neznáme motivy, proč se Fenton vyhýbal dokumentaci makabrózních scén, na něž pravděpodobně narazil, a místo toho na ně navazoval prostřednictvím pečlivě propracované vizuální symboliky.

Početná skupina fotografů pracujících na obou stranách bojové linie dokumentovala válku dosti standardně, když opakovala formální schémata využívaná už v dřívějších konfliktech, ale zároveň přidala do lexikonu válečné fotografie dva nové aspekty: snímky mrtvých vojáků po bitvě a první fotografie z fronty během konfliktu. Obdobně jako v případě mnoha Fentonových snímků se fotografové americké občanské války nestranili vylepšování reality, když přenášeli mrtvá těla nebo přidávali rekvizity, aby zatraktivnili scénu a vylepšili kompozici. Komerční distribuce fotografií z doby války Severu proti Jihu se ukázala být



17, Roger Fenton, Roger's Fenton Van

mnohem větším komerčním úspěchem mezi příjemci než pokusy Agnewa v případě prodeje snímků z krymské války. Pozitivy byly široce dostupné v prodeji v obchodech po celé zemi, a někteří fotografové zpřístupnili své práce v obšírných fotografických publikacích, jako byl Fotografický skicář Alexandra Gardnera. Stereografie, tedy spárování snímků pořízený pod trochu rozdílnými úhly tak, aby bylo dosaženo efektu trojrozměrnosti během sledování v stereoskopické prohlížečce se během občanské války stala obzvláště oblíbenou formou zábavy. Většina domů střední třídy měla vhodné vybavení, díky němuž mohla obdivovat obrazy občanské války.

2.3.2 Vojenská fotografie 20. století

Opírajíc se o nové technologie fotoaparátů a rozvoj procesu reprodukce fotografických obrazů si fotografie na přelomu 19. a 20. století získala oblibu jako pomocník novináře ilustrující zprávy o španělsko-americké nebo rusko-japonské (1904-1905) válce. Využití fotografie jako vizuálního média definitivně začalo během 1. světové války (1914-1918), kdy se z fotografie opatrně, postupně stávala integrální část vojenské mašinerie, jak pro vojenské účely, tak pro informování nebo dezinformování veřejného mínění. „Od samotného začátku spojenečtí armádní úředníci považovali svobodu tisku za ohrožení bezpečnosti a válečné snímky podléhaly přímé vojenské cenzuře. Civilní novináři, včetně fotografů,



18, Roger Fenton, Vallwey of the Shadow of Death, 1855

byli vyloučeni ze západní fronty, klíčové oblasti konfliktu, a oficiálních fotografů záměrně příliš nebylo: například britská vláda akreditovala v letech 1916-1918 jen dva, Ernesta Brookse a Johna Warwicka Brooka."[57] I přes cenzuru je první světová válka také začátkem velkého mediálního průmyslu a novou kapitolou v dějinách fotografických publikací. Daily Mirror, The War Illustrated, Le Miroir a L'Illustration, The New York Times, Berliner Illustrierte Zeitung to je jen několik z nespočtu novin, které začaly fotografie z konfliktu otiskovat na svých stránkách. Většinu snímků v těchto publikacích tvoří válečný materiál, krajina bitevních polí, zničený majetek a trosky, vojenské formace, pózované a upřímné podobizny vojáků a důstojníků během odpočinku a zdravotní péče. Ilustrovaní průvodci po bitevním poli se objevily už v roce 1916 prakticky ve všech evropských zemích. Úkoly, které těmto snímkům byly svěřeny, od té doby zůstaly hlavním imperativem válečné fotografie: „usilování o podporu veřejného mínění bez zbytečného zaznamenávání rozporů války a potvrzení naléhavé výzvy státu k povinnosti a službě za paralelního zmírňování ošklivosti války".[58] Poměrně málo fotografií ilustrovaných časopisů zachycuje hrůzu války nebo její charakteristické rysy: intenzivní využívání otravných plynů, obří žeň cholery, tyfu,

57 . https://jasonfrancisco.net/war-photography

58 . viz https://jasonfrancisco.net/war-photography

úplavice a jiných nemocí a psychický stres spojený s dlouhými boji, devastací a s pobytem ve smradlavých, epidemií decimovaných zákopech. Během bitev u Passchendaele v roce 1917 a Arrasu v roce 1918 oficiální kanadský fotograf William Rider-Rider fotografoval osamělé vojáky v nespecifikované krajině, čímž sugeroval úmornost, pokud ne makabróznost jejich prožitků. V bitvě na Sommě Brooks fotografoval kopání zákopů, velké výbuchy min před prvním útokem 1. července 1916 a první střetnutí vojsk. Ale tyto fotografie neukazují to, co bylo nakonec uznáno za jednu z nejhorších porážek války: 60 000 zabitých prvního dne a 30 000 jen během první půl hodiny, a 1,3 milionu do října 1916.[59] „V knize „Collier's Photographic History of the European War" bohaté na fotografie, vydané v roce 1917 a mající za cíl vyvolání americké veřejné podpory, když Spojené státy vstoupily do konfliktu, jen 9 z 376 snímků zachycuje mrtvé vojáky v jakékoliv formě, většinou se jedná o pohledy z dálky na těla na rozlehlých bitevních polích. Lidé listující touto knihou neuvidí bezprecedentní válečnou řež s celkovými válečnými ztrátami představujícími v roce 1918 více než 37 milionů životů, což představuje asi 57 % všech mobilizovaných sil."[60]

20. století se stalo prostorem, kde zachycování událostí na film vystoupalo na úroveň výdělečné činnosti, a tím vytvořilo místo pro vznik velkých národních mediálních korporací. Destrukce, kterou s sebou nese válka a ji doprovázející smrt a utrpení, se staly centrem zájmu reportážní fotografie a vstoupily na stránky novin. Dramatické snímky z bitevních polí Španělska zasaženého občanskou válkou poskytovali fotografové, jejichž pozice hrdiny měla teprve začít, stejně jako velká kariéra dvou z nich, Roberta Capy a Davida Seymoura. Drastické fotografie vojáků v akci, rozbombardované domy, mrtvá těla, plačící děti nebo prchající rodiny publikované na stránkách časopisů a novin jako Vu, Life, Picture Posts, Daily Mail jsou pro diváka/čtenáře naprostou novinkou a určují nový trend ve fotografii navždy. Tyto snímky se staly poznávacím znamením tehdejším masmédií, která byla schopná živě sledovat odehrávající se střetnutí a pronikat do nejnebezpečnějších koutů světa, a brzy z nich bude prototyp nového druhu fotografie: válečné fotografie.[61]

Světové mocnosti účastnící se 2. světové války, Velká Británie, Rusko, Německo nebo Itálie, vyškolily tisíce fotografů a filmařů připravených zachytit události pomocí fotoaparátu nebo kamery. Vydavatelská mašinerie industrializovaného světa 40. let servírovala každý

59 Dle wikipedie

60 . https://jasonfrancisco.net/war-photography

61 . Viz Brothers, . "War and Photography: A Cultural History", 1997 Abdingdon: Routledge



19, Wiliam Rider - Rider, The Battle of Passchenaele, 1917



20, Ernest Brooks, Battle of Mons, 1914

den nové fotografie a pohyblivé obrazy svým občanům, čímž ji dávala přístup k představení války, a fotografům a filmařům, jako byli Robert Capa, Margaret Bourke White, Barret Gallagher nebo Eugene Smith, možnost potvrzení jejich kariéry. Mohlo by se zdát, že pluralismus v přístupu k informacím a přístupu k obrazům kruté války, v níž jsou obětmi všichni, je nepopiratelná, ale jak nás přesvědčuje Michael Griffin: „i přes neomezené možnosti poskytování spolehlivých informací to byla do značné míry válka podrobená cenzuře [...]. Mezera, která vznikla mezi miliony snímků pořízených během války a relativně malým počtem vybraným k publikování a fakticky publikovaných, byla obrovská. V knize „War Photography: Realism in the British Press“, Taylor poukazuje na efektivitu, s níž vláda Velké Británie pracovala s britským tiskem na přísné cenzuře fotografií, ať už v případě různých aktivit armád ve vojenské oblasti, tak v civilní sféře zasažené následky bombardování německým letectvem. Navíc, tisk ochotně spolupracoval při tvorbě inspirativní narace o vlasteneckých povinnostech a nacionalistickém sjednocení, když neustále zdůrazňoval vazby mezi vítězstvím na bitevním poli a heroickými obětmi a vytrvalostí země.”[62] Cenzura a propaganda úspěchu nebyla vlastní jen britské armádě a médiím, musíme zde zmínit také Spojené státy

62 . Michael Griffin, “Media image war” https://www.researchgate.net/publication/258173343_Media_images_of_war,

nebo Rusko. V knize „The Censored War: American Visual Experience during World War Two” George Roeder, podobně jako Tylor, rekonstruuje způsoby, jak americká média představovala válku s pominutím jakýchkoliv dvouznačných odkazů a podporovala tak propagandu úspěchu. „Kromě hlavního Cenzurního úřadu a vojenských mluvčích se na různých druzích cenzury podílelo více než třicet dalších agentur“,[63] napsal Roeder a Michael Griffin dodává: „Komerční mediální giganty – „Time” a „Life” Henriho Luce, produkční studia z Hollywoodu, reklamní agentury z Madison Avenue – všichni se drželi scénáře o nekomplikovaném dělení na dobré a zlé, my a oni, správně a nesprávně. Není to tak, že by soukromá média měla tendenci propagovat vlajku patriotismu povlávající ve vzduchu, to je také očividné. Mnohem významnějším se zdá být jejich dovedné operování propagandistickou žurnalistikou a fiktivními rekonstrukcemi, k čemuž byl využíván nátlak málo významných obrazů jak v případě zpráv, tak zábavy, čímž byl idealizovaně prezentován obraz hrdinského předurčení a válečných úspěchů americkým příjemců, zatímco dramatické obrazy z fronty zůstávaly

63 . Michael Griffin, “Media image war” https://www.researchgate.net/publication/258173343_Media_images_of_war, str. 10



21, David Seymour, I World War



22, Joe Rosenthal, Raising the Flag on Iwo Jima, 1945

pohřbeny ve sklepích Pentagonu".[64] Proto se ikonickými obrazy z tohoto světového konfliktu staly pravděpodobně sehrané situace vítězství, jako třeba „Vztyčování vlajky na Iwo Jime" Joe Rosenthala nebo „Prapor nad Reichstagem" Jevgenije Chalděje.

Kontrolované předávání informací nekončí společně s 2. světovou válkou, další příklady přicházejí s dalšími konflikty, jako byla třeba tragická válka ve Vietnamu. Tato válka připadla na dobu (1955-1975), kdy není figura reportážního fotografa novinkou a má dosti silné postavení v ekonomice mediálního trhu, a samotný fotoaparát umožňuje dokumentovat události bez větších problémů technické povahy. Proto by se také mohlo zdát, že byla vyfotografována spolehlivě a mnoho aspektově, a počet fotografů dovolil vzniknout obsáhlému materiálu dokumentujícímu drama civilistů i vojáků, kteří se jí účastnili. Stejně jako v případě 2. světové války nechybí ani tady fotografie – symboly a nejde o údajně fingované snímky heroických vítězství, protože těch se na rozdíl od předchozího konfliktu nedostávalo. Jak se všeobecně soudí, fotografie zde sehrála klíčovou roli ve změně běhu historie, když ukončila válku ve Vietnamu, a pokud by to byl příliš přehnaný názor na roli

64 . Michael Griffin, "Media image war" https://www.researchgate.net/publication/258173343_Media_images_of_war, str. 12



23, Jewgien Chałdiej, 1945

fotografie v tomto konfliktu, pak přinejmenším upozornila veřejné mínění na jeho krvavý průběh a zároveň nesmyslnost. Tento široce rozšířený názor do dnes přetrvává v mnoha kruzích a nepochybně vytyčil další směr vývoje postavy fotografa a samotné fotografie jako přímého a důvěryhodného zdroje informací. Není ovšem úplně pravda, že válka ve Vietnamu byla válka bez cenzury a že svobodný tok tragických fotografií z bitevního pole dosáhl obratu ve veřejném mínění, které se otočilo proti válce, když, jak nás přesvědčuje Michael Griffin, tento názor „byl názorem často opakovaným, navzdory vědeckým studiím a analýzám mediálních materiálů věnovaných konfliktu, které ukazovaly, že média podporovala americkou vládu do pozdního stádia konfliktu a snímky obětí a utrpení způsobeného válkou byly přísně vybírány."[65] Jako příklad může posloužit třeba masakr v My Lai z 16. března 1968. Jak uvádí Wikipedie, zahynulo během něj 347 až 505 vietnamských civilistů, včetně žen a dětí, a jeho pachatelé byli američtí vojáci, kteří oběti vědomě povraždili a předtím znásilnili. Fotografie Rona Haeberlese, očitého svědka, spatřily denní světlo teprve dvacet měsíců po události, a to v cenzurované podobě v časopise „Cleveland Plain Dealer". I přes

65 . Michael Griffin, "Media image war" https://www.researchgate.net/publication/258173343_Media_images_of_war, str. 13



24, Ronald L. Haeberle, Massacre in My Lai, 1968

obří skandál, který snímky mohly rozpoutat ve veřejném mínění, jejich významu pro popis konfliktu, se tiskoví magnáti jako Life o jejich otištění nezajímaly, když dávali jen prázdné sliby zakoupení fotografií k publikování. Haeberlesovy fotografie „nikdy nebyly reprodukovány v masovém měřítku, čímž se staly ikonami konfliktu ve Vietnamu, ve stejném měřítku jako personalizovanější obrazy Larryho Burrowse „Reaching Out", Eddieho Adamse „Rough Justice on a Saigon Street", Johna Filosa „Kent State Massacre" nebo Nicka Uta „Napalm Girl". [...] a reportéři a fotografové, kteří se pokoušeli publikovat příběh a snímky obětí mezi vietnamskými civilisty v pozdních 60. letech a na začátku let 70. naráželi nejen na odpor ze strany mainstreamových masmédií, ale také se v některých případech dostali na černou listinu a byli dokonce blokováni".[66] To se stalo v případě Philipa Jonese Griffithse, jednoho z několika fotografů, který se soustředil na dopad války na vietnamské civilisty, který měl s publikováním své práce ve Spojených státech obrovské problémy, vzpomínal: „Neustále mi opakovali, že moje fotografie jsou pro americký trh příliš děsivé. Když v USA konečně vydal svou knihu Vietnam Inc., zabránila mu vláda Jižního Vietnamu v roce 1971 v návratu

66 . Michael Griffin, "Media image war" https://www.researchgate.net/publication/258173343_Media_images_of_war, str. 14



25, Nick Ut, Napalm Gilrl, 1972

do Saigonu".[67] Nešlo o ojedinělý případ cenzury, nebyl ani první, ani poslední. Není možné opominout fotografie, které prorazily k široké skupině příjemců díky mnoha zveřejněním ve spouště mezinárodních časopisů a novin, a které se také staly fotografiemi/ikonami konfliktu ve Vietnamu. Jednou z nich je „Napalm Girl", snímek pořízený fotografem Nickem Utem. Tento kompozičně dokonalý obraz plný emocí, demaskující trauma civilního obyvatelstva, tragický svým sdělením, se okamžitě ocitl v tiskových agenturách. Fotografii zveřejnil Newsweek a magazín Life, aby nakonec vyhrála Pulitzerovu cenu v kategorii Spot News v roce 1973. Snímek ukazuje skupinu vyděšených vietnamských dětí běžících po cestě přímo na diváka, někde za nimi, na horizontu, se vznáší černý dým v čase nepříliš vzdáleného bombardování. Za postavami dětí následují čtyři vojáci, kteří vypadají, jako by je popoháněli, aby co nejrychleji opustily místo exploze. Ve středu snímku, uprostřed běžících dětí, se nachází devítiletá, nahá křičící dívka, jejíž roztažené paže se nacházejí daleko od těla popáleného napalmem. Příběh Kim Phuc, tak se totiž hrdinka fotografie jmenuje, je skvěle zdokumentován a všeobecně znám široké veřejnosti. Tento snímek mnozí považují za fotografii definující válku ve Vietnamu, ale na druhé straně „zdá se být ironické

67 . Michael Griffin, "Media image war" https://www.researchgate.net/publication/258173343_Media_images_of_war, str. 16

považovat ji za emblematickou fotografii americké války ve Vietnamu – pokud zohledníme, že vojáci, které vidíme v pozadí, patří k armádě Jižního Vietnamu, a ne Spojených států. Toto náhodné bombardování dívenčiny vesnice napalmem se odehrálo po tom, co Nixonova administrativa „vietnamizovala“ tuto americkou válku. Počty americké armády drasticky klesly a Američané čekali na den, kdy Indočínu konečně opustí poslední voják”.[68]

2.4 Hledání nového jazyka

Hluboké změny na poli fotografie, pokročilá konkurence s informační ekonomií televize nutí ty, kdo se jí věnují, k hledání nového jazyka a jedním z jejich nápadů je „Historická fotografie“,[69] čímž je myšlena fotografie odpovídající fundamentálnímu mýtu fotografie, tedy změna běhu historie s pomocí jednoho snímku, a ve formální sféře fotografie odpovídající klasickému malířství. Druh takovéto fotografie, jak tvrdí Poivert, „nutí přemýšlet o konečném stádiu vývoje v historii fotožurnalistiky“.[70] Od teď půjde o kulturní obrazy, které se dotýkají té psychologické sféry příjemce, která stojí v protikladu s obrazem jako drbem. Fotografie, schopné proniknout do srdce příjemce jak pomocí shody s jeho kulturní přípravou, tak i prostřednictvím emocí, které objekt vyvolává. Je zde řeč o produkci nových ikon, přičemž se k tomuto cíli využívají změny v samotném způsobu konstruování snímků, které teď kombinují historické kódy fotografie, jako její okamžitost, a kompozice pocházející z divadla, malířství nebo sochařství. Poivert zde má na mysli snímky, které zaznamenaly velký ohlas a historie fotografie je uznala za fotografie symboly, nebo, jak to pojmenoval Vincent Lavoie, „fotografie pomník“,[71] na příklad třeba Hocineův snímek „Madonna of Bentalha” nebo „Kosovo pieta“ Gerogese Marillona. Takovéto fotografie se samozřejmě neobjevily teprve v 90. letech 20. století, jejich počátky sahají mnohem dále, objevují se už na příklad společně s Pulitzerem v roce 1942 nebo spolu s oceněním World Press Photo v roce 1955.[72] Není těžké to pochopit, pokud zohledníme již dříve zmíněnou konkurenci ze strany televize a její informační ekonomie, která v 90. letech produkuje informace vlastně non-stop, a proto

68 . Michael Griffin, “Media image war” https://www.researchgate.net/publication/258173343_Media_images_of_war, str. 17

69 . Michel Poivert, La fotografia contemporanea, 2011 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, str. 80

70 . Tamtéž.

71 . podle Michel Poivert, La fotografia contemporanea, 2011 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, str. 80

72 viz Michel Poivert, La fotografia contemporanea, 2011 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, str. 80



26, Hocine, Madonna of Bentahla, 1997

se i fotografie podřizuje požadavkům ocenění. Tento úspěch fotografie obrazů vyvolává jisté pochybnosti, které dokonale vyjádřil reportér Laurent Van der Stock, když napsal: „Odkud se bere ta mánie silných snímků, na kterých je vše, a na kterých musí být vyprávěno vše, kvůli nimž plačící Alžířanka vypadá úplně stejně jako plačící žena z Kosova nebo Čečenska? [...] Produkují se symboly typu plačící z World Press Photo. Místo toho, abychom jim dovolili žít, je znovu zabíjíme: jak interpretovat takovouto logiku, která je zaplavena fotografiemi? Pokud si editoři myslí, že to je kvůli tomu, že se právě toto líbí čtenářům, znamená to, že existují komerční kritéria, a pak už je vše jasné“.[73] Van der Stock má nepochybně pravdu, už jsem se o tom zmínil, touha po zisku a konkurence ze strany televize, snahy přežít na přeplněném trhu, to je logika, jíž se přizpůsobují nejen vydavatelství, ale i samotní fotografové. Zvláštním příkladem se stává situace, kdy na takovéto obrazy narážíme v muzeu, protože to je povznáší „... na hledání estetické přidané hodnoty. Je to ekonomie estetiky. Stojíme tváří tvář nejen teoretickému problému přijetí, ale také otázce možné intelektuální a finanční spekulace...“[74] Zdi muzeí představují jednu z možností pozvednutí postavení fotografie na kultovní status, institucionalizování její symboličnost, ale nejen to. Muzea, jako součást

73 Viz Michel Poivert, La fotografia contemporanea, 2011 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, str. 84

74 . Francois Soulages , “Estertyka fotografii. Strata i zysk” 2012, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, str. 49-50



27, Edie Adams, Rough Justice on a Saigon Street, 1968

oběhu výměny kulturních statků, v tomto případě spadají do stejné skupiny jako noviny nebo odborné časopisy, a všechny tak utváří kontext, v němž vystupuje fotografie, a díky nim může dojít k takovémuto přechodu fotografie na úroveň symbolu. „Vztah mezi fotografií a historií začíná být s každou další publikací v různých kontextech čím dál křehčí a stává se čím dál rozpoznatelnější jako kulturní symbol. V tomto případě jsou historie a obraz přeorganizovány do té míry, že se historie stává nepodstatnou a institucionalizované využití fotografie ji upevňuje jako zvláštní, národní, kulturní a profesní mýtus“.[75] Pokud se vydáme touto cestou, je třeba poznamenat, že některé fotografie, obzvláště ty, které zdůrazňují dramatický výraz, ale nesoustředí se na specifické, historické detaily, jsou více předurčeny k tomu, aby se staly mýtem. Obvykle jde o metaforické snímky, a jak si můžeme povšimnout při sledování historie soutěží, jako je Pulitzerova cena nebo World Press Photo, vyhrávají je a nacházejí své následovníky mezi profesionálními fotografy. Pro doplnění obrazu krize fotografie, a spíše reportážní fotografie, v tomto případě ještě konkrétněji válečné fotografie, je na místě odkázat se na Braestrupova slova vyjadřující se k tématu snímku „Justice on the street“: „V kategoriích žurnalistiky to bylo úžasné. Nestává se často, že by kameraman nebo – v tomto případě – fotograf, měl příležitost zachytit na film přímo před jeho očima

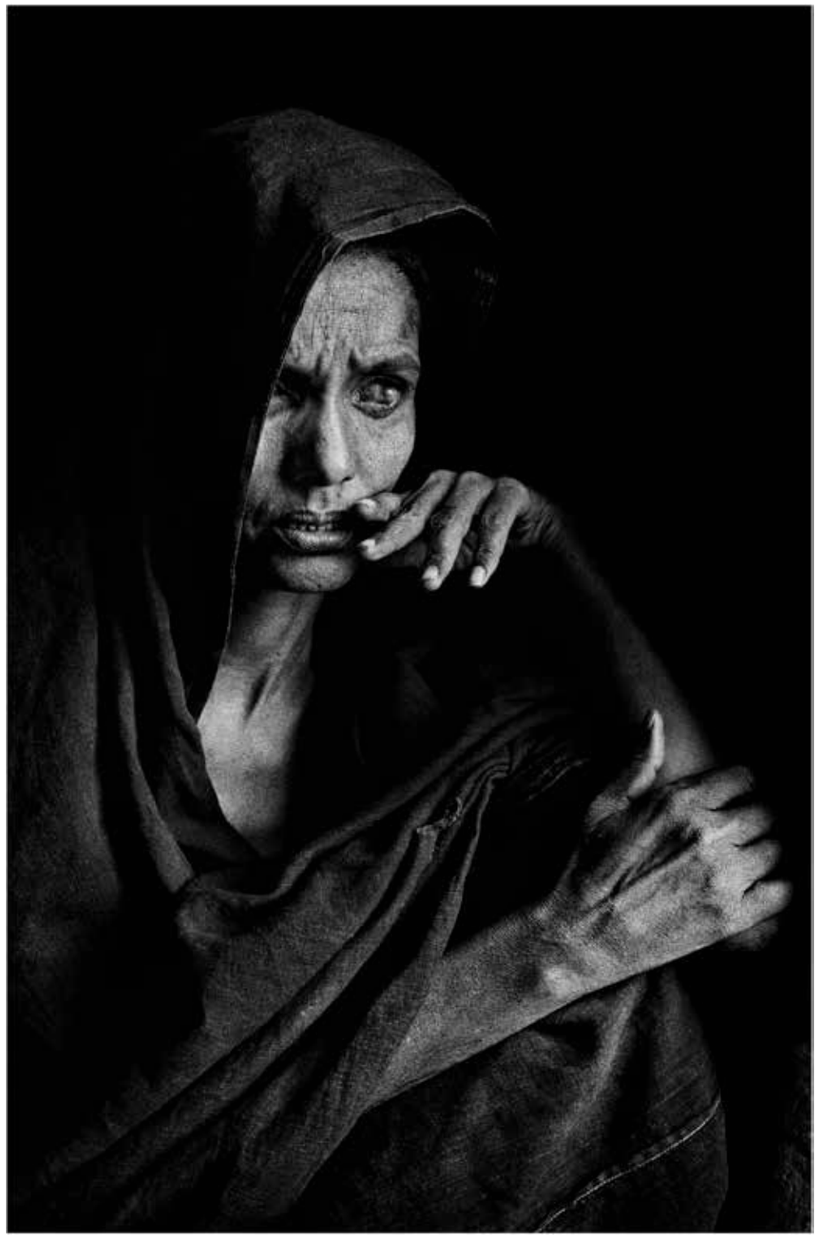
75 . Michael Griffin, “Media image war” https://www.researchgate.net/publication/258173343_Media_images_of_war, str. 18

chlapa, který rozbije hlavu druhému chlapovi … druh perfektního melodramatu … Myslím, že to bylo považováno za dokonalý kus filmu, a skutečnost, že to bylo považováno za dokonalý kus filmu, říká hodně o žurnalistice. Byl to druh nejdokonalejší pornografie. […] Byl to nejdokonalejší horor, který jste mohli zachytit na barevném filmu, ale v kategoriích informací vám neříká skoro nic. Jde o chronický problém televize a fotografie, rozdíl mezi dramatem a informací.“[76] Odpovědí na tento hluboký problém, čím dál patrnější ve fotografickém světě, byla humanitární fotografie, která se objevila v 90. letech, a problémem se stává otázka jejího vztahu s médii. Na jedné straně se tento typ fotografie a charitativní činnosti snaží vyvolat zájem veřejnosti, nebo šířeji společnosti pomoci médií, přičemž jejich prostřednictvím shromažďuje finanční prostředky na provoz, a na druhé mají také média zájem na publikování takovéto tématiky, když vytvářejí senzace, které ve výsledku vedou k etickému problému.

2.4.1 Další etické problémy

Pokus o vytvoření katalogu utrpení, sociálních tragédií nebo bídy vede k redukci jednotlivých příběhů na dehumanizovaný soubor bez jakéhokoliv politického, sociálního kontextu, čímž redukuje utrpení jednotlivce, jeho soukromý příběh na obecnou sbírku utrpení. Samozřejmě známe pokusy o vytvoření katalogu utrpení, který si za svůj cíl kladl nejen vytvořit něco takového, ale spíše svým prostřednictvím zasáhnout společenskou citlivost a politické změny, ale dnes je těžké mluvit o tak vznešených cílech, spíše se střetáváme s potřebami mediálního byznysu/informatickou ekonomií. Jedním z typických příkladů a objektem kritiky se stal Sebastião Salgado, jehož fotografie často zůstávají zbaveny informace, kdo a kde, a jejichž produkce je nastavena na výstavní politiku v kulturních institucích. Samozřejmě, Salgada lze bránit a porovnávat jeho „Exodus“ třeba s „Family of Man” jen v miniaturizované verzi, protože tragédie, o nichž vypráví, se stávají všude a jejich morální vyznění by mělo být čteno stejně, ať jde o Biafru nebo Afghánistán. Podle Poiverta je tento typ universalistické fotografie zdrojem dalších ambivalencí. Protože humanitární fotografie byla vystavěna na základech heroických činů válečného fotografa a témata, nebo výsledný efekt těchto témat nemají informační funkci, stávají se pouze souborem snímků a ve výsledku zdrojem autoglorifikace, která fotografovi umožňuje nazývat se autor. Z takovéto

76 . Podle Michael Griffin, “Media image war” https://www.researchgate.net/publication/258173343_Media_images_of_war, str.21



28, Sebastiao Salgado, Etip[ia, 1984

fotografické tradice pochází „personální fotografie“, tedy fotografie, v níž je nutné mít „oko“, přesněji vlastní, rozeznatelný styl.[77] Podle Saussiera takovýto přístup k fotografii vede k: udělení a priori stylistických efektů realitě panující {...} na těchto fotografiích, místo možnosti zjistit něco o světě probíhá spíše pokus o rozeznání stylu fotografa“.[78]

Podle výše uvedených informací si dokážeme představit, co se stalo s válečnou fotografií v nultých letech 21. století. Poivert píše o fotografické kultuře, která vznikla v 90. letech, kultuře, ve které snímky spíše ukazují soubor jistých aktivit, nežli by si kladly za cíl pevnou komunikaci.[79]V 90. letech provedl Christian Caujolle analýzu tohoto jevu a stal se také jeho horoucím přímluvcem. Jde o postoj, kdy se fotograf soustředí na vytvoření vlastního stylu. Cajuole si povšiml nebo poukázal na generační charakter fenoménu a uvedl jména jako: Acerman, D’agata, Pin Fat, když zmínil jejich práce hluboce zasazené v autobiografické sféře, kteří kromě toho ve fotografii hledají odpověď na své „zdroje původu“ a zkoumají vlastní obsese. Vzniká termín „postdokumentární fotografie“, jejíž lyrické, často až příliš vokativní obrazy jsou svědky návratu k přijímání světa v jeho fyzické a bezprostřední sféře.[80] Tyto fotografie přestavují kognitivní strukturu reportáže, když se odvracejí od struktur určených masmédii.

Tyto ambivalence uvnitř fotografie se zdají být poraženy Raymondem Depardonem, který kritizuje tradiční reportáž. Podle něj je reportáž spíš obrácené zrcadlo, v němž místo prohlížení světa zachyceného fotografem sledujeme svět samotného fotografa. Spíše než text „napsaný“ fotografem pro příjemce, aby se tento mohl zamýšlet nad světem, si v tomto zrcadle prohlížíme psychické stavy, „vnitřek duše“ fotografa, takováto situace vede k ještě větší propasti mezi fakty a jejich představením.[81] Vzniká nový, „egotický“ model fotografie, jak ho pojmenoval Sausire,[82] v němž, jak dodává Poivert: „Fotografie se z nástroje se svými užitnými hodnotami spíše přerozuje v literaturu-deník existenciálních prožitků“.[83] Pravděpodobně v tom spočívá síla, nebo nová cesta současných fotografů. Tváří tvář nemožnosti

77 . Michel Poivert, La fotografia contemporanea, 2011 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, str. 84

78 . Tamtéž

79 . Michel Poivert, La fotografia contemporanea, 2011 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, str. 89

80 . Michel Poivert, La fotografia contemporanea, 2011 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, str. 90

81 . Michel Poivert, La fotografia contemporanea, 2011 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, str. 89

82 . Michel Poivert, La fotografia contemporanea, 2011 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, str. 89

83 . Michel Poivert, La fotografia contemporanea, 2011 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, str. 91



29, Antoine d'Agata, Tijuana, Mexico, 2000

referovat o událostech, tedy přeložit nastalou situaci, situaci, která byla prožita, a nemožnosti udělit jí tvar v úzkém významu slova, je za této situace jediným správným postojem nabrat odstup a tím i zpochybnit pokusy o představení události jejím přetvořením v souladu s vlastním stylem.

Luc Delahaye se stal pionýrem změn v tomto tématu, pokouší se smířit umělecký zážitek a postoj svědka, který referuje o události. Na jeho fotografiích zaznamenáváme přechod od fotoreportáže k umění.

3 VÁLEČNÁ FOTOGRAFIE 21. STOLETÍ

3.1 Luck Delahaye, umělecký fotoreportér?

„Kdy jsi se stal umělcem?“ zeptal se Peter Lennon na stránkách deníku „The Gurdian” v roce 2004, když vedl rozhovor s Lucem Delahayem, ten odpověděl „Oficiálně před třemi lety“.[84] Otázka – stejně jako samotná odpověď – je dosti přímá a specifická, tím spíše, že máme co do činění se známým a mnohokráte oceněným fotoreportérem. V roce 1962 narozený Delahaye se proslavil v 90. letech, když vyprávěl o konfliktech a dramatech současných

84 . http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/jan/31/photography



30, Michael Ackerman, Poland 1999-2007

dějin, od Balkánu po Afriku a Blízký východ. Získal reputaci hledače dobrodružství připraveného na všechna rizika, když holdoval mottu fotoreportéra Roberta Capy – jednoho ze zakladatelů agentury Magnum, k níž se Delahay přidal v roce 1994: „Pokud tvá fotografie není dobrá, znamená to, že nejsi dostatečně blízko.“ Byl vyznamenán nejvyššími oceněními v profesi, především World Press Photo Award, v němž zvítězil třikrát. Dvakrát obdržel Zlatou medaili Roberta Capy, v letech 1993 a 2002, a ve stejném roce Niépcovu cenu. Po otištění jeho snímků v západních informačních magazínech, pro něž byly určeny především, se objevily knihy, Mémo (Hazan, 1997), L’Autre (Phaidon, 1999), Winterreise (Phaidon, 2000) a výstavy na Rencontres internationales de la photographie v Arles (2000, 2001), v Centre Photographyique d’Ile de France (2002), v Kunsthalle v Rostocku (2002) a během početných kolektivních akcí v Madridu, Bradfordu nebo Montrealu.[85] Právě tam, během těchto výstav, si všímáme jeho „útěku“ od definice válečného reportéra, který pracuje pro tisk, když redefinuje sám sebe jako umělce a svou tvorbu jako umění vystavením série fotografií pod počátečním názvem „Historie“. Od roku 2000 odmítá fotografické zakázky znechucený publikováním v časopisech, o nichž říká, že „obrazy (v nich) jsou vulgární, realita se omezuje na symbolickou nebo zjednodušenou funkci, nic neznamenají, protože vždy

85 . wikipedie, https://en.wikipedia.org/wiki/Luc_Delahaye



31, Luc Delahaye, Biljana Yrhovac wounded by a shell, Bosnia, 1992

ukazují tu samou oběť“,[86] dokonce se v roce 2004 uchýlil až k opuštění Magnum – v dějinách agentury výjimečné události, aby se věnoval výhradně své osobní práci.

Delahay při zdůvodňování svého motivu přejít na stranu umění zašel ještě dále, v kontextu genocidy ve Rwandě zpochybnil pozici fotografa jako objektivního a neutrálního svědka, který by mohl tvořit historii , když řekl: „Proč fotografujeme? Abychom tvořili historii? Nevidím v tom smysl. A kromě toho, čí historii? Naše snímky jsou pořizovány pro Evropu a Spojené státy. Jsme produkty jisté kultury a svou práci dedikujeme této kultuře.[87] Delahaye si zvolil jiné kanály šíření: „už nikdy více ekonomie tisku, ale umění“.[88] Tento postoj není prerogativa Delahaye, ale vyjadřuje obecnější a starý pocit rozčarování, na nějž se každá generace fotografů pokoušela odpovědět již po čtyřicet let. Tento jev, spojený především s objevením se televize jako hlavního nosiče vizuální informace, vedl v 70. letech 20. století

86 . L. Delahaye, “ Les “ tableaux d’histoire “ contemplatifs de Luc Delahaye “, art. cité, http://phototheoria.ch/up/delahaye_luc.pdf

87 . Podle. Michel Poivert, La fotografia contemporanea, 2011 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, str. 84

88 . https://www.lemonde.fr/a-la-une/article/2005/11/23/luc-delahaye-du-photoreporter-a-l- . . . artiste_713533_3208.html

k definování autoritativní funkce fotoreportáže, když osvobodil fotoreportéry od pseudostarosti o nestrannost a účinnost. Jak to shrnul Raymond Depardon: „Neměli bychom už jezdit do Afghánistánu bez zamyšlení se nad tím, co chceme ukázat. Televize nám v tom jistém smyslu prokázala služby, když donutila fotografa věnovat pozornost zprávám.“[89] Od Depardona po Gilla Peresse, tato generace věřila v možnost opětovného definování fotoreportérské praxe, propagace pohledu autora, když zdůrazňovala koncepci představení pozadí situace v protikladu k aktuálním událostem. Tento trend rozkvetl v nových sociálních rámcích a také společně s vytvořením agentur Gamma, Viva nebo pozdějšího Vu, a také samotného Magnum, zaměřených na deklarování tužeb po odlišné fotožurnalistice, setrvávajících ovšem v rámci obecného informačního systému. Delahaye, rozhodnutý skoncovat s tímto systémem, přináší osobní odpověď na to, co považuje za bankrot těchto reformních snah. Jeho rozhodnutí doprovázelo pozorování, že během posledních patnácti let se z prostředí současného umění stal prostor zpochybňování dokumentárních postupů, což dokazují díla využívající fotografii pocházející od umělců, kteří se objevili v 80. a 90. letech 20. století, od Allana Sekuli po Sophii Ristelhueberovou, od Williho Dohertyho po Paula Grahama, od Bruna Serralongue po Liama Gillicka a Henryho Bonda. I přes silné rozdíly všichni v určitém okamžiku své práce zpochybnili žánr fotografické reportáže, když vystavěli nové narace, kritičtější z hlediska obsahu a otevřenější svou formou. Tito všichni se chtěli vypořádat s dekonstrukcí diskurzu zděděného po fotoreportáži, vymýšleli radikální způsoby kritiky: nemožnost prezentace ([Alfredo] Jaar), zpochybnění okruhů produkce a šíření obrazu (Serralongue, Gillick a Bond, Saussier), práce na aluzi a metafoře (Ristelhueber, Doherty, Graham), úniky k montáži jako dekonstrukci reality (Sekula).[90]

Do tak ctěného okruhu se přidal Delahaye společně s dříve zmíněným projektem, jehož původní název zněl „Historie“. Během čtyř let se tento bývalý fotoreportér rozhodl lépe zrcadlit složitost světa, která podle něj měla být doposud zlehčována, jak samotnými fotoreportéry, tak i konečným cílem, k němuž se snímky využívaly. „Tlak vyvíjí celou řadu omezení, vědomých nebo nevědomých, na fotografy, která upravují jejich způsob, jak věci dělají. Tyto snímky jsou často předmětem zjednodušení, přístup může být senzační, preferujeme snadno identifikovatelné symboly.“ Připomíná, že všudypřítomná jsou také prostorová

89 . vid. Francois Soulages , “Estertyka fotografii. Strata i zysk” 2012, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, . Kraków,

90 . Quentin Bajac, “Širší vhled. Panoramatické fotografie Luca Delahaye” 2005,w Les Cahiers du Musée national d’art moderne, č. 92, Paříž, . Centre Pompidou, str. 28–41



32, Allan Sekula, War Without Bodies, 1991 - 1996

omezení, fotografie jsou nezbytně redukovány na malý formát stránek časopisu: „Operování s redukcí objektu po fotografovi také vyžaduje snížení počtu prvků, což eliminuje složitost skutečnosti“.[91] Když byl, podobně jako jiní před ním, konfrontován s otázkou na objektivitu reportáže, opodstatněnost bytí na místě události, povrchnost přirozenosti média, se Delahaye rozhodl pro odpověď, jenž je ve své podstatně jednoduchá, stejně jako výjimečná. Při tvorbě materiálů v dokumentárním stylu nediverzifikuje metody, které rozhodují o podstatě reportáže, neopouští způsoby práce, které jsou pro něj fundamentální. Pokračuje v práci v podmínkách, které byly jeho přirozeným prostředím, využívá četné kontakty, které mu umožňují získat akreditaci, souhlasí také s náhodným a subjektivním charakterem míst zvolených jako místa práce, krátce, vybírá si kontinuitu metody. Novinkou, která rozhoduje o kvalitativní změně, je výběr fotoaparátu: „Rozhodl jsem se pro panoramatický fotoaparát. Vyžaduje větší námahu, je těžký, obsahuje jen dvanáct expozic, ale velká plocha negativu umožňuje zaznamenat více prvků“[92] přesvědčuje nás fotograf.

91 . citace dle Daphe Dion Viens http://journal.alternatives.ca/fra/journal-alternatives/publications/archives/2003/volume-10-no-02/article/ . photographier-l-histoire

92 . Michel Guerrin, “Kontemplační tabulky historie Luc Delahaje”, 02.03.2003, rubrika „Kultura”, Le Monde, str. 17



33, Sophie Ristelhueber, Every One, 1994

Delahaye uplatňuje širší perspektivu v dvojím významu tohoto slova, jako formát fotografie a jako způsob poznání. Protažená fotografie, či panoramatický snímek někdy vedou k deformování obrazu na jeho okrajích. Jak se zdá, právě toto rozšíření dodává celku silnou vizuální identitu a radikálně se odlišuje od předchozích prací vytvořených s využitím klasického formátu 35 mm. Při vysvětlování své volby fotograf také upozorňuje, že panoramatický formát se neshoduje s ekonomií tisku: „Obří plocha rovněž umožňuje zachovat to, co je v tisku mimo dosah: to, co vidíte po stranách. Právě tento kontext nám umožňuje pochopit scénu, ukázat realitu v její složitosti, zatímco fotoreportáž přeje fragmentům.“[93] Je třeba zmínit, že zvolený formát, který nahrává velkým zvětšením, se jaksi stává reprodukcí obrazu a stanoví ještě výraznější hranici mezi starým prostorem stránky a novým prostorem galerijní zdi, na níž autor od teď prezentuje své práce. Panoramatický pohled má sílu „uspořádávat prostor jako soubor funkcí“, využijeme-li definici uvedenou Rolandem Barthesem.[94] Stačí si prohlédnout snímek pořízený při vzpomínce na 11. září, nepochybně jeden z nejkomplikovanějších obrazů z 20 fotografií tvořících sérii „Historie“. Než divák

93 . Michel Guerrin, “Kontemplační tabulky historie Luc Delahaje”, 02.03.2003, rubrika „Kultura”, Le Monde, str. 17

94 . Roland Barthes, “ Mythologies “ (1957), 2002 Œuvres complètes, vol. l, Paris, Éditions du Seuil, str. 599.

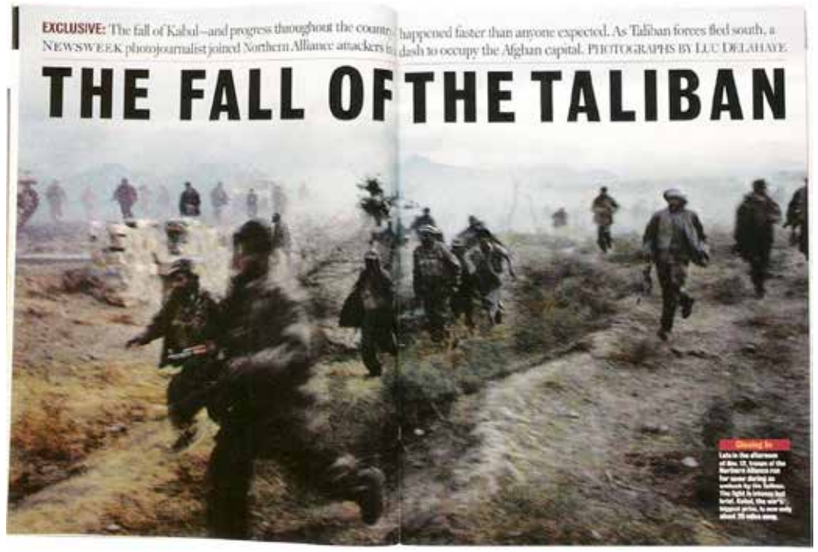


34, Luc Delahaye, Ordinary Meeting of the Conference, 2004

fotografii pochopí, objevuje se spousta těžko uchopitelných detailů. Na pomoc přichází linie horizontu, místa jsou uspořádána do horizontálních pruhů, odpovídají odděleným prostorům přiřazeným k funkci, všechny jsou spojeny s konkrétním bodem na obraze, kolem nějž jsou rozmístěné.

V tomto velkém celku, abychom použili termín z oblasti kinematografie, musí kameraman zvolit jak správný odstup, aby měl lepší náhled situace, tak si udržet jistou blízkost k objektu odrážející realitu rozruchu. Delahaye zde zpochybňuje ideu současné reportáže vystavěnou Cartierem Bresonem a také Robertem Capou, nezbytnost blízkosti k události. Blízkost vyžaduje důraz na detaily, některé aspekty reality na úkor globálnějšího pochopení zachycené situace. Zdá se, že Delahaye otočil výše citovaný Capův výrok a říká „Pokud tvoje

fotografie není dostatečně dobrá, dochází k tomu, když jsi nebyl dostatečně daleko“. Pro potvrzení výše uvedených slov lze porovnat dvě fotografie tohoto autora, obě vyprávějící o podobném tématu (ofenziva severoatlantických spojeneckých sil v Afghánistánu), ale pořízeny s použitím různých fotoaparátů. První z nich je snímek pro tisk, pořízený pro Newsweek, který mu v roce 2002 přinesl ocenění World Press Photo Award. Jak podrobně vysvětluje popisek fotografie, vidíme na něm síly NATO chycené do pasti příslušníky Talibanu. Rozmazání v prvním plánu, způsob zabírání, pohled na úrovni očí, svou brutálností odkazuje na estetiku momentky, kterou je fotoreportáž, tedy: pohyb, rychlost, blízkost, důraz na lidský faktor, umožňuje předat zmatek okamžiku a přenést tuto atmosféru na diváka. V tomto případě máme co do činění s typickou zprávou z bitevního pole, doplněnou také o podrobný popis situace, který v konečné verzi snižuje pocit neporozumění a neumožňuje představivosti svobodně pracovat. Na druhé straně, máme co do činění s fotografií získanou díky



35, Luc Delahaye, Nothen Alliance attacker, Afganistan, 2001

panoramatickému fotoaparátu, jejíž suchý název znějící „Northern Alliance Fighter“ operuje s mnohovýznamovostí. Rozšířené spektrum pohledu rozšiřuje také způsob interpretace, první plán, neutrální, pojímaný abstraktně, malé anonymní postavičky domnělých vojáků bojujících se silami Severoatlantické aliance, a v pozadí hory, které se teď mohou objevit a existovat díky obřímu tisku. Dá se říci, že je to snímek krajiny, a krajina, jak říká Delahaye, „vstřebává informace, které jsou spíše zpochybňovány, než oslabovány. Tím lépe, pokud si řekneme, že v Afghánistánu je krásná krajina, když obraz obsahuje smrt. Reportér pociťuje tuto složitost, vidí afghánskou krajinu, ale neukazuje ji; nakonec, nežádáme ho o ní.“[95]

Panoramatické fotografie se otevírají významům, protože divák je přizván k sledování, ale sledování čeho? Jaký je to druh obrazu? Je to snímek války nebo krajiny? Ve srovnání s první fotografií ta druhá otáčí vztah mezi člověkem a prostorem, nutí diváka k hledání hrdinů redukovaných na figurky. Divák si opět pokládá otázku, co to dělají? Tyto téměř neviditelné postavičky vpravo a vlevo silueta zničeného úkrytu. Vše se tu zdá být sice přímé, ale stejně nečitelné, v této fotografii spočívá nejistota jak v samotné situaci, tak i významu snímku.

95 . Michel Guerrin, “Kontemplační tabulky historie Luc Delahaje”, 02.03.2003, rubrika „Kultura”, Le Monde, str. 17

Tato vzdálenost od fotografovaného předmětu přinášející již zmíněnou, interpretační možnost fotografie má ještě jeden aspekt, snad osobnější, ale nepochybně podstatný pro tvorbu samotného autora, který říká: „snažím se vyvinout formu mého nebytí ve světě, fotografovat fotografie tak, abych nebyl fotografem – a také moje vztahy se světem“.[96] Vzniká zde další problém, konkrétně záležitost fotografického stylu, či jeho hledání, o němž se autor zmiňuje během úvah o svých potřebách vztahu se světem války – takovém, ve kterém by dokázal zmizet a zároveň si osvojil její drama. „Styl, na němž jsem pracoval, musel být záhadný: hledal jsem formu zániku, formu lhostejnosti, pro mě jediný způsob, abych cítil spojení se světem“.[97] Jak si, dle mého názoru správně, povšiml Poivert „tyto věty plné patosu jsou stejně tak překvapivé, jako všeobecné, a tvoří pozadí pro celkový zánik problematiky informací na úkor jistého životního stylu, který se zrodil na rozvalinách padlé fotoreportáže. Fotografie se tak, spíše než užitečným nástrojem pro předávání informací, stává jistou formou záznamu vlastních existenciálních prožitků“.[98]

3.1.1 Je to už umění?

Při uvedení Delahaye jako jednoho z příkladů válečného fotoreportéra, jehož práce vstupem do muzeí mění svůj charakter z čistě informační funkce na předmět umění, jsem se řídil jak vlastní deklaracemi, reakcí uměleckého prostředí, tak vlastními interpretacemi jeho prací. Nebráním názory, které legitimizují označení tohoto francouzského fotografa za plnohodnotného umělce, protože i když v jeho pracích najdeme potenciál pro takovouto definici a jeho práce jsou přirovnávány k dílům Gurského nebo Jeffa Wala, zůstává, jak se mi zdá, jeden nevyřešený problém –přechází kvantita v umění? Na pomoc mi přichází Andre Rouille, když nazval svůj článek „Muzea se už nevěnují umění“. Kritický text francouzského historika a kritika fotografie věnovaný jeho rodákovi po sérii pochlebných článků a výstav ve známých galeriích začíná uvedením Atgetova příkladu a toho, co se stalo po jeho smrti, konkrétně: „i přes svou práci byl proměněn v umělce mašinérií MoMA“ a jak tvrdí „obdobný trend pozorujeme v případě Luca Delahaye“.[99]

Zdá se, že Rouille upozorňuje na roli „galerijního průmyslu“, který je, jako instituce

96 . Michel Poivert, La fotografia contemporanea, 2011 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, str. 89

97 . dle Michel Poivert, La fotografia contemporanea, 2011 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, str. 84

98 . Michel Poivert, La fotografia contemporanea, 2011 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, str. 92

99 . André Rouillé, “Muzea se už nevěnují umění”, 2005 , Redakce www.paris-art.com, 8.



36, Luc Delahaye, Taliban, 2001

a autorita zároveň, schopen povýšit hodnotu předmětu z pozice neumění na umění. Nejde o nový problém, máme tu co do činění se situací, jejíž zdroje sahají do začátku 20. století a k Duchampem zavedenému pojmu ready made. Je samozřejmé, že v Duchampově případě máme co do činění s představením jistého problému umělce, když si tento položí fundamentální otázku na smysl uměleckého díla, jsme tedy v kontaktu s uměleckým problémem, fundamentální otázkou umění po sobě samém, která není cizí dříve zmíněnému Jeffu Wallovi, který se ptal po fotografii. Dílo vzniká z uměleckého problému a umělecké praxe ve spojení se světem umění: galeriemi, muzei, kurátory, kritiky a také jeho příjemci, tedy diváky. Duchamp se ve své intervenci ptá na hranice umění, přirozenosti umělecké tvorby, roli dovednosti, koncepci krásy. Ve skutečnosti jsou Duchampovy „ready made" síly, které uvádějí do pohybu velké otázky a otřesou uměním celého století.

Pokud se ovšem vrátíme k Delahayovým fotografiím, vykonal skutečně cestu „Od fotoreportéra k umělci", jak svůj článek nazval Michel Guerrin?[100] Pochybuje o tom Roullie, který nezpochybňuje fotografické kvality Delahayova díla, ale „kvalita nestačí, aby je učinila uměleckým dílem", kromě toho „Delahayovy obrazy jsou nadměrné v kontrapozici fotografiím pro tisk: příliš široké, příliš oslňující krajinou, sekundárností postav, příliš bohaté na detaily, příliš dvouznačné, příliš vzdálené a studené apod. (...) Otočení stereotypů obrazů pro tisk bod za bodem může ve skutečnosti opodstatňovat skutečnost, že se Delahayovy

100 . Michel Guerrin, "Kontemplační tabulky historie Luc Delahaje", 02.03.2003, rubrika „Kultura", Le Monde,

obrazy vylučují z tisku, ale v žádném případě z toho nelze vyvodit, že pocházejí ze světa umění. Protiklad reportéra ještě není umělec."[101]

S autorem musíme souhlasit tím spíše, že to potvrzuje samotný fotograf, když nám vypráví o své práci: „vždy pracuji jako reportér, chodím za událostmi a nic mě neodlišuje od jiných. Rozdíl spočívá v tom, že neposílám snímky do novin a když se mě někdo zeptá na rozdíl mezi snímky pořízenými před změnou fotoaparátu, odpovídám: pocházejí ze stejné rodiny. Ta samá vzdálenost, ten samý zdánlivý chlad, ta stejná neutralita. Ta stejná sebejistota u fotoaparátu, při procesu vyvolávání, odmítnutí fotografického stylu. Vlastně se toho příliš nezměnilo.[102] Zdá se mi, že je třeba souhlasit s označením tvorby francouzského fotografa za tvorbu anti reportéra. Jeho práce, které se od jiných snímků odlišují kvalitou, jistou záhadností, dvouznačností nebo formátem, ovšem zůstávají pracemi fotoreportéra, které provádějí v této oblasti jistou transgresi. Nevnímáme tam žádné obavy a otázky, které probouzejí neklid umělců, kteří se stejně jako on účastnili těch samých konfliktů, jako na příklad už dříve zmíněná Sophie Ritelhueber nebo Alfredo Jaar. V konfrontaci s genocidou se v případě těch posledních do středu dostává otázka na prezentaci hrůzy války a zpochybňování správnosti fotografické prezentace. Luc Delahaye zůstává těmto otázkám cizí, a i přes samozvané označení se za umělce v roce 2000, tedy demarkační linii, od níž se dle jeho názoru začíná jeho nová tvorba, se nezdá, že se jeho nové práce odlišují od předchozího období a bytí fotoreportérem. „Popsání libovolné zobrazovací techniky, jakkoliv geniální, jako „umění", znamená trivializaci umění, jeho rozpuštění do nediferencované masy sociálních a kulturních praktik. Ovšem umění se odlišuje od jiných obrazových praktik díky schopnosti zachytit síly světa, rezonovat s nimi jako seismograf. Kromě reprezentace, informací a prostého pohledu na událost umění senzibilizuje i některé neviditelné, ale aktivní síly světa."[103]

101 . André Rouillé, "Muzea se už nevěnují umění", 2005 , Redakce www.paris-art.com, 8.

102 . Magali Jauffret, "Luc Delahaye, reportér z minulosti", 5.11.2005 , Rozhovor Magali Jauffret, rubrika „Kultura", L'Humanité,

103 . André Rouillé, "Muzea se už nevěnují umění", 2005 , Redakce www.paris-art.com, 8.



37, Luc Delahaye, Registration of Internally Displaced People in Eastern Chad, 2006

3.2 Richard Mosse

Richard Mosse jako fotograf, kterému je teprve jen něco málo přes třicet, vystavuje své práce v největších muzeích a galeriích po celém světě. Jeho snímky jsme si mohli prohlídnout v Tate Modern, Akademie der Künste v Berlíně nebo Kunsthalle v Mnichově. Jeho práce tvoří součást sbírek mnoha institucí, jako je Muzeum současného umění v Chicagu nebo Musee de l'Elysee v Lausanne. Mezi úspěchy mladého fotografa je třeba nepochybně zařadit také čestnou funkci reprezentování Irska během Bienále v Benátkách v roce 2013. Ovšem než Mosse zaujal dosti vysoké postavení ve světě umění, věnoval se, podobně jako výše popsaný Luc Delahaye, v začátcích své fotografické kariéry fotografii, kterou bychom mohli klasifikovat jako dokumentární fotografii, i když v případě toho prvního jde spíše o krátkodobou epizodu, kterou rychle opustil kvůli konceptuálnímu dokumentu. Napětí mezi fikcí a realitou, pokusy ukázat něco, co neexistuje, nebo je spíše skryté, představují jeho poznávací znamení, které ho doprovází od začátku kariéry: „Už před mnoha lety jsem vytvořil umění, ve kterém jsem se věnoval konfliktům, když jsem dokumentoval následky jugoslávských válek kolem roku 2001. Zajímalo mě především téma pohřešovaných osob – všech těch, kteří zmizeli před několika lety, kteří se nikdy nevrátili domů a kteří byli pravděpodobně pohřbeni v různých masových hrobech, ještě neodkrytých nebo nelokalizovaných. Zdálo se mi to obzvláště těžké, protože existoval základní problém s reprezentací, nelze totiž vidět někoho, kdo zmizel, proto ho nelze vyfotografovat. Tak se snažím fotografovat nepřítomnost. To mě přivedlo k přemýšlení a přetvořil jsem to v diplomovou práci na London Consortium"[104] říká Mosse. Jak jsem se zmínil, tyto zkušenosti vedou fotografa k vytváření dalších prací, v nichž objevuje to, co bylo schováno, ale na úplném začátku více doslovně, jako třeba v případě práce „The Fall 2"v, v níž pátrá po vracích havarovaných letadel. Jak vysvětlil Geoffu Manaughovi: „tyto snímky jsou výsledkem měsíců online výzkumu, prohlížení fór, videí na YouTube, Google Earth, Flickr, rozesílání e-mailů hledačům vraků a kontaktujících piloty z buše. Dokonce jsem surfoval po netu a hledal soubory JPEG s vraky letadel [...]. Hledal jsem nehody tak desintegrované a vzdálené od civilizace, že opravdu existují jen ve virtuální představivosti pomíjivých a anonymních internetových komunit."[105] V tomto projektu se Mosse soustředí více na fotografii krajiny, když vytváří magické obrazy přírody, která postupně pohlcuje zapomenuté pozůstatky strojů. Téměř ve

104 . https://www.theglassmagazine.com/interview-with-photographer-richard-mosse/

105 . https://www.theglassmagazine.com/interview-with-photographer-richard-mosse/

stejnou dobu irský fotograf navštívil Irák, kde se soustředil na americké vojáky okupující paláce rodiny Saddáma Husajna. Stavby, které měly budit hrůzu, umístěné z hlediska armádních operací na strategických místech Iráku, se stávají sídly americké armády. Fotografie si zachovávají konvenci snapshotů a kombinují rozpory. Na jedné straně monumentální stavby, které působí jako zhmotnění stálosti a luxusu, které se ve výsledku ukazují být luxusem a stálostí pouze fingovanými, s ohledem na použité materiály. Na druhé straně stojí samotný efekt prezentace síly v podobě jedné z nejsilnějších armád na světě a její vlastní provizorní architektury, třeba posilovny v jedné z místností. Richard Mosse v tomto případě neoslňuje efektivností záběrů, jeho snímky jsou statické, vynucují od diváka reflexi spíše než levný efekt zaskočení drastickými scénami. Mosse důsledně pokračuje ve své cestě fotografa, který balancuje na hranici dokumentu a fikce. Na fotografiích pozorujeme nereálné obrazy ohromujících budov diktátora, na jejichž pozadí vedou svůj klidný život vojáci, ponoření nejen do války, ale spíše do každodenní rutiny. Realita, kterou umělec vytváří, má blíže ke světu magického realismu než ke všem nám známým záběrům z ozbrojeného konfliktu. Nepochybně to souvisí s fotografovým přístupem k dokumentární fotografii. Jak o něm říká Brett Rogers, ředitelka The Photographers Gallery, „zdá se mi, že je nejradikálnější v tom, aby zpochybňoval konvenční fotografii a v důsledku dopálil lobby reportážní fotografie“.[106] Nevím, jestli Mosse bojuje s lobby reportážní fotografie, nejsem si jist tím, že takové lobby existuje, ale jak uvádí autor: „Po Iráku jsem se jako umělec ztratil, což je vždy dobré místo. Šlo o náročné období. Unavil mě zvolený fotografický žánr, jemuž jsem se věnoval, byl jsem opravdu unavený sám sebou. Napadlo mě, že bych chtěl, aby dokumentární fotografie byla expresivnější. Svět, pomyslel jsem si, nepotřebuje další velkoformátovou fotografii zničeného místa“.[107] Fotograf si je moc dobře vědom omezení tradičního fotografického dokumentu, proto se také odvolává na techniku a konceptuální umění. Jejich spojení je nejlépe vidět v jeho první takto smělé a pravidla dokumentu porušující práci, která mu přinesla slávu po celém světě, „Infra“, skládající se z velkoformátových fotografií pořízených Mossem v Kongu v letech 2010 a 2011. Tyto monumentální obrazy představují místa na zemi, kde i přes chaos občanské války probíhá nerušený export cenných surovin na bohatou severní polokouli. Konflikt, který se táhne už téměř 50 let a pohlcuje životy miliony lidí, jak se zdá, nežhaví představivost globálního společenství a nezaujímá první stránky novin.

106 . https://www.youtube.com/watch?v=ru-asZsOC2E

107 . Tamtéž.



38, Richard Mosse, Space Wagon, Mosul Iraq, 2009

Barva je tím, čemu věnovali obzvláštní pozornost kritici během psaní svých recenzí. Surrealistický svět zobrazený v tomto projektu není výsledkem zásahu do procesu vyvolávání filmu nebo technickým zákrokem během procesu barevného tisku. Jeho „šokující růžová“ je výsledkem velice netypické volby filmu, jako je „Aerochrom Kodak” se zlověstnými konotacemi. Infračervený fotografický film používalo americké letectvo během války ve Vietnamu, aby bylo letecké bombardování účinnější a tím i více smrtící. Aerochrome dokáže vytěžit překvapivé kombinace barev, které poutají zrak, a zároveň potěšení z nich zpochybňujeme tváří tvář bolestnému utrpení. Infračervený filtr nahrazuje přirozenou barvu chlorofylu rostlin tak, že celé vyfotografované scéně dodává malířský efekt. Jak jsem uvedl již dříve, jde o čistě konceptuální opatření, které výrazně oslabuje popisný a mimetický charakter fotografie, která přizpůsobením faktů artefaktům vyvolává jisté psychické konotace. Jde o dle mého soudu dokonalý zákrok, jak z komerčního hlediska – Mosse se stal nejmladším, nejlépe placeným fotografem (jeho snímky z projektu se prodaly za 30 tisíc dolarů),[108] – tak uměleckého, protože využití alternativních výrazových prostředků je schopno odhalit jisté nuance příběhu, které nelze vyprávět konvenčními prostředky. Jak při dotazu na svou estetickou volbu řekl sám autor: „Estetičnost, ano. Ale zdá se mi, že očividnější konceptuální

108 . dle https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Mosse



39, Richard Mosse, Foyer at Uday's palace Iraq 2009

přístup je schopen lépe vyprávět příběh a spojit jeho prvky do úžeji integrovaného celku. Jinými slovy, nešlo o pokus vytvořit krásné nebo vznešené fotografie, ale jejich využití jako součásti větší strategie, spojení estetiky s příběhem fotografie a zkoumáním média jako způsobu, jak najít něco víc. Jde o dokonalý způsob, jak vyjádřit obtížně vyjádřitelné narace. Mělo to za cíl vyprávět hlubší, složitější příběh. Nejde tedy o estetiku samu o sobě. Tato estetika se stává prostředkem k dosažení cíle."[109] Kromě této vědomé estetické volby, jako je fotosenzitivní materiál, která není, jak už jsem poznamenal, čistě formálním opatřením, Mosse provádí také jiné volby. Jejich další prvek představuje volbu samotného fotoaparátu. Velkoformátový fotoaparát, jehož převaha nad ostatními přístroji se vyjadřuje jeho technickou převahou, má ještě jeden aspekt. Jeho symbolické konotace, konkrétně obnova piktorialismu a zavrhnutí digitálních nosičů. Mosse není jediný umělec věnující se fotografii sázející na velkoformátový fotoaparát. Piktorialismus a velkoformátová, limitovaná edice, která má své dědictví, dobře zapadají do prostoru a nároků galerií a muzeí. Aura výjimečnosti, která často toto médium provází, se rozprostírá od Jeffa Walla a jeho zabírání každodennosti, přes Gregoryho Crewdsona, Ansela Adamse nebo Dorothey Lang, a konče průkopníkem 19. století, Rogerem Fentonem.

109 . https://www.theglassmagazine.com/interview-with-photographer-richard-mosse/



40, Richard Mosse, from the series Infra, Congo, 2010 -2011

Tyto dva aspekty volby hrají ve válečné fotografii 21. století obří roli. Na jedné straně přechod fotografie na pole konceptuální fotografie a na druhé volba média sdělení, jímž je v tomto případě volba fotoaparátu, – jak říká Mosse: „Důvodem, proč používám tak obrovský fotoaparát je, že musíte opravdu přemýšlet o kompozici, umožňuje mi to zpomalit a opravdu se oddat fotografii, a ale také vyprodukovat snímek, který je naprosto jiný".[110] Je to o to významnější, že se současná válečná fotografie ohýbá pod tlakem mediálního trhu a byla obviněna z bulvarizace představovaných témat a samotná fotografie se vypořádává s otázkami morálních aspektů práce fotografa, který při dokumentování smrti dosahuje odměny v podobě postavení uvnitř profesní skupiny a finančních benefitů. Etické problémy

110 . https://www.youtube.com/watch?v=ru-asZsOC2E

válečné fotografie nejsou tématem mé práce, proto se jim nebudu podrobně věnovat. Ovšem musím se zmínit o etickém aspektu práce na tématech, do nichž se pouští popisování ozbrojených konfliktů, abych uvedl zdroje, které se podílely na hledání nových způsobů exprese, nových forem prezentace témat a změna samotného paradigmatu práce dokumentárních fotografů. Na jedné straně náročné podmínky informačního trhu a na druhé řešení otázky profesní etiky a univerzální etiky. Samozřejmě, otázky omezování estetické inovace a sociálně-politické intervence ze strany umělce nejsou nové. Mají fundamentální význam pro západní umění minimálně od začátku 20. století, kdy začala být svobodněji zpochybňována otázka kulturního vkusu. V závodu o to, jestli umění odráží realitu, nebo ji tvoří, si lze vzpomenout na výrok Pabla Picassa vyslovený po namalování „Guernicy" (1937), že: „malování neslouží k dekorování obydlí, je to nástroj války",[111] jen proto, abychom ho konfrontovali s dosti cynickou, ale přesto pravdivou výhradou Jeana-Paula Sartra, že slavný Picassův obraz nikdy „nezískal ani jednoho přívržence španělské věci".[112] Spolu s nastolením éry digitálního fotoaparátu to získává ještě další rozměr, fotografie dostupné pro všechny, počtu produkovaných snímků a všeobecného přístupu k nim. Mosse si to dokonale uvědomuje, obvinění z estetizace utrpení padající na jeho adresu se netýkají jen jeho, podobným obviněným čelí také Saldago a mnozí další.

Současný fotograf často stojí před obviněním z bulvarizace tématu, je odsuzován pro „neokolonialismus" kvůli využívání utrpení k uspokojování vlastních uměleckých a finančních cílů. Hegemonie tiskových agentur a komercializace informačního průmyslu jsou dalšími překážkami, stojícími v cestě dokumentaristovi, k nim je třeba přidat také skutečnost zpochybňování tradiční fotografie samotnými fotografy. K tomu přistupuje touha vytrhnout se ze škodlivého názoru o fotografii jako mimetické formě reality, tedy fotografie nenásledující realitu, ale tvořící ji. To otevírá cestu k novým výrazovým prostředkům, které by mohly být všelékem na limitující nároky „vyprávění objektivní pravdy". Proto také se, jak se mi to jeví, remediem na výše uvedené problémy pro mnohé stává konceptualizace projektů a útěk do světa umění, přičemž ale stále naplňují své informačně užitné hodnoty, které jsou zapsány do základů dokumentární fotografie. Zdá se ale, že přechod fotografie z úrovně čistě užitné funkce na úroveň angažovaného umění, tedy takového, které mění svět nebo

111 . Gijs Van Hensbergen, "Guernica: The Biography of a Twentieth Century Icon"'2004 New York: Bloomsbury,, str. 64

112 . Jean-Paul Sartre, "What is Writing?" in "What is Literature?" and Other Essays, 1988, Cambridge: Harvard University Press, str. 28



41, Richard Mosse, from the series Infra, Congo, 2010 -2011

se ho snaží změnit, se pojí s převzetím celého spektra problémů, jimiž je zatíženo. Umění odedávna usilovalo o získání autonomie, osvobození se do politiky, náboženství, moci, které si ho přivlastňovaly pro vlastní účely. Osvobození od této služby mělo pozvednout jeho význam. Každá avantgarda snila o rovnocenné pozici umění vůči takovým diskurzům utvářejícím realitu jako věda, vědomosti, politika, náboženství. Aleksander Lipski píše: „Nefigurativní umění zpochybňovalo nenarušitelné jádro tradičního figurativního uměleckého paradigmatu přikazujícího představování figur. Globální umělecká revoluce tak byla zakončením procesu emancipace umění. Jeho logika zpřetrhání všech vazeb a závislostí umění na vůči němu vnějších oblastí, jako je politika, náboženství, filozofie, technika, zvyky, se završila, když bylo zrušeno konečné a zároveň obecné pravidlo – pravidlo označení".[113] Touha být aktivním subjektem utvářejícím sociální a politický svět měla ale skrytého protivníka, a tím byl, jak píše Żmijewski, a dodnes je – stud. „Politická angažovanost umění mnohokrát přinesla tragické výsledky. Umělci podporující totalitní režimy, např. nacističtí sochaři Josef Thorak a Arno Breker nebo režisérka Leni Reifenstahl se podíleli na zkompromitování samotné možnosti učinit z něj politický nástroj.

113 . Aleksander Lipski, "Elementy socjologii sztuki. Problem awangardy artystycznej XX wieku", 2001, Atla 2, Wrocław . 2001].



42, Richard Mosse, from the series Infra, Congo, 2010 -2011

Vina a stud za takovouto minulost, a na druhé straně touha po aktivním umění formujícím současnost ve veřejném životě přinesly paradoxní výsledek. Veškeré následky, veškeré viditelné změny vyvolané angažováním se umění, se staly podezřelými.“.”[114] Slova Artura Żmijewského, jednoho z nejvlivnějších vizuálních umělců v Polsku, člena uměleckého hnutí 90. let nazývaného „angažované umění“, cílí na malířství a sochařství. Jak se mi zdá, Żmijewski správně ponechává mimo tuto závorku fotografii. Jeho analýza současného umění, které se bojí angažovat do světonázorového nebo politického sporu, a dokonce i když se angažuje, činí to z pozice „užitečného idiota“,[115] který nedostatek vědomostí dohání intuicí, nelze nijak vztáhnout na svět fotografie. Fotografie představuje dokonalý příklad činnosti, která se nebojí vstupovat do závislostí všeho druhu. Umělecký fotografický dokument bude vždy politický. S pomocí fotografie se intervenuje, bojuje, dělá prevence, informuje, edukuje, aktualizují vědomosti, vypráví, přesvědčuje, poukazuje na problematické momenty, a pokud

114 . Artur Żmijewski, “Stosowane sztuki społeczne”, https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/stosowane-sztuki-spoleczne/

115 . Artur Żmijewski, “Stosowane sztuki społeczne”, https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/stosowane-sztuki-spoleczne/

je to pravda, tak domnělá ztráta, jíž by mělo být zmizení fotografie „toho, co bylo“ na úkor „toho, co bylo odehráno“, vyznívá jen v její prospěch.

3.3 Lisa Barnard

Popis současné estetiky válečné fotografie bych rád zakončil přiblížením práce anglické fotografky a politické umělkyně, jak se sama označuje, Lisy Barnard. Počínaje samozvaným umělcem Lucem Delahayem, jehož technicky nepochybně dokonalé snímky stále přináleží do světa čisté dokumentární fotografie, s tím rozdílem, že nejsou vydávány v časopisech, ale visí na zdech galerií, jsou zárodkem nového paradigmatu dokumentární fotografie, které můžeme pozorovat v 21. století. Dalším fotografem definujícím trendy současné válečné fotografie je Richard Moose, v jehož práci zaznamenáváme výraznou změnu ve výrazových prostředcích reprezentovaného tématu. Mosse se díky odkazování se na konceptuální umění a použitým stylistickým prostředkům osvobodil od omezení tradičně pojímané dokumentární fotografie. Nejde o výhradu, jak by se mohlo zdát, ale o podmínky nezbytné pro její vznik tak, aby fotografie jako domnělá reprezentace reality nejenom oslňovala technicky dokonalými snímky, ale aby prohlubovala téma války, z níž se ve 21. století stává kompli-
kovaná, mnohoúrovňová struktura s mizivými vizuálními hodnotami. Práce Lisy Barnard se bez doplnění psaným textem špatně čtou. Stávají se konceptuálními a mnohovrstevnatými, stejně jako mnohovrstevnaté současné konflikty. Její intermediální tvorba přináší komplikované propletení mnoha prvků, stejně jako je komplikovaný současný svět, který čím dál častěji rezignuje na analogovou verzi a přenáší se do virtuálního prostoru.

3.3.1

Lisa Barnard, britská fotografka, politická umělkyně přednášející na univerzitě jižního Skotska. Zájem Lisy Barnard o aspekty síly ve světě politiky ji provází od samotného začátku tvůrčí práce. Její první kniha z roku 2005 „Chateau Despair” se věnuje volební kampani konzervativní strany ve Velké Británii. Věnuje pozornost prázdným, opuštěným budovám, ve kterých proběhlo politické představení, které nyní připomínají spíše dům hrůzy nebo Černobyl než životem tepající centrum vedení volební kampaně na Smith Square. V této práci najdeme mnoho historických snímků, jako třeba volbu Margaret Thatcher premiérkou Velké Británie po abdikaci Duncana Smithe. Kniha přináší náhled do prchavého charakteru politické moci a často provizorního pracovního prostředí, které zůstává skryté pohledům televizních kamer nebo oficiálního portrétu. Její další práce se zdají být

přirozeným důsledkem uměleckých hledání autorky, její pozornost se soustředí na téma války, ne však na její vizuální aspekty z bitevního pole, ale na (už dříve zmíněné) skryté vrstvy a dramatické následky.

První prací Lisy Bernard, která prozkoumává téma současných konfliktů, je práce nazvaná „Blue Star Mom's". Visela, vedle prací Luca Delahaye, na kolektivní výstavě kurátora Marka Powera „Divadlo války" v Krakově během Měsíce fotografie v roce 2007. „Matky modré hvězdy", jak čteme na stránkách autorky, je organizace založená během 2. světové války za účelem podpory žen, jejichž synové nebo dcery sloužili v armádě USA. V současnosti se po celé Americe nachází 75 poboček této organizace. Lisa Barnard nám ve své práci přibližuje iniciativu „Care Packages", jejímž hlavním cílem je doručovat balíčky skládající se z prostých předmětů (holící krém, chipsy nebo prostředky intimní hygieny) americkým vojákům, bez ohledu na to, kde se jejich posádka nachází. Předměty předané místním obyvatelstvem jsou baleny do průhledných tašek, které je chrání před namočením, a následně odesílány armádním cargem. Podle jedné z matek „jim balíčky připomínají domov a usnadňují jim pobyt tam", jak zmiňuje Lisa Barnard. Organizace má své webové stránky, kde se nachází mnoho sekcí s popisem toho, co je žádoucí prostředek, který může pomoci vojákům, jako: pochoutky, zábavné věci, mezi nimiž se nacházejí prosby o vánoční dekorace, DVD, plyšoví králíčci a spousta dalších. Hračky, hry a sladkosti jsou vzrušujícím připomenutím mládí mnoha rekrutů, a papír, propisky a tužky mají vybízet k psaní dopisů domů. Existují dokonce i tašky s obsahem speciálně zvoleným pro ženy: odličovací přípravek, deodorant, holící strojky a hygienické vložky. Barnard při realizaci svého projektu doprovázela jednu z matek během nákupů pro jinou členku skupiny, jejíž 19letý syn přišel o život během jedné z misí. Tento „balíček péče", jak zní oficiální název, se odesílá vždy se stejným obsahem, a jeho složení nepředstavovalo pro nakupující ženu žádné tajemství, protože to dělala v daném roce už posedmé. Lisa Barnard při představení obsahu těchto „balíčků" na černém matném pozadí, kdy prezentuje objekty v reálných rozměrech, zdánlivě ukazuje nic neznamenající předměty z jakéhokoliv libovolného nákupního vozíku průměrného Američana. Ale v tomto případě máme co do činění s pečlivě zvolenou kolekcí předmětů, které usnadňují práci na smuteční hostině: plastové kelímky, papírové talíře, plastové příbory, pytle na odpadky, popcorn, sušenky, poštovní známky a, asi významem nejvíce zatížený výrobek, obří balení papírových ubrousků. Toto prosté gesto solidarity, které si projevují matky spojené v „Blue Star Mom's", vyfotografované Lisou Barnard, má zarážející podobnost, jak upozornil Mark Power, s pracemi Pascala Rostaina a Bruna Mourona. Fotografové tvoří projekt, v němž směřují objektiv fotoaparátu na obsah odpadkových košů známých osobností – Arnolda



43, Lisa Barnard, Maggie#1, from the series 32 Smith Square

Schwarzeneggera, Larryho Kinga, Jacka Nicholsona, Toma Cruise (s jeho 13 různými předměty pro péči o obličej). Power ve svém kurátorském textu dodává, že „nejsou to celebrity, kdo se připojí k nejnižším jednotkám amerických mariňáků, ale děti „Mám modré hvězdy". Obvykle jde o obyčejná děcka, bezbranné náctileté, které se jednoho dne, díky prosté rétorice náborového důstojníka, podařilo přesvědčit o potřebě obrany země před terorismem, k čemuž se přidal slib naplnění a slávy v jejich životě, jemuž často chybí cíl".[116] Zdánlivě jednoduchý úkon Lisy Barnard, odkaz na známou práci pojednávající o slavných lidech, zkombinování ho s „méně známými, odhaluje nejen skutečnost existence skupiny matek, které si dělají starosti o své děti bojující v jedné z četných válek vedených Spojenými státy. Díky této dialektice dvou různých projektů se dozvídáme mnohem více o samotné zemi, která posílá své mladé lidi do války, třídních nerovnostech, absurdní válce, ... „protože jak voják, který žádá svou rodinu o zaslání plyšových králíčků a prdících polštářků, může mít naději na pochopení gangů islámských bojovníků, s nimiž bojuje?".[117]

Lisa Barnard se nespokojila s jedním projektem. Během dalších let vyprodukovala

116 . www.markpower.co.uk/media/pdf/Theatres%20of%20War.pdf

117 . Sean O'Hagan, https://www.theguardian.com/books/2015/feb/08/lisa-barnard-hyenas-battlefield--machines-garden-review-drones- . photography-book



44, Lisa Barnard, Chair-on stage, from the series 32 Smith Square



45, Lisa Barnard, print - 5, from the series Blue Star Moms“

celou řadu prací spojených se současnou válkou a vydala je ve formě knihy „Hyenas of the Battlefield, Machines in the Garden”. Představuje zajímavý hlas v oblasti tématu častého využívání nových technologií v ozbrojených konfliktech a změn, které proběhly v posledních letech v jejich prezentaci, jak v médiích hlavního proudu, tak i mezi sebou soupeřícími stranami. Bod obratu, o němž jsem se už zmínil, představuje válka v Perském zálivu, od níž se způsob reprezentace diametrálně proměňuje. Místo pohledu na konflikt, na nějž jsme byli zvyklí, tedy fotografií a video nahrávek dodaných novináři, kteří doprovázejí vojáky do první linie, přišly abstraktní obrazy zelených teček na černém pozadí. Tyto abstraktní obrazy jsou výsledkem kamer s nočním viděním použitých televizí CNN, která přenášela začátek války, tedy bombardování Bagdádu, živě. Dokonale naprogramované televizní představení vysílané do celého světa. K civilním snímkům tisk připojuje ty zaslané americkou armádou. Divák hladovějící po senzaci může sledovat starty amerických stíhaček, pohledy z paluby helikoptéry, pohledy shora, letecké snímky, prostě fotografie depersonalizující cíl útoku, takové, které v žádném případě nevyvolávají v mysli představy obrysu člověka na zemi. Obraz takovéhoto konfliktu mění jeho příjem v abstrakci, když připomíná spíše počítačovou hru a precizně naplánovanou chirurgickou operaci. Jean Baudrillard ve své kritice zašel o krok dále když řekl, že ta válka nikdy nebyla.[118] Tento nárůst významu technologií v současné válce vedl k pracím, které nás přibližují k jejímu pochopení, počínaje díly už zmíněného Richarda Moose, který filmoval první misi dronu startujícího z letadlové lodi americké armády, pracemi Raphaëla Dallaporta ukazujícího nám archeologické stopy na území Afghánistánu nebo pouliční intervence Jamesa Bridla hanící použití bezpilotních dronů. Všechny vyjmenované práce nás přibližují realitě vzdáleného dozoru, ale jak se mi jeví, kniha Lisy Bernard nám ukazuje ještě širší spektrum. Tvorba Bernard se vyznačuje vysokou angažovaností v procesu sběru informací. Práce Lisy Barnard je skrz naskrz dokumentární, ale prvky fikce, které do ní přidává, ji přibližují světu umění. Ve své první práci „Virtual Iraq” (2008) nám autorka přibližuje svět, která má za cíl virtuálně reprodukovat bitevní pole jako terapeutické sezení při léčbě posttraumatického stresu z bojiště (PTSD). Jde o komplikovaný a vzrušující multimediální projekt, který se soustředí na „Flatworld”, výzkumně-vývojový projekt financovaný s armádou, se sídlem v Institutu kreativních technologií (ICT), což je výzkumné středisko rovněž financované armádou. Skip Rizzo, hlavní psycholog programu, ho popisuje jako „bezbožné spojenectví Hollywoodu, armády a akademického prostředí“.

118 . Jean Baudrillard, “Wojny w zatoce nie było”, 2012, Sic, Warszawa



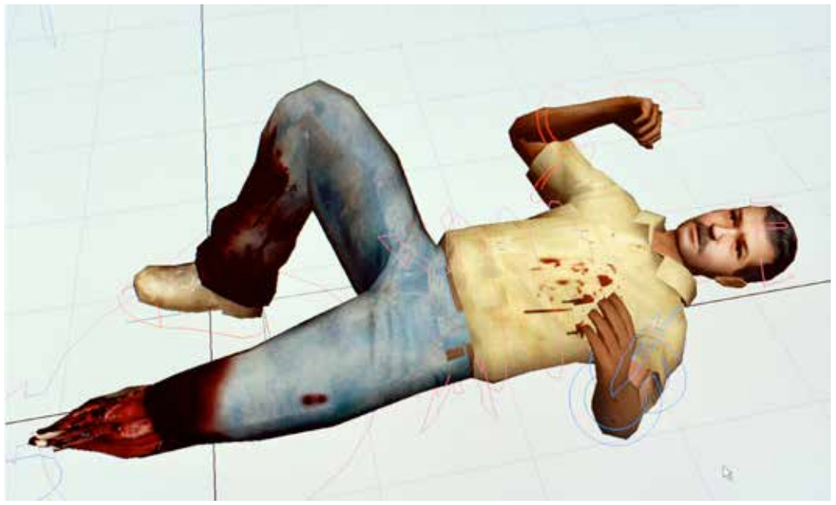
46, Lisa Barnard, Lady, from the series Blue Star Moms



47, Lisa Barnard, Interogation set, from series Virtual Iraq

V silném monologu jako „mluvící hlava“ Rizzo natočený Lisou Barnard vysvětluje důvody, které ho přiměly k práci s ICT: „vzít všechny ty zázračné věci vynalezené pro potřeby armády a přesměrovat je na civilní potřeby“. Hlavním cílem Rizzovy práce je rozvoj využívání technologie virtuální reality při léčbě vojáků a žen zasažených syndromem posttraumatického stresu (PTSD), stavu, který způsobuje, že zasažená osoba prožívá návraty traumatických prožitků dokonce i při nejmenším „spouštěči“ jako je pach nebo zvuk zavíraných dveří. Věnuje se především expoziční terapii, technice kognitivně-behaviorální terapie, která má za cíl redukovat strach a panické reakce pomocí kontrolované expozice stejnému prožitku. Krajina iráckých měst a městeček se pečlivě buduje ve virtuální realitě, společně s tanky a helikoptérami, mrtvými vojáky a mrtvými civilisty, které pomáhají věrně reprodukovat pohled z vojenského traumatu. Pro posílení terapie byly vyvinuty také řady pachů, které mají posílit prožitek a přiblížit pacienta původnímu zážitku. Pachy ve skleničkách, které byly označeny názvy ve stylu: lidský pach, výbuch, koření, benzin apod. jsou doplněny sluchátky, a virtuální realitou. Vznešené ideje léčby obětí PTSD nejsou jedinou aktivitou institutu. Barnard se soustředí také na jiný aspekt jeho práce, nábor nových branců. Pro potřeby této sekce ICT vytváří virtuální náborový nástroj, seržanta Stara, který je posílán na zemědělské přehlídky, karnevaly, maloměstské zábavy, aby si „pohovořil“ s potenciálními rekruty. V práci Lisy Barnard se seržant Star zdá být komickou postavou operující

s přehnanými stereotypy odvážného obránce národa. Komika situace se ale zlomí, když si uvědomíme etiku virtuální postavy, která jako správný obchodní zástupce prodává smrtelně nebezpečnou kariéru v americké pěchotě. Seržant Star je obyvatel virtuálního světa, světa dokonale známého cílové skupině příjemců, tedy mladým chlapcům a děvčatům, kteří už nejednou svedli vzrušující bitvy s nacisty, mimozemšťany nebo teroristy z Blízkého východu na obrazovkách vlastních počítačů. Komplexně zpracovaná problematika nám díky spojení dokumentární fotografe, portrétů, screenshotům z náborového programu nebo léčby traumat a videa nám umožňuje nahlédnout za kulisy vojenské mašinerie. Práce Lisy Barnard nemá za cíl ukázat absurdity „Flatworld”, neklade ani vznešené morální otázky, které s sebou nese jeho existence. Jejím cílem, kterého dosahuje „vytržením“ z kontextu v němž se obvykle vyskytuje, je předvedení všech jeho rozporů, nad nimiž nutí se zahloubat osobu prohlížející si její knihu. V této publikaci autorka často využívá extrémní spojení způsobů prezentace tématu, které mají v mnoha případech daleko k tomu, co bychom mohli očekávat od dokumentární fotografie. V její knize najdeme jak jednoduchou dokumentaci, tak zátiší, výpůjčky a dokonce koláž. Tato zdánlivě neuspořádaná směs stylů má své opodstatnění v novém charakteru současné války. Lisa Barnard moc dobře ví, že komplikovanou síť vazeb mezi různými aspekty nelze představit s pomocí tradičního jazyka fotografie a, jak píše Darren Campion v úvodu k rozhovoru s autorkou: „Její vlastní směsice stylů odpovídá



48, Lisa Barnard, IED Victim, from series Virtual Iraq

novému významu (a ve skutečnosti, také praktickému rozměru) válečného byznysu, který se stal odpovídajícím současnému světu. Tato změna je spojena se základy, na nichž je vybudována současná produkce globálního kapitálu. V rámci toho, jak se pravidla této produkce stávala čím dál nepolapitelnější, proměňovala se i válka z definovaného střetu v konkrétním čase v mlhavou, všudypřítomnou mentalitu, v níž je nepřítel vždy přítomen; válka se stává druhem ideologického hnutí. Takzvaná válka s terorismem, která má nadnárodní dosah a představuje podloží intenzivní paranoie, symbolizuje tuto změnu, která je ze své podstaty věčná, spíše mentalitou než taktickým cílem. Lisa Barnard odpovídá na otázku, jak si to představit, když se sebou spojíme celou řadu různých postupů způsobem odpovídajícím jazyku současností“.[119]

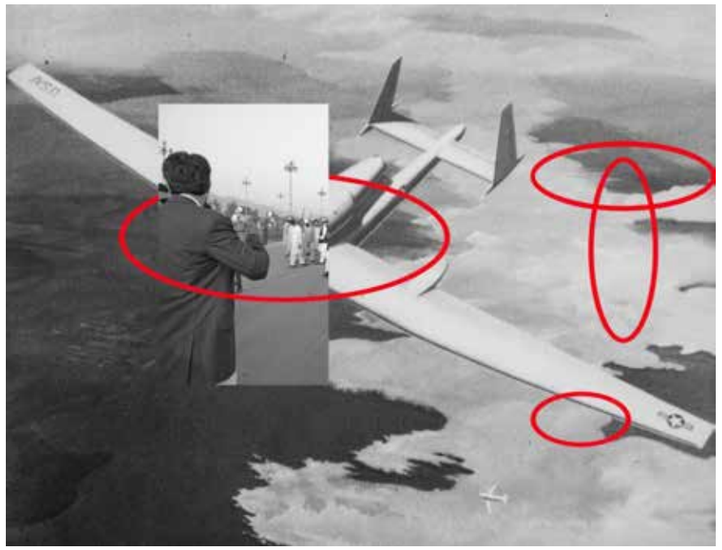
„Whiplash Transition” (2010-2013) (další z projektů obsažených v knize) „Znamená cestu mysli a těla od bytí „příkladným otcem “ doma k bytí „v zóně “ – to znamená fyzické ovládání dronu na vojenské základně za účelem sledování nebo ničení cílů v zahraničí. Po pilotní směně operátoři vyrážejí ze základny do svých domovů v Las Vegas, „hlavního města světa zábavy“ a okolí. Pro mnohé mladé „služební cesta“ znamená 40minutovou jízdu autem, aby si sedli k počítači a přetáhli něco myší. Právě tato absence rozmezí mezi bojem a osobním/domácím životem je faktorem podílejícím se na operačním stresu a profesním vyhoření [...] existuje několik dalších stresových faktorů, které se mohou podílet na vyhoření, a které jsou vlastní tomuto druhu práce. Ty zahrnují nedostatek posádky, únavu, drsnou geografickou polohu armádních objektů podporujících mise UAV, sociální izolaci během práce, sedavý způsob života s nepřetržitým sledováním a bytí svědkem válečného násilí živě“.[120] Tento projekt sledující více témat nás provází složitými nuancemi reality spojenými s provozem dronů. Každý podtitul je sám o sobě sugestivní a jeho vizuální rozvinutí před námi odhaluje další tajemství tohoto málo známého světa: „Whitplash transition” je čtyřicetiminutový záznam monotónní cesty mezi údajným bydlištěm vojáka a místem výkonu jeho práce. V rozporu s názvem samotná cesta zde nepředstavuje nijak drastickou změnu, protože monotónní pouštní krajina nenabízí náhlé změny děje, právě scházející jasná hranice v přírodě posiluje proměnu z civilisty ve vojáka. „Primitive pieces” jsou fotografie pozůstatků zbraní vystřelených drony posbíraných obyvateli bombardovaných území. Způsob, jak Lisa Barnard fotografuje tato zátiší, připomíná spíše katalog archeologických nálezů. „Crates and Boxes” je sugestivní a zároveň subtilní příklad morálních ambivalencí. Na jednoduchých snímcích beden a krabic z názvu, ve kterých se nacházejí drony, najdeme nápis „křehké“. „Křehké“ vojenské stroje, které přinášejí smrt nejen islámským bojovníkům, ale také stovkám nevinných civilních obětí nás nutí ptát se, jestli není život lidí, kteří obývají tyto oblasti, náhodou křehčí?

„Too thin too blue”. Snímky z kamer umístěných na dronech vyvolávají jisté analogie s prací Richarda Moosa. Stejně jako on Lisa Barnard využívá monochromatické fotografie (v jeho případě růžové, zde modré) krajiny, která se na první pohled zdá být hezká, dokud si nepřečteme popis snímku poukazující na dramatické události, k nimž zde došlo. AUVSI přináší filmový záznam návštěv autorky na veletrzích nejnovějších vynálezů z oblasti bezpilotních létajících strojů.

Umělkyně vysvětluje, že zbraně už nejsou ve vlastnictví veřejného sektoru, ale zastupují globální, soukromý byznys, čímž označuje jedno z velkých pokrytectví, které řídí naši civilizaci. Kamera, s níž se autorka pohybuje pro obří ploše veletrhu, je jednou z těch, které se umisťují na dron. Toto zajímavé, konceptuální opatření „zaměřuje“ cíl její kritiky, když otáčí zbraň proti jejím tvůrcům. „Not Learning from Anything” je očividná parafráze známé knihy Roberta Venturi „Learning from Las Vegas”, v níž bylo toto město nazváno

119 https://paper-journal.com/lisa-barnard/

120 . http://lisabarnard.co.uk/projects/whiplash-transition/whiplash-transition/



49, Lisa Barnard, Ellipse, from series Whiplash Transition

„neměsto“, založené na fikci. Stejně jako v případě architektonické publikace máme u Barnard co do činění se snímky staveb charakteristických pro největší „zábavní park“. Lisa Barnard prostřednictvím svého projektu poukazuje na skryté nuance města, upozorňuje na to, co je neviditelné, když vědomě osvětlila fotografický film rentgenovým zářením během celé řady cest mezi Pákistánem a právě Las Vegas.

Poslední část tohoto komplexního díla představuje cyklus koláží představujících armádní drony během jejich mise a snímky obětí útoků pořízené Noorem Behramem. Trajektorie, po nichž putují bezpilotní plavidla, představují grafické jednobarevné linie, které spojují obě strany konfliktu.

Jak jsem se snažil ukázat, současné konflikty, a možná i většina našeho současného života, závisí na mnoha komplikovaných souvislostech, na virtuálním světě a vyžadují po nás předefinování jazyka fotografie na takový, který se s novou výzvou vypořádá.

Závěr

Při psaní své práce s názvem „ Estetika válečné fotografie v 21. století ” jsem si dal za úkol přiblížit procesy, které lze pozorovat ve válečné fotografii již několik desetiletí. Ekonomické a sociální změny, rozvoj technologií, změny ve způsobu vedení války, rozvoj výtvarného umění, změny v postavení fotografie v tomto umění - to vše podněcuje fotografy k hledání nových výrazových prostředků. Tím, že jsem uvedl příklad tří fotografů víceméně koncepční provenience, jsem nechtěl poukázat na to, že se jedná o jediný a správný druh fotografie. Mým cílem bylo spíše poukázat na určitou cestu, kterou se fotografové stále častěji vydávají, když čelí dilematu, před kterým stojí, totiž, co dělat, aby fotografie získala “kauzální sílu” schopnou změnit ani ne tak svět, ale především naše postoje k fotografovaným událostem.

Polská fotografka a lektorka Karolina Gembara v rozhovoru pro časopis “Szum“ připomenula fotografii, která obletěla celý svět. Je to fotografie malého chlapce Alana Kurdiho, jehož tělo bylo nalezeno u řeckého pobřeží po neúspěšném pokusu přeplavat Středozemní moře. Při vzpomínce na tragédii, která se stala před šesti lety, Gembara vyslovuje větu, která ji doprovázela „ zcela rétoricky - a která zněla víceméně takto: Pokud tato fotografie nezmění náš přístup k problému uprchlíků, pak už jej nezmění nic. A my máme odpověď: nic se nezměnilo a nic se nezmění.”[121] říká fotografka hořce. Dodává však: “Takže mám omezenou víru v možnosti fotografie, i když se snažím nějakým způsobem přesáhnout hranice galerie. Určitou snahou je vytvoření prostoru pro reflexi, pro empatii, například během komentované prohlídky po galerii. Změnit myšlení, vnímání určitých věcí, určitého světa, to je něco, co fotografie stále dokáže”[122]

Poslední věta nás naplňuje optimismem a zároveň naznačuje určitý problém, kterému musí fotografie čelit. Polská fotografka není sama, kdo pochybuje o účinnosti fotografie; tento pocit provází každého, kdo se profesionálně zabývá reportážní nebo dokumentární fotografií. Zdálo by se, že médium, které stojí v samém srdci vizuálního umění, je jedním z hlavních zdrojů informací a také snadnost při”čtení” fotografie je schopna změnit svět, ale není tomu tak. Od časů knížek, jako je “Rétorika obrazu” Rolanda Barthese (1964) až po “Co chtějí obrazy” Williama J. T. Mitchella (2005), víme, že fotografie jsou sdělením, které silně působí na emoce diváků a motivují je k akci, ale nemění

121 . https://magazynszum.pl/slady-po-poniemieckim-rozmowa-z-karolina-gembara/

122 . https://magazynszum.pl/slady-po-poniemieckim-rozmowa-z-karolina-gembara/

svět. Nechybí odpovědi týkající se zdroje neefektivnosti fotografie, někteří poukazují na nadměrnou prezentaci fotografie ve virtuálním a analogovém prostoru a následné znecitlivění společnosti vůči fotografiím samotným i utrpení na nich zobrazenému, které je způsobeno nedostatkem poznávacího aparátu schopného fotografie číst, nebo se odvolávají na psychologické teorie, které poukazují na vytlačení z vědomí násilných činů a utrpení druhých a nakonec na politizaci obrazů. Každá z těchto teorií je do jisté míry pravdivá, i když je těžké souhlasit se společenským znecitlivěním, jelikož stále žijeme ve světě, který někdy dokáže soucítit a který si může dovolit gesta solidarity se slabšími. Nepochybně nás množství fotografií, kterými jsme denně zahlcováni, dokáže unavit a odsoudit k přehlédnutí těch, které by si zasloužily pozornost, a přesto se některé z nich staly virálními a viděl je celý svět. Poslední dvě teorie je obtížnější zpochybnit, stačí si vzpomenout na symbolické gesto zakrytí očí při sledování drastických scén, a politizace diskuze o uprchlících nebo využití válečné fotografie pro propagandistické účely – je to fakt, o kterém můžeme diskutovat, ale stejně jsme odsouzeni k neúspěchu. Vnímání drastických obrazů bývá obtížné a při jejich prohlížení často, ne však vždy, dochází k bloku přijímání, o němž píše Susan Sontagová ve své knize "Regarding the Pain of Others", kde představuje dilema, kterému musí čelit příjemce obrazů utrpení . Americká filozofka porovnává dva zdroje takových obrazů, grafiku, ve které drak pohltí člověka, a fotografie deformovaných tváří vojáků, obětí první světové války. Sontagová dochází k závěru, že forma, jakou jsou informace podávány, ovlivňuje naše vnímání. V případě grafiky nebo malby se můžeme zastavit u technické stránky a analyzovat kvalitu provedení, zatímco v případě fotografie je to jiné, nepoužíváme stejné kognitivní nástroje, které nás odvracejí od utrpení (neanalyzujeme techniku provedení). Autorka poukazuje na to, že fotografii považujeme za reprezentaci reality a zároveň jí dáváme indexový charakter.[123]

Termín "Indexový charakter" pochází ze sémiotického konceptu Ch.S.Peirce, kde se používá při analýze fotografie k definování způsobu vztahu znaku k fyzickému objektu. Tento vztah existuje i přesto, že znak nemá stejné vlastnosti jako objekt, k němuž se vztahuje. Jako příklad uveďme kouř, který je znakem ukazujícím na fyzický objekt, v tomto případě oheň. Podle této teorie bude fotografie právě takovým znakem, tudíž výše zmíněným "kouřem". Vidíme na něm skutečnost, která se stala, i když nevidíme "oheň", to znamená, že nedostáváme odpovědi na otázky: jak a proč? Na otázku "jak a proč" je stále obtížnější odpovědět kvůli rostoucímu počtu složitých, nesrozumitelných, globálních procesů. Proto, jak se mi zdá, nejlépe vystihuje rozdíl mezi válečnou fotografií 20. a 21. století parafráze známé věty Rogera Seymoura: "pokud tvoje fotografie není příliš dobrá, znamená to, že jsi nebyl příliš blízko", kterou vytvořili Bloomberg a Chanarin: "pokud tvoje fotografie není příliš dobrá, znamená to, že jsi málo přečetl".[124]

123 . viz Susan Sontag, Widok cudzego cierpienia, przeł. S. Magala, Kraków 2010,

124 . https://witness.worldpressphoto.org/creative-treatments-of-actuality-cb76f582aa43S.

Seznam odborně literatury:

1. Michel Poivert “La fotografia contemporanea”, Giulio Einaudi editore s.ps.a Torino 2011
2. F. Soulages, “Estetyka fotografii. Strata i zysk”, TaiWPN UNIVERSITAS, Kraków 2012.
3. R. Bathes, “La camera chiara”, Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino 2003
4. W. Benjamin, “L’opera d’arte nell’epoca della sua riproduzibilita tecnica”, Gulio Einaudi editore s.p.a., Torino 2000
5. V. Woolf, Wspólny pokój. Trzy gwinee, przeł. E. Krasińska, Warszawa 2002
6. Susan Sontag, Widok cudzego cierpienia, przeł. S. Magala, Kraków 2010
7. Susan Sontag, “Sulla fotografia”, Giulio Einaudieditore s.p.a., Torino 2004
8 Roma Sendyka, „Fotografia, szok i oburzenie: ramy wojny“, WIELOGŁOS Pismo Wydziału Polonistyki UJ, Kraków 2012
10. Judith Butler „Ramy wojny. Kiedy życie godne jest opłakiwania?“, przeł. A. Czarnacka, Warszawa 2011
12. Pierre Bourdieu Usi e funzioni sociali di un’arte media. Rimini 1965
13. Wiesław Borowski i Andrzej Turski, Dokumentacja, Warszawa, Galeria Foksal, 1971
14. Grzegorz Dziamski, Dokumentowanie Sztuki Jako Nowa Praktyka Artystyczna, http://yadda.icm.edu.pl/yadda/element/bwmeta1.element.cejsh-c07a0be4-6940-4ee3-bf5d-ce37843f3612/c/dziamski.g_SID6.pdf
15. David Campany, “’A Theoretical Diagram in an Empty Classroom’: Jeff Wall’s Picture for Women”, Oxford Art Journal 30(1), 2007
16. Peter Osborne, Conceptual Art (Themes & Movements), London: Phaidon Press, 2002
17. Roland Brothers, . “War and Photography: A Cultural History”, Abdingdon: Routledge 1997
18. Barthes, “ Mythologies “ (1957), 2002 Œuvres complètes, vol. l, Paris, Éditions du Seuil,
19. Magali Jauffret, “Luc Delahaye, reportér z minulosti”, 5.11.2005 , Rozhovor Magali Jauffret, rubrika „Kultura”, L’Humanité,
20. Gijs Van Hensbergen, “Guernica: The Biography of a Twentieth Century Icon”’2004 New York: Bloomsbury
21. Jean-Paul Sartre, “What is Writing?” in “What is Literature?” and Other Essays, 1988, Cambridge: Harvard University Press,
22. Aleksander Lipski, “Elementy socjologii sztuki. Problem awangardy artystycznej XX wieku”, 2001, Atla 2, Wrocław 2001

23. Jean Baudrillard, “Wojny w zatoce nie było”, Sic, Warszawa 2012
24. https://jasonfrancisco.net/war-photography
25. Michael Griffin, “Media image war” https://www.researchgate.net/publication/258173343_Media_images_of_war,
26. http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/jan/31/photography
27. wikipedie, https://en.wikipedia.org/wiki/Luc_Delahaye
28. L. Delahaye, “ Les “ tableaux d’histoire “ contemplatifs de Luc Delahaye “, art. cité, http://phototheoria.ch/up/delahaye_luc.pdf
29. Quentin Bajac, “Širší vhled. Panoramatické fotografie Luca Delahaye” 2005,w Les Cahiers du
Musée national d’art moderne, č. 92, Paříž, Centre Pompidou
30. Daphe Dion Viens ournal.alternatives.ca/fra/journal-alternatives/publications/archives/2003/volume-10-no-02/article/photographier-l-histoire
31. Michel Guerrin, “Kontemplační tabulky historie Luc Delahaje”, , rubrika „Kultura”, Le Monde, 2003
32. André Rouillé, “Muzea se už nevěnují umění”, 2005 , Redakce www.paris-art.com
33. https://www.theglassmagazine.com/interview-with-photographer-richard-mosse/
34. https://www.youtube.com/watch?v=ru-asZsOC2E
35. https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Mosse
36. https://www.theglassmagazine.com/interview-with-photographer-richard-mosse/
37. Artur Żmijewski, “Stosowane sztuki społeczne”, https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/stosowane-sztuki-spoleczne/
38. www.markpower.co.uk/media/pdf/Theatres%20of%20War.pdf
39. Sean O’Hagan, https://www.theguardian.com/books/2015/feb/08/lisa-barnard-hyenas-battlefield-machines-garden-review-drones-photography-book
40. https://paper-journal.com/lisa-barnard/
41. http://lisabarnard.co.uk/projects/whiplash-transition/whiplash-transition/

Seznam fotografií:

1 Wiliam Klein, Gun 2, New York, 1955
2 Andre Kertesz, Wandering Violinist, Abony, 1921
3 Dorothea Lange, Migrant Mother, 1936
4 Philip-Lorca Dicorcia,Paříž, 1996
5 Jean-Pierre Evrard, Maroko 1938
6 Kamel Diridi, Tunisia
7 Eric Baudelaire, The Dreadful Details, 2006
8 Eric Baudelaire, The Dreadful Details, 2006
9 Ron Haviv, Bosna, 1992
10 Hanah Starkey, Newsroom, 2005
11 Andres Serrano, Klansman, 1990
12 Lucia Moholy, Laszlo Moholy - Nagy, 1925-26
13 Alberto Korda, Heroic Guerilla Fighter, 1960
14 Jeff Wall, Portraits for women, 1979
15 Edouard Manet, Un bar aux Folies Bergere, 1882
16 Americko-mexická válka, neznámý autor
17 Roger Fenton, Roger's Fenton Van
18 Roger Fenton, Vallwey of the Shadow of Death, 1855
19 Wiliam Rider - Rider, The Battle of Passchenaele, 1917
20 Ernest Brooks, Battle of Mons, 1914
21 David Seymour, První Světová Válka
22 Joe Rosenthal, Raising the Flag on Iwo Jima, 1945
23 Yevgeny Khaldei, Raising a Flag over the Reichstag,1945
24 Ronald L. Haeberle, Massacre in My Lai, 1968
25 Nick Ut, Napalm Gilrl, 1972
26 Hocine, Madonna of Bentahla, 1997
27 Edie Adams, Rough Justice on a Saigon Street, 1968
28 Sebastiao Salgado, Etiopie, 1984
29 Michael Ackerman, Polsko 1999-2007
30 Antoine d'Agata, Tijuana, Mexico, 2000
31 Luc Delahaye, Biljana Yrhovac wounded by a shell, Bosnia, 1992
32 Allan Sekula, War Without Bodies, 1991 - 1996

33 Sophie Ristelhueber, Every One, 1994
34 Luc Delahaye, Ordinary Meeting of the Conference, 2004
35 Luc Delahaye, Nothen Alliance attacker, Afganistan, Newsweek, 2001
36 Luc Delahaye, Taliban, 2001
37 Luc Delahaye, Registration of Internally Displaced People in Eastern Chad, 2006
38 Richard Mosse, Space Wagon, Mosul, Iraq, 2009
39 Richard Mosse, Foyer at Uday's palace, Iraq, 2009.
40 Richard Mosse, ze série Infra, Congo, 2010 -2011
41 Richard Mosse, ze série Infra, Congo, 2010 -2011
42 Richard Mosse, ze série Infra, Congo, 2010 -2011
43 Lisa Barnard, Maggie#1, ze série 32 Smith Square,
44 Lisa Barnard, Chair-on stage, ze série 32 Smith Square
45 Lisa Barnard, print - 5, ze série Blue Star Moms.
46 Lisa Barnard, Lady, ze sérieBlue Star Moms.
47 Lisa Barnard, Interrogation set, ze série Virtual Iraq
48 Lisa Barnard, IED Victim, ze série Virtual Iraq
49 Lisa Barnard, Ellipse, ze série Whiplash Transition