SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

DISERTAČNÍ PRÁCE

Opava 2024 Anna Grzelewska

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Anna Grzelewska

Studijní program: Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Obor: Tvůrčí fotografie

Co nezobrazovat.
Fotografie na pozadí proměn společenských hodnot od konce 19. století do současnosti

What we can not see. Photography on the background of a cultural and social changes since the end of the nineteenth century to the present

Disertační práce

Opava 2024

Školitel disertační práce:
doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DISERTAČNÍ PRÁCE

Akademický rok: 2023/2024

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Studentka: MgA. Anna Grzelewska

UČO: 30675

Program: Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Obor: Tvůrčí fotografie

Téma práce: Co nezobrazovat. Fotografie na pozadí proměn společenských hodnot od konce 19. století do současnosti

Téma práce anglicky: What we can not see. Photography on the background of a cultural and social changes since the end of the nineteenth century to the present

Zadání: Tato disertační práce se bude yabývat kritickou analýzu filozofických a etických aspektů, které stojí v základech vizuální reprezentace, bude zkoumat složitý vztah mezi fotografickými obrazy a realitou. Skrze prizma studií vizuální kultury bude zkoumat ontologický status fotografie jako média, které jak odráží, tak i konstruuje realitu, účastníc se tvorby hyperreálného vesmíru obrazů v souladu s teorií Baudrillarda. Práce bude zkoumat nuancovanou interakci mezi viditelností a neviditelností, reprezentací a opomenutím v oblasti vizuální kultury, se zvláštním důrazem na válečnou fotografii. Dále bude provádět přehled fotografických reprezentací nahoty, se zvláštním zřetelem na zobrazení dětí. Opírajíc se o komplexní analýzu historických, kulturních a právních perspektiv, práce se bude ponořovat do nuancované debaty o vizuální dokumentaci a veřejném šíření takových obrazů. Zvažuje kulturní tabu a právní rámce, které ovlivňují fungování těchto obrazů, přihlížejíc k měnícím se společenským normám a vlivu digitálních technologií na jejich vnímání a distribuci. Prostřednictvím analýzy vybraných případových studií, včetně kontroverzních prací umělců jako jsou Sally Mann a Richard Prince, Will McBridge, práce bude zkoumat hranice mezi uměleckou svobodou a etickou odpovědností. Bude zdůrazňovat napětí mezi tvůrčí potřebou prozkoumávat autentické lidské zkušenosti a ochranou důstojnosti a soukromí fotografovaných osob. Teoretické základy práce budou obohaceny o kritické debaty o „viditelnosti", „cizosti", dynamice moci, roli diváka a kulturním kontextu v interpretaci obrazů, povzbuzujíc diváky k reflexi nad jejich vnímáním a předsudky. Tato práce, zahrnujíc perspektivu viditelnosti a neviditelnosti v kontextu fotografie a jejího vlivu na naše vnímání a interpretaci reality, nejenže bude vyzývat diváky, aby znovu zvážili své chápání fotografické reprezentace, ale také bude povzbuzovat ke kritické reflexi nad rolí obrazů ve formování naší kolektivní vědomí.

Literatura:

Aries, Philippe. Historia dzieciństwa. Warszawa: Aletheia, 2011.ISBN 9788362858088.
Barthes, Roland. Światło obrazu. Uwagi o Fotografii. Warszawa: KR, 1996.ISBN 83-902653-7-0.

Baudrillard, Jean. Symulakry i Symulacja. Warszawa: Sic!, 2005.ISBN 83-88807-79-X.
Bauman, Zygmunt. Nowoczesność i Zagłada. Kraków: T. Kunz, 2009.ISBN 978-83-08-04974-7.

Benjamin, Walter. Mała Historia fotografii. In: Anioł Historii. Warszawa, 1990.ISBN 8386138572.

Butler, Judith. Ramy wojny. Kiedy życie godne jest opłakiwania?. Warszawa: Verso, 2011.ISBN 978-83-62744-52-7.
Canby, Vincent. Movie Review: Pretty Baby (1978). The New York Times, April 5, 1978.
Buck-Morss, Susan. Thinking Past Terror: Islamism and Critical Theory on the Left. London, 2003.ISBN 1859845851.
Carr-Gomm, Philip. Historia nagości.: Bellona, Warszawa, 2010.ISBN 978-83-11-11937-6.
Didi-Huberman, Georges. Obrazy mimo wszystko. Kraków: Universitas, 2012.ISBN 978-83-242-1746-5.
Ewing, William A. Ciało. Antologia fotografii ludzkiego ciała. Warszawa: Prima Oficyna Wydawnicza sp. z o.o.ISBN 83-7186-019-6.
Foucault, Michel. Historia seksualności. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2010.ISBN 978-83-7453-968-5.
Freud, Sigmund. Totem i tabu. Warszawa: KR, 1993.ISBN 839006832X.
Harten, D. LeVitte. Przekładanie bólu na kolor. W: Gdzie jest brat twój Abel?. Warszawa: Zachęta, 1995.
Higonnet, Anne. Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood. London: Thames & Hudson, 1998.ISBN-13 978-0500280485.
Jedlińska, Eleonora. Sztuka po Holocaustcie. Łódź: Biblioteka „Tygla Kultury", 2001.ISBN 978-83-88552-06-9.
Kowalski, Jerzy Andrzej. Homo eroticus. Jak narodziła się ludzka seksualność, Opole: Wydawnictwo IBS, 2011.ISBN 978-83-931776-4-6.
Leach, Karoline. In the Shadow of the Dreamchild - The Myth and Reality of Lewis Carroll. London: Peter Owen Publishers, 1999. ISBN 0-7206-1044-3.
Harten, Doreet LeVitte. Przekładanie bólu na kolor. W: Gdzie jest brat twój Abel?. Warszawa: Zachęta, 1995.
Nijakowski, Lech. Pornografia. Historia, znaczenie, gatunki. Warszawa: Iskry, 2010.ISBN 978-832440138-3.
Nowicki, Wojciech. Dno oka. Eseje o fotografii. Wołowiec: Czarne, 2010.ISBN 978-83-753618-3-4.
Olechnicki, Kazimierz. Antropologiczne penetracje wizualnych przestrzeni rzeczywistości. Fotografia jako narzędzie badawcze. Kultura i Społeczeństwo, t.44, nr 4, Warszawa, 2000.
Rosenblum, Naomi. Historia fotografii światowej. Bielsko-Biała: Baturo Grafis Projekt, 2005.ISBN 83-910302-8-8.
Sontag, Susan. O Fotografii. Kraków: Karakter, 2009.ISBN 978-83-927366-5-3.
Strug, Janina. Holocaust W fotografiach: Interpretacje dowodow. Kraków: Prószyński I S-Ka, 2007.ISBN 978-83-7469-483-4.

Vedoucí práce: doc. Mgr. Tomáš Pospěch, Ph.D.

Datum zadání práce: 12. 2. 2024

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

.....
prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

Abstrakt: Tato disertační práce provádí kritickou analýzu filozofických a etických aspektů, které stojí v základech vizuální reprezentace, zkoumá složitý vztah mezi fotografickými obrazy a realitou. Skrze prizma studií vizuální kultury zkoumá ontologický status fotografie jako média, které jak odráží, tak i konstruuje realitu, účastníc se tvorby hyperreálného vesmíru obrazů v souladu s teorií Baudrillarda. Článek zkoumá nuancovanou interakci mezi viditelností a neviditelností, reprezentací a opomenutím v oblasti vizuální kultury, se zvláštním důrazem na válečnou fotografii. Dále provádí přehled fotografických reprezentací nahoty, se zvláštním zřetelem na zobrazení dětí. Opírajíc se o komplexní analýzu historických, kulturních a právních perspektiv, práce se ponořuje do nuancované debaty o vizuální dokumentaci a veřejném šíření takových obrazů. Zvažuje kulturní tabu a právní rámce, které ovlivňují fungování těchto obrazů, přihlížejíc k měnícím se společenským normám a vlivu digitálních technologií na jejich vnímání a distribuci. Prostřednictvím analýzy vybraných případových studií, včetně kontroverzních prací umělců jako jsou Sally Mann a Richard Prince, Will McBridge, práce zkoumá hranice mezi uměleckou svobodou a etickou odpovědností. Zdůrazňuje napětí mezi tvůrčí potřebou prozkoumávat autentické lidské zkušenosti a ochranou důstojnosti a soukromí fotografovaných osob. Teoretické základy práce byly obohaceny o kritické debaty o „viditelnosti", „cizosti", dynamice moci, roli diváka a kulturním kontextu v interpretaci obrazů, povzbuzujíc diváky k reflexi nad jejich vnímáním a předsudky. Tato práce, zahrnujíc perspektivu viditelnosti a neviditelnosti v kontextu fotografie a jejího vlivu na naše vnímání a interpretaci reality, nejenže vyzývá diváky, aby znovu zvážili své chápání fotografické reprezentace, ale také povzbuzuje k kritické reflexi nad rolí obrazů ve formování naší kolektivní vědomí.

Klíčová slova: Holocaust / Shoah, Georges Didi-Huberman, Jean-Francois Lyotard, negativní estetika, tabu, zákaz zobrazování, postmodernismus, politika paměti, propaganda, Susan Sontag, fotografie války, mediální manipulace, válka v Perském zálivu, cenzura, embedded journalism, hyperreálná válka, Jean Baudrillard, estetizace války, ozbrojený konflikt, dětská nahota, morální panika, ochrana nevinnosti dítěte, idea romantického dětství, sexualizace dětského obrazu, Judith Butler, Lewis Carroll, dítě ve veřejném prostoru, postkolonialismus, rodinná fotografie.

Abstract: This dissertation conducts a critical analysis of the philosophical and ethical aspects underlying visual representation, exploring the complex relationship between photographic images and reality. Through the prism of studies on visual culture, it examines the ontological status of photography as a medium that both reflects and constructs reality, participating in the creation of a hyperreal universe of images, in accordance with Baudrillard's theory. The article investigates the nuanced interaction between visibility and invisibility, representation and omission in the realm of visual culture, with a particular emphasis on war photography. It also reviews photographic representations of nudity, with special attention to depictions of children. Based on a comprehensive analysis of historical,

cultural, and legal perspectives, the dissertation delves into a nuanced debate around visual documentation and the public dissemination of such images. It considers cultural taboos and legal frameworks that influence the functioning of these images, taking into account changing social norms and the impact of digital technology on their perception and distribution. Through the analysis of selected case studies, including controversial works by artists such as Sally Mann, Richard Prince, and Will McBridge, the dissertation examines the boundaries between artistic freedom and ethical responsibility. It highlights the tension between the creative need to explore authentic human experiences and the protection of the dignity and privacy of those photographed. The theoretical foundations of the dissertation have been enriched by critical debates on „visibility", „the Other", the dynamics of power, the role of the viewer, and the cultural context in the interpretation of images, encouraging audiences to reflect on their perception and prejudices. By incorporating the perspective of visibility and invisibility in the context of photography and its impact on our perception and interpretation of reality, the work not only challenges viewers to reconsider their understanding of photographic representation but also encourages critical reflection on the role of images in shaping our collective consciousness.

Key words: Holocaust / Shoah, Georges Didi-Huberman, Jean-Francois Lyotard, negative aesthetics, taboo, prohibition of representation, postmodernism, heritage politics, propaganda, Susan Sontag, war photography, media manipulation, Gulf War, censorship, embedded journalism, hyperreal war, Jean Baudrillard, aestheticization of war, military conflicts, child nudity, moral panic, protection of child innocence, idea of romantic childhood, sexualization of the child image, Judith Butler, Lewis Carroll, child in public space, postcolonialism, family photography.

Děkuji doc. Mgr. Tomáši Pospěchovi, Ph.D., za mnoho cenných rad a doporučení při tvorbě této práce, profesorovi Vladimírovi Birgusovi za věnovanou pozornost při diskusi o mých fotografiích, za jeho laskavost a nedocenitelnou pomoc při rozvíjení mých projektů a za inspiraci, kterou pro mě byly jeho přednášky. Děkuji všem pedagogům Institutu Tvůrčí Fotografie za krásné chvíle, které jsem s nimi během těchto studií mohla strávit.

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně za použití literatury a pramenů uvedených v seznamu použité literatury.

Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna v Univerzitní knihovně SU v Opavě, knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetových stránkách Institutu Tvůrčí Fotografie.

Anna Grzelewska

ÚVOD 1
ZAKÁZANÉ OBRAZY VÁLKY 5

Filosofický základ pro zvážení zákazu zobrazování 5
Fungování obrazů holocaustu v poválečné realitě 16
Zda lze bolest převést na barvu 21

NEVIDITELNÉ OBRAZY SOUČASNÝCH KONFLIKTŮ 26

Válka v zálivu jako telegenická válka 26
Obrazy války proti terorismu jako paradigma pro novou vizualitu 39
Vernakulární fotografie. Rozšiřuje současnou oblast zobrazování 52
Neviditelné jako předmět umělecké praxe 61

FOTOGRAFIE NAHÝCH DĚTÍ JAKO PROJEV KULTURNÍ TABUIZACE TOHOTO OBRAZU 84

Kulturní determinanty tabuizace nahého dětského těla 89
Představa romantického dětství 95
Případ Lewise Carrolla 98
Případ Wilhelma von Gloedena 106
Případ Wilhelma Plüschowa 112
Show me!: a picture book of sex for children and parents 120
Případ Brooke Shieldsové 126
Případ Sally Mann 137
Obrazy nahých dětí v soukromém archivu a na internetu 147
Neštěstí jako neutralizace tabu 156
Obrazy nahých dětí v umění 165

ZÁVĚR 169
BIBLIOGRAFIE 171

ÚVOD

Fascinace fotografií se zdá být poněkud zvrácenou vášní - fotografové jsou „agenty smrti“,[1] zodpovědní za parcelaci světa jako *voyeurs,* a všudypřítomnost fotografie, která z nás dělá „*závislé na obrazech*“[2], pomalu stírá hranice mezi skutečným světem a umělou realitou *simulakra.*[3] Proměna, k níž došlo za posledních sto padesát let v technologickém vývoji fotografie, se rozšířila nejen na samotný proces fotografování - způsob, jakým vytváříme, distribuujeme a konzumujeme obrazy, ale také na to, jak vidíme, chápeme a prožíváme svět kolem nás. Fotografie nejen odhaluje, ale také utváří naše sociální a politické chápání reality. Umožňuje nám nejen nahlédnout do minulosti, ale také vidět to, co bylo v té době neviditelné. Ukazuje se však, že to, co fotografický proces neodhaluje, je stejně důležité jako to, co zviditelňuje. Proto je při analýze vizuální kultury, jejíž podstatnou součástí je fotografický obraz, důležité zaujmout perspektivu, která zdůrazňuje dívání se jako praxi a otázky viditelnosti a neviditelnosti. Tento kontextualizovaný přístup umožňuje komplexnější analýzu, protože zdůrazňuje aktivní roli tvůrců i příjemců obrazové reality. To je zvláště důležité v případě fotografií dotýkajících se tabuizovaných sfér, jako jsou krutosti, zejména válečné, a dětská nahota.

Fotografie, vytvářené jak profesionálními fotožurnalisty, tak náhodnými svědky, nepochybně hrají důležitou roli při dokumentaci a sdílení informací o současných konfliktech. V době globalizace navíc získávají snímky z konfliktních oblastí mezinárodní dosah a překračují bariéry fyzických a kulturních hranic. Prostřednictvím sociálních médií a dalších online platforem dosahují širokého publika, což má nepochybný vliv na způsob, jakým společnosti vnímají válku a násilí a jak na ně reagují. Ačkoliv samotné snímky nemohou konflikty ukončit, svým odhalením brutality, krutosti a utrpení hrají klíčovou roli při formování veřejného povědomí a podněcování veřejné debaty.

---

[1] R. Barthes, *Światło obrazu.* Uwagi o Fotografii, KR, Warszawa, 1996.
[2] S. Sontag, *W Platońskiej jaskini*, [in:] S. Sontag, *O fotografii*, Karakter, Kraków, 2009.
[3] J. Baudrillard, *Symulakry i Symulacja*, Sic!, Warszawa 2005.

Když se podíváme blíže na fungování fotografických obrazů, zjistíme, že nám ukazují nejen informace o tom, „jak to bylo“, ale také odhalují širší kontext. Zvláště když podrobíme analýze prvky, které zůstávají mimo záběr, to, co nám obrazy neukazují, se stává klíčové. Uvědomění si, co považujeme za pozoruhodné a co na snímcích ignorujeme nebo záměrně vynecháváme, mnohé vypovídá o našich hodnotách, přesvědčeních, společenských strukturách a odráží hlubší, často skryté normy a principy, které utvářejí naši realitu.

Právě v těchto kritických momentech se odhaluje složitost současné kultury. Fotografie, jako nástroj odhalující i skrývající, nám umožňuje tyto nejasné hranice prozkoumávat a zpochybňovat. Stávají se místy konfliktů, kde se střetávají rozdílné perspektivy, hodnoty a zájmy. Porozumění tomu, co bylo vynecháno – a proč – může poskytnout cenný vhled do dominantních ideologií, nevyslovených zásad, přesvědčení a předsudků. Také může odhalit skryté struktury moci a kontroly, stejně jako historické a sociální zanedbávání. Každá fotografie je výsledkem volby, co zvěčnit a co vynechat. Ukazuje se, že nejen fotograf, ale celá síť různých okolností a vlivů rozhoduje o tom, co je hodno zvěčnění. Tato rozhodnutí ovlivňují, jak interpretujeme snímek a jaké příběhy vypráví. Pochopení těchto vlivů umožňuje hlubší pochopení a interpretaci naší společné reality.

Proces ztráty odstupu od obrazové reality, napětí mezi „skutečným“ a „falešným“ na jedné straně a tabuizovanou sexualitou na straně druhé, mění obrazy nahých dětí v bitevní pole. Fotografie se tak vrací ke svým ontologickým kořenům. V celé své složitosti zde odhaluje svůj prapůvodní, barthesovský vztah ke skutečnosti, kdy obraz vždy odkazuje na to, co bylo před objektivem, i když punctum, kontext této existence, není zřejmý a mění se podle toho, kdo se dívá. Kontroverze vyvolané snímky nahého dětského těla nejzřetelněji vypovídají o nedostatečném odstupu od obrazového ztvárnění reality prostřednictvím fotografie. Víru v „pravdivost“ fotografického obrazu neohrozila ani technická revoluce, kterou přinesla digitalizace a rozvoj retušovacích či manipulačních technik. Postupná boulderizace obrazů, stírání hranice mezi reálným a virtuálním, navíc znamená, že dítě na fotografii je stejně skutečné jako to ve skutečnosti.

Čím více se ponoříme do hyperreality typické pro boulderovský přístup, tím více se nám odkrývají zakázané oblasti a obavy současné kultury. Fotografování někoho nebo dokonce jen pohled na něj se stává aktem násilí. Dochází k záměně úrovní recepce obrazů a kognitivnímu zmatení. Obrazová realita se stává skutečností. Porozumění vztahu fotografického obrazu ke skutečnosti překračuje pouhou reprodukci toho, co se nachází před objektivem. Fotografický obraz se stává součástí procesu interpretace a vytváření významů, ovlivňuje způsob, jakým konstruujeme a chápeme náš svět. To, co fotografujeme, jak to prezentujeme a vnímáme, nejen dokumentuje, ale často i formuje naši sociální a kulturní zkušenost.

ZAKÁZANÉ OBRAZY VÁLKY

FILOSOFICKÝ ZÁKLAD PRO ZVÁŽENÍ ZÁKAZU ZOBRAZOVÁNÍ

> Zkušenost nás učí (bohužel opakuje filosofický topos), že obrazy nás velmi často klamou. Dostávají nás do potíží, dojímají nás, nadchnou nebo fascinují. Tímto způsobem si udržují svou pověst, přičemž filozofická tradice sahá až k Platónovi, podle něhož nás vystavují riziku záměny všeho se vším - bytí a zdání, pravdy a iluze - zkrátka riziku, že nebudeme schopni rozlišit „zrno" od „plev". Z tohoto pohledu se nic nemůže zdát kritické funkci cizí více než obraz[4].

Spor o oprávněnost existence obrazů jako znaků historie se zdá být stále nevyřešen. V případě holocaustu je otázka vizuální a narativní reprezentace obzvláště obtížná. Shoah je zkušeností mrtvých. Nikdo z živých k ní nemá přístup. Je to smrt v plynových komorách. Smrt nezobrazená, beze svědků. Úvahy o nepředstavitelnosti Shoah, a tedy nemožnosti jeho reprezentace či vyprávění, se staly formativní osou postmoderní teorie obrazu Georgese Didi-Hubermana. Ve své knize *Obrazy navzdory všemu*[5] polemizuje s tezí, že jedinečnost, totalita Shoah zbavuje živé, oběti i potomky, práva na její vyprávění. Na základě čtyř fotografií z Treblinky argumentuje, že holocaust je představitelný a tyto fotografie jsou toho hmotným důkazem. Vycházeje z těchto čtyř fotografií spřádá širší úvahy o ontologickém statusu obrazů jako znaků dějin.

Abychom pochopili podstatu Didi-Hubermanova myšlení, stojí za to podívat se na myšlenku vznešeného Jeana-Françoise Lyotarda a za ní stojící teorii negativní estetiky. Tento francouzský filozof, považovaný za otce postmodernismu, tvrdil, že existuje druh poznání, který nelze zachytit v jasných a ucelených popisech nebo vyprávěních. Postuloval mnohost rovnocenných diskurzů, jimiž můžeme popisovat skutečnost. Domníval se, že jen tak lze porozumět současnosti po druhé světové válce. Tváří v tvář

[4] A. Leśniak, *Polityczne doświadczenie obrazu. O obrazie krytycznym (obrazie krytyki) Georgesa Didi-Hubermana,* [online], [in:] „Teksty Drugie teoria Literatury, krytyka, interpretacja", 2016 č. 5, [přístup:19.10.2022], dostupné: https://journals.openedition.org/td/6020#ftn1.
[5] G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, Universitas, Kraków, 2012.

obrovské krutosti a utrpení, jakým byla, je jakýkoli pokus o její souvislý a úplný popis či reprezentaci nedostatečný a neadekvátní. Tváří v tvář nepředstavitelnosti této tragické zkušenosti v dějinách lidstva se zdá, že pouze „vznešené mlčení“ jako forma odpovědi na toto nepochopitelné zvěrstvo je způsob, jak se vyhnout zjednodušeným popisům nebo reprezentacím.

V kontextu probíhajících debat o hranicích reprezentativnosti - zejména v souvislosti s politikou připomínání holocaustu - teorie zdůrazňující obtížnost reprezentace a popisu extrémních zážitků podporují hledání alternativních forem vyjádření a připomínání.

Lyotard se odvolává na Kantovu myšlenku vzneseného, aby definoval „postmoderní stav” tj. aby formuloval svou teorii negativní estetiky. Podle Kanta je vznešené zakoušeno tváří v tvář něčemu nesmírnému nebo mocnému, co přesahuje naše poznávací schopnosti, a proto se zdá být „nereprezentovatelné”. Nespočívá v předmětu samotném, ale ve způsobu, jakým mysl reaguje na výzvy, které před ni staví její vlastní kognitivní omezení. Pro Kanta se „nepředstavitelnost” vztahuje k něčemu, co je tak rozsáhlé nebo nekonečné, že to nelze plně uchopit smysly nebo rozumem. Například při snaze pochopit nekonečnost vesmíru nebo nesmírnost oceánu narážíme na limity naší představivosti a schopnosti popisu. Reakce na tuto „nepopsatelnost“ vede k pocitu vznešenosti, který je děsivý a fascinující zároveň. Tento pocit je spojen s nostalgií po transcendentnu, tedy po tom, co přesahuje možnosti naší zkušenosti a chápání - je to touha po spojení s něčím, co je mimo dosah našich smyslových a intelektuálních schopností vyjádřit. Lyotardova „postmoderní vznešenost” se soustřeďuje na myšlenku, že ve světě neexistuje jediné, všezahrnující vyprávění nebo popis, který by dokázal vyjádřit celou složitost skutečnosti. V souvislosti s holocaustem Lyotard tvrdí, že je „nepředstavitelný” nemožný popsat nebo vyjádřit jasnými pojmy. Ústředním bodem jeho koncepce je otázka: „děje se to?” Tato otázka znamená, že tváří v tvář tragédii, krutosti a nepředstavitelnosti, které takové extrémní události provázejí, se nemůžeme pokoušet předstírat, že je dokážeme plně popsat nebo pochopit. Naše schopnost představit a pochopit tyto události má své meze. „Vznešenost” v tomto

kontextu znamená být si vědom toho, že existují oblasti lidské zkušenosti, které přesahují naši schopnost vyjádřit je slovy nebo obrazy. Tváří v tvář těmto událostem je nemůžeme reprezentovat pozitivním způsobem, vytvářet ucelená vyprávění, protože by to bylo nevhodné a nemožné. Otázka „Děje se to?" položená v souvislosti s těmito událostmi, je však výrazem schopnosti cítit a reagovat na to, co se zdá být mimo naše chápání.

Lyotard naznačuje, že vznešené nám pomáhá pochopit, že naše poznání a porozumění je omezené, ale zároveň nás přesvědčuje, že otázka těchto nereprezentovatelných událostí má stále význam. Vyslovuje se pro uznání hranic tajemství a nepochopitelnosti některých aspektů lidské zkušenosti.

Výsledkem těchto úvah je formulace pojmu latence, který je pro jeho teorii klíčový. Lyotard definuje latenci jako „nestabilní stav a moment vyskytující se v jazyce, během něhož je něco, co musí být nutně vyjádřeno, v daném okamžiku nereprezentovatelné"[6]. Na rozdíl od sporu by zastření bylo případem konfliktu, a to mezi dvěma nebo více stranami, který nelze jednoznačně vyřešit, protože neexistuje žádné pravidlo vhodné pro oba argumenty. Jak trefně poznamenává Dorota Glowacka:

> Lyotard se v Konflagraci odvolává na kategorii vznešeného, což je pocit, který signalizuje existenci nesouladu mezi schopnostmi rozumu a představivosti jako moci reprezentace. [...] Subjekt „ví", či spíše tuší, že ,,něco' chce být vyjádřeno, ale v rámci časoprostorových kategorií to není možné. Neurčitá zkušenost vzneseného tak signalizuje střet mezi schopnostmi chápání a jinakostí ,,přírody', která se poznávajícímu subjektu projevuje v podobě rozmanitých smyslových zkušeností. Jde o zvláštní pocit, že „existuje první věta, ale nepochází od subjektu. [...] Formát věty „Pamatuj!" předpokládá, že odesílatel nemůže existovat, avšak právě tato nepřítomnost se stává zdrojem příkazu. „Pamatuj!" tak signalizuje absolutní transcendenci hlasu, je neurčitá, přikazuje nám účast na „události paměti", přestože nemáme žádná kritéria, podle nichž bychom mohli rozhodnout, kdo je kompetentní k plnění úkolu uchovávat paměť a vydávat svědectví[7].

Lyotardovo „Pamatuj si!" můžeme také posuzovat v kontextu zákazu obrazných představ odvozených z judaistické tradice. V hebrejské tradici

[6] J. F. Lyotard, *Le Différend, Les É ditions de M inuit*, Paris 1983, s. 99, cit. in D. Głowacka, *Wsłuchując się w ciszę. Estetyka pamięci o Zagładzie według Jean-François Lyotarda*, [online], [in:] „Teksty Drugie teoria Literatury, krytyka, interpretacja" 2007 č. 1-2, s. 46. [přístup:19.10.2022], dostupné: http://rcin.org.pl/Content/51059/PDF/WA248_67091_P-I-2524_glowacka-wsluchujac.pdf 2016.

[7] *Ibidem*, s. 44.

existuje hluboký odpor k vytváření fyzických zobrazení Boha, který pramení z přesvědčení, že Bůh je nekonečný a neuchopitelný a že pokusy o jeho zobrazení mohou vést ke zjednodušení a zkreslení jeho podstaty. Druhé přikázání říká: „*Neuděláš žádnou sochu ani žádný obraz toho, co je nahoře na nebi, ani toho, co je dole na zemi, ani toho, co je ve vodách pod zemí!*"[8].

Lyotard napsal Zatarg v reakci na krizi poznání a vyprávění tváří v tvář holocaustu - bezmoc přeživších tváří v tvář šiřitelům osvětimské lži - pokusům popřít nebo zpochybnit existenci plynových komor a genocidy. Pro přeživší bylo vzhledem k nedostatku nezvratných důkazů, jako jsou fotografie, obtížné prokázat své zkušenosti nade vší pochybnost. Lyotard tvrdil, že tváří v tvář takovému lhaní nebo popírání jsou klasická vyprávění a koncepty pravdy nedostatečné. Tento druh problematiky nelze redukovat na pouhou diskusi založenou na faktech, protože tváří v tvář takové krutosti a bezpráví jsou možnosti popisu či reprezentace omezené. Obhajoval proto potřebu nových přístupů k chápání poznání a pravdy, které by braly v úvahu nejen fakta, ale také afektivní rozměr zkušenosti. V kontextu historie a paměti je upevňování znalostí a vzpomínek důležité, aby se zabránilo zapomínání událostí, které jsou důležité pro identitu a vývoj společnosti, ale proces reprezentace není jednoduchý.

> Pokaždé, když provádíme úkon reprezentace, něco si zapisujeme, což se může zdát jako skvělá obrana proti zapomínání. Domnívám se, že je to přesně naopak. Zapomenout lze jen to, co bylo zapsáno, protože jen tak to můžeme vymazat z paměti.... Samozřejmě, že to musí být zapsáno, slovy, obrazy. Nemůžeme se vyhnout nutnosti reprezentace. Ale něco jiného je činit tak proto, abychom zachránili paměť, a něco jiného je uchovat tento zbytek, toto nezapomenutelné zapomenutí, v písemné podobě[9].

Existují aspekty zkušenosti, které je příliš obtížné nebo nemožné popsat slovy nebo obrazy. Lze je vyjádřit pouze v propasti ticha. Navzdory tomuto mlčení, nebo spíše právě díky němu, jsme však schopni působit proti zapomínání. „*Abychom našli jazyk, jímž bychom popsali křivdy spáchané na obětech, a ukázali nespravedlnost, která jim brání*

[8] *Biblia Tysiąclecia Starego i nowego testamentu*, *Księga wyjścia, Wj20*, [online], [přístup 22.12.2023], dostupné: https://biblia.gosc.pl/rozdzial.php?id=70#P1.

[9] J. F. Lyotard *Heidegger and the „jews"*, s. 26. Citováno podle D. Głowacka, *Wsłuchując się w ciszę. Estetyka pamięci o Zagładzie według Jean-François Lyotarda,* [online], [in:] „Teksty Drugie teoria Literatury, krytyka, interpretacja" 2007 č. 1-2, s. 46. [přístup:19.10.2022], dostupné: http://rcin.org.pl/Content/51059/PDF/WA248_67091_P-I-2524_glowacka-wsluchujac.pdf 2016.

konkrétně dokázat jejich křivdy, je třeba stáhnout negace, které blokují jejich věty a způsobují, že mlčí, a to se může stát prostřednictvím nás, «sekundárních svědků», kteří jim naslouchámе Svědectví o holocaustu k nám doléhá z propasti mlčení, pod hrozbou konečného mlčení, a my toto mlčení vyslovujeme"[10].

Lyotard poukazuje na důležitou věc týkající se diskurzu o holocaustu a pokusů dodat faktům věrohodnost. Poukazuje na to, že historie jako vědecká disciplína se často opírá o poznávací věty, které se snaží zachytit a popsat minulost formou logických vyprávění a argumentů. V případě tak traumatických a nepředstavitelných událostí, jako je holocaust, však existuje hranice schopnosti jazyka a vyprávění plně vyjádřit to, co se stalo. Historik, aby pochopil a ocenil hlubší smysl a význam svědectví obětí, musí překročit rámec porozumění, který nám vnucuje jazyk a kognitivní koncepty, a otevřít se něčemu víc než pouhým faktům. Slyšet „ticho vycházející z vět" znamená, že existují aspekty zkušenosti, které se nedají podřídit konvenčnímu vědeckému uvažování. To neznamená nespolehlivost faktů, ale postuluje perspektivu, která uznává, že některé věci mohou být tak hluboce traumatizující a nepředstavitelné, že je nelze pojmout v rámci tradičních kognitivních principů.

Didi-Huberman se staví proti Lyotardovu diskurzu. Dotýká se interpretace prostoru ikonosféry, samotné možnosti či nemožnosti přijmout obraz jako její součást, a tvrdí, že v případě obrazů, které fungují jako svědectví, přestává být obraz sám o sobě čistě estetickým objektem. Lyotardovi vyčítá, že umístění Shoah do prostoru nereprezentovatelného je opětovným vyloučením paměti holocaustu a že jeho estetika vznešeného uzavírá problém Osvětimi do prázdné abstrakce. Historici, stejně jako filozofové, vytvářejí právě takové mýty o neviditelné, nepředstavitelné Osvětimi, které umožňují kultuře zapomenout a odvrátit zrak. „Mluvit o Osvětimi v termínech nevyslovitelného vůbec neznamená přiblížit se Osvětimi - naopak, znamená to vzdálit se od Osvětimi do oblasti, kterou Georgio Agamben dokonale popsal jako mystickou adoraci nebo dokonce

[10] *Ibidem*, s. 44.

nevědomé opakování nacistického *arkánum"* [11]. Pro Hubermana by nevyslovitelné a nereprezentovatelné paradoxně odpovídalo nacistické politice, která se snažila památku obětí vymazat, vyloučit jejich existenci ze společných dějin. V archivech SS zůstalo asi čtyřicet tisíc fotografií, které byly záměrně zničeny, aby se zahladila jakákoli stopa po holocaustu. Čtyřicet tisíc důkazů zločinu, které s každou další fotografií potvrzují skutečnou existenci nepředstavitelného. Vznešená estetika Třetí říše a její architektura, symbol moci a síly, se staly ideálním prostorem pro „tajné" aktivity nacistů, které fungovaly jako „vytěsněný symptom". A paradoxně tento vytěsněný symptom našel své pokračování v „*postmoderním, nereprezentovatelném sacrum poznamenaném tabu*". To, co bylo negováno tím, že bylo vymazáno z kolektivního vědomí, bylo následně vyzdviženo tak, že se oběť stala předmětem uctívání. Vyvýšené zacházení s tragédií vede k odstupu od jejího skutečného rozměru a utrpení a paměť se zaměřuje spíše na symboly a formy uctívání než na skutečné prožitky obětí.

Didi-Hubermanová zdůrazňuje, že „*abychom si vzpomněli, musíme si představovat"*. Osvětim je a musí být představována, i když jen v útržcích nebo střípcích. Přijímá postmoderní perspektivu a navrhuje zrušit pojem „nemožné" Shoah a nahradit jej kategorií „podobného". Posun perspektivy od „nemožného" k „podobnému" otevírá možnost chápat Shoah jako událost, která je více spjata s lidskou přirozeností. „*Pokud se Bataillovo myšlení co nejvíce přibližuje této monstrózní lidské možnosti, je to proto, že pojmenovalo, vyslovilo nerozlučné pouto mezi obrazem (výrobou podobného) a agresivitou (zničením podobného)*"[12].

Didi-Huberman ve své práci pečlivě analyzuje čtyři fotografie pořízené v roce 1944 v Treblince členy Sonderkommanda. Vycházeje z myšlenek Hanny Arendtové, Didi-Huberman naznačuje, že tyto čtyři fotografie lze přirovnat k „okamžikům pravdy", které lidstvu zůstanou po Osvětimi. Pokud se člověk na fotografie jen pořádně podívá, umožní mu představit si holocaust. Osvětim je představitelná „navzdory všemu".

[11] G. Didi-Huberman, *op. cit.*, Kraków, 2012, s. 30.
[12] *Ibidem*, s. 47.



FOTO. 1 SPALOVÁNÍ TĚL V VYHLAZOVACÍM TÁBOŘE TREBLINKA, 1944

Snímky z roku 1944 nejsou prostým zobrazením konkrétní události, jsou špatně oříznuté, posunuté, rozostřené. Nutili diváka zkoumat historii jejich vzniku, zamýšlet se nad „pravdou", která je na nich viditelná, zahrnout do analýzy také to, co není vidět. Analýza zde probíhá na několika vzájemně propojených úrovních. Na první úrovni se provádí pečlivá explikace jednotlivých obrazů a kontextu jejich vzniku. Autor se blíže zabývá realitou života v Osvětimi a předpokládá okolnosti, za nichž fotografie vznikaly. Ve vizuální rovině poukazuje na to, že klíčové jsou zde ty obrazové prvky, které byly dosud ve výkladech přehlíženy. Mám na mysli například velké černé okraje, viditelné především na prvních dvou

fotografiích zachycujících členy Sonderkommanda při spalování těl vězňů. Jejich přítomnost naznačuje jednak místo, z něhož byla fotografie pořízena - interiér krematoria, ale především situaci fotografa - nutnost skrýt se při stisknutí spouště. Přestože tmavé prvky nic nepředstavují, vypovídají více než to, co je na fotografii na první pohled patrné. Okraje, které jsou při rámování odstraněny, totiž naznačují, za jakých okolností byly fotografie pořízeny. Didi-Huberman tak poukazuje na to, že právě materiální vrstva těchto fotografií poskytuje základ pro poznání toho, co se stalo. Zajímavé je, že když tyto fotografie fungovaly jako historické dokumenty, byly ořezány tak, aby byl „nadbytečný" fragment odstraněn, odstraněn z pohledu. Cílem těchto úprav bylo vyjmout, izolovat to, co bylo „vhodné k prohlížení" očistit „podstatu obrazu" od jeho „amatérského" rozměru. Fotografie byly podrobeny i dalším úpravám, například takovým, které vrátily narušenou linii horizontu na její „přirozenou" úroveň, jako by fotografie byla pořízena v pohodlných podmínkách, bez nutnosti skrývat se před strážci. Výše uvedené postupy měly za cíl zapsat tyto snímky do konvence „historického zobrazování" profesionalizovat jejich náhodnou povahu. Odstranění těchto prvků mělo učinit realitu zobrazenou na obrazech věrohodnější, dát jim status dokumentu, ale paradoxně je místo toho zbavilo jejich nejpodstatnějšího rysu - autenticity. Právě tyto, dalo by se říci „nefikční" aspekty fotografie zahrnuté do analýzy nám umožňují překročit samotný obraz a jeho takříkajíc estetický rozměr a dát těmto objektům širší dokumentární rozměr.

Postulát, že prostřednictvím těchto „obrazů navzdory všemu" - obrazů vytržených ze Shoah navzdory všemu - pokusit se představit si osvětimskou realitu, se ukázalo jako velmi kontroverzní. V druhé části knihy se francouzský filozof pouští do polemiky s obviněními, která na jeho adresu vznesl Gerard Wajcman. Wajcman jako psychoanalytik kritizuje možnost estetické reprezentace Shoah, což pro něj znamená odmítnutí samotné ideje obrazu. V odmítnutí obrazu jako takového se skrývá důležitý aspekt, který souvisí s hlubšími psychologickými a emocionálními vrstvami. Jeho kritika vychází z přesvědčení, že snaha představit si holocaust může představovat nejen epistemickou výzvu, ale také s sebou nést riziko ztráty univerzálního rozměru utrpení obětí. „*Jádro*

sporu tedy spočívá v rozdílném hodnocení vztahu mezi historií a teorií, (kde se tak často vedou debaty, vskutku debaty o epistemickém statusu obrazů). Jádro sporu také spočívá, ve vzájemné závislosti, v rozdílném hodnocení vztahu mezi singulárním a univerzálním"[13] .

Hlavní Wajcmanovou námitkou proti eseji *Obrazy navzdory všemu* je morbidní, podle jeho názoru dokonce perverzní fetišizace fotografie. Fotografie-fetiš se stává zástěnou pro realitu, zastírá ji a dává divákovi iluzorní pocit „vlastnictví obrazu". Jeho výtka směřuje k přílišnému soustředění na fotografii jako na objekt, který zakrývá skutečnou realitu. Absolutizací historie hledá jediný celistvý obraz Shoah a odmítá fragmenty, které nám zůstávají, a považuje je za irelevantní. Didi-Huberman obhajuje fragmentarismus tvrzením, že fotografie pořízené Sonderkomandem jsou obrazy - fakty, vytrženými z celku dějin Shoah. Uznává, že obrazy nemusí ukazovat všechno, a dokonce mohou lépe „ukázat přítomnost" tím, že neukazují všechno. Fragmenty fotografií z Osvětimi nám umožňují vidět zbytky života a lidskosti uvnitř hrůzné reality.

> Zde je důvod, proč obrázek není vše, co existuje. Všimněte si „zbytků„ - života, viditelnosti, lidskosti a dokonce všednosti ve čtyřech obrazech z Osvětimi, je Gerard Wajcman považuje za neexistující a nedůležité. Ponechal by si je, kdyby se ukázalo, že jsou „očištěny" od všech zbytků, kdyby se ukázalo, že jsou „všechny" ve vztahu k zobrazení smrti jako takové. Ale smrt (ta velká, absolutní) je nereprezentovatelná, přesahuje jakýkoli obraz mrtvých (těch malých, příbuzných, ubohých mrtvých, nacpaných do spáleniště). Wajcman hledal obraz všeho, jediný a celistvý obraz Shoah; když našel jen obrazy ne-všeho, odmítá všechny obrazy. V tom spočívá jeho dialektický omyl. [...] Obrazy nikdy neukazují všechno; ještě lépe dokáží ukázat nepřítomnost právě prostřednictvím neukazování všeho, které nám neustále nabízejí[14].

Huberman odmítá myšlenku jediného uceleného obrazu Shoah a tvrdí, že takové monolitické kategorie byly příčinou holocaustu. Právě z této demontáže, fragmentace se rodí postmodernismus. Stojí totiž spíše na straně odlišnosti než podobnosti, spíše na straně jinakosti než jednoty, na straně bezcílnosti či mnohosti cílů a proti funkcionalismu jako organizujícímu principu společenského života.

[13] *Ibidem*, s. 51.
[14] *Ibidem*, s. 109.

> Krize řádu reprezentace je výsledkem střetu mezi lidskou bytostí a celkovou vizí, která se začala naplňovat v jakémsi procesu syntézy a vytváří Obraz, který ukazuje svět sám se sebou a bez ostatních. Svět, v němž bylo úkolem esesáka zničit to, co by mohlo překvapit nebo narušit řád nadreprezentace, tedy to, co je v jeho očích nereprezentací, co je z principu zakázáno reprezentovat. Shoah je případem pronásledování a likvidace na základě reprezentace útočící na autentickou přítomnost: vyhubím tě, protože infikuješ tělo a tvář lidstva, protože ho prezentuješ jako vyprázdněné a zbavené své přítomnosti[15].

Didi-Huberman navrhuje nové pojetí kritické teorie obrazu. Interpretační prioritou je zde čitelnost, která nepovažuje vizualitu za něco vytvořeného nebo připraveného ke čtení, ale spočívá v juxtapozici obrazů, v jejich „montáži", a teprve z těchto souvztažností vznikají významy. Zdůrazňuje také aktivní roli diváka v tomto procesu. Tvrdí, že konečná interpretace závisí na individuální „výbavě" diváka, na jeho znalostech, zkušenostech a citlivosti. Tímto způsobem každý divák spoluvytváří významy a obrazy jsou chápány jako dynamické a mnohovrstevnaté, otevřené různým čtením. Výchozím bodem jeho analýz jsou vždy konkrétní obrazy, které jsou čteny tak, aby bylo odhaleno jejich ideologické přivlastnění, které odhaluje jejich politický význam.

Ve své obhajobě fotografie pokračuje analýzou dvou dokumentárních filmů: *Shoah* Clauda Lanzmanna a *Histoire(s) du cinéma* Jeana-Luca Godarda. Tato dvě filmová díla jsou výchozím bodem pro úvahy o časovosti obrazů a jejich roli při konstrukci historických vyprávění.

Lanzmannův film *Shoah* je dokumentem shromažďujícím vzpomínky svědků bez jediné archivní fotografie; Didi-Hubermanová tvrdí, že absence obrazů v tomto dokumentu zdůrazňuje jejich absenci v archivu holocaustu, čímž se nedostatek hmotných svědectví stává ještě palčivějším. Godardův film *Histoire(s) du cinéma je* naproti tomu experimentální montáží dokumentů o holocaustu a záběrů z populárních hraných filmů. Didi-Huberman upozorňuje na časovost obrazů, zejména když jsou umístěny v montážní sekvenci. Čtyři fotografie z roku 1944 jsou zpracovány jako dvě montážní sekvence, což zdůrazňuje jejich roli fragmentů, které nemají nárok na vytvoření jediného, absolutního

[15] *Ibidem,* s. 59.

historického obrazu. Pokud jde o Shoah, „*člověk by musel na snímcích vidět to, co se zachovalo*"[16].

Didi-Huberman si uvědomuje, že právě obrazy - navzdory své přirozené křehkosti - jsou nejúčinnějším médiem pro konfrontaci s historií. Obrazy staví do centra kritické teorie, a tak jí - ačkoli si je neustále vědom omezenosti svého postoje - otevírá nové perspektivy.

Jak výstižně shrnuje Andrew Lesniak:

> Jádrem této zkušenosti je afektivní kauzalita obrazů, jejich schopnost vyvolávat politicky významné pocity, přetvářet naši perspektivu ve vztahu ke skutečnosti. Didi-Hubermanovy kritické obrazy nenutí k akci, nejsou pouhými emblémy politických postojů. Spíše mají ležet u zdroje smysluplného afektu; obraz vyvolávající smutek je nutný k tomu, aby existovalo „smutné poznání„, které je samo o sobě politicky významným prožitkem dějin dvacátého století[17].

[16] *Ibidem,* s. 49.

[17] A. Lesniak, *Polityczne doświadczenie obrazu. O obrazie krytycznym (obrazie krytyki) Georgesa Didi-Hubermana* [online], [in:] „Teksty Drugie teoria Literatury, krytyka, interpretacja„ 2016 č. 5, [přístup:19.10.2022], dostupné: https://journals.openedition.org/td/6020#ftn1.

FUNGOVÁNÍ OBRAZŮ HOLOCAUSTU V POVÁLEČNÉ REALITĚ

Veřejná prezentace fotografií zachycujících hrůzy koncentračních táborů byla od počátku sporná. První filmové kroniky z osvobozených táborů se v Americe i Británii často promítaly v kinech střídavě s hranými filmy, což u diváků vyvolávalo smíšené pocity. Zpráva Mass-Observation Archive o reakcích diváků na tyto filmové kroniky zaznamenala názory, že pokračující odhalování těchto zvěrstev nemělo žádoucí účinek. Důvodem mohla být takzvaná únava ze soucitu, kdy přemíra takových záběrů spíše než vyvolání empatie odrazuje od dalšího zabývání se takto emocionálně náročnými tématy. Ve zprávě se objevují tvrzení jako například: „*Začínám mít dost všech těch obrázků v novinách. Vím, že je to velmi děsivé, a zpočátku jsem byl zděšen stejně jako všichni ostatní [...]. Myslím, že to přehnali [...]. Chci říct, že když se člověk pořád dívá na ty hromady mrtvol - no, prostě si na to zvykne. Stejně jako jsme si všichni museli zvyknout na smrt za války [...] mnoha lidem připadalo nechutné dívat se na filmy s Kačerem Donaldem bezprostředně po těchto zvěrstvech*"[18]. Výše uvedené postoje lhostejnosti mohly být ovlivněny také dehumanizujícím způsobem, jakým byli lidé v osvobozených táborech zobrazováni v médiích: výrazy jako například: „živé mrtvoly“, „ubohé exempláře”, „lidské trosky”[19] . Je to o to děsivější, že Británie i Spojené státy zakázaly zveřejňovat fotografie svých mrtvých. Nesměly se šířit „*z důvodů ochrany soukromí a úcty k rodinám [...], pokud byly vidět obličeje nebo pokud byla smrt či zranění zobrazena příliš živě*"[20]. Jak je vidět, starost o zachování důstojnosti se netýkala obětí táborů smrti ... .

Zprávy o osvobození táborů v Majdanku a Osvětimi-Březince byly předmětem jakéhosi informačního tabu. V britském tisku se objevily pouze

[18] M-OA:FR 2263, Atrocity Stories, s. 5; citováno v J. Strug, *Holocaust in Photographs Interpretations of Evidence*, přel. M. Antosiewicz, Prószyński I S-Ka, Kraków 2007, s. 174.
[19] L. Miller's *War: Photographer and Correspondent with the Allies in Europe 1944-45*, ed. A. Penrose, London 1992, s. 12; citováno v J. Strug, *Holocaust in Photographs Interpretations of Evidence*, přel. M. Antosiewicz, Prószyński I S-Ka, Kraków 2007, s. 181.
[20] Audiovizuální záznamy v Národním archivu Spojených států amerických týkající se druhé světové války, National Archives Administration, Washington 1992, s. 4. Citováno podle J. Strug, *Holocaust in Photographs Interpretations of Evidence*, přel. Maciej Antosiewicz, Prószyński I S-Ka, Kraków 2007, s. 193.

lakonické zmínky o osvobození těchto táborů bez jakýchkoli fotografií. Pravděpodobným důvodem byla nedůvěra v „sovětskou propagandu", přičemž to byli Rusové, kdo osvobodil východní oblasti Polska, kde se tyto tábory nacházely. Britové tvrdili, že Rusové o osvobození táborů ve východní Evropě informovali chaoticky. Neučinili, žádné prohlášení o táborech Belzec, Sobibor nebo Treblinka a o osvobození Osvětimi informovali až po osvobození táborů na Západě [21] .

Susan Sontagová, která v červenci 45 ve svých dvanácti letech spatřila v knihkupectví fotografie z Bergen-Belsenu a Dachau, patřila rovněž k těm, které snímky nacistických zločinů šokovaly. Později ve své kultovní knize *On Photography,* vyjádřila svůj hluboký zážitek z prvního setkání s fotografiemi z koncentračních táborů a také své úvahy o roli fotografie při zprostředkování utrpení a zla. První kontakt s těmito snímky na ni hluboce zapůsobil a šokoval ji. Napsala:

> Nic, co jsem pak viděla - ani na fotografiích, ani v životě - mě nezasáhlo tak brutálně, hluboce a okamžitě. Dokonce si myslím, že bych svůj život mohla rozdělit na dvě části: předtím, než jsem ty snímky viděla (bylo mi dvanáct), a potom, co jsem je viděla, i když mi trvalo dlouho, než jsem plně pochopila, o čem jsou. K čemu bylo dobré je vidět? Byly to jen obrázky - obrázky události, o které jsem sotva slyšela a na kterou jsem neměl žádný vliv, obrázky utrpení, které jsem si nedokázala představit a které jsem nemohla zmírnit. Když jsem se na ně dívala, něco se ve mně zlomilo. Dosáhla jsem jakési hranice, nejen hranice zrůdnosti: cítila jsem nevratný smutek, bolest, ale zároveň se ve mně něco zatvrdilo, něco zemřelo, něco stále plakalo.

Slouží fotografie k dobrému účelu? Podle autorky se s nasycením obrazů snižuje jejich komunikační síla, což je patrné zejména v oblasti angažované fotografie. Sontagová zaznamenala změny ve vnímání snímků, zejména těch, které zpočátku vyvolávaly pobouření a byly považovány za tabu. Vzhledem k masové dostupnosti fotografií zobrazujících bídu a nespravedlnost ve světě si společnost na tyto snímky zvyká. Ačkoli takové fotografie mohou hrát důležitou roli při probouzení uvědomění a soucitu, jejich opakované prohlížení může přispět k určité apatii vůči krutosti, čímž se utrpení stává abstraktnějším. Zpočátku šokující, časem se stávají rutinními, vzdálenými, neskutečnými.

[21] *Ibidem.*

> Trpět je jedna věc, žít s fotografickým záznamem utrpení, který nemusí nutně posilovat svědomí nebo schopnost soucitu, je věc druhá. Jakmile člověk jednou takové snímky spatří, vydává se na cestu, na níž může vidět víc - víc a víc. Obrazy paralyzují. Obrazy znecitlivují. Událost poznaná prostřednictvím fotografie se jistě stává skutečnější, než kdyby takové fotografie nikdy nikdo neviděl - stačí si vzpomenout na válku ve Vietnamu (protipříkladem může být souostroví Gulag, z něhož nemáme žádné fotografie). I když pokud se na fotografickou dokumentaci nějaké události díváme opakovaně, začneme ji považovat za něco téměř neskutečného. Pro zlo platí stejný zákon jako pro pornografii. Šok vyvolaný fotografiemi zrůdnosti při opakovaném zhlédnutí opadá, stejně jako překvapení a zmatek, které provázejí zhlédnutí prvního pornografického filmu, mizí při zhlédnutí dalších. Tabu, které vyvolává naše rozhořčení a smutek, není o nic trvalejší než tabu, které vymezuje to, co považujeme za neslušné. A oba tyto typy tabu byly v posledních letech podrobeny zkoušce. Rozsáhlý fotografický katalog bídy a nespravedlnosti ve světě do jisté míry zkrotil chápání lidské bídy u všech – s tím výsledkem, že ty nejzrůdnější výjevy se nám zdají zcela obyčejné, krotké, vzdálené („je to jen fotografie") a nevyhnutelné. Na fotografiích nacistických táborů smrti člověk při prvním pohledu neviděl nic banálního. Po třiceti letech se zdá, že bylo dosaženo stavu nasycení obrazem. V posledních desetiletích „angažovaná" fotografie přinejmenším stejnou měrou ukolébává svědomí, jako je probouzí [22].

Nepochybný symbolický rozměr má skutečnost, že fotografie popravy Rudolfa Hosse, velitele německého nacistického koncentračního tábora Osvětim-Březinka z let 1940 až 1943[23], byly utajeny. Poprava se uskutečnila v Polsku 16. dubna 1947.

Ihned po vynesení rozsudku nad Hossem byly vydány pokyny ohledně místa a času popravy. Bývalí vězni Osvětimi požádali ministra spravedlnosti Henryka Świątkowskiego, aby byl rozsudek vykonán v Osvětimi. Proces a poprava tohoto nacistického zločince vzbudily obrovský zájem, protože ztělesňoval nejen zločinnost systému Osvětim-Březinka, ale také utrpení celého polského národa. Poprava stanovená na 15. dubna neměla být veřejná, ale do osvětimského tábora, kde se měla konat, se sjely obrovské davy lidí. Obyvatelé Osvětimi chtěli nad Hossem vykonat samosoud, a tak z obavy před lynčem byla poprava o jeden den odložena, aniž by bylo přesné datum zveřejněno.

Jediným fotografem, který směl popravu zaznamenat, byl Stanisław Dąbrowicki z agentury Film Polski. Krátce po popravě byl fotografův film a fotoaparát zabaven příslušníky Veřejné Bezpečnosti. Motivace k utajení fotografií není zcela známa; předpokládá se, že chtěli zabránit použití drastických snímků popírači (například obvinění, že Hossovo přiznání ve vězení bylo vynuceno násilím). V osmdesátých letech chtěl novinář

[22] S. Sontag, *On Photography*, přel. S. Magala, Karakter, Kraków 2009, s. 29.
[23] J. Strug, *op. cit.* s. 174.

Andrzej Gass najít fotografie poprav, ale ukázalo se, že v trezoru Hlavní komise pro vyšetřování nacistických zločinů v Polsku, kde byly do té doby uloženy, se nenacházejí žádné originální negativy a pouze 7 kopií fotografií pořízených Dębowieckim. Fotografie byly zveřejněny v roce 1995 v článku nazvaném *Fotografie, které nebyly nikdy publikovány,* ale publikace zůstala bez povšimnutí [24].

Zajímavé je, že se ukázalo, že to nebyly jediné fotografie pořízené během Hossovy popravy. V archivu Muzea Auschwitz-Birkenau bylo nalezeno sedm fotografií z této události, z nichž pouze jednu pořídil Dąbrowiecki. Ostatní pravděpodobně pořídili bývalí vězni, kteří v té době žili v táboře. Žádná z těchto fotografií nebyla dosud publikována. Byly považovány, stejně jako dříve, za vyhrazený materiál.

Tabu, které tyto fotografie obklopuje (Hossova poprava byla poslední smrtí v Osvětimi a poslední veřejnou popravou v Polsku), se ukazuje jako docela zvrácené. Osvětimský velitel zde byl ušetřen „profanace", kterou by bylo vystavení jeho oběšené mrtvoly veřejnosti, zatímco fotografie zachycující utrpení jeho obětí zdobí stěny stovek galerií a muzeí po celém světě. Šibenice vedle budovy bývalého velitelství a krematoria, na níž byl Hoss oběšen, je dodnes zachována v areálu muzea. Tento objekt má poskytnout hmotné svědectví o výkonu spravedlnosti.

Nabízí se otázka, proč bylo rozhodnuto o fotografování této události a zároveň o utajení snímků? Člověk má dojem, že k problému ukazování a utajování fotografií mrtvých těl, zejména obětí války, existuje chaotické tabu. Objevuje se zde paradox. Oběti, které jsou kolektivním symbolem tragédie, se ukazují jako bezmocné. Jsou považovány za „lidskou masu", přestávají být jednotlivci a jsou zapojeny do symbolické role bez práva na ochranu svého obrazu. Naproti tomu s mučitelem je zacházeno důstojně. Místo doslovného, odpudivého obrazu jeho smrti je ukázán symbolický, estetický objekt šibenice.

[24] J. Strug, *op. cit.* s. 167.

Symbolickým gestem Janiny Struk je zveřejnění této závěsné fotografie v knize *Holocaust ve fotografiích interpretace důkazů,* čímž je označeno její odpovídající místo v kolektivní představivosti. Její gesto lze interpretovat jako jasný manifest, který říká: Takhle vypadá potrestaný zločinec, podívejme se na to a pociťme znechucení!



FOTO. 2 S. DĄBROWIECKI, POPRAVA RUDOLFA HOSSE, 1947

ZDA LZE BOLEST PŘEVÉST NA BARVU[25]

> ...Pravda o totalizmu nebude nikdy úplná a dostatečná, protože je to nicota v morálním smyslu a nicotu nelze popsat. Lze ji vyjádřit pouze uměním, nebo se pokusit vyjádřit, že ji vyjádřit nelze[26].

Koncept nereprezentovatelnosti Shoah rezonuje i v oblasti umění. Obtížnost zobrazení totálního zločinu holocaustu v umění je téma, které bylo a je v umělecké komunitě kontroverzní. Umělci se potýkají s problémem, jak najít správný jazyk, kterým by bylo možné vyprávět o tak zrůdné zkušenosti, aniž by došlo k porušení etického hlediska. Na tento problém poprvé upozornil Theodor Adorno, který prohlásil, že „tvořit poezii po Osvětimi je barbarství". Adorno nepopíral potřebu zabývat se tématem holocaustu ve společenském prostoru, ale obával se, že pokusy o estetizaci této tragické události mohou vést ke zkreslení jejího skutečného rozsahu a tragické povahy. Obával se, že přesunutí tématu do prostoru umělecké kontemplace může vést ke ztrátě jeho autentického významu.

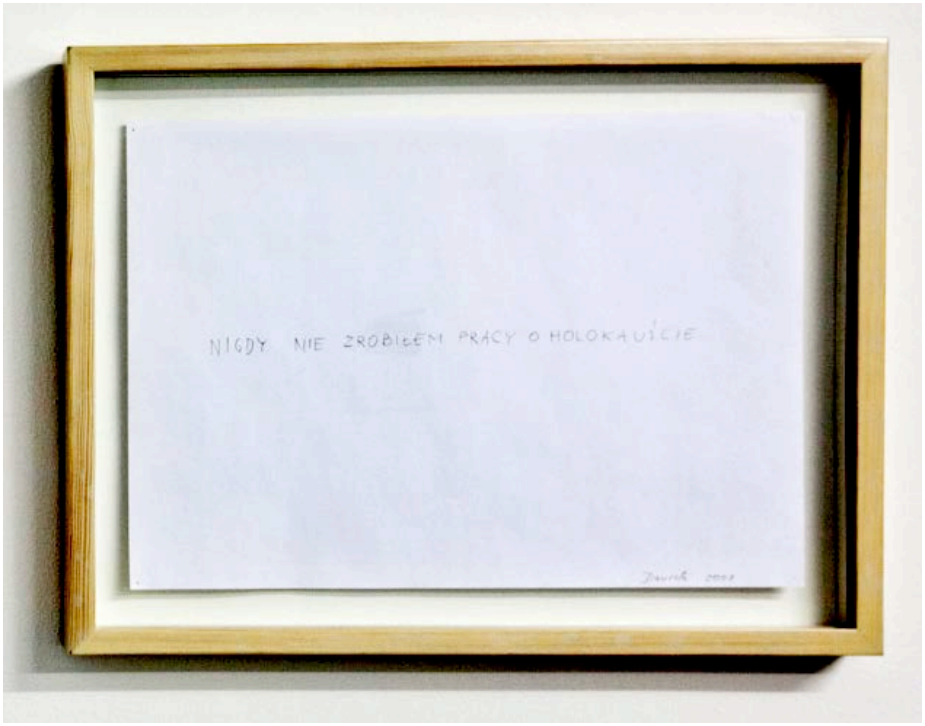


FOTO. 3 O. DAWICKI, NIKDY JSEM NEVYTVOŘIL DÍLO O HOLOCAUSTU, 2009

D. LeVitte Harten, *Przekładanie bólu na kolor*, [in] *Gdzie jest brat twój Abel*?, Zachęta, Warszawa, 1995.

[26] A. Szczypiorski, *Totalizm jest nicością*, [in:] *Gdzie jest brat twój Abel*?, Zachęta, Warszawa 1995, s. 9.

Kritických hlasů proti tomuto způsobu zpracování bylo více; Maria Janionová položila otázku, zda má umělec tváří v tvář takové tragédii právo věnovat se potěšení z tvůrčí kontemplace? Varovala, že umělecký projev tváří v tvář takovému utrpení může vést k jeho banalizaci. Michael Wyschogrod se přiznal: „*Jsem pevně přesvědčen, že umění je zde něčím nepatřičným. Umění snižuje dojem z utrpení. [...] Jakýkoli pokus zpracovat holocaust prostřednictvím umění znamená jeho zlehčování a musí vést ke špatnému umění*". Oskar Dawicki naopak svým dílem *Nikdy jsem nevytvořil dílo o holocaustu,* zvráceně upozorňuje na banalizaci tohoto tématu. Kresba byla inspirována autorovým rozhovorem se Zbigniewem Liberou o povrchním a trapně špatném „umění holocaustu". Konkrétně šlo o výstavu polského umělce vystupujícího pod pseudonymem Peter Fuss, který na jaře 2009 v Praze představil upravené fotografie německých vojáků s Davidovými hvězdami na rukávech.

Je tedy umění tváří v tvář této zkušenosti bezmocné? Je možné imaginativní ztvárnění Shoah? Je vůbec možné takovou estetickou formu hledat?

Eleonora Jedlińska tvrdí, že takové extrémní zážitky nelze vyjádřit běžnými uměleckými prostředky. Jediná forma, kterou toto nepředstavitelné utrpení může mít, je mlčení. Pojem ticha zde má metaforický rozměr, neboť umění - ve snaze vyjádřit nevyjádřitelné prostřednictvím ticha či křiku - odkazuje na tajemství křiku, který je tichem, a ticha, které je křikem[27]. Jedlińska, zkoumající hranice jazyka a umění, odkazuje na ticho v metaforickém rozměru a zdůrazňuje, že může být adekvátnějším výrazovým prostředkem než slova nebo obrazy, které se mohou ukázat jako nedostatečné k vyjádření rozsahu utrpení. Mlčení se stává formou dialogu s nereprezentovatelným, pokusem vyjádřit to, co je za hranicemi slov nebo obrazů. Zásadní v kontextu jejích úvah je rozlišení mezi mlčením a mlčením. Ticho je zde chápáno jako prostor smrti, který znamená prázdnotu a klid. Ticho je naproti tomu pojednáno jako komplexnější fenomén, zahrnující jak křik, tak ticho. Ticho se tak stává jakýmsi jazykem pro vyjádření nepředstavitelného utrpení. Výstižně to vyjadřuje Leo Beck: „*Není nic smutnějšího než ticho. Na jedné straně*

[27] E. Jedlińska, *Sztuka po Holocauście*, Biblioteka „Tygla Kultury", Łódź 2001.

přináší útěchu a potěšení, na druhé straně může být hrozivé, znepokojivé, zlověstné, znamení, že se stalo nebo se stane něco tragického"[28].

Zdá se, že alternativou ke smutku z mlčení tváří v tvář holocaustu je smutek z mlčení. Mlčení v umění je tvůrčím aktem i formou vyjádření smutku. Je to smutek vyplývající z nemožnosti plně zobrazit tragédii holocaustu, ale zároveň tuto nemožnost vyjadřuje. Je to také forma boje proti bolesti a neschopnosti plně pochopit a vyjádřit to, co se stalo. Umění se pak stává formou terapie, způsobem, jak se vyrovnat s minulostí a úzkostí z budoucnosti po tak traumatickém zážitku. „*Tvůrčí akt, umění jako takové je dnes neustálou, usilovnou snahou překonat bolest, bojovat proti její příčině a usilovně se snažit překonat nemožnost zobrazit, interpretovat svět po holocaustu viděný prizmatem minulosti a zůstává plný úzkosti z jeho budoucnosti*"[29].

V souvislosti s holocaustem však existuje riziko „zlověstného mlčení", a to jak ze strany pachatelů, tak ze strany kolektivů, které byly svědky těchto zločinů. Je to mlčení, které je výsledkem snahy skrýt pravdu, popřít odpovědnost a vyhnout se konfrontaci s vlastní účastí nebo spoluvinou na zločinech. Proti tomuto druhu mlčení se staví Zygmunt Bauman. Poukazuje na to, že holocaust by neměl být vnímán jako majetek konkrétních skupin (ani pachatelů, ani přímých obětí), ale jako poučení pro celé lidstvo. Tento pohled je v kontextu vzdělávání a historické paměti důležitý, protože upozorňuje na univerzální povahu poselství obsaženého v dějinách holocaustu. Význam holocaustu spočívá v poučení, které přináší celému lidstvu. Uvádí: „*Holokaust je pro nás důležitý, protože je to pro nás důležité: Dnes si jasněji než kdy jindy uvědomujeme, že holocaust není ničí majetek (pokud vůbec kdy byl). [...] Nepatří ani pachatelům, kteří musí být potrestáni, ani jeho přímým obětem, jimž by měl zakládat právo na zvláštní soucit, zvláštní ohledy nebo mimořádnou shovívavost z důvodu prožitého utrpení, ani svědkům, kteří hledají vykoupení za svou vinu nebo požadují svědectví o nevině. Význam holocaustu je dnes obsažen v poučení, které nese pro celé lidstvo*"[30].

[28] E. Jedlińska, *op. cit.*, s. 45.
[29] E. Jedlińska, *op. cit.*, s. 47.
[30] Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. T. Kunz, Kraków 2009, s. 7.

Zajímavým příkladem hry s viditelností, respektive fungováním obrazů holocaustu v kolektivní představivosti, je dílo Gustava Metzgera *Likvidace varšavského ghetta 19. dubna - 28. den roku 1945* (1995) ze série *Historické fotografie*. Tato série je pokusem o konfrontaci s fotografiemi, které ho znepokojovaly, které mu působily bolest. Metzger sáhl po archivních fotografiích a jejich zasazením do nového kontextu se jim pokusil dát jiný význam. Fotografie zapouzdřil, jakoby zakryl, a vytvořil tak jednoduché, strohé objekty, připomínající minimalistické sochy. Ikonickou fotografii takzvaného *Getto boy,* chlapce z varšavského ghetta, který byl pravděpodobně právě zajat nacistickými mučiteli a stojí se zdviženýma rukama, vyděšený a bezbranný, umístil pod konstrukci z rozpadlých prken. Víme, že slavná fotografie je uvnitř, ale nemůžeme se k ní dostat, nemůžeme ji vidět. Metzger zdůraznil, že klíčovým prvkem projektu *Historické fotografie* je vnitřní asimilace obrazu, jeho přenos ani ne tak do očí pozorovatele, ale do jeho mysli. V katalogu k výstavě popsal koncepci díla následovně: „*jednou z nejdůležitějších hnacích sil projektu Historické fotografie je zvnitřnění obrazu, jeho umístění ne do očí diváka, kde stejně je, ale do mysli; a pokud je tam, může se stát něco nečekaného. A právě o to jde*[31]*. Obraz se může odrazit a to, co z něj vzejde, bude vždy subjektivní*" [32].

Toto pojetí chápání fotografického obrazu se odráží v teorii Rolanda Barthese, podle níž má obraz *punctum* - onen individuální významový celek, který je internalizován v divákovi - *spektatore*. Právě zde se vytváří význam - konglomerát z individuální zkušenosti diváka, jeho senzibility a kulturního kontextu. Dílo lze také interpretovat v kontextu úvah Susan Sontagové jako pokus fotografie o „znovuzískání" její dokumentární povahy. „Problém není v tom, že lidé vzpomínají prostřednictvím fotografií, ale v tom, že si pamatují pouze fotografie. Vzpomínání prostřednictvím fotografií zastírá jiné formy porozumění a vzpomínání" [33]. Ikonické fotografie, které jsou tak často reprodukovány, jako například *Getto boy,* jsou všudypřítomné, takže jsou téměř neviditelné. Skrýt obraz, který se díky své všudypřítomnosti stal běžným a ztratil tak svou

[31] G. Metzger, *Katalog z wystawy*, redakcja: Hanna Wróblewska, Zachęta, Warszawa 2007.
[32] R .Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, KR, Warszawa 1996.
[33] S. Sontag, *W Platońskiej jaskini,* [in:] Sontag S. *O fotografii,* Karakter, Kraków 2009.

„viditelnost“, by v tomto případě znamenalo obnovit jeho původní, šokující význam.

Sérii historických fotografií Gustava Metzgera lze interpretovat jako určitý druh vzpoury proti obraznosti a symbolice v ní ukotvené. Může jít o pokus o podvrácení zavedených konvencí v prezentaci historie, což je zvláště relevantní v kontextu traumatických událostí. Můžeme jej také číst jako odkaz na židovskou tradici - zákaz obrazů a praktiky spojené s vyhýbáním se doslovnému zobrazování Boha nebo posvátných postav v judaismu.

Nebo tyto činy jen vyjadřují touhu skrýt a zapečetit to, co je příliš bolestivé? Traumatické obrazy, které jsou neviditelné, se stávají - paradoxně - přítomnějšími, než kdyby byly odhaleny, zjeveny. „*Chci, aby lidé napínali svou mysl ve snaze proniknout slepým povrchem, za nímž se skrývá významem nabitá fotografie*“ [34].



FOTO. 4 F.KONRAD, A JEWISH BOY SURRENDERS IN WARSAW,1943

[34] G. Metzger, *op. cit.*

NEVIDITELNÉ OBRAZY

SOUČASNÝCH KONFLIKTŮ

VÁLKA V ZÁLIVU JAKO TELEGENICKÁ VÁLKA

„Globálně“ vysílaná a sledovaná „válka“ žije dál v podobě kopírovaných snímků, přepracovaných snímků, snímků odhalujících údajná spiknutí a snímků chybějících[35].



FOTO. 5 Z. LIBERA, SEN BUSHA, 2003

[35] J. Baudrillard, *There Was No Gulf War*, přel. S. Królak, Sic!, Warszawa, 2006, s. 20.

V dubnu 2003 vyšla na obálce časopisu „Przekrój“ fotografie Zbigniewa Libery s názvem *Bushův sen*.[36] Je na ní zachycena usměvavá irácká žena, která se tulí do náruče amerického vojáka. Jedná se o jedno z posledních děl ze slavné série *Pozitivky* - série fotografií, v nichž Libera parafrázuje ikonické obrazy klíčových událostí z dějin 20. století. Rekonstrukcí událostí autor obrací význam původních fotografií (např. změnou jejich emocionálního kontextu) a vytváří jejich opak. *Pozitivy* upozornily na samotný proces prohlížení a jeho mediální podmíněnost. Jak trefně poznamenal Michal Dabrowski: „*Ikonická díla zafixovaná v kolektivní paměti byla dekonstruována, otevřena. Nečetl jsem to ani tak jako akci odhalující snadnost manipulace s fotografií, ale spíše jako gesto poukazující na roli, kterou obrazy hrají v procesu vytváření obrazu války nebo vize historie. Libera upozornil na to, jak války působí na smysly a jak mocnou zbraní může být obraz“*[37]*.*

Sen Busha ironicky komentuje mediální manipulaci, k níž došlo během konfliktu v Perském zálivu v 90. letech. „Negativem“ však není - jako tomu bylo u ostatních obrazů z cyklu *Pozitiva* - žádná konkrétní fotografie, ale celek propagandistického sdělení, které tehdy zaplavilo média západního světa. Tato fiktivní událost, kterou autor zobrazil, odhaluje absurdní nesoulad mezi představami o hrdinném zachránci, jakým se západní svět viděl při intervenci v Iráku, a realitou konfliktu. „Negativní“ by zde tedy byl obraz, který jsme nemohli vidět - obraz zoufalství, nenávisti nebo odporu, který mohl pociťovat irácký lid, zatímco byl násilně „obšťastňován“ svobodou, kterou zavedla západní vojska.

První válka v Zálivu vypukla v lednu 1991. Boje pokračovaly až do konce února. Klíčovou vojenskou operací, která rozhodla o výsledku války, byla *Pouštní bouře.* Vojska koalice západních sil velmi rychle donutila Iráčany stáhnout se z Kuvajtu, který anektovali. Během ústupu Husajnovy jednotky zapálily kuvajtské ropné vrty a předtím, rovněž na jeho rozkaz, vypustily do Perského zálivu obrovské množství ropy, což vedlo k ekologické katastrofě.

[36] Z. Libera, *Sen Busha,* „Przekrój“ 13. dubna 2003, č. 15/3016.
[37] M. Dabrowski, *Zbigniew Libera, Sen Busha,* [online], [přístup 03.010.2023], dostupné: https://culture.pl/pl/dzielo/zbigniew-libera-sen-busha.

Mediální reprezentace války v Zálivu v roce 1990 byla důležitým aspektem konfliktu. Hrálo důležitou roli při utváření veřejného mínění po celém světě. Významně ovlivnila způsob, jakým byl konflikt vnímán. Pro mnoho lidí bylo důležitější to, co viděli v televizi a v médiích, než to, co se reálně dělo na bojišti. Vojenské a vládní orgány kontrolovaly komunikaci z fronty a rozhodovaly, které informace mohou být zveřejněny a které ne. Cenzura se nepoužívala jen proto, aby se zabránilo vyzrazení klíčových strategických informací. Americká vojenská komunita byla přesvědčena, že USA prohrály válku ve Vietnamu kvůli nedostatečné cenzuře médií - protože určité obrazy mohly ovlivňovat veřejné mínění způsobem, který nebyl kontrolován. Takovým otřesným obrazem vietnamské války, obrazem, který do značné míry přispěl ke konci války, byla fotografie *Napalm Girl,* o níž budu hovořit později v této práci. Vlna protiválečných protestů, kterou zveřejnění této fotografie spustilo, přiměla vládnoucí k odchodu z Vietnamu. Na základě tohoto poučení se americká vojenská komunita rozhodla, že se tentokrát podobné „chyby" vyvaruje.

Před intervencí v Perském zálivu byla zavedena nová politika vůči tisku, tzv. *embedded jurnalism*[38]. Tato politika bude od té doby pokračovat i během následujících válek. Pomocí různých nástrojů, od cenzury až po vyvolání autocenzury samotných novinářů, byla reprezentace konfliktu přísně kontrolována. Leszek Kolankiewicz ve svém článku The *Gulf War (Válka v Zálivu), který* vyšel v časopise Dialogue v roce 1991, napsal:

[38] *Embedded journalism* je specifická forma akreditace tisku u armády, která zpravodajům umožňuje vstup do konfliktních zón po registraci u jednoho z vojenských kontingentů. Cestu novinářů organizovalo a financovalo ministerstvo obrany jedné z koaličních zemí NATO. Vojáci byli zodpovědní za přepravu reportérů po základnách a brali je na hlídky, což ovlivnilo obsah reportáží, který vycházel především ze scénářů, jež jim byly předloženy. Tento model žurnalistiky skončil 15. srpna 2021 se stažením sil NATO a Američanů z Afghánistánu, kteří svou misi považovali za neúspěšnou. Po nich následoval Tálibán, který koncept *embedded žurnalistiky převzal a* zavedl jej podle svých vlastních podmínek. Novináři, kteří podávají zprávy ministerstvu informací v čele s mullou Hadžrulláhem, se vydávají na cesty, jejichž cílem je ukázat negativní dopady americké okupace, a jejich reportáže jsou obohaceny komentáři mully Turabiho, který prezentuje vizi nové-staré moci Tálibánu jako prospěšnou pro obyvatelstvo.

> Američané vstoupili do války v Zálivu se syndromem Vietnamu. Ve Spojených státech panuje poměrně jednotný názor, že ke vzniku tohoto syndromu přispěl tisk a televize. [...] Vietnamský syndrom je možná především obrazem, který utkvěl v kolektivním podvědomí: tisíce amerických chlapců, které v pytlích odnášeli domů, a vietnamské děti zmrzačené, popálené napalmem. A ta jedna krátká věta, kterou světu zprostředkoval Peter Arnett, tehdejší zpravodaj agentury AP, věta amerického důstojníka odpovědného za zničení jedné z vesnic v deltě Mekongu: „Museli jsme ji zničit, abychom ji zachránili“[39].

Během bojových operací platila přísná bezpečnostní pravidla. Novináři měli často omezený přístup do určitých oblastí a nesměli zveřejňovat informace, které by mohly poškodit vojenské operace. Měli také omezený přístup ke komunikačním technologiím a internetu, což jim ztěžovalo rychlé informování světa z válečné fronty. Zpravodajové byli přidělováni k vojenským jednotkám, tzv. *pool reporters,* skupině novinářů vybraných armádou, a museli projít vojenským výcvikem a nosit uniformu a přilbu. Jak trefně poznamenal Leszek Kolankiewicz - tímto iniciačním rituálem se stávali součástí armády. „*Takový výcvik nevyhnutelně působí jako přechodový rituál, zatímco uniforma je převlek, který, jak kdysi poznamenal Roger Caillois, dělá z člověka funkcionáře, zástupce a služebníka neotřesitelného a neosobního principu*“[40].

Pentagon se na tento konflikt velmi pečlivě připravoval a jedním z prvků této přípravy bylo omezení přístupu médií k nezávislým zdrojům informací. Bernard E. Trainor, generál ve výslužbě, měl zvrácené chápání práva veřejnosti na informace. Uznával sice jeho nezpochybnitelnost, ale za podmínky, že zprávy budou pocházet z vlastních kontrolovaných zdrojů. Jeho krédem bylo: „*Služba, čest, vlast a - pryč s médii!*“[41].

Pravidla, která byla zpravodajům uložena před začátkem bojů, ukazují míru kontroly a omezení, které armáda uvalila na zpravodajství v médiích. Platil absolutní zákaz natáčení a nahrávání vojáků v určitých situacích: umírajících, vážně zraněných, v těžkém šoku nebo při psychiatrické léčbě. S vážněji zraněnými bylo možné dělat rozhovory pouze v přítomnosti vojenské policie a pouze se společným souhlasem samotného pacienta, jeho lékaře a velícího důstojníka. Přístup médií k vojenským jednotkám byl omezen pouze na tři procenta zpravodajů,

[39] L. Kolankiewicz, *Notatki ze spektaklu. Wojna w Zatoce*, „Dialog” 1991, nr 7, s. 111.
[40] L. Kolankiewicz, *op. cit.*
[41] L. Kolankiewicz, *op. cit.*

kterým byli přiděleni informační důstojníci, kteří monitorovali a kontrolovali veškeré přenosy.

Omezení fotografování míst bojů, válečných zranění a mrtvých vojáků ukazují, že vizuální vyprávění bylo kontrolováno. Tato kontrola nespočívala pouze v „uvolňování“ konkrétních, v tomto případě abstraktních snímků, ale také - a možná především - v blokování snímků, které by mohly šokovat veřejné mínění - snímků lidí.

Podobné akce vojenských orgánů nejsou ničím novým. Od samého počátku pracovali váleční fotografové na příkaz úřadů a armády a předkládali oficiální obraz války, kultivovaný a nekrvavý. Již od Rogera Fentona, vyslaného v roce 1855 princem Albertem do ruské krymské války proti Turecku, se očekávalo, že poskytne fotografie, které by vyvrátily zprávy tisku o otřesných životních podmínkách britských vojáků, armádu decimujících nemocech a porážkách na bojišti. Dostal jasné instrukce: žádné fotografie mrtvých, nemocných nebo raněných. Nezobrazovat bitevní scény. Proto snímky, které vytvořil, zachycují výjevy ze života vojáků za frontovou linií, jak si připravují zbraně a pózují v přátelském objetí. Na památku smrti šesti set britských vojáků v bitvě u Balaklavy vytvořil Fenton slavnou fotografii *The Valley of the Shadow of Death*[42]. Nezobrazuje těla padlých ani žádné živé postavy. Místo toho zobrazuje prázdnou a klikatou cestu pokrytou kameny a dělovými koulemi. Fenton použil tuto metaforickou kompozici - nepřítomnost, aby zprostředkoval atmosféru a noční můru války a zároveň ponechal dostatek prostoru pro interpretaci a reflexi.

Vraťme se k Iráku, jak je vidět, skutečnost, že strany konfliktu utvářejí narativy tak, aby vyhovovaly jejich vlastním a nepřátelským společnostem, je běžným jevem. Jde tedy o víc než o důležitou roli obrazů jako nástrojů propagandy nebo o utváření žádoucího obrazu války stranami konfliktu.

Proč byla válka v Zálivu tak zajímavá?

[42] R. Fenton, *The Valley of the Shadow of Death*, Getty Museum Collection [online], [přístup:13.12.2023], dostupné: https://www.getty.edu/art/collection/object/104GXR

Především je však klíčovým příkladem jedinečné role vizuality a reprezentace při utváření reality, tedy jevů, které charakterizují postmodernu - dobu, v níž žijeme.

Jean Baudrillard, francouzský filozof a kulturní teoretik, který ve svém díle analyzoval význam médií a reprezentace v kontextu současné společnosti. Ve své knize *The Gulf War Didn't Happen*[43], kterou napsal v roce 1991, prakticky ještě v době, kdy konflikt v Zálivu probíhal, upozornil na probíhající ontologickou transformaci vedoucí k virtualizaci reality. Kniha je souborem tří článků, které vyšly v roce 1991 v časopise Liberation a v deníku The Guardian. První článek, *The Gulf War Will Not Happen (Válka v Zálivu se nekoná),* vyšel 4. ledna 91, tedy ještě před intervencí západních vojsk v Iráku. Druhý, nazvaný *The Gulf War Is It Really Happening (Válka v Zálivu se opravdu stane),* byl publikován 6. února. Třetí článek *The Gulf War Didn't Happen (Válka v Zálivu se nekoná)* vyšel 29. února, den po skončení bojů.



FOTO. 6 R. FENTON, SHADOW OF THE VALLEY OF DEATH, 1855

Tvrdil, že válka v Zálivu se proměnila v hyperrealitu. Stala se první válkou, která úspěšně zaútočila na realitu samotnou. Byla již předem

[43] J. Baudrillard, *op. cit.*, s. 20.

prezentována jako simulace, rozhodnutá ještě před jejím skutečným začátkem, a nedostatek prohlášení od obou stran konfliktu vyvolával otázky o tom, jak se válka ve skutečnosti odehrála. Média vytvořila jakousi „falešnou realitu“, v níž byli diváci odděleni od skutečných událostí. Obrazy války, které se dostávaly k veřejnosti, byly filtrovány a upravovány tak, aby odpovídaly specifickým narativům a propagandistickým cílům.

> Stále jsme neopustili bitevní pole virtuální války, jinými slovy, nepřestali jsme s důmyslnými, ale často směšnými přípravami na pozadí celosvětové nerozhodnosti o vůli vést válku, a to ani v případě Saddáma. Proto ten nedostatek obrazů, který není ani náhodný, ani způsobený cenzurou, ale je důsledkem nemožnosti zobrazit neurčitost války. [...] Proto se informace „v reálném čase„ ztrácejí ve zcela nereálném prostoru a nakonec poskytují jen čisté, neužitečné a okamžité televizní obrazy, odhalující svou původní funkci vyplnit vakuum, ucpat díru zející uprostřed obrazovky, kterou uniká podstata událostí[44].

Jednalo se o jeden z prvních konfliktů, který byl vysílán živě v televizi. Nejen tiskové konference generála Normana Schwarzkopfa, velitele koaličních sil, ale i abstraktní záběry z průběhu vojenských operací pravidelně vysílaly hlavní televizní stanice po celém světě. Média o událostech nejen informovala, ale také je vytvářela, a proměnila tak válku v podívanou. Lze říci, že vojensko-politické síly zapojené do konfliktu vytvořily „válečnou podívanou“, v níž se média a technologie staly nástroji v propagandistické hře, v níž byla „skutečná“ válka nahrazena abstraktním obrazem. Způsob, jakým byla „podívaná na válku v Zálivu“ prezentována, připomínal sportovní show a videohry. „Mysleli jste si snad, že fotbal je vzrušující?“ - řekl Tom Brokaw v pořadu na NBC - „*Tak se podívejte na reportáž našeho zpravodaje v Zálivu*“[45].

> Protože tato válka ve skutečnosti nikdy nezačala, nikdy neskončí. Díky snům o čisté válce, o válce orbitální, zbavené všech místních a politických peripetií, jsme se dostali do pasti měkké války, virtuální nemožnosti války, která se promítá do chatrné fantasmagorie, v níž se protivníci předhánějí v deeskalaci, [...] Vše se tak přesouvá do virtuální sféry a my čelíme virtuální apokalypse, hegemonii, která je nakonec mnohem nebezpečnější než skutečná apokalypsa[46].

[44] J. Baudrillard, *op. cit.*
[45] L. Kolankiewicz, *op. cit.*, s. 112.
[46] J. Baudrillard, *op. cit.*, s. 13.

Analýzy často zdůrazňují vliv mediálních reprezentací na diváky televizní podívané a jejich pevné zakotvení v dynamice kapitalistické podívané. Na diváka byla nastražena specifická past. Prostřednictvím zprostředkování měl divák získat odstup od sledovaných událostí a zároveň se zapojit do těchto falešně-pravdivých obrazů.[47] Baudrillard tvrdil, že válka v Perském zálivu nebyla ve skutečnosti válkou, ale spíše zvěrstvem, které válku předstíralo, a že diváci kuvajtské podívané, kterým byla simulace prodávána jako realita, byli médii manipulováni. To vyvolalo otázky o morálce a etice konzumace lidského utrpení v podobě televizní podívané.



FOTO. 7 A. CLARK,VOJÁK STOJÍ NA STRÁŽI, ZATÍMCO V DÁLCE HOŘÍ ROPNÉ VRTY V KUVAJTU JIŽNĚ OD IRÁCKÝCH HRANIC V POSLEDNÍ NOCI VÁLKY V ZÁLIVU, 1991

> Válka s jejími falešnými pseudovojáky, generály, experty a televizními moderátory, kteří o ní celé dny spekulují před našima očima, se dívá do zrcadla a ptá se sama sebe: jsem dost hezká, jsem dost schopná, jsem dost velkolepá, jsem dost sofistikovaná, abych mohla vstoupit do arény dějin? Tyto úzkostné otázky jistě vyžadují nejistotu ohledně jeho možného výbuchu. A tento druh nejistoty se šíří po našich obrazovkách jako skutečná ropná skvrna, byť jen v obraze onoho slepého mořského ptáka, ponechaného svému osudu na pláži v Zálivu, který zůstává symbolickým odrazem toho, čím jsme my, zírající na své obrazovky, tváří v tvář této lepkavé a nepochopitelné události[48].

[47] Ł. Zaremba, *Czy „wojny z terroryzmem" również nie było?,* [in:] Widok, teorie i praktyki kultury wizualnej, [online], [přístup 20.11.2023], dostupné: *https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2013/2-obrazy-terroru-widzialnosc-historii/czy-wojny-z-terroryzmem-rowniez-nie-bylo#collapseDoi1295.*

[48] J. Baudrillard, *op. cit.*, s. 23.

Předpokládá se, že tato válka vytvořila paradigma války jako počítačové hry - byla telegenická. V čem spočívala telegeničnost této války? Co jsme viděli dzie li? Nebo spíše, co jsme neviděli?



FOTO. 8 P. DE NOIRMONT, DESERT-STORM, 1991

Nebyly předváděny žádné skutečné válečné akce, místo toho byly prezentovány abstraktní obrazy, často realizované z kamery s nočním viděním. Na televizních obrazovkách byly vidět pouze svítící tečky



FOT. 9 P. DE NOIRMONT RAKIJSKÁ PROTILETADLOVÁ PALBA A SVĚTLICE OSVĚTLUJÍ OBLOHU NAD CENTREM BAGDÁDU, 1991

vybuchujících raket vypálených na irácká opevnění na zeleno-černém rozmazaném pozadí. Bombardovací nálety, které v podstatě zničily iráckou

armádu, nebyly ukázány. Samotná pozemní ofenziva, cynicky nazývaná *turkey shoot* - (*střílení krocana),* při níž byl poměr ztrát 90 amerických vojáků na 100 000 Iráčanů, nebyla zobrazena. Nepřítel se stal pouhou blikající tečkou na obrazovce amerického počítače. Luke Zaremba to shrnul výstižně:

> Izolování nepřítele pomocí nejrůznějších elektronických rušení a interferencí vytváří jakousi barikádu, za níž se stává neviditelným. Tímto způsobem se také stává „nelokalizovatelným„, a to i pro radar, a jeho schopnost odolávat se ukazuje jako obtížně zjistitelná. Když jej anihilujeme na dálku a jakoby průhledností, stává se nemožným rozpoznat, zda je ještě živý, nebo už mrtvý[49].



FOTO. 10 K. JARECKEVE VÁLCE V ZÁLIVU V ROCE 1991 AMERIČTÍ PILOTI BOMBARDOVALI USTUPUJÍCÍ IRÁCKÝ KONVOJ. VĚTŠINA AMERICKÝCH MÉDIÍ ODMÍTLA TUTO FOTOGRAFII ZVEŘEJNIT.

Místo toho jsou zde záznamy vzpomínek účastníků těchto událostí, například novináře Tonyho Cliftona.

> Míjeli jsme těla vojáků, kteří leželi, jako by spali, bez viditelných zranění. Jiní, které jsme potkali, byli tak pořezaní, že jim nohy u kalhot ležely asi padesát metrů od horní poloviny těla. Čtyři vojáci zemřeli pod nákladním autem, kde hledali úkryt. Jiní byli rozloženi v kruhu do vějíře, jako by bomba spadla přímo doprostřed mezi ně. [...] Nejvíce groteskní byla ohořelá mrtvola irácképo řidiče tanku se zčernalýma rukama nataženýma vzhůru jako v prosebném gestu„. To jsme na vlastní oči neviděli. Američané dělali vše pro to, aby se nám tato válka zdála nejen krátká a jednostranná, ale také - telegenická[50].

[49] Ł. Zaremba, *op. cit.*

[50] L. Kolankiewicz, *op. cit.*, *s.* 24.

Podle amerických odhadů bylo v tomto konfliktu zabito 75 až 100 tisíc Iráčanů a 383 amerických vojáků. Způsob vyprávění při líčení této války zcela postrádal napětí, nedocházelo k žádným hrdinským příběhům jako ve Vietnamu nebo ve druhé světové válce. Sledování cílů - eliminace.

> Válka v Zálivu trvala třiačtyřicet dní: třicet osm letecká ofenzíva - pozemní ofenzíva pouze osm hodin. Proto se seriál Válka v Zálivu mohl zdát všelijak, jen ne monotónní, zvláště když letecké operace byly zobrazovány podle schématu: vzlet - vyhledání cíle na obrazovce počítače - symbol zásahu - přistání - úsměv. Přesně jako ve videohře. „Můžete mířit, jak chcete". - hlásil plukovník Alton Whitley, pilot Stealthu - „buď na pánské, nebo dámské toalety". Viděli jsme to: viděli jsme, jak někdo na něco míří a něco zasahuje - možná. Ale pokud to byl jen záchod, neviděli jsme dámy ani pány zasáhnout[51].

Zásadní bylo také zprostředkování zážitků vojáků prostřednictvím vizuálních nástrojů nebo využití pokročilých technologií, jako jsou chytré bomby a satelity pro sledování situace na bojišti. Obrazem reality, který



FOTO. 11 PUBLIC DOMAIN, DÁLNICE SMRTI .PUBLIC DOMAIN,1991

měli bojovníci k dispozici, byla termovize, zpracovávaná přístroji nočního vidění, které zaznamenávají tepelné záření vyzařované objekty a prezentují je v podobě vizuálního zobrazení teploty, kde různé odstíny barev či barevnosti představují teplotní rozdíly mezi objekty. Válečné přístroje často připomínaly vybavení pro počítačové hry a byly ovládány z konzole vzdálené někdy i několik tisíc kilometrů od cíle. K přímému kontaktu

[51] *Ibidem.*

s nepřítelem nedocházelo. Tento způsob vedení války zásadně mění prožitek ze zabíjení.

> Zpravodajství z války dominovalo vysílání z kvaziobjektivních kamer, nočního vidění nebo satelitů. To vše vytvářelo v televizi neustálou podívanou, která znemožňovala vidět oběti války jako například o několik desetiletí dříve na snímcích Nicka Uta z Vietnamu. Místo toho jsme viděli rozmazané krajiny, záběry ze zákopů, záběry po kulkách a mezinárodní kontingent, který měl stabilizovat situaci v ulicích. Oběti se objevily později - například na fotografiích z věznice Abú Ghrajb -, i když i ony byly zbaveny své identity, často se zakrytými obličeji[52].

Použití vyspělé technologie také vytvořilo určitý druh automatizace vnímání, který byl důležitým aspektem vedení této války. Stroje, které byly dálkově ovládané a vybavené kamerami a senzory pro sběr dat a provádění přesných útoků, prováděly vzdušný dohled a útoky samy. Ke sběru dat a sledování situace na zemi byly využívány družice umožňující pozorování z vesmíru. Pokročilé počítačové systémy pro rozpoznávání obrazu umožňovaly automatickou analýzu vizuálních dat, jako jsou fotografie a videozáznamy, k identifikaci cílů nebo podezřelých osob. Moderní technologie, jako jsou bezpilotní letouny, navíc umožňovaly provádět operace na velkou vzdálenost, čímž se pojem odpovědnosti rozostřil.

> Dnešní bombové kamery a drony-bombardéry ukazují útok. Přenos se však zastaví přesně v okamžiku, kdy je dosaženo cíle (v případě bomby s kamerou nezůstane nic, v případě dronu se nám nic nezobrazí), což je místo, kde by měla začít odpovědnost. Neexistují žádné záběry destrukce („vedlejší škody"), neexistují pachatelé ani viníci a v jistém smyslu neexistuje ani samotný útok. Přenesení kauzality na stroje usnadňuje vymazání skutečných následků činů[53].

Tento způsob zobrazování, vytvořený během války v Perském zálivu, inspiroval Sophii Ristelhueber, která se tématem krajiny po válce zabývala v knize *Fait*, kde se zaměřila na abstraktní a vzdálené krajiny. Fotografie ukazují poválečnou krajinu z odstupu, stejně jako byla vizualizována válka. Teprve při bližším pohledu na detaily pochopíme, na co se vlastně díváme.

Práce se dotýká složitého vztahu mezi estetikou a dokumentací. Fotografie ukazují rány, které zemi způsobily vojenské akce - například zákopy, stopy po vozidlech, zničené stavby a další pozůstatky konfliktu, a stávají se tak metaforou širších dopadů války. Snímky přesahují tradiční

[52] Ł. Zaremba, *op. cit.*
[53] Ł. Zaremba, *op. cit.*

fotožurnalistické zobrazení konfliktu a nabízejí meditativnější a introspektivnější pohled na jeho následky.

Inspirován fotografií časopisu „Time“ z února 91, na níž jsou zachyceny propletence v poušti, fotografované ze vzduchu, se autor vydal do Iráku sedm měsíců po skončení válečných akcí. Ristelhueberovo dílo bylo kontroverzní a provázelo ho obvinění z estetizace války. Kritici naznačují, že umělec přikrášluje válečná zvěrstva tím, že dává obrazům estetickou podobu. Ristelhueber se však soustředí na zobrazení jizev války, na dokumentaci mizejících stop konfliktu, aniž by měl ambici zprostředkovat konkrétní, reportážní informace. Její dílo působí jako memento. Je zamyšlením nad tím, jak obtížné je uchovat si vzpomínku na válku, jak snadné je ztratit její stopy v průběhu plynutí času. Válka z našich obrazovek mizí, stejně jako poušť časem zakryje její stopy a zanechá hladký povrch. Dílo Sophie Ristelhueberové vrhá světlo na složitost zobrazení války v umění, balancuje mezi dokumentací a estetizací, mezi pamětí a zapomněním.

Adam Broomberg a Oliver Chanarin se zase ve svém projektu *The Day Nobody Died* (*Den, kdy nikdo nezemřel),* natočeném v roce 2008 v Afghánistánu, zabývají otázkami cenzury, relativity mediálního pokrytí a povahy fotografie jako média. *The Day Nobody Died* zpochybňuje nejen důvěryhodnost a objektivitu médií, ale zamýšlí se také nad rolí fotografie při utváření našeho chápání a vnímání ozbrojeného konfliktu. Toto dílo vrhá světlo na omezení tradiční fotožurnalistiky a zkoumá nové způsoby vizualizace a interpretace válečných událostí, což z něj činí důležitý příklad současného diskurzu o válce, médiích a umění. V následující části se tímto projektem podrobně zabývám a ukazuji, jak umělci zpochybňují konvenční přístupy k dokumentování války a představují alternativní způsob komunikace.

OBRAZY VÁLKY PROTI TERORISMU JAKO PARADIGMA PRO NOVOU VIZUALITU



FOTO. 12 SVĚTOVÉ OBCHODNÍ CENTRUM PO ZÁSAHU DVĚMA LETADLY 11. ZÁŘÍ 2001 V NEW YORKU.

Změny ve společnosti a politice se nepochybně odrážejí v reprezentaci - ovlivňují způsob, jakým jsou obrazy vytvářeny, chápány a používány. Útok na Světové obchodní centrum v New Yorku 11. září 2001 byl přelomovou událostí s obrovskými důsledky nejen v politické, sociální a kulturní sféře, ale také ve sféře vizuální. Začala nová éra ve způsobu, jakým prožíváme, vnímáme a dokumentujeme válku, a vizualita v tomto procesu hraje klíčovou roli. Lze hovořit o válečné fotografii před a po 11. září 2001.

Byl to první útok na Spojené státy na jejich vlastním území. Způsob, jakým byl tento útok proveden, odstartoval takzvanou válku proti terorismu - nový typ globálního konfliktu, vedeného mimo tradiční fronty, kde nepřítel není ničím - je nepředvídatelný, nepolapitelný a těžko pochopitelný. „*Je to jen sen. Celá «válka proti terorismu» je koneckonců*

jen fantazie, protože jen ve snu do sebe logicky zapadají takové protiklady jako «válka», «globalismus» a «terorismus»“[54] . Susan Buck-Morssová ve své knize s výmluvným názvem *Thinking Past Terror z* roku 2003 jako jedna z prvních poukázala na to, že válka proti terorismu je nekonvenční konflikt, který neodpovídá tradičním definicím války - nemá jasné prostorové hranice ani tradiční geopolitické cíle. Její symbolický význam se zdá být mnohem důležitější než její vojenský význam. Autor zdůrazňuje, že nehmotná a všudypřítomná povaha současných konfliktů významně ovlivňuje způsob, jakým si představujeme a chápeme pojem války, která tím, že je všude, a přesto nikde, proměňuje mentální i fyzickou krajinu 21. století.

Nejzřetelněji se to projevilo právě při útoku na WTC. Tento velkolepý teroristický čin byl proveden v podstatě s velmi malými prostředky. Tucet sebevražedných atentátníků a světová média. Jak „nástroje“ útoku, tak jeho rozsah a dopady jsou součástí naší reality. Unesená dopravní letadla společnosti American Arlines, nejvyšší budovy v hlavním městě světa, New Yorku, a média, která o všem informovala v přímém přenosu. Nemohli jsme atentátníkům prokázat lepší službu než tím, že jsme seděli na svých místech a sledovali zprávy. Susan Sontagová to vyjádřila výstižně*:* „*Války jsou dnes také obrazy a zvuky v obývacím pokoji. Informace o tom, co se děje jinde, zvané zprávy, jsou plné konfliktů a násilí. Čím krvavější, tím zajímavější, hlásá odvěká maxima bulváru*“[55]. Dá se říci, že Al Kajda velkolepě uspěla, když využila základ našeho světa - média. Při samotném útoku zahynulo necelých 3 000 lidí. Z pohledu válek vedených na Blízkém východě a jejich obětí je to velmi malé číslo. Na druhou stranu strach, který tyto útoky vyvolaly, a jejich společenské důsledky byly obrovské. Zdá se, že jen někdo „zvenčí“ z jiného kulturního prostředí, mohl tak přesně diagnostikovat naši realitu a použít její nástroje proti nám.

Mnoho výzkumníků a pozorovatelů mezinárodní situace má vážné pochybnosti o účinnosti vojenských strategií v kontextu války proti terorismu. Tradiční metody ozbrojeného boje jsou pro účinný boj s tak

[54] S. Buck-Morss, *Thinking Past Terror: Islamism and Critical Theory on the Left*, Verso, London 2003.
[55] S. Sontag *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Karakter, Kraków 2023, s. 33.

nepolapitelným protivníkem, jakým je terorismus, nedostatečné. Kromě toho jsou zdůrazňovány problematické vedlejší účinky těchto akcí, jako je porušování lidských práv a omezování občanských svobod, k němuž často dochází pod záminkou ochrany bezpečnosti.

Důležitým prvkem této debaty je otázka vizuální reprezentace války proti terorismu, která hraje klíčovou roli při utváření vnímání a chápání konfliktu veřejností. Vizuální reprezentace války v tradičních i digitálních médiích mají významný vliv na veřejné mínění a mezinárodní politiku. Z tohoto důvodu se upozorňuje na potřebu hledat komplexnější řešení, která by zahrnovala nejen vojenské, ale i sociální a kulturní aspekty. Pochopení specifik války proti terorismu, včetně role vizuální reprezentace, se stává klíčovým pro vypracování účinnějších strategií boje proti této globální hrozbě.

Vizuální rozdíly mezi válkou v Perském zálivu a takzvanou „válkou proti terorismu“ jsou značné. Válka v Zálivu byla více spojena s tradičními masovými médii, jako je televize, noviny a rozhlas, zatímco válka proti terorismu se vede v éře sociálních médií a internetu. Je složitější a méně spojená s vojenskými úspěchy. Rozdílnost těchto konfliktů však nesouvisí pouze s vývojem médií, ale také s hlubšími aspekty samotné struktury vizuality zohledňující všechny vizuální zkušenosti - viditelné - to, co je viditelné, a neviditelné - to, co je skryté, přehlížené. Tyto rozdíly tedy nelze redukovat na pouhou změnu dominantního média, tj. způsobu, jakým jsou obrazy a informace vytvářeny, šířeny a přijímány. To, co se v obou konfliktech lišilo, byl rámec viditelnosti, a tedy její vizuální charakter.

Symbolickým obrazem útoku na Světové obchodní centrum je ikonická fotografie Richarda Drewa *Falling Man,* na níž je zachycen muž padající z hořící budovy. Snímek vyvolal intenzivní debatu o etických důsledcích zobrazování takových okamžiků a dotkl se konfliktu mezi právem společnosti na informace a právem jednotlivce na důstojnost a soukromí. Viděli jsme to na vlastní oči. Stojí za to se u této fotografie na chvíli zastavit. Široký a kontroverzní dosah této fotografie ilustruje mocnou roli médií při utváření veřejného vnímání a paměti historických událostí. Analýza recepce této fotografie je zároveň zajímavým příkladem

procesu mytologizace, kdy obraz přesahuje svůj bezprostřední kontext a vyvolává širší kulturní a etické významy.

Čtyřiapadesátiletý Richard Drew, fotograf agentury Associated Press, fotografoval v Bryant Parku módní přehlídku pro těhotné, když se dozvěděl o útoku z 11. září. Bez prodlení sbalil své vybavení a vydal se metrem k WTC. Když dorazil na místo, kde se shromažďovaly sanitky (protože, jak tvrdil, záchranáři „vás obvykle nevyhazují“[56], uviděl lidi padající z hořících budov. Tom Junod ve svém článku *The Falling Man An unforgettable story*[57] podává dojemné svědectví o této události.



FOTO. 13 R. DREW FALLING MEN, 2001

[56] T. Junod, *The Falling Man An unforgettable story*, „Esquire“, [online], 9. září 2021, [přístup 1.11.2023], dostupné: https://www.esquire.com/news-politics/a48031/the-falling-man-tom-junod/.
[57] *Ibidem.*

> Začali skákat krátce po nárazu prvního letadla do severní věže, krátce po vypuknutí požáru. Skákali, dokud se věž nezřítila. Skákali okny, která již byla rozbitá, a později okny, která sami rozbili. Skákali, aby unikli kouři a ohni; skákali, když se propadly stropy a podlahy; skákali, jen aby se ještě jednou nadechli, než zemřou. Skákali neustále, ze všech čtyř stran budovy a ze všech pater nad a kolem osudné rány budovy. Skákali z kanceláří pojišťovny Marsh & McLennan, z kanceláří firmy Cantor Fitzgerald, která obchodovala s dluhopisy, z restaurace Windows on the World ve 106. a 107. patře - na samém vrcholu. Více než hodinu a půl vyskakovali z budovy, jeden po druhém, spíše postupně než hromadně, jako by každý potřeboval vidět jiného skokana, než sebere odvahu skočit sám. Na jedné fotografii pořízené z dálky je vidět, jak lidé skáčou v dokonalém pořadí, jako výsadkáři, a vytvářejí oblouk tvořený třemi padajícími lidmi, rovnoměrně rozmístěnými. Skutečně se objevily zprávy, že se někteří lidé pokusili seskočit padákem, než jim síla vyvolaná pádem vytrhla z rukou záclony, ubrusy, zoufale nasbíraný materiál. Všichni byli při pádu živí, jejich cesta dolů trvala asi deset sekund. [...] Jeden z nich zasáhl hasiče na zemi a zabil ho; tělo hasiče pomazal otec Mychal Judge, jehož smrt byla krátce nato přijata jako příklad mučednictví poté, co po světě obletěla fotografie - spásný obraz - hasičů, kteří vynášeli jeho tělo zpod trosek[58].

Richard Drew Začal fotografovat. Použil objektiv 200 mm. Stál mezi policistou a technikem záchranné služby a pokaždé, když jeden z nich zavolal: „Tady je další“, jeho fotoaparát našel padající tělo a sledoval ho v sekvenci devíti nebo dvanácti snímků. Než se jižní věž zřítila a donutila ho k útěku, zachytil asi 10-15 takových sekvencí. Připojil se k evakuovaným a zamířil do kanceláře agentury AP. Tam, když upravoval fotografie, „okamžitě rozpoznal to, co viděl pouze jeho fotoaparát - něco ikonického v prostorově roztaženém zániku padajícího člověka. Na žádné další fotografie v sekvenci se nepodíval; nepotřeboval to. „*Když upravujete fotografie, naučíte se hledat významný snímek «Musíte to umět rozpoznat», říká. «Tahle fotka prostě vyskočila z obrazovky díky své kompoziční symetrii. Měla prostě něco do sebe»*“[59]. Druhý den byl snímek zveřejněn v The New York Times a stovkách dalších publikací a stal se jedním z nejznámějších snímků tragédie. Identita vyfotografované osoby zůstala neznámá.

Fotografie *Falling Man* se stala jedním z nejikoničtějších a zároveň nejkontroverznějších snímků spojených s útoky z 11. září. Proč právě tento snímek? Fotografie vystihuje rozpor: je v jistém smyslu hrdinská, jak bychom chtěli událost vnímat. Pravda o pohybu a zkušenostech těch, kteří skočili, je však mnohem složitější a tragičtější.

---

[58] *Ibidem.*
[59] *Ibidem.*

Na fotografii se zdá, že padající muž se pohybuje harmonicky a klidně. Je to však jen zlomek vteřiny z jeho posledních okamžiků. Pokud se podíváme na celou sekvenci fotografií z tohoto okamžiku, jeho pád byl stejně chaotický a zoufalý jako pády ostatních. Nepadali s grácií, ale spíše v boji o život, který byl nakonec odsouzen k nezdaru. Rozdíl mezi jedinou fotografií a skutečností pohybu, který za ní stojí, zdůrazňuje jednu ze základních vlastností fotografie: schopnost zastavit čas a abstrahovat od širších souvislostí. Na fotografii Richarda Drewa je lidskost padajícího muže zobrazena téměř uměleckým způsobem, který souzní s liniemi budov a vytváří esteticky působivou kompozici. Na ostatních záběrech, které si získaly takové uznání, je však patrný realističtější, chaotičtější a tragičtější obraz. To, co fotografie neukazuje, je stejně důležité jako to, co je na ní zachyceno. Neukazuje strach, bolest, zoufalství a chaos, které nepochybně provázely každého člověka, jenž se rozhodl skočit. Místo toho zobrazuje padajícího muže spořádaně, téměř klidně, což je diametrálně odlišné od skutečné povahy jeho pádu. Tento nesoulad mezi obrazem a skutečností vede k úvahám o úloze fotografie při dokumentování historie a emocí a o etických dilematech spojených se zobrazováním lidského utrpení.

Ve většině amerických novin se fotografie objevila jednou a už nikdy více. Od zveřejnění bylo upuštěno pod vlivem obvinění z neetického využití lidské smrti, dehumanizace, narušení intimity a přeměny tragédie v obscénní pornografii. Fotografie *Padajícího muže* se od samého počátku stala ikonickou a zároveň nepřijatelnou.

Současně začalo téměř obsedantní pátrání po totožnosti muže na fotografii. Peter Cheney, reportér listu „The Globe and Mail“, se ujal úkolu vyřešit tuto záhadu. Po digitálním zpracování fotografie získal lepší vizuální údaje, které mu umožnily lépe identifikovat mužovy rysy. Dospěl k názoru, že se mohlo jednat o hispánského muže tmavé pleti s kozí bradkou a že jeho oděv, původně považovaný za bílou košili, byla ve skutečnosti tunika typická pro zaměstnance restaurací. Tyto informace zúžily pátrání na skupinu zaměstnanců restaurace Windows on the World, která se nacházela na vrcholu severní věže WTC a která v den útoku přišla o 79 zaměstnanců a 91 zákazníků, mezi nimiž mohl být i hledaný muž. Tato detektivní práce přivedla Cheneyho k Norbertu Hernandezovi,

latinskoamerickému cukráři pracujícímu ve Windows on the World, který byl 11. září zabit. Po nalezení plakátu pohřešované osoby, který odpovídal popisu muže na fotografii Richarda Drewa, se Cheney vydal za Hernandezovou rodinou do Queensu. Bratr a sestra potvrdili, že na fotografii je Norberto. Když se však Cheney pokusil získat potvrzení od mužovy manželky a dcer, setkal se s jejich rázným nesouhlasem. Odmítly s ním mluvit. Vzal si slavnou fotografii s sebou a vydal se na Norbertův pohřeb, kde ji ukázal Jacqueline Hernandezové, nejstarší z mužových dcer. Ta se na fotografii krátce podívala a rozzlobeně řekla: „Ten hajzl není můj otec“. Pro Hernandezovu velmi nábožensky založenou rodinu byla sebevražda něčím naprosto nepřijatelným. Myšlenka, že by se Norberto mohl takto rozhodnout, pro ně byla nepřijatelná. Nakonec se ukázalo, že muž na fotografii nebyl Norberto. Stopa, která Norberta zbavila břemene být symbolem této tragické události, bylo oranžové tričko viditelné na jednom ze záběrů. Bylo to oblíbené tričko Jonathana Brileyho, akustika, který toho dne pracoval v restauraci „Windows on the World“, a s největší pravděpodobností se jedná o osobu viditelnou na fotografii.

Při jedné z nejdůkladněji zdokumentovaných událostí v moderních amerických dějinách se snímky lidí skákajících z věží Světového obchodního centra staly obzvláště tabuizovanými. Staly se jedinými, od kterých Američané vědomě odvraceli zrak. Tyto otřesné fotografie, ačkoli byly klíčovou součástí zpravodajství o dni tragédie, se setkaly s jasným odporem veřejnosti a symbolizovaly bolestnou hranici mezi dokumentací a národní pamětí.

Tom Junod popsal hluboký a bolestný dopad, který měly události na svědky událostí - jak na ty, kteří byli přímo na místě, tak na ty, kteří je sledovali prostřednictvím médií. Zdůraznil, jak traumatizující a dojemné mohou být takové zážitky, které ovlivňují psychiku a emoce pozorovatelů. Současně poukázal na to, že dramatické obrazy a vyprávění nejsou jen součástí individuální paměti, ale také sdílenou společenskou zkušeností.

> Říkalo se jim „skokani“, jako by představovali novou třídu lumíků. Zkouška, kterou stovky lidí prošly v budově a pak ve vzduchu, se stala jakousi zkouškou pro tisíce lidí, kteří je sledovali ze země. Nikdo si na to nikdy nezvykl, nikdo, kdo to viděl, se na to nechtěl dívat znovu, i když mnozí to samozřejmě viděli znovu. Každý skok, ať už jich bylo kolikkoli, přinesl novou hrůzu, způsobil šok, prověřil ducha, zasadil trvalou ránu. Ti, kteří padali ve vzduchu, zůstávali podle všeho neuvěřitelně potichu, zatímco ti na zemi křičeli[60].

Bezprostředně po útocích tyto záběry odvysílala média a poskytla světu syrové a brutální svědectví o tragédii. Televize CNN zpočátku vysílala záběry z útoků v přímém přenosu, ale po interních diskusích a redakčních rozhodnutích začala záběry „skokanů“ ukazovat pouze v rozmazané podobě, aby zabránila identifikaci osob. Nakonec bylo rozhodnuto přestat je ukazovat úplně. V dokumentárním filmu „Rudy“ byly rovněž odstraněny archivní záběry obsahující scény seskoků. Dokonce i rozsáhlá fotografická výstava *9/11 Here Is New York: A Democracy of Photographs* zahrnovala pouze jednu fotografii „skokanů“ pořízenou z velké vzdálenosti, v části nazvané *Oběti.*

Vymazání záběrů lidí skákajících z věží Světového obchodního centra z oficiálního vyprávění však mělo také zlověstné důsledky. Ve světě, který touží po obrazech a symbolických reprezentacích, vytvořila jejich absence jakousi mezeru. V důsledku toho byly tyto snímky odsunuty do role šokujícího materiálu a objevily se na webových stránkách vedle jiného drastického a senzacechtivého obsahu. Tato změna kontextu, z respektovaného historického dokumentu na prvek šokující senzacechtivosti, měla paradoxně za následek jejich banalizaci, snížení jejich historické a emocionální hodnoty. Stojí za povšimnutí, že stírání hranic mezi historickou dokumentací a senzačními snímky může vést také k dezinformaci a povrchnímu chápání minulosti. Senzacechtivé zobrazování historických událostí, jehož cílem je často upoutat pozornost, mění složité a mnohorozměrné události ve zjednodušené a zkreslené obrazy. To pak může vést k chybným výkladům a závěrům a utvrzovat neúplná nebo falešná vyprávění.

Přemístění obrazů z 11. září také poukazuje na jisté nepohodlí a veřejný stud spojený s přímou konfrontací s traumatickou částí historie. Tyto obrazy nutí diváky konfrontovat se s nepříjemnými pravdami o

[60] *Ibidem.*

smrtelnosti, zranitelnosti a stavu člověka za extrémních okolností. Junod poukázal na to, že zkušenost skákajících lidí, která by měla být chápána jako ústřední pro hrůzu dne, může při marginalizaci nebo zacházení s ní jako s nežádoucí vést k tomu, že tato bolestná, ale důležitá část historie bude zapomenuta. Takový přístup může nejen zabránit plnému pochopení událostí a jejich dopadu, ale také omezuje možnost vzdát obětem důstojný hold a vhodným způsobem uchovat jejich památku. „*V národě voyeurů je touha konfrontovat se s nejděsivějšími aspekty našeho nejznepokojivějšího dne nějakým způsobem přisuzována voyeurismu, jako by zážitek skokanů, místo aby byl ústředním bodem hrůzy, byl pro ni spíše styčným bodem, vedlejší show, na kterou je nejlépe zapomenout*“[61].

Rozhodnutí o odstranění těchto snímků z veřejných prostor bylo motivováno snahou nenarušit soukromí a důstojnost obětí, úctou k jejich rodinám a snahou ochránit veřejnost před traumatizujícím pohledem. Mělo se za to, že tyto snímky jsou nejen bolestivé a šokující, ale že jejich veřejné vystavení nepřispívá ke konstruktivnímu zpracování traumatu ani neslouží památce obětí. Je to však jediné?

Změna postoje k obrazům z 11. září odráží také širší problém, jak se americká společnost vyrovnávala s brutální realitou a obrazy, které ji reprezentovaly. Přestože fotografie byly důležitým historickým dokumentem, přímo zobrazujícím hrůzu a rozsah tragédie, byly považovány za příliš drastické a potenciálně poškozující psychickou pohodu veřejnosti a důstojnost obětí.

Obraz sebevražedné bezmoci těch, kteří se ocitli v této strašné situaci, byl navíc v rozporu s převládajícím obrazem nezdolného, hrdinského ducha Ameriky. Vamerické kultuře, která často oslavuje hrdinství, tyto obrazy vyvolávaly nesoulad tím, že ukazovaly okamžiky krajní bezmoci a zoufalství. V reakci na tuto disonanci došlo k postupnému předefinování vnímání těchto zoufalých činů. Aby společnost tyto drastické obrazy sladila s národním narativem, musela tyto činy zoufalství redefinovat na činy volby v situaci, kdy se zdálo, že jiné možnosti neexistují. Došlo k procesu heroizace mytologizace, kdy skok již nebyl vnímán pouze jako akt bezmoci, ale jako rozhodnutí, jak zemřít

[61] *Ibidem.*

v bezvýchodné situaci - akt příčiny tváří v tvář nevyhnutelné tragédii. „*Američané reagovali na nejhorší teroristický útok v dějinách světa projevy hrdinství, obětavosti, velkorysosti, mučednictví a ze strašlivé nutnosti i jedním dlouhodobým aktem - pokud lze tato slova použít na masovou vraždu - masové sebevraždy*“[62].

Tento narativní obrat umožnil veřejnosti lépe se vyrovnat s traumatickým pohledem a umožnil jí udržet si obraz odvahy a síly i za těchto tragických okolností.

Tato složitá interakce mezi novinářskou etikou, společenskými potřebami, utrpením jednotlivců a obrazem země ukazuje, jak obtížné může být rozhodování o tom, co by mělo být po takových událostech v médiích zobrazeno. Je to dilema mezi touhou po pravdě a transparentnosti a potřebou ochrany, respektu a duševního zdraví jednotlivců i společnosti.

Na otázku, zda má být fotografie *Falling Man* zveřejněna, neexistuje jednoznačná odpověď. Konečné rozhodnutí často spočívá ve vyvažování různých hodnot a zájmů, ve snaze najít kompromis mezi pravdou a empatií, mezi informací a respektem. Na jedné straně stojí potřeba veřejného svědectví a historické dokumentace, která vyžaduje odvahu postavit se obtížným pravdám. Na druhé straně je třeba respektovat důstojnost a soukromí těch, kterých se tragédie dotkla, a obávat se dopadu takových snímků na diváky.

Je to také volba mezi jednotlivcem - a společným. |Má jednotlivec právo rozhodnout, zda chce být v takovém kontextu? Je budování společných narativů důležitější než právo na intimitu? Kdo by o tom měl rozhodovat? Tato otázka se netýká pouze respektu k soukromí a intimitě, ale také odpovědnosti médií a společnosti při dokumentování historie. Rozhodnutí o zveřejnění kontroverzního materiálu, jako je fotografie *Falling Man,* vyžaduje hluboké etické povědomí, pochopení kulturního a historického kontextu a schopnost naslouchat různým pohledům a porozumět jim, zejména těm, kterých se přímo dotýkají. V konečném důsledku je kompromis vyjádřením hodnot, na nichž je společnost

[62] *Ibidem.*

založena, a neustálým procesem vyjednávání mezi různými zájmy a perspektivami.

„Válka proti terorismu“, zahájená po útocích z 11. září, měla svůj mediální scénář, který se skládal z epizod vystavených na odiv a nejasných, jako byla slavná symbolická poprava sochy Saddáma Husajna nebo poprava samotného Husajna, která „unikla“ na internet. Nejsymboličtější však byla absence zobrazení smrti „ikony zla“ Usámy bin Ládina. Místo něj byla veřejnosti nabídnuta pečlivě zinscenovaná fotografie Petera Souzy s názvem *Situation Room Photo,* na níž je zachycen prezident Barack Obama a členové jeho administrativy po operaci s krycím názvem *Neptune Spear,* která se stala ikonickým obrazem této události. Rozhodnutí Spojených států nezveřejnit žádné fotografie ani samotné popravy, ani jejího těla vyvolalo rozsáhlou diskusi o vizuální kultuře a roli obrazů při dokumentování a potvrzování historických událostí. Tato skutečnost poukazuje na roli obrazů při vytváření narativu a historické paměti, kdy absence určitých scén může být stejně výmluvná a účinná při předávání určitého sdělení jako jejich přímá prezentace.

Rozhodnutí bylo motivováno řadou faktorů, včetně bezpečnostních obav, obav z vyvolání protiamerických nálad a snahy vyhnout se přílišné glorifikaci násilí. Šlo o ochranu sociálního a morálního zdraví národa, o zamezení zbytečného podněcování nenávisti a potenciální eskalace konfliktu. Stejně jako v případě fotografie popravy Rudolfa Hosse měla americká vláda pocit, že by tato fotografie mohla být použita jako propagandistický nástroj posilující extremisty. Existovaly obavy z nekontrolované ikonizace postavy bin Ládina a možného nárůstu extremistických nálad. Zveřejnění drastických a potenciálně provokativních snímků by mohlo podkopat narativ budovaný kolem amerického vlastenectví a vzpomínek na útoky z 11. září, který byl založen na úctě k obětem, národní jednotě a morální nadřazenosti. Drastické snímky by mohly nejen posílit obraz bin Ládina jako mučedníka v očích jeho příznivců, ale také vyvolat negativní emoce a trauma, což by podkopalo sjednocující a pozitivní aspekty tohoto narativu.

Absence obrazové dokumentace této události se téměř okamžitě setkala s reakcí online komunity. Na internetu se objevil uměle vytvořený

obrázek - fotomontáž staré fotografie Bin Ládina upravená o tvář zmasakrovaného anonymního bojovníka. Na nedostatek oficiálních vizuálních důkazů o důležitých událostech okamžitě reaguje „potřeba obrazů„ moderní kultury. A to i na úkor autenticity.



FOTO. 14 A. JAAR, MAY 1, 2011 INSTALLATION VIEW, 2011.

Alfredo Jaar se ve své instalaci *May 1, 2011,* zabýval touto událostí a položil otázku sféry nezastoupených. Instalace *May 1, 2011* byla součástí berlínské výstavy *Seeing is believing*. Umělec v galerii rozmístil dva monitory: jeden zobrazoval fotografii velitelského centra Bílého domu během operace *Neptune Spear* a druhý oslepující bílou barvu. Touto juxtapozicí Jaar komentoval absenci přímého obrazu bin Ládinovy smrti, která se stala jedním z nejpozoruhodnějších absentujících obrazů v současné vizuální kultuře. Bílá barva na monitoru nebyla jen fyzickou absencí obrazu, ale také symbolizovala prázdnotu a nepřítomnost. Jaar použil tuto bělost, aby upozornil na to, co bylo vynecháno, co je neviditelné nebo co je vědomě skryto před zraky veřejnosti. Jaarova práce vyvolala otázky, co znamená „vidět“ v kontextu současných médií a politiky zobrazování a jak je naše vnímání událostí utvářeno těmi obrazy, které jsou nám ukazovány, a těmi, které nevidíme. Nabídl zamyšlení nad důvěrou v obrazy poskytované úřady a médii a nad naší ochotou přijmout narativ, aniž bychom zpochybňovali jeho vizuální potvrzení. Jaké jsou důsledky rozhodnutí cenzurovat nebo skrývat určité obrazy? Jakou roli

může hrát umění při odhalování nebo zdůrazňování této absence? Jaar tak nejen vytváří „trhlinu“ ve sterilizovaném obrazu poskytovaném americkými úřady, ale také vyzývá diváky, aby se zamysleli nad svou rolí při přijímání nebo zpochybňování těch obrazů, které utvářejí naše chápání světa.

VERNAKULÁRNÍ FOTOGRAFIE. ROZŠIŘUJE SOUČASNOU OBLAST ZOBRAZOVÁNÍ

Důležitým stavebním kamenem „nové vizuality“, která je zodpovědná za změny ve způsobech dokumentování a chápání konfliktů v dnešním světě, je vzestup vernakulární fotografie, tj. snímků pořízených amatéry a anonymními fotografy. Díky snadno dostupným digitálním fotoaparátům a chytrým telefonům se dnes může stát svědkem a dokumentátorem války kdokoli. Příkladem této demokratizace fotografie je výstava *Here Is New York: A Democracy of Photographs* po útocích na WTC. Díky tomu, že fotografie nebyly opatřeny popisky ani zvýrazněny, se všichni fotografové, amatérští i profesionální reportéři, stali rovnocennými účastníky. Každá fotografie měla potenciál stát se ikonickou. Toto převrácení tradiční hierarchie je významnou změnou v pohledu na fotografii, zejména reportážní.

Spíše než profesionální agenturní fotografie se do nedávné historie zapsala amatérská fotografie, a to zejména v souvislosti s událostmi, jako je intervence v Iráku, činnost Islámského státu a nejnověji masakr 7. října 2023 v Izraeli. Zejména v posledně jmenovaném případě bylo prakticky veškeré obrazové zpravodajství sestaveno z amatérských zdrojů - z materiálů poskytnutých oběťmi i pachateli. Zajímavé je, že v tomto vyprávění převažovaly videozáznamy, zatímco tradiční fotografie hrály mnohem menší roli. Tento trend může mít několik důvodů. Za prvé, dostupnost chytrých telefonů a dalších mobilních zařízení umožňuje rychlé nahrávání a sdílení videa v reálném čase. Video také nabízí dynamičtější a úplnější svědectví o událostech, což je důležité zejména v rychle se měnících a chaotických situacích. Kromě toho sociální média a platformy pro sdílení obsahu upřednostňují video, které diváky zaujme na delší dobu a často má větší virální potenciál.

Amatérské záběry často poskytují syrový, necenzurovaný obraz událostí, což může být cenné i problematické. Na jedné straně umožňují veřejnosti přístup ke svědectvím z první ruky, která mohou být oficiálními kanály přehlížena nebo zkreslována. Na druhou stranu může být obtížnější

ověřit jejich autenticitu, kontext a dopad na diváky, což zvyšuje riziko dezinformací nebo glorifikace násilí.

Tento trend ukazuje, jak se technologie a vizuální kultura vyvíjejí a ovlivňují způsob, jakým dokumentujeme, chápeme a pamatujeme si historické události. V digitálním věku se může stát kronikářem každý a hranice mezi amatérskou a profesionální reportáží jsou stále více plynulé.

Amatérské fotografie zachycující mučení a týrání vězňů, které pořídili zaměstnanci věznice Abú Ghrajb[63], se staly vizuálním symbolem druhé irácké války. Ačkoli byly původně určeny pro blízké - měly to být „vtipné pohlednice" zasílané internetovou poštou blízkým (sic!), po zpřístupnění na internetu se staly veřejnými, což vedlo k nemožnosti kontrolovat a zastavit jejich celosvětové šíření. Tyto fotografie se nejen staly ikonickými obrazy konfliktu a měly obrovský dopad na veřejné mínění a debatu o etice a vedení války, ale především rozbily mistrně budovaný hrdinský narativ propagandy západních sil, zejména USA. Ukázaly krutost, zneužívání a ponižující zacházení s vězni ze strany vojáků-ochránců ve věznici Abú Ghrajb, a odhalily tak aspekty této války, které byly před veřejností skryty nebo ignorovány, a tak se to, co bylo dosud neviditelné, dostalo mimo rámec vyprávění.

Perverzní brutalita amerických vojáků není izolovaným ani novým jevem. Kritici, kteří poukazují na moderní jevy, jako je internetová pornografie, reality show nebo ponižující akademické rituály, jako na zdroje této brutality, často přehlížejí dlouhou historii brutálních zobrazení, sahající mnohem dříve než tyto jevy. V tomto kontextu stojí za zmínku publikace *Without Sanctuary: Lynching Photography in America*. Tento projekt, zahájený sběratelem Jamesem Allenem a Johnem Littlefieldem,

[63] **Abú Ghrajb** je irácká věznice poblíž Bagdádu. Během války v Iráku byla přeměněna na věznici pro podezřelé z terorismu a zadržované osoby americkou armádou. Fotografie z Abú Ghrajbu odhalily řadu krutých a ponižujících případů zneužívání vězňů americkými vojáky. Fotografie ukazují škrcení, bití, ponižující pózy a další formy psychického a fyzického týrání vězňů. Několik vojáků, kteří byli svědky nebo se podíleli na tomto týrání, odhalilo fotografie svým nadřízeným a tisku. Toto zveřejnění vyvolalo mezinárodní skandál a vyvolalo ostré odsouzení ze strany mezinárodního společenství. Zveřejnění snímků z Abú Ghrajbu vyvolalo pobouření po celém světě. Snímky rozbily mýtus o *„ušlechtilé Americe, která vede války na obranu demokracie, lidských práv a humanistických hodnot*". Snímky z Abú Ghrajbu měly významný dopad na veřejné mínění ve Spojených státech i v zahraničí. Skandál ovlivnil postoje mnoha lidí k válce v Iráku a k zahraniční politice USA. Po skandálu v Abú Ghrajbu bylo zahájeno vyšetřování, které vedlo k tomu, že několik vojáků bylo souzeno za týrání a mučení ve věznici. Mnozí kritici se však domnívali, že odpovědnost sahá výše než k samotným vykonavatelům.

představuje sbírku fotografií a pohlednic dokumentujících lynčování, která se odehrála v letech 1880-1960 v Americe. Asi šedesát převážně malých fotografií lynčování na pohlednicích bylo poprvé představeno na výstavě „Witness“ v Roth Horowitz Gallery na Manhattanu v lednu 2000. Tyto děsivé „Pohlednice“ původně koloběhly lokálně v malých městečkách, vystavované na komodách a v rodinných albech, stejně jako na veřejně přístupnějších místech, jako jsou kadeřnictví a výlohy obchodů. Podobně jako fotografie z Abu Ghraibu odhalují opakující se vzor dehumanizace obětí a zacházení s akty násilí jako s formou zábavy nebo příležitostí k sociálnímu shromáždění. Jak historické lynčování, tak současné mučení byly prezentovány a vnímány jako příležitost k sdílení a předávání v rámci komunity. Tato strašná tradice svědčí o hlubokém problému s dehumanizací a banalizací násilí v americké kultuře.

Fotografie z Abú Ghrajbu posloužily Susan Sontagové a Judith Butlerové jako klíčový referenční bod pro analýzu současného vizuálního pole, v němž se pohybujeme. Tyto snímky zachycující brutalitu a dehumanizaci vězňů v irácké věznici Abú Ghrajb se staly v jistém smyslu symbolem krize reprezentace, etiky a empatie ve vizuální kultuře.

Ve své kultovní knize *On Photography* z roku 1977 se Sontagová zabývala složitým tématem vztahu mezi fotografií a násilím a tím, jak mohou obrazy ovlivnit vnímání násilí. Podobnými otázkami se zabývala i v knize *Regarding the Pain of Others* z roku 2004 a v eseji *Regarding the Torture of Others*[64] z téhož roku. Dvě posledně jmenované práce byly jakýmsi dialogem s jejími dřívějšími úvahami a ukazují vývoj jejích úvah o roli obrazů při utváření chápání násilí. Zatímco ve fotografii nadále spatřovala perzekuční potenciál, obrazům násilí navrátila možnost etického dopadu - ovšem za určitých podmínek. Tvrdila, že pouze hluboce etický postoj může ospravedlnit jednání fotožurnalistů a že rozhodující je způsob, jakým jsou snímky použity, jak jim je dán správný kontext. Sontagová kritizovala přílišné vystavování násilí ve veřejném prostoru a popsala šok, který může provázet sledování drastických snímků, jako jsou ty z Abú Ghrajbu. Uvažovala o hranicích představivosti a citlivosti a kladla

[64]S. Sontag, *Regarding the Torture of Others*, „The New York Times“, [online], 23. května 2004, [přístup 21.11.2023], dostupné: https://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html.

si otázku, zda jsou některé snímky příliš šokující nebo drastické, než aby mohly být zveřejněny.

Je však neviditelné mučení méně důležité než viditelné mučení na fotografiích? Slouží prezentace takových snímků pouze k ukojení nezdravé zvědavosti a utápění se v cizí tragédii, nebo může vést k akci za spravedlnost a prevenci zneužívání?

Jednou z hlavních otázek, na kterou oba autoři upozorňují, je problém dvojích standardů reprezentace v kontextu různých kultur, národností a etnik. *V* knize *Regarding the Pain of Others* a o chvíli později po zveřejnění fotografií z Abú Ghrajbu v knize *Regarding the Torture of Others* položila Sontagová trefnou otázku: „*Které fotografie, čí zvěrstva a čí smrt nejsou zobrazeny?*“ Poznamenala, že fotografie zobrazující oběti z „naší“ strany konfliktu jsou často jemnější a respektují soukromí obětí, zatímco oběti z „tamté“ strany jsou často zobrazovány drastičtějším a zneužívanějším způsobem. Fotografie, které jsou uvolněny ke zveřejnění, pokud zobrazují vojáky spojeneckých sil zabité během bojů, respektují nepsaná pravidla poetiky zobrazování „našich“ - tváře jsou neviditelné, intimita zemřelých je nedotčena, bolest jejich blízkých, kteří by se museli dívat na roztrhané mrtvoly zobrazené v médiích, je zadržena. Jiná situace je u zobrazení „těch“: dovolujeme fotografické odhalování zvěrstev, pokud se týkají „exotických“, „kolonizovaných“ „lidí s tmavší barvou pleti“, ikonografie utrpení má svou vnitřní a skrytou politiku[65].

Ukazuje se, že zobrazení utrpení ve fotografii je vždy politické. To, co se považuje za přijatelné zobrazovat a co ne, souvisí s nerovností ve vztazích mezi různými sociálními skupinami a národy.

Naproti tomu Judith Butlerová ve své knize *Frames of War. When Is Life Grievable?*, uvažovala o etických a filozofických aspektech války z hlediska své teorie performativity identity, která předpokládá, že genderová identita je fluidní a utváří se přijetím specifických sociálních a kulturních rolí. V kontextu války analyzovala, jak kategorie pohlaví a národnosti ovlivňují společenské vnímání násilí a jeho přijetí jako

[65] R. Syndyka, *Fotografia, szok i oburzenie: ramy wojny*, „Wielogłos Pismo Wydziału Polonistyki”, UJ, 2. prosince 2012, [online], [přístup 21.12.2023], dostupné: https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/54525/sendyka_fotografia_szok_i_oburzenie_2012.pdf?sequence=1&isAllowed=y s. 100.

politického nástroje. Zkoumala také, jak je válka zobrazována v médiích a kultuře, a zabývala se mechanismy a narativy, které formují naše vnímání konfliktu a naše reakce na válečné násilí. Butlerová se rovněž zabývala etickými otázkami spojenými s účastí ve válce a kladla si otázku, kdo je za ni odpovědný: jednotlivci, státy nebo mezinárodní systémy. Zamýšlela se nad tím, jak fotografie z mučení v Abú Ghrajbu působí jako katalyzátor nového způsobu uvažování o fotografické reprezentaci a jak násilné činy přesahují přímou vizuální reprezentaci.

Judith Butlerová přistupovala k válce především jako k sociálnímu fenoménu a šla daleko za konvenční vojenský pohled na konflikt. Zamýšlela se nad mnohorozměrným dopadem války na strukturu společnosti, na utváření identity a na měnící se dynamiku moci a mezilidských vztahů. Zamýšlela se nad tím, jak válka nově definuje, co se veřejně oplakává, kdo má právo truchlit a kdo je ve válečných vyprávěních marginalizován nebo zcela ignorován.

Butler diagnostikoval sociální mechanismy, které ovlivňují vnímání utrpení a obětí války. Ptala se, proč jsou některé životy vnímány jako cennější a některá úmrtí jako tragičtější než jiná. Analyzovala také, jak mocenské a politické diskurzy a kulturní a mediální reprezentace utvářejí naše vědomí a emocionální reakce na konflikty. Zdůraznila, že to, co vidíme a cítíme v souvislosti s válkou, je často výsledkem hluboce zakořeněných struktur myšlení, které určují, kdo je hoden soucitu a kdo zůstává neviditelný.

Zveřejnění ponižujících fotografií z Abú Ghrajbu odhalilo neznalost a především dehumanizaci obětí těchto zločinů. Tyto snímky mučení a ponižování se staly symbolem nejen válečných zvěrstev, ale také ukázaly, jak snadno lze ignorovat nebo zničit lidskou důstojnost. Butler tvrdil, že tyto obrazy působí jako brutální připomínka toho, jak válka dehumanizuje své oběti, a to nejen v očích mučitelů, ale i v očích široké veřejnosti. Poukázala na to, že reakce na tyto obrazy se často soustředí na rozhořčení a odsouzení násilných činů, méně často však vedou k hlubšímu zamyšlení nad vlastní rolí a odpovědností za vytváření podmínek, které takové činy umožňují.

Klíčovým pojmem její analýzy je pojem rámu, který definuje jako prostupný, proměnlivý, performativní prostor, který umožňuje divákovi rozpoznat, co je mimo obraz. *„[...] má smysl se ptát, zda stanovení a regulace hranic toho, co je viditelné nebo slyšitelné, je vlastně předpokladem pro vedení války - podmínkou, kterou umožňuje účast kamer, fotoaparátů a dalších komunikačních technologií. [...] nástroje rámují a formují každého, kdo vstupuje do oblasti vidění nebo slyšení*“[66].

Butler poukázal na složitost fotografie jako média, na její nejednoznačnost ve způsobu, jakým utváří reprezentace reality. Zpochybnila schopnost fotografie zachytit plnou pravdu o předmětu a zdůraznila dynamický vztah mezi záběrem a tím, co se nachází za ním. Fotografie nejsou jen neutrální reprezentací, ale mají moc vytvářet narativy - to, co vnímáme a chápeme jako realitu. Rám fotografie neurčuje definitivně, co vidíme, co si myslíme, co poznáváme a co chápeme. Není to neutrální hranice, ale aktivní a nepřetržitý proces, který určuje, co je viditelné. Vždy existuje něco, co přesahuje rámec a zpochybňuje náš smysl pro realitu. Toto „něco mimo rámec“ je významné, i když neviditelné, paradoxně určuje to, co vidíme.

> Obrazy nikdy nemohou plně zprostředkovat skutečnou scénu svého vzniku, protože samotný akt rámování naznačuje, že existuje exteriorita, která je mimo náš zorný úhel. To je zvláště důležité v kontextu násilí. Namísto toho, aby se Butler zaměřil pouze na samotné násilí jako obsah fotografie, poukázal na to, že existuje něco mimo samotný obraz, co ovlivňuje divákovo vnímání. Uvedla, že „Rám nikdy přesně neurčuje, co vidíme, co si myslíme, co rozpoznáváme a co chápeme. Něco přesahuje rámec, co narušuje náš smysl pro realitu“[67].

Spor Butlerové se Sontagovou se týkal narativní autonomie fotografie, kterou Sontagová zpochybňovala. Sontagová tvrdila, že fotografie jako médium neobsahuje přirozené vyprávění nebo kontext. Podle ní fotografie samy o sobě neposkytují plný význam a vyžadují analýzu, interpretaci a komentář, aby se staly srozumitelnými. Podle Butlerové může fotografie sama o sobě vytvářet vyprávění a nepotřebuje nutně další text, aby byla pochopena. Podobně jako Didi-Huberman hájila autonomii fotografie, její právo být suverénním narativem. I jednotlivé

[66] J. Butler, *op. cit.*
[67] R. Syndyka, *op. cit.* s.102.

snímky mohou vyvolávat asociace, vyvolávat emoce a vyprávět příběhy. Spor mezi těmito dvěma pohledy je částečně založen na vnímání role kontextu při interpretaci fotografie. Sontagová zdůrazňovala potřebu oddělit fotografii od kontextu jejího vzniku, zatímco Butlerová naznačovala, že kontext může být důležitý, ale není nezbytný. Posledním sporným bodem bylo, jak fotografie působí na diváka. Sontagová tvrdila, že fotografie samy o sobě neposkytují úplné poznání nebo pochopení - nezbytný je komentář a analýza. Butlerová naopak, že fotografie může být otevřenější interpretaci a silněji působit na diváka, než naznačuje Sontagová.

Domnívám se, že je nepřijatelné opakovaně v celém díle Sontagové tvrdit, že fotografie sama o sobě nemůže být interpretací, že diskrétní, pointilistický obraz musí být doplněn popisky a písemnouanalýzou. Podle Sontagové na nás fotografie může nanejvýš působit, ale neposkytuje nám způsob, jak porozumět tomu, na co se díváme. *„Jinými slovy, Sontagová klame sama sebe, když tvrdí, že fotografie je diskrétní objekt, který je vymezen ze svého kontextu, takže ztrácí veškerou narativní koherenci; je to jakýsi volný atom, jehož pravda může být pouze disociovaná, a v důsledku toho nečitelná; je tedy zapotřebí popisek, analýza, doplňující komentář, aby se fotografie mohla stát sémanticky úplnou. Tak se stane součástí narativní sekvence, a ta by nás měla přimět k porozumění. Sama o sobě může pouze „sledovat"*[68] .

Butler věřil, že fotografie nejsou neutrálními obrazy skutečnosti, ale jsou výsledkem lidského působení a interpretace. „V souvislosti s fotografií nelze hovořit o její «sémantické prázdnotě», protože samotný proces fotografování zavádí interpretaci. Volbou toho, co do snímku zahrnout a co z něj vyloučit, vytváří fotograf narativ a dává snímku význam. To, co je na fotografii obsaženo, se stává důležitým a podléhá interpretaci a samotný akt rámování je interpretačním aktem"[69].

[68] R. Syndyka, *op. cit.* s. 101.
[69] *Ibidem,* s. 100.

> Butlerová tvrdila, že politický potenciál fotografie vyplývá z existence určitých souborů norem a spočívá ve vztahu mezi tím, co je obsaženo v záběru - co je viditelné - a tím, co je vynecháno nebo vyloučeno. Normy hrají významnou roli při určování toho, čí životy jsou považovány za hodnotné a hodné truchlení a čí nikoli. Protože rám určuje, co je vnímatelné, co je chápáno jako život, který má být ztracen, stává se toto „nevidění" v aktu vidění vizuální normou, zejména v kontextu scén mučení. Fotografický rám hraje významnou roli při prosazování této normy, určuje, co je viditelné a co zůstává skryté nebo vyloučené. [...] Fotografie působí nejen tím, že vyvolává momentální vytržení z hrůzy, ale činí něco již mnohem dříve, když stanovuje své rámy, čímž potvrzuje, „čí život je život"[70].

Válečná fotografie nejen dokumentuje události nebo zvěrstva, ale také aktivně přispívá k vizuální a kulturní politice války. Je to performativní nástroj, který nejen odhaluje vybrané aspekty konfliktů, ale také ovlivňuje způsob myšlení a reakce společnosti.

> Butler se zajímá o sekundární účinek vizuální poetiky válečných reportáží, které různými způsoby spoluvytvářejí válečný diskurz. Fotografie „odhaluje", „zahrnuje", „vymezuje", „potvrzuje", „posiluje", „odmítá", „zastavuje se mimo" - je performativní, v každém svém aktu vytváří kognitivní rámec, v němž se divák bude muset pohybovat. Jakmile se do tohoto rámce dostane - vnímat jeho manipulativní působení bude nemožné nebo velmi obtížné. Případ Abú Ghrajb je proto tak drastický v tom, že zde rámec odhalil své působení a překročil práva, která mu byla udělena. Válečná fotografie zde totiž porušila nepsaná pravidla zobrazování poražených a odhalila politiku nevyvážené krutosti a porušování norem, které jinak slouží k potvrzení americké identity. Paradoxně tedy spíše než aby sloužila k posílení statečnosti a válečného nadšení (což bylo jistě jejím původním cílem), zasáhla samotné základy války, smysl její existence jako prostředku ochrany souboru hodnot konstituujících onen fantasmagorický objekt, kterým je „americká demokracie"[71].

Judith Butlerová ukazuje, jak politika a společenské diskurzy ovlivňují naše vnímání a chápání násilí a utrpení. Zdůrazňuje, že používáním médií, jazyka a účastí na politických akcích vytváříme diskurzivní rámce, které ovlivňují to, co vidíme a jak chápeme násilí. Butlerová naznačuje, že tyto rámce mohou maskovat praktiky vyloučení a znemožnění, kterých si nejsme schopni plně všimnout, když jsme uvnitř těchto rámců. „Tím, že používáme média, že používáme jazyk, že jsme subjekty politického jednání - vytváříme diskurzivní rámec, který pak implicitně působí na nás samotné. V tomto ohledu jsme všichni na fotografiích z Abú Ghrajbu"[72].

Šíření fotografií, jejichž cílem je odhalit zneužívání vojenských zajatců, vrhá světlo na morální složitost takového jednání a odhaluje

[70] *Ibidem*, s. 103.
[71] *Ibidem*, s. 102.
[72] *Ibidem.*

problém jednostranného pohledu, a to i v souvislosti s hledáním spravedlnosti. Proces odhalování pravdy, ačkoli byl veden snahou odhalit a odsoudit kruté činy, probíhal bez ohledu na city a důstojnost obětí. Tyto drastické záběry nejen zobrazovaly násilné činy, ale také porušovaly hluboce zakořeněná kulturní tabu. V muslimské kultuře jsou odhalené scény sexuálního násilí - zejména jejich homosexuální povaha - extrémním tabu, které je spojeno nejen s náboženským a společenským studem, ale také s hlubokým psychickým traumatem. Zobrazení těchto intimních a ponižujících činů ve vězeňském kontextu mělo za cíl odhalit zneužívání a přimět mezinárodní společenství k zamyšlení, ale zároveň prohloubilo utrpení obětí. Byly vystaveny pohledu světa, což mohlo vést k jejich další stigmatizaci a vyloučení ve vlastních komunitách.

NEVIDITELNÉ JAKO PŘEDMĚT UMĚLECKÉ PRAXE

Zkoumání vizuálního jazyka krize současnými umělci vyžaduje rovnováhu mezi etickými a estetickými aspekty jejich práce. Při řešení témat brutality a traumatu je pro umělce výzvou najít způsob zobrazení, který by zabránil dalšímu poškozování nebo zneužívání utrpení. Balancování na hranici mezi etikou a estetikou je jednou ze základních oblastí jejich praxe.

Má umění v kultuře přesycené násilnými a traumatickými obrazy schopnost vzkřísit autoritu obrazu? Jak lze přetvořit vztah diváků k těmto obrazům? Je to vůbec možné?

Aby vytvořili nový interpretační rámec, používají umělci netradiční techniky prezentace obrazů, vytvářejí instalace, interaktivní výstavy, multimediální zážitky nebo performance. Podněcují tak diváky, aby se do uměleckého díla ponořili osobněji, než aby pasivně konzumovali obrazy. To umožňuje divákům prožívat umění na více smyslových a emocionálních úrovních a otevírá nové možnosti interpretace a porozumění. Mnoho zážitků se také zaměřuje na využití archivních nebo dobře známých děl, aby se odkryly skryté významové vrstvy. Tím, že jim dávají nový kontext a odhalují jejich dosud neznámé aspekty, často v kontrastu s moderními technologiemi nebo neobvyklými výstavními prostory, podněcují umělci diváky k přehodnocení běžně přijímaných narativů. Umění se tak stává médiem, které nejen dokumentuje či komentuje krize, ale také podněcuje nové formy myšlení a pochopení jejich komplexnosti. Vytváří prostor pro nové formy kritické reflexe, kde je publikum vybízeno k přemýšlení o procesu tvorby, distribuce a spotřeby obrazu.

Vztah mezi viditelným a skrytým je tématem, kterým se zabývají současní umělci, kteří se snaží najít způsoby, jak vyjádřit neviditelné nebo neveřejné sítě moci, které strukturují společenský život. Umělci se odklánějí od konvenčního využití fotografie jako estetického média a místo toho ji používají ke kritickému zkoumání a prezentaci složitých a často neuchopitelných aspektů našeho světa. Jejich díla nejsou pouhými obrazy, ale nástroji pro zkoumání a zpochybňování struktur moci, technologií a politiky ve věku globálního dohledu.

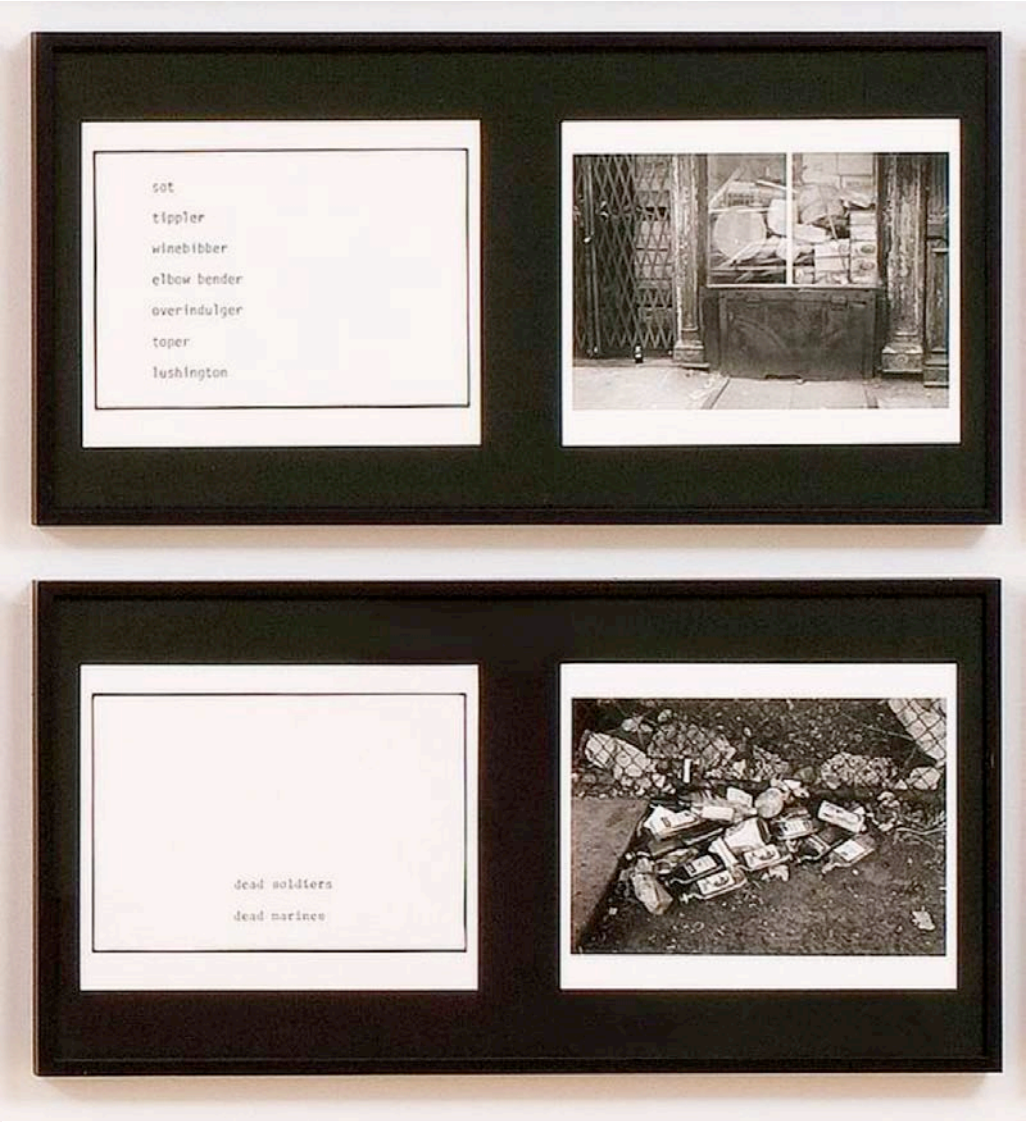


FOTO. 15 M. ROSLER, THE BOWERY IN TWO INADEQUATE DESCRIPTIVE SYSTEMS, 1974 -75

Jednou z prvních umělkyň, které již v 70. letech zpochybnily spolehlivost fotografie jako dokumentárního nástroje a naznačily, že fotografie nemůže zachytit celou komplexnost lidské zkušenosti, byla

Martha Roslerová. Ve svém projektu *The Bowery in two inadequate descriptive systems* upozornila na aspekty života, které jsou obvykle ignorovány nebo skryty. Provokovala diváka, aby se zamyslel nad tím, co je mimo záběr, jaké příběhy mohly vést ke vzniku konkrétního obrazu. Dílo, které je kombinací fotografií a slov, je kritickým komentářem k omezenosti vizuálního a verbálního jazyka při sdělování lidských zkušeností, zejména těch marginalizovaných a sociálně vyloučených lidí. Dílo je považováno za jedno z nejdůležitějších v kontextu diskusí o možnostech a omezeních umělecké a fotografické dokumentace.

The Bowery in two inadequate descriptive systems je série fotografií zachycující čtvrť Bowery v New Yorku, která je považována za oblast se špatnou pověstí. Rosler spíše než přímé zobrazení obyvatel Bowery fotografuje prázdné ulice a připojuje popisky, které doslovně nepopisují viděný obraz, ale spíše naznačují přítomnost a zkušenosti těch, kteří jsou zde neviditelní. Tyto popisky, často sestávající z jednotlivých slov nebo krátkých frází, vyvolávají v divácích asociace, které mohou vést ke stereotypním představám o obyvatelích Bowery. Tato nepřítomnost lidí a nedostatečnost popisků je zde záměrná a poukazuje na neschopnost vizuálních i textových systémů plně zprostředkovat složitost sociálních problémů a lidského utrpení nebo zkušenosti lidí žijících v extrémní chudobě, jako byli lidé z Bowery. Její práce je pokusem upozornit na mezery a nedostatky dokumentárních vyprávění, která mají často tendenci zjednodušovat a zobecňovat.

Rosler zdůrazňuje performativní aspekt sociální dokumentace, který častěji vypovídá o postavení fotografa než zobrazovaných subjektů. Tvrdí, že dokumentární fotografie často slouží pouze k uklidnění svědomí diváků a umožňuje jim zůstat od zobrazovaného utrpení odtrženi.

Roslerův projekt je příkladem kritického přístupu k fotografii jako médiu, které má být objektivní a pravdivě zobrazovat realitu. Fotografie, stejně jako slova, mají svá omezení a jsou závislé na kontextu, v němž jsou použity, a na interpretaci diváka. Roslerova práce je proto výzvou ke kritickému zamyšlení nad rolí fotografie a dokumentace v naší společnosti: jak interpretujeme obrazy, jaké příběhy si na jejich základě vyprávíme a jak tyto příběhy ovlivňují naše vnímání reality. Rosler používá fotografii

k rozšíření společenského dialogu a nutí nás přehodnotit naše vlastní předpoklady a naši roli diváků a interpretů obrazů.

Taryn Simon a Trevor Paglen jsou současní američtí umělci, kteří se ve své tvorbě zaměřují na zobrazování sítí systémů moci a dohledu, které jsou v současných médiích vizuálně zobrazovány jen zřídka. Praktiky Taryn Simon a Trevora Paglena ukazují komplexnost média současné fotografie, které jim slouží jako prostředek uměleckého vyjádření i jako nástroj kritické sociálně-politické analýzy. Jejich práce se pohybuje na pomezí obrazu a důkazů a jejím cílem je odhalit systémy moci, které jsou všudypřítomné, ale pro běžného pozorovatele neviditelné.

Díla těchto umělců jsou příkladem toho, jak umění může zkoumat a odhalovat aspekty reality, které obvykle zůstávají očím veřejnosti neviditelné, a zároveň nastolovat důležité otázky soukromí, dohledu a vlivu státu na životy jednotlivců. Umělci konstruují významové prostory za viditelnými hranicemi fotografie - obraz se stává podnětem pro hlubší kritický diskurz. To, co se nachází za obrazem, je v jejich tvorbě stejně důležité jako obraz samotný, protože poskytuje kontext nezbytný pro pochopení předkládaných otázek. Fotografie se stávají podnětem k aktivnímu zapojení diváků do procesu interpretace a reflexe prezentovaných témat. Upozorňují na omezení fotografie jako média schopného plně reprezentovat složitost lidské zkušenosti a geopolitických mocenských struktur. Záměrně se vyhýbají přímému zobrazení lidské zkušenosti a vytvářejí dialektiku mezi viditelným a neviditelným.

Paglen a Simon si kladou otázku: Jak můžeme vizualizovat geopolitické systémy moci a kontroly, když fotografie ve svých pokusech selhává? Jejich projekty se zabývají skutečnými zkušenostmi těch, kteří jsou postiženi skrytými, utajenými operacemi státních systémů. Nejsou však schopni poskytnout přímou reprezentaci této zkušenosti tím, že se spoléhají pouze na vizuální jazyk. Místo toho každý z umělců vymezuje hranice své praxe. Co bude viditelné ve fotografickém záběru a co bude třeba ozřejmit doprovodnými texty.

Práce Simona a Paglen tak ukazuje paradox „politiky viditelnosti“ v době, jejíž základní premisou je, že přístup k informacím by měl být transparentní a svobodný. Ačkoli se od fotografie očekává, že bude

prostředkem k odhalování pravdy, jejich projekty ukazují, že toto médium může být také použito k zakrývání a manipulaci s vnímáním. Přitom nastolují otázky o možnostech a omezeních fotografie při vyjadřování a zpochybňování struktur moci a dohledu v naší globální krajině.

Ve své fotografické sérii *An American Index of the Hidden and Unfamiliar z* roku 2007 a v navazující sérii *Contraband z* roku 2009 Taryn Simon zkoumá hranice toho, co je veřejně známo. Prostřednictvím své práce odhaluje často banální, ale skryté aspekty americké jurisdikce a společenského života.





FOTO. 16 T. SIMON, CONTRABAND, 2010

V projektu *Contraband* Simon využil konvence dokumentární fotografie, která přesahuje tradiční chápání tohoto žánru tím, že kombinuje prvky fotožurnalistiky s kritickou socioekonomickou analýzou. Autor použil fotografii ke zviditelnění předmětů, které by za normálních okolností zůstaly očím veřejnosti skryty. Jak napovídá název, fotografie zobrazují pašované předměty - buď zabavené cestujícím přilétajícím do Spojených států na letišti JFK, nebo obsažené v balíčcích zadržených celníky. Simon strávil pět dní na kontrolním stanovišti na letišti JFK a pořídil více než tisíc fotografií, na nichž zachytil neuvěřitelně rozmanitou škálu předmětů: od cigaret, dětských hraček, DVD a ovoce až po části těl zvířat, heroin a další drogy. Všechny byly vyfotografovány na bílém pozadí ve stejném měřítku a na stejném místě v záběru. Simon tyto předměty zobrazuje způsobem, který je zbavuje kontextu, stírá jejich individuální charakteristiky a zdůrazňuje jejich roli v globálních obchodních a bezpečnostních sítích. Nezáleží na tom, zda jde o zbytek sendviče nebo padělek luxusní značky. Tímto způsobem vybízí k úvahám o globalizaci, státním dohledu a konzumerismu.

Contraband zdůrazňuje roli hranic nejen jako místa ochrany bezpečnosti státu, ale také práv duševního vlastnictví a regulace trhu. Zobrazení zabavených předmětů - od běžných po mimořádné, od legálních po nelegální - odhaluje složitost a paradoxy současného světa, v němž jsou hranice fyzickými i metaforickými bariérami - ovlivňují každodenní život i globální obchod a politiku. Tyto předměty, i když se jedná o běžné předměty denní potřeby, se prostřednictvím Simonových fotografií stávají symboly širších společenských a politických otázek. Simonovo zařazení padělaného zboží, stejně jako výrobků a osobních dokumentů, které byly zabaveny, upozorňuje na mnohostranné funkce, které hranice plní. Hranice nejen regulují pohyb osob a zboží, ale také chrání ekonomické zájmy velkých korporací prosazováním práv duševního vlastnictví a bojem proti padělání. Tím, že Simon tato témata představuje strukturovaně a jednotně, nutí diváka zamyslet se nad hodnotami, které jsou chráněny hraniční politikou, a nad důsledky, které tato politika má pro jednotlivce. Imigrační dokumenty zabavené při hraničních kontrolách mohou být

svědectvím o rasovém profilování a dalších diskriminačních praktikách, které zesílily po útocích z 11. září.

Práce Taryn Simonové je zajímavým příkladem toho, jak lze estetiku využít k posílení kritického sdělení. Umístěním zabavených předmětů na jednotné bílé pozadí vytváří Simon vizuální rovnost mezi všemi předměty bez ohledu na jejich druh nebo původ. Taková prezentace připomíná výrobní linku, kde se s různými předměty zachází stejným způsobem, což v podstatě zaměřuje pozornost na jejich formu, nikoli na jejich funkci nebo historii. Estetika výrobní linky ve Contraband je klíčová - odrážející také procesy globalizace, ve kterých jsou předměty z různých kultur a kontextů shromažďovány na jednom místě, kde jsou hodnoceny, tříděny a označovány podle standardů neoliberální ekonomiky. Katalogizace těchto předmětů téměř vědeckým způsobem vystihuje ducha současné doby, v níž se se vším obchoduje a vše je regulováno.

Simon nás konfrontuje s paradoxem globalizace: ve světě, kde je vše stále více propojeno a toky zboží dosahují nebývalého rozsahu, zároveň roste potřeba kontroly a regulace. *Contraband* je vizuální meditací o tom, co je v rámci těchto globálních procesů považováno za nežádoucí nebo nelegální. Tento přístup klade otázky nejen o povaze těchto předmětů, ale také o povaze systémů, které určují jejich osud. Každý předmět se stává symbolem širší diskuse o globálním obchodu, bezpečnosti a státní moci.

Simonovy fotografie tak nejsou pouhou dokumentací zabavených předmětů, ale východiskem pro hlubší úvahy o našem vztahu k předmětům, k právu a pořádku, k hranicím a jejich překračování. Každá fotografie, ač zdánlivě jednoduchá, vytváří významy, které nás vytahují ze záběru a provokují k zamyšlení nad historií, kterou tyto předměty mohou představovat a která zůstává neviditelná.

Série Contraband odhaluje složitost a rozporuplnost současných hraničních postupů a bezpečnostních politik, které mají na jedné straně chránit a na druhé straně mohou vést ke svévolným a někdy i nespravedlivým praktikám. Simon představuje předměty každodenní potřeby, které byly zadrženy pohraničními službami, a ukazuje, jak široké spektrum předmětů může v kontextu mezinárodní bezpečnostní politiky spadat do kategorie „hrozba“.

Série Taryn Simonové *Contraband* tak není jen katalogem předmětů zabavených na hranicích, ale také vizuálním vyprávěním, které vyvolává otázky o povaze a důsledcích globálního obchodu, bezpečnostní politiky a dohledu. Otevírá prostor pro dialog o těchto otázkách, které sahají daleko za fyzické hranice států. Současná globalizace je zakotvena v paradoxu. Na jedné straně je globální trh a neoliberální ekonomiky založen na myšlence neomezené výměny zboží a kapitálu, která podporuje volný obchod a výrobní efektivitu. Na druhé straně však tytéž systémy, které usnadňují pohyb zboží, často uplatňují tvrdé kontroly pohybu osob, zejména těch, které jsou nuceny překračovat hranice při hledání bezpečnosti nebo lepších životních příležitostí. Taryn Simon ve svých pracích tento paradox zpochybňuje. Fotografie sice dokumentují předměty, ale neukazují lidi, kteří tyto předměty převážejí. Simonová tak vyčleňuje předměty jako reprezentanty větších obchodních a regulačních systémů, zatímco lidské příběhy a zkušenosti nechává nevyjádřené a skryté. Její fotografie naznačují, že zatímco předměty jsou snadno viditelné a kategorizovatelné, lidské životy a zkušenosti jsou komplexní, vícerozměrné a často zastřené politickými a ekonomickými mocenskými strukturami. Evokací více než tisíce lidských osudů, které mohly být s těmito předměty spojeny, Simon podněcuje diváky k zamyšlení nad individuálními a kolektivními traumaty, která často doprovázejí pokusy o překročení hranic. Každý zabavený předmět může být spojen s osobním příběhem migrace, naděje, zoufalství nebo přežití. Simon tak upozorňuje na neviditelnost a často přehlížené lidské aspekty globalizace a hraniční politiky. Hranice se tak v Simonově díle stává nejen fyzickým místem kontroly a bezpečnosti, ale také metaforou hlubších sociálních a ekonomických rozporů, které utvářejí náš současný svět. Její fotografie vybízejí k zamyšlení nad těmito rozděleními a vybízejí nás k zamyšlení nad naší individuální i kolektivní odpovědností za tyto systémy a důsledky, které produkují.

Rosler i Simon se ve svých pracích zabývají otázkou „ideologické estetiky“ a naznačují, že způsob, jakým jsou obrazy vytvářeny a prezentovány, není neutrální, ale nese ideologické a sociální významy. Rosler tvrdí, že dokumentární tvorba může diváky usadit do pohodlné

pozice pozorovatelů, kteří jsou stranou prezentovaných problémů, zatímco Simon využívá dokumentární tvorbu způsobem, který nás nutí přemýšlet o mechanismech kontroly a dohledu. Postupy Simona a Roslera staví diváka do pozice, kdy není možné zůstat lhostejným pozorovatelem. Místo toho jsou nuceni aktivně se podílet na interpretaci snímků a přemýšlet o jejich širším společenském a politickém kontextu. Oba umělci tak používají fotografii nejen k reprezentaci reality, ale také jako prostředek k vyvolání diskuse a reflexe této reality.

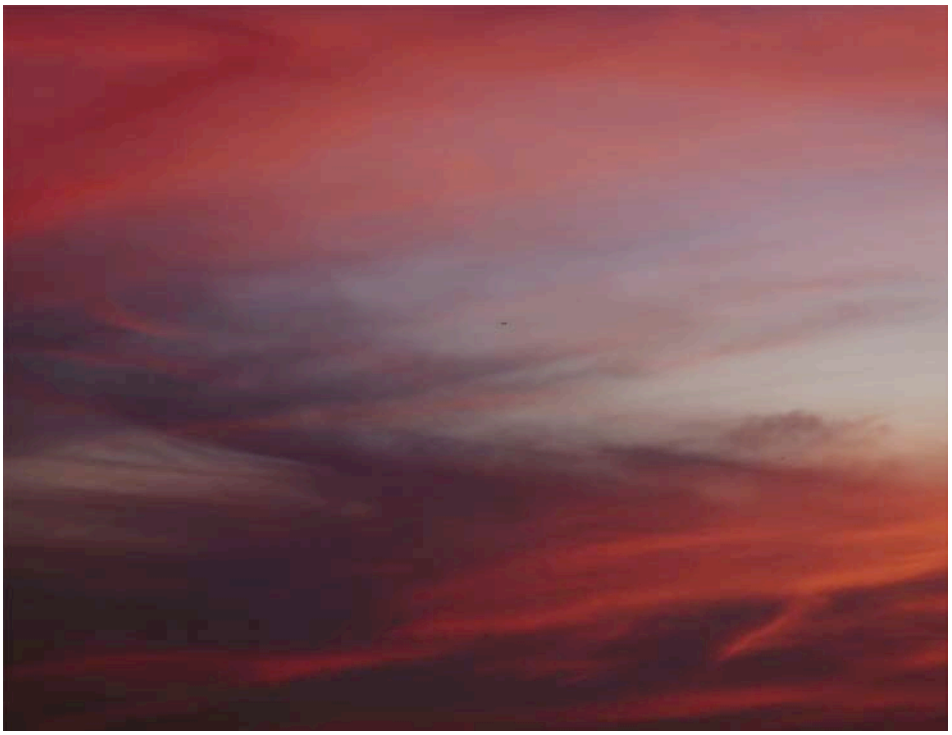


FOTO. 17 T. PAGLEN, UNTITLED (DRONES), 2012-2021

Trevor Paglen ve svých projektech *The Other Night Sky* a *Untitled (Drones*) z roku 2007 využívá fotografii jako médium pro průzkum a odhalování skrytých struktur moci a dohledu, které významně ovlivňují současný život. Ve své práci se soustředí na zkoumání neviditelných sítí a struktur, které jsou zásadní pro fungování státu, avšak zůstávají skryté nebo nedostupné pro většinu společnosti.

Dokumentuje prvky, jako jsou tajné vojenské základny, odposlouchávací stanice, špionážní satelity a další sledovací nástroje. Jeho fotografie a instalace často zobrazují tyto objekty téměř abstraktním způsobem a zdůrazňují jejich skrytou přítomnost a dopad na každodenní život. Paglenova díla vybízejí k zamyšlení nad rolí, kterou technologie

dohledu a tajné vládní operace hrají při utváření současného života. Umělec ukazuje, že navzdory jejich neviditelnosti a nedostupnosti je vliv těchto struktur reálný a všudypřítomný, což podněcuje k hlubšímu zamyšlení nad otázkami soukromí, svobody a moci v našem světě.



FOTO. 18 T. PAGLEN, UNTITLED (DRONES), 2012-2021

V *The Other Night Sky* Paglen zkoumá procesy státního dohledu a vytváří vizuálně podmanivé obrazy, které zobrazují tajné americké satelity kroužící na noční obloze. Tyto objekty, ačkoli mají zásadní význam pro různé aspekty dohledu a národní bezpečnosti, zůstávají mimo povědomí veřejnosti. Ve spolupráci s amatérskými astronomy, kteří mu pomáhají předpovídat a zaznamenávat pohyb satelitů, vytváří Paglen obrazy, které jsou zdánlivě svůdné a abstraktní, ale nesou hlubší význam. Světelné body zobrazené na jeho obrazech jsou znamením skryté přítomnosti a aktivity státu. Ačkoli neodhalují nic konkrétního, signalizují téměř bezbřehou existenci sledovacích systémů. Estetická působivost těchto fotografií vyvolává pocit úžasu a povznesení, který často doprovází pozorování hvězd. Za touto krásnou fasádou se však skrývají sledovací systémy, pro běžného člověka neviditelné a nepochopitelné, které však mají zásadní vliv na náš svět a naše vnímání reality. Paglenova díla zdůrazňují ambivalenci

mezi krásou a dohledem, mezi viditelností a skrytými významy. Kladou otázky o tom, co leží za hranicemi záběru - co je skryté, ale přesto všudypřítomné a vlivné - o povaze soukromí a technologií v našich životech.

V *Untitled (Drones),* Paglen se soustředí na bezpilotní letadla - drony, které jsou klíčovým prvkem současných systémů vojenského dohledu a sledování. Ukázáním cest dronů na obloze upozorňuje na neviditelné, ale všudypřítomné aspekty současného dohledu. Vizuálně podmanivé obrazy, pro které jsou charakteristická abstraktní barevná pole a absence horizontálních linií, navozují stav dezorientace. Vytvářejí pocit nejistoty a symbolicky odrážejí neuchopitelnou povahu současných sledovacích technologií.

Trevor Paglen zkoumá hranice toho, co může fotografický dokument odhalit. Jeho fotografie jsou jak konkrétním důkazem sledovacích technologií, tak uměleckou interpretací jejich dopadu na prostor a společnost. Balancují na hranici dokumentace a umění a stávají se platformou pro diskusi o roli technologií v našich životech a o způsobech, jakými mohou měnit naše vnímání reality. V jeho dílech nejsou dokumentace a estetizace odděleny, ale spíše koexistují a vzájemně se obohacují. Spojením technického detailu s uměleckou interpretací se Paglenovy fotografie stávají jak svědectvím o existenci sledovacích technologií, tak jejich komentářem. Díky této dvojí povaze své práce Paglen překračuje tradiční rozlišení mezi obrazem jako dokumentem a obrazem jako uměleckým dílem. Plagen se tak stává nejen umělcem, ale také společenským komentátorem. Jeho dílo vyvolává otázky týkající se hranic soukromí, etiky v oblasti technologií a role umělce ve společenském diskurzu.

V *Untitled (Drones)* a *The Other Night Sky* Paglen zkoumá paradox viditelnosti při sledování. Jeho práce poukazují na neviditelnost technologií, které jsou v našich životech všudypřítomné, a zároveň na jejich neviditelnost v politických a sociálních souvislostech.

Alfredo Jaar, chilský umělec, architekt a filmař, používá umění jako nástroj k posunu společenského a politického vědomí. Jeho díla často překračují tradiční hranice fotografie a stávají se součástí větších instalací,

veřejných intervencí nebo performancí. Ve fotografii Jaar používá obrazy jako prostředek k vyvolání diskuse o důležitých, ale často přehlížených a kontroverzních tématech, jako jsou ozbrojené konflikty, globální nespravedlnost nebo migrace. Zabývá se omezeními reprezentace tím, že se zaměřuje na to, co není vidět - nepřítomnost, prázdnotu a důsledky zanedbávání. Jeho umění konfrontuje způsob, jakým mediální reprezentace činí některé lidi a jejich utrpení neviditelnými, a vyzývá diváky, aby se dívali za povrch obrazů a vyprávění, které jsou jim předkládány. Nejde jen o zviditelnění zapomenutých nebo přehlížených tragédií, ale také o kritiku mechanismů viditelnosti v kultuře. Provokuje diváky, aby opustili svou pozici pasivních konzumentů obrazů a kritičtěji se zapojili do světa. V teorii výtvarného umění je neviditelnost, odkazující na nedostatečnou reprezentaci nebo vyloučení určitých subjektů či narativů z vizuálního pole, spojena s teoriemi „Jiného“ a dynamikou moci v umění. Jaar zkoumá, kdo je marginalizován a neviditelný dominantními narativy a jak může být umění nástrojem, který tyto narativy vynese na světlo. Jeho dílo je výzvou pro diváka i širší uměleckou komunitu, aby přehodnotili dopad toho, co je přehlíženo, a aby odhalili příběhy a životy, které existují za hranicemi našeho zorného pole. Jaarova práce podněcuje diváky k tomu, aby se ptali na roli kulturních a mediálních struktur při vytváření této neviditelnosti. Jaar tak nejen odhaluje omezení vizuální reprezentace, ale zabývá se také etickými důsledky toho, jak jsou příběhy vyprávěny a kdo je může vyprávět.

Jaar často kritizuje to, co nazývá „estetizací utrpení“ v médiích, kdy jsou obrazy tragických událostí konzumovány bez pochopení jejich kontextu a důsledků. V reakci na to má jeho fotografická tvorba často podobu instalace, která od diváka vyžaduje, aby se do ní zapojil a přehodnotil tak své vlastní postoje. Fotografie používá nejen k dokumentaci reality, ale především k nastolení otázek o odpovědnosti, etice zobrazování lidských tragédií a roli, kterou umění a média hrají při konstrukci sociální a politické reality. Autor často používá techniky, které nutí diváky konfrontovat se s vlastní lhostejností či nevědomím.

Jedním z jeho nejznámějších projektů je *Rwanda Project*. Jaar se v něm zabývá způsobem, jakým rwandská genocida byla, nebo spíše

nebyla, viditelná v globálním mediálním diskurzu a veřejném povědomí. Dílo se snaží upozornit na to, jak snadno může být lidské utrpení mezinárodním společenstvím ignorováno. Zpochybňuje způsob, jakým západní společnosti konzumují obrazy a informace o utrpení druhých, přičemž je často považují za vzdálené nebo irelevantní pro své vlastní životní zkušenosti. Umělec navštívil Rwandu v době po masakrech (projekt vznikal v letech 1994 až 2000) a vytvořil sérii děl, která vybízejí k zamyšlení nad tím, jak jsou utrpení a katastrofy zobrazovány v médiích, a nad rolí umělce jako svědka a komentátora těchto událostí.



FOTO. 19 A. JAAR, REAL PICTURES, 1994 - 2010

Jaar používá různé nástroje k zapojení diváka, například instalace, které zpočátku skrývají obrazy genocidy a vyžadují, aby se divák aktivně podílel na objevování skrytých fotografií, což je silná výpověď o aktu dívání a etice diváka. Ve svém díle *The Eyes of Gutete Emerita* (1996), které je součástí *Rwanda Project,* Jaar představuje příběh ženy, která byla svědkem vyvraždění své rodiny ve Rwandě. Namísto přímého zobrazení

násilných obrazů Jaar představuje pár velkých očí, které se dívají na diváka. Tento přístup nejenže chrání důstojnost zobrazované osoby, ale radikálně podněcuje představivost a emoce diváků tím, že je konfrontuje s tím, co tato žena viděla a prožila.

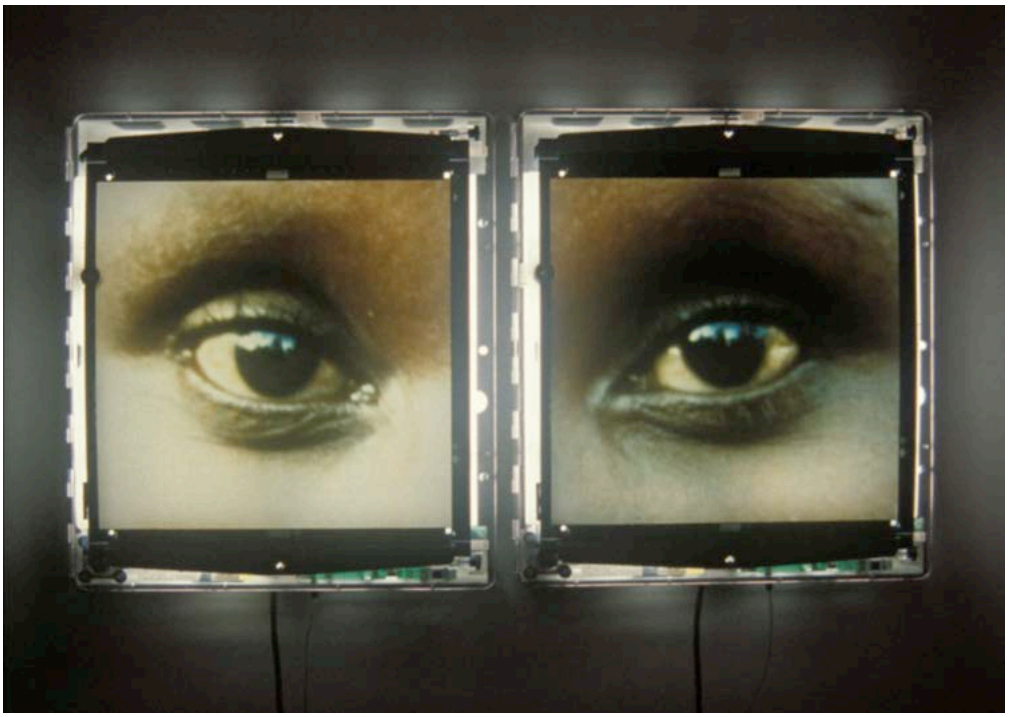
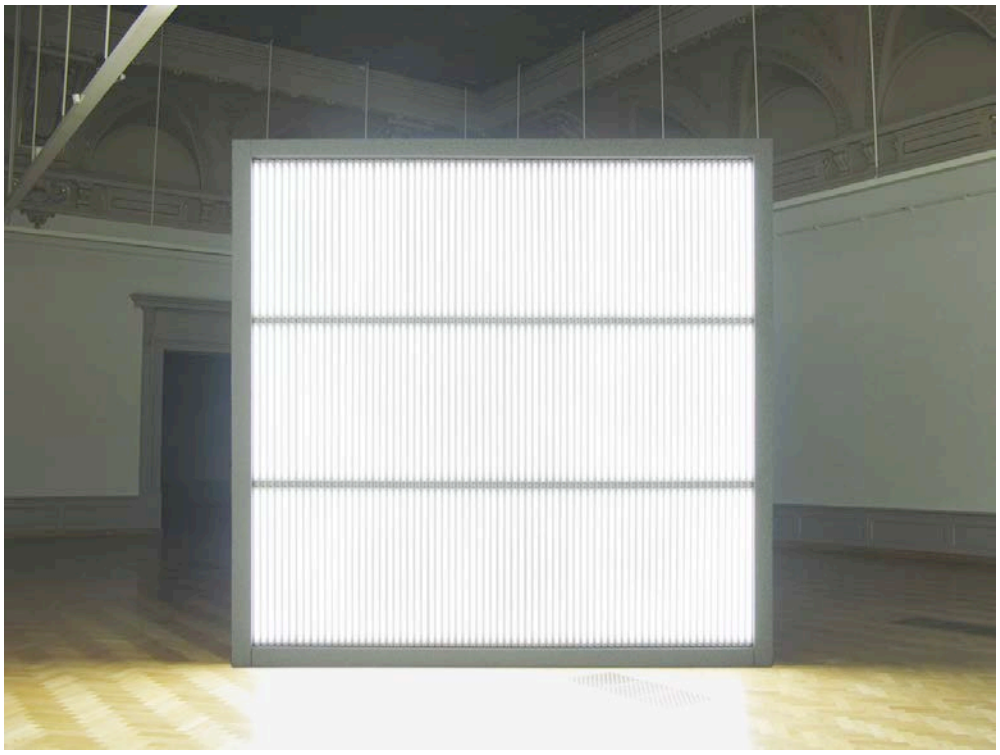


FOTO. 20 A. JAAR, THE EYES OF GUTETE EMERITA, 1996

V Jaarově díle je světlo důležitým prvkem výstavby vyprávění. Může být vnímáno jako metafora vědomí, ale také jako prostředek zdůrazňující nepřítomnost a prázdnotu. V některých dílech světlo nahrazuje fotografie a působí jako nástroj, který upozorňuje na to, co je neviditelné, ignorované nebo co autor nechce ukázat. Často funguje jako orientační bod, který diváka vede instalací, nebo jako jediný zdroj světla v tmavém prostoru, čímž vytváří pocit izolace nebo soustředění na určitý prvek. Tímto využitím světla Jaar poukazuje na omezení tradiční fotografické reportáže při zobrazování tragédie a zároveň nabízí divákům komplexnější a pronikavější zážitek, který vybízí k hlubšímu zamyšlení nad zobrazovanými tématy.

V jedné ze svých instalací, *Real Pictures* (1995), Jaar fotografie z Rwandy přímo neukazuje. Místo toho divákům představuje sérii černých krabic, které tyto fotografie obsahují, ale které zůstávají očím veřejnosti nepřístupné. Krabice jsou zavřené a uspořádané v prostoru galerie, čímž

vytvářejí určitou formu památníku. Každá krabice je opatřena popisem obsahu - příběhem o tom, co fotografie představuje, ale bez odhalení samotného obrazu. Tímto způsobem se Jaar vyhnul přímému využití obrazů utrpení a místo toho podnítil diváky, aby si popisované scény představili, a aktivoval tak jejich představivost a empatii. Světlo je v této instalaci použito symbolicky, jako prostředek k osvětlení krabic a jako metafora pro větší uvědomění a zapamatování si událostí, které fotografie představovaly. *Real Pictures* explicitně zpochybňuje roli fotografie v kontextu dokumentace tragédie. Jaar zdůrazňuje, že dokumentární fotografie mají svá omezení a mohou se stát nástrojem „estetiky odstupu". Svým odporem k zobrazování obrazů se Jaar vyhýbá pasti, v níž se fotografie stávají konzumním produktem a utrpení předmětem estetické kontemplace.



FOT.O 21 A. JAAR, THE SOUND OF SILENCE, 2006

Real Pictures jsou také komentářem ke společenské odpovědnosti - jak bychom měli reagovat na utrpení druhých a jaké kroky bychom proti němu měli podniknout. Jaar nejen poukazuje na problém, ale také vyzývá k akci a zdůrazňuje naši kolektivní lidskou odpovědnost za to, abychom si uvědomovali tragédie, k nimž ve světě dochází, a reagovali na ně.

Projekt Alfreda Jaara *The Sound of Silence* je dalším hluboce reflexivním dílem, které zkoumá hranice reprezentace, viditelnosti a odpovědnosti médií. Dílo vzniklo v roce 2006 a je instalací zaměřenou na sílu jediného obrazu - fotografie pořízené Kevinem Carterem v roce 1993 v Súdánu, která zachycuje dítě sedící na zemi a opodál čekajícího supa. Fotografie vyvolala mezinárodní diskusi o etice žurnalistiky a odpovědnosti a stala se ikonou debaty o roli médií při zobrazování utrpení.

The Sound of Silence je umělecká instalace, která kombinuje fotografii, architekturu a multimediální prvky. Divák vstupuje do speciálně zkonstruované minimalistické komory, která obsahuje velkoformátovou obrazovku. Uvnitř jsou diváci ponořeni do naprosté tmy, která navozuje pocit izolace a soustředění. Po chvíli se na jedné ze stěn objeví intenzivně osvětlený obraz. Ústředním motivem *The Sound of Silence* je příběh Kevina Cartera, jihoafrického fotografa a držitele Pulitzerovy ceny. Carter je autorem dojemné fotografie, na níž je zachyceno hladovějící dítě v Súdánu a v pozadí čeká sup. Jaar tento příběh vypráví prostřednictvím řady textů promítaných na zeď, které snímek doprovázejí. Příběh se zaměřuje na Carterova osobní a etická dilemata, stejně jako na reakce a kritiku, kterou jeho fotografie vyvolala.

Po krátké době expozice obraz zmizí a divák se opět ocitne ve tmě. Cílem této efemérní prezentace je přimět diváky k zamyšlení nad silou obrazů a jejich dočasným, ale intenzivním vlivem na naše vnímání a emoce.

Instalace vyvolává silné emoce a nutí diváka konfrontovat se s vlastními reakcemi na prezentované informace. Kombinací textu, světla a času vytváří Jaar intenzivní zážitek, jehož cílem je přimět diváky k zamyšlení nad konzumací obrazů utrpení a jejich vlastní rolí v tomto procesu. V *The Sound of Silence* není žádný zvuk ani obraz a ironický název zdůrazňuje hlučnou absenci reakcí na tragédie, které jsou denně prezentovány v médiích.

Práce také zkoumá psychologické důsledky, které může mít konfrontace s brutální realitou - jak pro diváky, tak pro tvůrce těchto obrazů. Carter, který spáchal sebevraždu několik měsíců poté, co za své

fotografie obdržel Pulitzerovu cenu, je často uváděn jako příklad extrémní zátěže, kterou může dokumentování lidského utrpení nést.

Ve *The Sound of Silence* Jaar představuje nejen otázky související s fotografií a médii, ale také nás nutí přemýšlet o tom, jaká je naše individuální a kolektivní odpovědnost v kontextu globálních tragédií. Je to výzva k uvědomění, empatii a akci, která přesahuje pasivní pohled a konzumaci obrazů.

Přístup Alfreda Jaara k vizuálnímu umění a teorii neviditelnosti je hlubokým komentářem k selektivní povaze toho, co se v médiích a veřejném diskurzu ukazuje a co zůstává neviditelné. Jeho práce často zkoumají myšlenku, že to, co je ve společnosti neviditelné, je stejně důležité nebo důležitější než to, co je viditelné. Překračuje hranice tradiční vizuální reprezentace, aby poukázal na mezery a mlčení, v nichž je realita mnoha lidí ignorována nebo potlačena.

Zajímavou hru s viditelností a neviditelností v kontextu dokumentární fotografie navrhli britští konceptuální umělci Adam Broomberg a Oliver Chanarin. Jejich práce zkoumá a zpochybňuje konvence dokumentární a reportážní fotografie se zvláštním zaměřením na to, jak jsou obrazy využívány k reprezentaci a pochopení konfliktu, násilí a historické paměti. Mezi jejich nejvýznamnější díla patří *Trust* (2000), což byla první samostatná výstava autorů v Hasselblad Center, *Ghetto* (2003), série dokumentující život v různých ghettech po celém světě, a Holy Bible (2013), kniha, která je provokativní interpretací biblického textu v kontextu násilí a současného konfliktu. Získali řadu ocenění, včetně prestižní ceny Deutsche Börse Photography Prize a ICP Infinity Award. Jejich práce se nacházejí ve sbírkách významných muzeí, jako jsou Tate Modern, MOMA a Centre Pompidou.

V práci *People In Trouble Laughing Pushed To The Ground* použili fotografie z archivu Belfast Exposed. Toto úložiště snímků, známé pod názvem *The Troubles,* bylo založeno v roce 1983 jako komunitní fotografická iniciativa a představuje rozsáhlou sbírku více než půl milionu fotografií dokumentujících konflikt v Severním Irsku. Tento konflikt, který trval od konce 60. let 20. století až do podepsání Velkopáteční dohody

v roce 1998, se vyznačoval občanskými nepokoji, sektářským násilím[73], demonstracemi a vojenskými zásahy. Fotografie v archivu jsou nejen záznamem historických událostí, ale také svědectvím o každodenním životě lidí, jejich utrpení, nadějích a bojích. Úložiště *Troubles* spravují různé archivy, knihovny a muzea, které tyto zdroje uchovávají, katalogizují a zpřístupňují badatelům, historikům, umělcům a veřejnosti. Sbírky sahají od prací profesionálních fotožurnalistů až po amatérské fotografie a



FOTO. 22 BROOMBERG & CHANARIN, PEOPLE IN TROUBLE LAUGHING PUSHED TO THE GROUND, 2011

poskytují mnohorozměrný a rozmanitý obraz konfliktu.

Publikace Adama Broomberga a Olivera Chanarina *People in Trouble Laughing Pushed to the Ground* obsahuje 196 nepojmenovaných grafik o rozměrech 10 × 8 palců. Autoři se jedinečným způsobem pustili do zkoumání a reinterpretace archivu. Z tisíců kontaktních listů vybrali ty, které obsahovaly fotografie částečně zakryté malými kruhovými nálepkami. Tyto nálepky sloužily jako ediční značky, které označovaly, které fotografie byly vybrány pro zveřejnění v médiích. Na základě těchto

[73] *Sektářským násilím* se rozumí násilné činy nebo diskriminace motivované náboženskými nebo etnickými rozdíly. Často k němu dochází ve společnostech, kde existují hluboce zakořeněné sociální nebo ideologické rozdíly, které jsou posilovány historickými konflikty, politickou manipulací nebo socioekonomickými nerovnostmi. Sektářství může mít mnoho podob, od slovní nenávisti a diskriminace až po fyzické útoky, atentáty, masakry nebo etnické čistky. Jednotlivci nebo skupiny mohou být diskriminováni kvůli své náboženské příslušnosti, etnickému původu nebo identifikaci s určitou sektou.

rušivých momentů se autoři rozhodli odhalit fragmenty, které byly pod nálepkami ukryty. Výsledná nová díla vynášejí na světlo fragmenty historie, které byly doslova i metaforicky zapečetěny. Uspořádání obrazů v publikaci, ačkoli je zdánlivě chaotické, má velkou působivost. Napjaté výjevy se střídají s těmi každodenními: maskovaní muži; zapálené auto, líbající se teenageři, běžící muž, zahalená těla.

Fotografie blonďaté ženy, jejíž oči jsou zakryty linkami vytvořenými fixem, je příkladem osobitého přístupu Adama Broomberga a Olivera Chanarina. Na tomto snímku kombinují prvky různých fotografických žánrů - v tomto případě etnografie a módní fotografie - a zpochybňují tak konvenční chápání obrazu a jeho vnímání. Tato manipulace s obrazem vyvolává otázky o anonymitě, voyeurismu a o tom, jak média ovlivňují naše vnímání lidí a událostí. Práce dvojice často přesahuje rámec prosté dokumentace a vybízí k zamyšlení nad rolí fotografie ve společnosti a nad vlivem, který mají obrazy na naše vnímání historie a současnosti.

Vizuální a textová struktura knihy hraje důležitou roli při předávání sdělení. Názvy v knize jsou napsány písmem *Vanquish,* které připomíná graffiti často viděné na archivních fotografiích. |Zbytek textu je naopak napsán písmem *Berthold Baskerville*, které dodává knize eleganci a kontrastuje se strožším stylem *Vanquish*. Tato kombinace typografických stylů není náhodná. Použití písma *Vanquish* pro nadpisy, připomínající graffiti, vnáší do textu prvek syrovosti a bezprostřednosti. Graffiti jako forma vyjádření je spojováno s veřejným protestem, nonkonformismem a pouličním uměním. Typografie tak odkazuje na společenská a politická témata, která jsou v knize zkoumána. Na druhou stranu použití písma *Berthold Baskerville pro* hlavní text vnáší prvek tradice a elegance. Jedná se o klasické, dobře známé písmo, které je spojováno s kvalitním tiskem a literaturou. Kombinace těchto dvou různých typografických stylů v jedné publikaci vytváří dynamické napětí mezi moderností a tradicí, mezi pouličním projevem a zavedeným literárním diskurzem. To dodává sdělení knihy další významové vrstvy a zdůrazňuje složitost a mnohovrstevnatost témat, která Broomberg a Chanarin zkoumají. Knižní projekt se tak stává nejen médiem pro sdělování obsahu, ale také aktivním účastníkem dialogu

mezi formou a obsahem, mezi historií a současností, mezi vizuálním a textovým.

V projektu Broomberga a Chanarina nejsou stopy na povrchu kontaktních fotografií pouze technickými artefakty, ale především svědectvím o historii a lidské interakci. Tyto stopy činnosti, ať už vzniklé v důsledku odborné konzervace, katalogizace či cenzury, nebo ty, které jsou výsledkem zásahů cizích osob s fixem, inkoustem či nůžkami, se stávají ústředním bodem vyprávění. Na jedné straně akty označování odhalují to, co bylo v oficiálním historickém vyprávění vynecháno nebo považováno za nepodstatné. Naznačují, které aspekty obrazů považovali cenzoři za důležité, zatímco jiné části zůstaly neviditelné nebo nepovšimnuté. Na druhé straně byla řada těchto snímků zničena nebo pozměněna jednotlivci, kteří chtěli odstranit stopy své přítomnosti nebo přítomnosti jiných a usilovali o anonymitu nebo zapomnění. Akty vymazání tak nejsou jen fyzickými změnami obrazů, ale také symbolickými gesty, která nesou hlubší významy související s pamětí, zapomínáním a identitou. Tento projekt proto poukazuje nejen na význam obrazů při utváření historie a paměti, ale také na složitost procesů archivace a uchovávání. Ukazuje, jak jednání osob, které se na těchto procesech podílejí - jak profesně, tak osobně -, ovlivňuje to, co je nakonec uchováno a jak je to interpretováno. Akt cenzury - i když se jedná o autocenzuru - vypovídá mnohé o tom, co je veřejnost ochotna vidět a co ne, a o způsobech, jakými je historie zaznamenávána a připomínána.

Odhalováním těchto stop a vyprávění nás Broomberg a Chanarin nutí přemýšlet o tom, jaké příběhy se vyprávějí, jak se uchovávají a kdo má nad minulostí kontrolu. Provokují nás, abychom se zamysleli nad tím, co bylo skryto a proč, a jaké důsledky má pro naše chápání minulosti a přítomnosti to, co je vyloučeno ze zorného pole. Zaměřením na „nepřítomnost„ v obrazech autoři nastolují důležité otázky o síle a potenciálu fotografie a o limitech odpovědné dokumentace a reprezentace konfliktů.

Ve svém projektu *The Day Nobody Died,* realizovaném v červnu 2008 během války v Afghánistánu, Broomberg a Chanarin místo konkrétních obrazů nabízejí alternativní, abstraktní záznam událostí. Dílo

vyvolává otázky o povaze válečné a dokumentární fotografie a o roli fotografa jako svědka událostí a zároveň vrhá světlo na aspekty fotografie, které často zůstávají nepovšimnuty - na samotné fotografické médium a

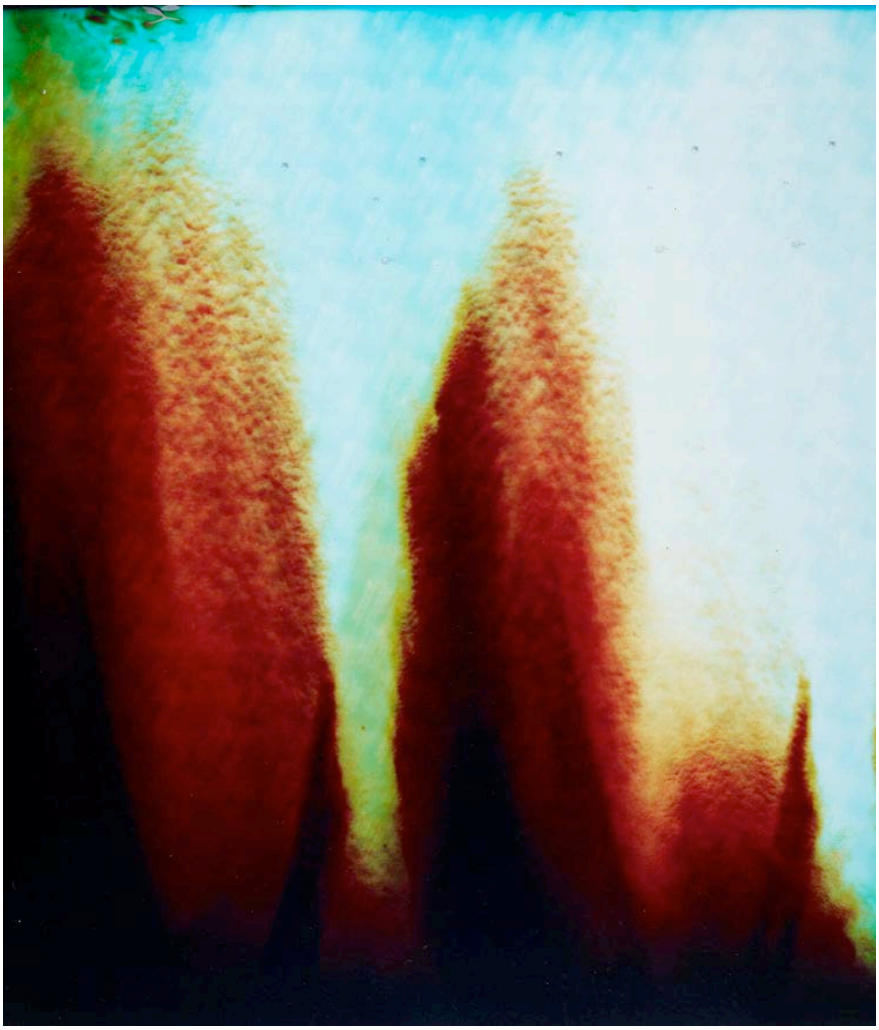


FOTO. 23 BROOMBERG & CHANARIN, THE DAY NOBODY DIED, JUNE10, 2008

jeho fyzikální vlastnosti.

Umělci, kteří doprovázeli britské vojáky v provincii Hílmand, byli akreditováni jako fotoreportéři, ale neměli v úmyslu fotografovat, jak se od nich podle smlouvy očekávalo. Místo tradičního fotografování použili šestimetrovou roli fotografického papíru. „Abychom byli vpuštěni, podepsali jsme formulář, který nám fakticky zakazoval pořizovat jakékoli fotografie, na nichž by byly vidět důkazy konfliktu (žádná mrtvá těla, žádná zraněná těla, žádné důkazy o nepřátelském ostřelování... seznam je nekonečný). Takže naší jedinou možností byl performativní akt odporu.

Abychom tam mohli jet, lhali jsme a tvrdili, že jsme fotoreportéři, a podepsali jsme jejich formulář o přijetí, a když jsme tam byli, nikdy jsme nic nevyfotili“[74]. Ve chvíli, kdy se jim zdálo, že se děje něco významného, rozprostřeli papír na zem a nechali na něj přímo dopadat sluneční světlo. Papír jako nosič obrazu nezaznamenával konkrétní výjevy nebo události, ale stal se svědkem průběhu dne. Výsledkem tohoto procesu byly jedinečné, abstraktní obrazy, které nepředstavovaly konkrétní scénu nebo událost, ale byly spíše záznamem světla a tepla dne. Výsledkem jejich práce je série rolí papíru, na nichž se objevují zvlněné vzory v odstínech černé, modré, červené a bílé, které jsou výsledkem průniku světla skrz štěrbiny kartonových krabic, v nichž byl papír uložen. Každá role fotografického papíru byla pojmenována podle události, která se v té době odehrála - například *The Fixer‘s Execution, 7. června 2008,* odkazuje na popravu takzvaného „fixera“ - místního průvodce pomáhajícího novinářům; *The Brothers‘ Suicide, 7. června 2008, odkazuje* na sebevraždu dvou bratrů. *The Day of One Hundred Dead, 8. června,* zaznamenává den s mnoha mrtvými; *The Press Conference 9. června 2008,* odkazuje na tiskovou konferenci, související s válečnými událostmi; a *The Day Nobody Died, 10. června 2008,* odkazuje na den, kdy podle záznamů nebyl zaznamenán žádný mrtvý. Zajímavé je, že žádné události nebyla věnována větší pozornost než jiné, což zpochybňuje tradiční přístup k určování priorit zpráv a událostí v médiích. „*«Snímky» které jsme přivezli (šestimetrové abstraktní barevné plochy, všechny pořízené ve chvílích, kdy by je tradiční fotoreportér vyfotil), jsou v jistém smyslu skutečnými svědky. Tyto dokumenty, tento kus papíru byl skutečně na místě. Jeho vztah k události je jasnější než u tradiční fotografie. Na jeho povrchu jsou vidět škrábance, vliv světla, tepla a prostředí*“[75].

Ve filmu *The Day Nobody Died* názvy klíčovou roli při dávání významu obrazům. Díla, která jsou jednotlivými nefigurativními fotografiemi, vycházejí z konkrétních akcí, ale přímo je nezobrazují.

[74] J. Colberg, *A Conversation with Adam Broomberg & Oliver Chanarin* , „Conscientious“, [online], [přístup: 08.01.2024], dostupné: https://static1.squarespace.com/static/56e1e3e24d088e6834d4fbf4/t/591c2c86db29d66d3dc4882d/1495018651355/ARTICLE+30+-+Colberg.pdf

[75] J. Colberg, *op. cit.*

Tradiční fotožurnalismus je tak zbaven jednoho ze svých základních prvků - možnosti diváka sestavit si ze sekvence fotografií vyprávění. Místo toho Broomberg a Chanarin nabízejí útržkovité indicie, z nichž se skládá příběh. Bez možnosti vidět konkrétní situaci jsou diváci nuceni použít vlastní představivost, aby doplnili chybějící kousky. Tento způsob zobrazení nutí diváky aktivně se podílet na vytváření významu díla, zapojuje jejich představivost a interpretaci, místo aby jim předkládal hotový, doslovný příběh. Diváci se na obraz pouze nedívají, ale podílejí se také na procesu vytváření jeho významu.

Umělci také natočili film, který dokumentuje přepravu krabice s fotografickým papírem a odhaluje jejich zkušenosti s vojenskou byrokracií. Diváci sledují cestu krabice z ateliéru umělců v Londýně do Afghánistánu. Film ukazuje nejen disciplínu a rutinu každodenního života britských vojáků (kteří s velkou pečlivostí převážejí krabice spolu se zásobami a municí, přičemž s tímto neobvyklým předmětem zacházejí s vážností a bez otázek), ale také odhaluje omezení přístupu novinářů k informacím, například ve chvílích, kdy jsou Broomberg a Chanarin požádáni, aby vypnuli své fotoaparáty.

Projekt Adama Broomberga a Olivera Chanarina *The Day Nobody Died* zkoumá jedinečný vztah mezi obrazem a událostí. Jeho indexová forma, vytvářející významové vrstvy přesahující to, co je přímo viditelné, poukazuje na mechanismy, které jsou základem zaznamenávání událostí, zejména v kontextu současného válečného zpravodajství. Obraz se v tomto projektu stává symbolem, indexem skutečnosti, která je vnímána pouze nepřímo, imaginárně. Divák je zbaven uspokojení z prožívání historického záznamu v jeho tradiční podobě, ale vědomí omezenosti tohoto přístupu otevírá cestu k jinému druhu poznání. Vnímá jiný závoj a neschopnost jej odkrýt se stává klíčovým prvkem příběhu.

FOTOGRAFIE NAHÝCH DĚTÍ JAKO PROJEV KULTURNÍ TABUIZACE TOHOTO OBRAZU

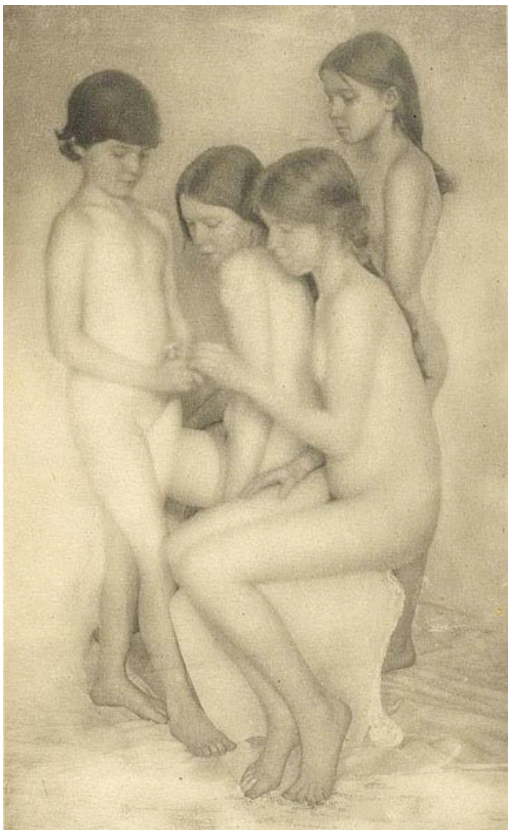


FOTO. 24 A. BOUGHTON, NUDE, 1909

Nyní se zaměřím na jednu z nejkontroverznějších otázek souvisejících s tabuizací zobrazení reality, a sice na zobrazování dětské nahoty. Toto téma jsem podrobně rozpracovala ve svých dřívějších pracích, jak v bakalářské, tak i v magisterské. Přesto zůstává mnoho otázek otevřených a je potřeba je dále rozvíjet. Zaměřím se na nejdůležitější případy, které jsem analyzovala v těchto pracích, neboť jsou klíčové pro hlubší pochopení tohoto komplexního tématu.

V dnešní době se dětství a blaho dítěte staly ústřední hodnotou a ochrana dětské nevinnosti často nabývá rysů posedlosti. Fenomén

„morální paniky“[76] v souvislosti s fotografiemi nahých dětí, jehož nárůst můžeme v současnosti pozorovat, se stal vedlejším efektem tohoto procesu. Fotografie nahých dětí mizí z výloh fotografických obchodů a rodinných alb a lékařské učebnice je již neuvádějí. Filmové scény zobrazující nahé děti, které byly dosud považovány za nevinné, jsou cenzurovány. Stále častěji také slyšíme o policejních zásazích yji prevenci m šíření pedofilního obsahu, a to nejen vůči umělcům, ale i mezi uměleckým publikem.

Tento proces výstižně diagnostikoval Dr. Lech Nijakowski. Uvádí, že: „Dětská nahota po staletí odpovídala rajské nahotě primitivních lidí; byla vnímána jako nevinná a přirozená. A tak je tomu dodnes v mnoha zemích Dálného východu, například v Indii. Před našima očima se však zrodilo nové kulturní tabu - tabu dětské nahoty. Dokonce i film Akademie pana Klekse[77] se dnes promítá bez scény pod deštivým stromem se svlečenými chlapci. [...] V Ateliér Jocka Sturgese, autora fotografií nahých žen a dětí, které jsou vystaveny v nejznámějších světových muzeích a galeriích, byl prohledán agenty FBI poté, co laborantka, která vytvářela tisky, oznámila, že umělec vyrábí pornografii. Ve filmové adaptaci knihy Pán Much z roku 1963 jsou vidět nazí mladí herci; v dalším filmu, o tři desetiletí později, je tato nahota již přísně kontrolována. Obraz nahého dítěte se stal dvojznačným a provokativním“[78].

Proces mizení odstupu od reality zobrazené na snímcích, stírání hranice mezi tím, co je skutečné, a tím, co je zdánlivé, stejně jako existence tabu spojených se sexualitou, činí z fotografií nahých dětí předmět kontroverze. V této složité situaci se ukazuje základní vztah mezi fotografií a realitou, jak jej popsal Roland Barthes. Pro Barthese fotografie je na okraji reality - obraz se vždy vztahuje k tomu, co se nacházelo před objektivem. „*Ve fotografii událost nikdy nepřesahuje sama sebe směrem k jiné věci; vždy přináší sbírku, kterou potřebuji, k věci, kterou*

[76] L. Nijakowski, *Pornografia. Historia, znaczenie, gatunki,* Iskry, Warszawa 2010.
[77] **Akademie Pana Klekse** - polsko-sovětský hraný film pro děti od 1984 v režie Krzysztof Gradowski.
[78] B. Pietkiewicz, *Miś zboczeniec sie sieć lęk,* [online], Polityka.pl, 21.04.2014, [přístup 01.04.2020], dostupné : https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1567595,3,kiedy-nagosc-dziecka-staje-sie-grozna-dla-doroslych.read

vnímám"[79]. Ačkoli jde o punctum, kontext této existence není zřejmý, mění se podle toho, kdo se dívá. Na rozdíl od malby, kde může umělec s obrazem volně manipulovat, přidávat abstraktní prvky nebo subjektivně interpretovat realitu, je fotografie často vnímána jako doslovnější – „reálná". To, co vidíme na fotografii, záznam světla dopadajícího na objekty v daném místě a čase, je obvykle považováno za zaznamenaný okamžik reality. Tento aspekt, vlastní snad jenfotografii, nám dává pocit totožnosti objektu s obrazem. Kontroverze, kterou vyvolaly snímky nahého dětského těla, nejzřetelněji poukazuje na nedostatečný odstup od obrazového ztvárnění skutečnosti prostřednictvím fotografie. Ani technologická revoluce spojená s digitalizací fotografie a rozvojem retušování a technik manipulace s obrazem neoslabila naši víru v „pravdivost" fotografického obrazu. Navíc čím více se noříme do hyperreality popsané Baudrillardem, tím nápadnější jsou zákazy a obavy současné kultury. Akt fotografování a dokonce i pouhého prohlížení fotografií začíná být vnímán jako akt agrese. Dochází k rozostření hranic ve vnímání obrazů, což vede ke kognitivnímu zmatku. Obrazová realita se stává skutečnou.

Přijmeme-li postmoderní perspektivu podle Boudlliarda - postmodernitu -, civilizace, v níž žijeme, je světem simulaker, znaků, které neodkazují k ničemu jinému než k sobě samým. Profesor Czapliński to výstižně vyjádřil takto: *„Výsledek simulace podkopává rozdíl mezi «pravdivým» a «falešným», mezi «skutečností» a «imaginárním». Je to předstírání, které se stává pravdou, imaginárno, které vytváří skutečnost. V postmoderní době se primární společenskou činností stává produkce a výměna znaků. Společnost však již nemá tuto produkci pod kontrolou - znaky neúnavně cirkulují v nekonečné výměně, čímž se realita dostává do tekutého stavu. Možnost uspořádat svět se vyčerpává, protože neustálý oběh znaků neumožňuje uspořádat události do jasných vztahů „příčina-následek" nebo „znak-smysl" [...] ve světě simulaker již není možné rozlišovat mezi kopií (reprezentací) a originálem (světem jako takovým): v důsledku toho skutečnost ani tak nemizí, jako spíše*

[79] R. Barthes, *Światło obrazu*. Uwagi o Fotografii, KR, Warszawa 1996, s. 34.

donekonečna vyrůstá, odrážena po sobě jdoucími reprezentacemi, a význam, který nám znaky odebírají, se nám vrací v nadbytku".[80]

Zároveň jsme na, svědky kulturního posunu souvisejícího s tabuizací sexuality jako takové. Pornografie opouští svou sféru a sebevědomě vstupuje do hlavního proudu. V době *You Porn* a nahých modelek přítomných téměř ve všech sférách naší existence se překračování tohoto tabu stalo skutečností. Odtabuizování „dospělé" sexuální sféry musí mít své důsledky. Tabu, je totiž základním garantem kontinuity a integrity kultury, a tedy i biologické perzistence skupiny, a proto musí být umístěno jinde. Lze se odvážit tvrdit, že tabuizace nahého dětského těla tuto mezeru vyplňuje.

Historicky, bylo možné vystavovat nahé tělo bez sexuálního aspektu. Proto se v puritánské Anglii devatenáctého století mohly pořizovat a vystavovat snímky nahých dětí ve velmi smyslných pózách, ale nahé ženské tělo se ukazovat nesmělo. Jednak dítě, ze své „přirozenosti" chápané jako symbol čistoty a nevinnosti, nebylo tehdy považováno zaobiektem sexuální - takže jeho nahé zobrazení tuto nevinnost také symbolizovalo. Jiné je nahé ženské tělo - symbol zhýralosti a rozkoše. Kromě toho, zavedeme-li postkoloniální perspektivu, dokud se s dítětem zacházelo jako s neúplnou lidskou bytostí (na stejné úrovni jako s „divochem"), bylo v tomto případě „cizincem", vyloučeným z působení tabu. S rozvojem pedagogiky a psychologie na konci 19. století došlo ke změně přístupu k dětem - stávají se plnohodnotnými členy společnosti, podléhajíaw týmž příkazům a zákazům, které platí v dané kultuře. Tabu se začíná vztahovat i na jejich těla.

To, co je považováno za obscénní, je libovolné společenské pravidlo, které závisí na kulturních a společenských faktorech považovaných v dané době za normu. To, co lze na fotografii zobrazit, tedy závisí na úhlu pohledu, z něhož se na ni díváme. Nabízí se otázka, zda strach z porušení nevinnosti dětí, morální panika, která provází současnou recepci jejich nahých fotografií, nesvědčí spíše o postupující sexualizaci dětského obrazu než o zájmu o zachováníjego jejich nevinnosti? Je těžké nesouhlasit s Anne

[80] P. Czapliński, *Symulakry i symulacja*, Baudrillard, Jean,, [online], "Wyborcza.pl". 10.02.2006 [přístup 01.04.2023], dostupné: http://wyborcza.pl/1,75517,3158406.html#ixzz3IHnnACdp.

Higonnetovou, která tvrdí, že fotografický obraz se stává místem vytěsnění a kondenzace: „*Naše společenské zaujetí tím, co je znakem dětské pornografie, na rozdíl od skutečného sexuálního zneužívání dětí nebo komercializace dětské sexuality, je na jedné straně reakcí na kult dítěte, který v současnosti převládá, ale je také strážcem jediného správného pohledu na fotografii: jako na dokumentaci, nikoliv reprezentaci*"[81].

V této souvislosti se budu zabývat některými příklady fotografií nahých dětí a změnami v jejich fungování ve veřejném oběhu a jejich recepci. Musím také zdůraznit, že se v této práci budu zabývat pouze snímky fungujícími ve veřejném prostoru, a to v různých dobách. Přísně pornografické nebo zákonem zakázané snímky nejsou předmětem této analýzy ani mého zájmu.

[81]S. Najafi, A. Higonnet, *Picturing Innocence: An Interview with Anne Higonnet*, [online], [in:] "Kabinet", [přístup: 25.07.2023], dostupné: http://www.cabinetmagazine.org/issues/9/picturing_innocence.php Číslo 9 Dětství zima 2002/03

KULTURNÍ DETERMINANTY TABUIZACE NAHÉHO DĚTSKÉHO TĚLA

Je obtížné prokázat jednoznačné důvody tabuizace nahého dětského těla, s níž se v současnosti setkáváme. Jisté však je, že tento zákaz neexistoval „odjakživa" a že se postoj k dětské nahotě měnil se sociokulturními změnami v různých obdobích.

Počátky problematiky, která nás zajímá, sahají až do 18. století, kdy došlo k proměně myšlení o dítěti. Tehdy se zrodila „idea romantického dětství", která se stala převládajícím kánonem vnímání dítěte dodnes. Ta se pak stala dominantním způsobem zobrazování dětí ve vizuální kultuře moderní doby, ať už v malířství, fotografii, grafice nebo reklamě. Dalo by se říci, že důsledky této myšlenky vedly ke kultu dítěte a mládí, který zažíváme dnes. Současná tabuizace jeho nahého těla zase bude důsledkem měnící se recepce jeho přirozené nevinnosti. Závěrem: dokud bylo dětské tělo vnímáno jako přirozeně nevinné, nebylo sexualizováno, jeho nahota na sobě neměla nic zlověstného. Dnes, když se díváme na obrazy nahých dětí, vidíme místo nevinnosti sex. Proto zakazujeme, aby bylo nahé.

Podívejme se proto na tuto otázku z širšího hlediska. Co je to tabu a jaké funkce v kultuře plní?

Tabu jsou hluboce zakořeněné společenské normy, které jsou základem fungování společnosti, zárukou její kontinuity a integrity, a tím i biologické stálosti skupiny. Jejich porušení vyvolává prudkou reakci představitelů dané kultury, neboť narušuje zavedený řád, normy a sociální vztahy - je vnímáno jako útok na integritu společnosti. Tabu jsou také regulátory chování, jsou jakýmsi svědomím kolektivu, utvářejí postoje a společenské hodnoty. Pomáhají předcházet chaosu a konfliktům a udržovat rovnováhu mezi jednotlivcem a společenstvím. Zahrnují sféry sacrum neboli oblasti považované za posvátné, stejně jako profánní, které se týkají každodenního života. Porušení základních kulturních zákazů může vést k rozpadu společnosti nebo vyvolat sociální nepokoje. Sigmund Freud nazývá tabu *Wundt,* nejstarší nepsaný právní kodex lidstva[82]. Tvrdí,

[82] Z. Freud, *Totem i tabu*, KR, Warszawa 1993, s. 23.

že *Wundt* je prastarý zákaz uložený zvenčí (nějakou autoritou) a namířený proti nejsilnějším touhám člověka. Touha překročit tento zákaz přetrvává v nevědomí[83]. Překročení tabu, které je příkazem svědomí, vyvolává svíravý pocit viny"[84].

V hovorové řeči používáme výraz „tabu" pro označení toho, o čem se nemluví, co není vhodné nebo o čem se nesmí mluvit. Tabuizovaná témata jsou témata považovaná za zakázaná ve veřejné komunikaci, jako je sex, náboženský život, homosexualita atd.

Mezi nejpůvodnější a nejrozšířenější tabu v různých kulturách patří incest a zabíjení jiných lidí, protože jejich páchání ohrožuje další existenci komunity. Pokud je v nějaké kultuře zabíjení nějakým způsobem legalizováno, děje se tak obvykle v období nebo oblasti pozastavení platnosti norem (např. v období války, na bojišti, při nějakém zvláštním rituálu). Neznamená to tedy, že tam tabu zabíjení jiných lidí neexistuje. Stává se také, že daná kultura „cizince" vůbec neuznává jako lidské bytosti. V takové situaci tabu zabíjení lidí existuje a „cizinci" jsou zabíjeni, protože nejsou považováni za lidi.

Stejný mechanismus platí i pro tabuizování sexuality. To, co je považováno za obscénní, je relativní a závisí na libovolných společenských a kulturních normách, které v dané době a na daném místě převládají. Svévolnost společenských norem znamená, že nemají objektivní povahu - jsou stanoveny na základě rozhodnutí společenství nebo skupiny lidí. Tyto normy jsou utvářeny interakcemi mezi jednotlivci, institucemi, tradicemi a společenskými změnami. To, co je v určité době považováno za neslušné, jím v budoucnu může přestat být, nebo naopak. Definice obscénnosti se může lišit v různých oblastech, například v umění, literatuře nebo médiích. Co může být v jednom kontextu považováno za kontroverzní, může být v jiném kontextu přijatelné, nebo dokonce považováno za projev uměleckého vyjádření či svobody projevu. Ačkoli různé typy zákazů a příkazů týkajících se sexuální oblasti fungovaly téměř v každé kultuře, ne vždy se týkaly „morálky", jak ji chápeme dnes. Původ tohoto druhu

[83] *Ibidem,* s. 38.
[84] *Ibidem,* s. 40.

tabuizace lze vysledovat až k raně křesťanskému učení a jeho přetrvávání, k viktoriánské mentalitě střední třídy 19. století.

Abychom pochopili současné změny ve fungování nahého dětského těla, je nutné zasadit změny v přístupu k tělu a sexualitě do širšího kontextu. Podívejme se proto, jak probíhala samotná tabuizace nahého těla a co ji motivovalo. Kdy se sexualita stala obscénní, ztotožňovanou s pornografií, a jaké to mělo důsledky pro uvažování o dětské sexualitě? Co na nahotě dokáže vyvolat tak ambivalentní emoce, jako je úcta a pohrdání, zbožňování a opovržení, touha a strach? Proč se stala katalyzátorem tak rozporuplných myšlenek a pocitů?

V samotné definici nahoty je obsažena ambivalence, která charakterizuje současný diskurz na toto téma. Zajímavé je, že tato ambivalence umožňuje široké pole interpretace - v závislosti na kulturních faktorech její „nevinné" nebo „oplzlé" vnímání. Podle definice ze slovníku symbolů nahota symbolizuje: Nahota v sobě zahrnuje: „*upřímnost, otevřenost, pravdu, nesobeckost, zranitelnost, přirozený stav, krásu, lásku, brnění, mírnost, pouto, trest, smutek, nebezpečí, smrt, smutek, vznešenost, viditelný svět, masku, pudy, přetvářku, nestydatost, chtíč, oplzlost, svádění*"[85]. Je zajímavé, že pouze posledních pět významů souvisí s tím, s čím se běžně ztotožňuje. Pravděpodobně právě tato redukce významů přispěla k jejímu omezenému vnímání, které dnes převládá.

Philip Carr-Gomm, autor knihy *Dějiny nahoty,* popisuje role, které nahota hrála v různých kulturách, a představuje široké spektrum jejího vnímání v průběhu dějin a různé sociokulturní kontexty, do nichž byla zasazena. Trefně poznamenává, že nahota vyjadřovala různé symbolické obsahy. Byla jak znakem nevinnosti, prvkem náboženského rituálu - duchovního spojení s Bohem nebo přírodou -, tak i zhýralosti nebo vzpoury proti vládnoucímu systému. Byla také nástrojem uměleckého vyjádření, tvůrčím transgresivním aktem - nebo velmi všedním zdrojem zábavy a potěšení. Akty nahoty byly vždy nástrojem protestu, kdy vystavování se na odiv bylo způsobem, jak upozornit ani ne tak na svlečenou osobu, jako na problém, který chtěla zveřejnit[86]. Od legendární

[85] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Rytm, Warszawa 2016, s. 245.
[86] P. Carr-Gomm, *Historia nagości,* Bellona, Warszawa, 2010, s. 67.

Lady Godivy[87], přes členy a členky organizace PETA[88], kteří z nahoty udělali nástroj boje na obranu práv zvířat, nebo politické projevy členek skupiny *Pussy Riot*[89].

Jak tabuizace sexuality, tak to, koho považujeme za dospělého a kdo je dítě a jakou má funkci ve společnosti, je kulturně proměnlivý jev. O tom, kdy lidé začali zahalovat nahotu svého těla, se toho ví jen málo. Nejstarší nalezené ženské figurky, tzv. *Paleolitické Venuše,* které se začaly vyrábět zhruba před 35 000 lety, jsou nahé, ale jejich význam byl spíše magický, takže nemusely nutně odrážet každodenní život. Pravděpodobně se již dříve objevila nějaká forma oděvu, například pásky na boky nebo listové sukně[90]. Starověké kultury povolovaly míru nahoty daleko přesahující v současnosti uznávanou normu. V Řecku byly sportovní aktivity zcela nahé normou. V Indii byla nahota symbolem božství a oděv symbolem materiálního světa. Chodit nahoře bez u žen bylo něco obecně přijatelného.

[87] *Lady Godiva* byla manželkou Leofrica, hraběte z Mercie, jednoho z nejmocnějších magnátů v Anglii v 11. století. Ve městě Coventry, kde Leofric vládl, zavedl velmi zatěžující daně, což vedlo k mnoha stížnostem obyvatel. Lady Godiva měla svého manžela přesvědčit, aby daně zmírnil. Leofric, který byl k této myšlence nepřátelský, měl odpovědět, že tak učiní, až lady Godiva projede městem nahá. Lady Godiva na manželovy podmínky přistoupila. V symbolickém gestu protestu a soucitu s obyvatelstvem projela na koni Coventry zcela nahá. Postava lady Godivy se stala často zobrazovaným motivem v populární kultuře, literatuře a umění. Její legenda přežila staletí a stala se jedním z nejznámějších mýtů spojených s britským folklórem.

[88] *PETA* (People for the Ethical Treatment of Animals - Lidé za etické zacházení se zvířaty) je mezinárodní nevládní organizace, jejímž cílem je prosazovat etické zacházení se zvířaty. Organizaci založily v roce 1980 Ingrid Newkirk a Alexa Takoulas. Usiluje o zlepšení životních podmínek hospodářských zvířat, bojuje proti kožešinovému průmyslu, odstraňuje testování na zvířatech v kosmetickém a farmaceutickém průmyslu a bojuje proti využívání zvířat v zábavních podnicích, jako jsou cirkusy a mořské parky. Organizace pořádá vzdělávací kampaně s cílem zvýšit povědomí veřejnosti o problémech spojených s využíváním zvířat. PETA často využívá kontroverzní akce, kampaně a obrázky, aby přitáhla pozornost a iniciovala veřejnou diskusi. Je jednou z nejznámějších organizací na ochranu práv zvířat na světě.

[89] *Pussy Riot* je ruská aktivistická feministická punkrocková skupina založená v roce 2011 v Moskvě. Členky skupiny jsou známé svými provokativními akcemi a texty písní, které často kritizují ruskou vládu a její politiku. Mezinárodní pozornost si skupina získala v roce 2012, kdy byly tři členky Pussy Riot - Naděžda Tolokonnikovová, Maria Aljochinová a Jekatěrina Samucevičová - zatčeny poté, co vystoupily v jednom z nejvýznamnějších moskevských pravoslavných chrámů, katedrále Krista Spasitele, a zazpívaly protiputinovskou píseň s názvem „Punk Prayer - Mother of God, Chase Putin Away!" (Punková modlitba - Matko Boží, zažeň Putina pryč!). členové skupiny byli obviněni z chuligánství motivovaného náboženskou nenávistí a odsouzeni k trestu odnětí svobody. Rozsudek se setkal s kritikou organizací na ochranu lidských práv a uměleckých komunit po celém světě. Akce zaměřila mezinárodní pozornost na situaci v oblasti lidských práv v Rusku a stala se symbolem odporu proti omezování svobody projevu. *Pussy Riot* se také staly symbolem celosvětového boje za práva žen a proti patriarchálním společenským strukturám. Skupina je i nadále umělecky i aktivisticky aktivní a využívá umění k vyjádření svých názorů a odporu proti autoritářské vládě.

[90] P. Carr-Gomm, *op. cit.* s. 76.

Pornografie, jak ji chápeme dnes, byla pro staré lidi neznámým fenoménemamii. Existovaly samozřejmě zákazy a příkazy týkající se sexu, ale byly strukturovány zcela jinak než ty moderní. Podle Lecha Nijakowského:

> Se zrodem kultury objevily různé typy obrazů sexuality a tělesnosti. Zobrazení sexuálních vztahů hrála důležitou kulturní roli; byla součástí každodenního a svátečního života již ve starověku. Jako taková byla všeobecně dostupná; nikdo je nepovažoval za díla, která by mohla být škodlivá nebo obscénní. Děti se na ně dívaly stejně jako dospělí. Chybělo tedy to, co je pro nás s pornografií neodmyslitelně spjato - zákaz veřejné prezentace. Zdroje pornografie je tedy třeba hledat v křesťanství. Neboť právě příkazy a zákazy křesťanství učinily z obrazů sexuality stigmatizované a vyloučené dílo.[91]

Jerzy A. Kowalski ve své knize *Homo eroticus. Jak se rodila lidská sexualita*[92], upozornil, že poprvé v dějinách se setkáváme s problémem nahoty lidského těla a sexuálního studu přímo vyjádřeným v biblickém příběhu Adama a Evy. „*A oba byli nazí, Adam i jeho žena, a nestyděli se(Gen,2,25)*“[93]. S rozšířením islámu a křesťanství ve středověku se mravy těchto náboženství, vyznačující se odporem k nahotě a sexualitě, staly normou v rozsáhlých oblastech Starého světa. Význam křesťanského zákazu vynikne, když porovnáme evropskou kulturu s dědictvím jiných kultur. „*Podobný zlom jako v Evropě nepozorujeme v tehdejší Africe, Asii, předkoloniální Austrálii a Oceánii a v Americe. Denis de Rougemont má nepochybně pravdu, když píše: «Eros, který byl pro starověké bohem, je pro novověké problémem»*”[94].

Renesance přinesla na jedné straně návrat k antickému kultu těla a s ním i opětovný výskyt nahoty v umění, zároveň však rostoucí vliv křesťanské kultury přinesl změnu postoje k tělu. Obdiv k jeho dokonalosti vystřídala adorace jeho trýzně. Koncem devatenáctého století většina světa, zejména v teplém klimatickém pásmu, přijímala nahotu jako něco přirozeného. Platilo to téměř pro celou Jižní Ameriku, Afriku, jihovýchodní Asii, Oceánii a Austrálii. S příchodem misionářů do těchto oblastí byla na přelomu 19. a 20. století i v těchto odlehlých koutech světa

[91] L. Nijakowski, *op. cit.*
[92] J. A. Kowalski, *Homo eroticus. Jak narodziła się ludzka seksualność* (e-book), Wydawnictwo IBS, Opole 2011.
[93] *Biblia Tysiąclecia Starego i nowego testamentu*, Ks. Rodzaju 2:1-25, [online], [přístup 22.12.2023], dostupné: https://biblia.gosc.pl/rozdzial.php?id=70#P1:
[94] D. de Rougemont, *Mity o miłości*, Czytelnik, Warszawa 2002, s. 9.

nastolena viktoriánská morálka. Mladé dívky si začaly zakrývat prsa, což tradičnější starší ženy považovaly za obscénní cizí módu[95].

V 19. století s průmyslovou revolucí nastoupila vláda buržoazie a vznikla rychle se rozšiřující a rostoucí střední třída. Tato skupina bohatých obyvatel měst: podnikatelů, příslušníků svobodných povolání, duchovních, vojáků, úředníků a učitelů, napodobovala gentlemany ze statkářské třídy a zároveň s nimi kontrastovala mimořádnou morální přísností. Viktoriánská společnost se vyznačovala značným pokrytectvím a přetvářkou. Fungovala dvojí morálka - jiná pro muže, jiná pro ženy. Existence ženské sexuality byla popírána a jakýkoli její projev byl stigmatizován. Sexuální touha byla přisuzována výhradně mužům a ženské erotické touhy se staly přísně střeženým tabu. Přesto bylo v této éře extrémní prudérie více prostitutek než kdykoli předtím nebo potom v celé západní historii[96].

Stojí tedy za to se zamyslet nad tím, co se stalo s rozmanitostí významů nahoty v dnešní době? Kdy byla nahota redukována na lidskou sexuální sféru a jaké to má důsledky v případě fotografií nahých dětí?

V ambivalenci pojmu nahoty a změnách vztahu k ní v průběhu staletí se odráží současná morální panika spojená s obrazy nahých dětí v masové kultuře. Ztotožnění nahoty se sexualitou je příčinou odporu, který tyto obrazy vyvolávají. Dokud neexistoval zákaz obrazové reprezentace nahoty a sexu, kdy sexualita člověka byla součástí jeho přirozené fyziologické aktivity, jako jídlo, pití, vylučování nebo spánek, do té doby neexistovalo tabu. Středověké oddělení této sféry a idea „romantického dětství“ přispěly k stabilizaci nahoty dětí. V důsledku „jakoby omylem“, se tabu sexuality umístilo v jejich tělech.

[95] J. A. Kowalski, *op. cit,*. s. 64.
[96] M. Bogucka, *Gorsza płeć*, Trio, Warszawa 2006.

PŘEDSTAVA ROMANTICKÉHO DĚTSTVÍ

Na konci 18. století se v období romantismu objevila „idea romantického dětství", která byla reakcí na přísné a tvrdé výchovné metody dřívějších dob. Jednalo se o kulturní a literární koncepci, podle níž začaly být děti vnímány jako nevinné bytosti zbavené zlověstných vlastností světa dospělých. Romantici viděli dětství jako období plné spontánnosti a radosti, osvobozené od omezení a deformací daných konvencemi a společenskými normami. Za klíčový prvek tohoto období života považovali představivost, kterou je třeba rozvíjet. Ve výchovném procesu zdůrazňovali potřebu blízkosti k přírodě, svobody a volnosti při poznávání světa. Existovala také snaha chránit děti před drsnými pracovními a životními podmínkami, která přispěla k sociálním reformám s cílem zlepšit životní podmínky dětí.



FOTO. 25 D. VELAZQUEZ, INFANT FILIP PROSPERO,1659

„Idea romantického dětství" ovlivnila mnoho oblastí společnosti, nejen vzdělávací normy a vznikající pedagogiku, ale také kulturu a umění. Podívejme se nyní na to, jak se vyvíjelo zobrazování dítěte v umění, a

zejména na to, jak „Idea romantického dětství" ovládla způsob jeho zobrazování.

Až do 18.století se děti v malířství objevovaly jako podřadný námět. Nejčastěji se jednalo o miniaturně vypadající dospělé personifikace náboženských nebo mýtických symbolů. Pohled na děti a jejich dospívání nebyl v oblasti zájmu tehdejších umělců. Z obrazů Ježíška nebo andělíčků se o zkušenostech tehdejších dětí dozvídáme jen málo. Jedním z mála míst, kde se děti objevují jako hlavní námět umění, jsou portréty mocných. Zde byly děti představiteli dynastií a reprezentovaly jejich budoucí společenské role vládců.

Teprve osvícenství přineslo zlom v uvažování o dětství a výchově. Myšlenky filozofů, jako byli John Locke a Jean-Jacques Rousseau, zavedly názor, že děti mají právo na nezávislost a štěstí a že dětství představuje zvláštní období lidského života. Lock ve svém díle *Esay Concerning Human Understanding* formuloval teorii lidské mysli jako „prázdné desky" (*tabula rasa)*. Tvrdil, že mysl při narození je „prázdná deska", nepopsaná žádnými znaky [97] .Taková mysl čeká, až bude zapsána prostřednictvím zkušeností a vzdělání. Rousseau naproti tomu ve své knize *Emil aneb o výchově* předpokládal, že děti se rodí nevinné a od přírody dobré, jak popisuje v prvních řádcích *Emila:* „Vše je dobré, co pochází z rukou Stvořitele, vše se nadýmá v rukou člověka"[98]. Takové myšlenky byly v jasném protikladu k dřívějším protestantským postojům, podle nichž jsou děti jako projevy hříchu prvotního Adama a Evy „od přírody" zlé a hříšné, a proto je třeba je formovat přísnými tresty a kázní.

Právě osvícenské myšlenky Rousseaua a Locka položily základy „ideje romantického dětství", která našla své umělecké ztvárnění v evropském akademickém malířství. Roztomilé obrazy dětí, které se mazlí s koťaty, vesele se cákají v kalužích nebo si utěšeně hrají s plyšovými medvídky, zaplavily nejen evropské, ale i americké trhy. Přestože takováto obecná díla měla v přísné hierarchii akademického umění spíše nízké postavení, prodávala se velmi dobře. Technická revoluce, rozvoj masového trhu v oblasti ilustrace, tisku a reklamy umožnily reprodukovat tyto

[97] J. Locke, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, ks. II, PWN Warszawa 1955, s. 119.
[98] J.J Rousseau, *Emil, czyli o wychowaniu*. T.1, Wydawnictwo Ossolińskich, Warszawa 1955, s. 4.

obrázky v dříve nedosažitelném množství. To vedlo k nasycení vizuální kultury úzkým stereotypem „romantického dítěte", který se nakonec stal dominantním a všudypřítomným způsobem zobrazování dětí a dětství: nevinné a naivní ponořené do měkkého světla a pastelových barev.



FOTO. 26 CH.B. BARBER ONCE BIT, TWICE SHY, 1885

S příchodem fotografie získala „idea romantického dětství" nové pole působnosti. Ačkoli fotografie ve viktoriánské éře ještě příliš nepronikla do světa umění, téma dětí a rodiny se brzy stalo jednou z hlavních oblastí, v nichž hrála důležitou roli. Fotografové ztvárňovali konvenci „romantického dětství", kterou znali z obrazů vytvořených ve stejné době umělci, jako byli William Blake, autor *Písní o nevinnosti,* Thomas Gainsborough, Caspar David Friedrich a básník William Wordsworth, a technická dokonalost nového média tuto konvenci učinila realističtější. Jedním z prvních umělců, kteří se stali symbolem sílícího trendu obrazové fotografie dětí a zajistili „ideji romantického dětství" místo v dějinách fotografie, byl Lewis Carroll.

PŘÍPAD LEWISE CARROLLA



FOTO. 27 L. CAROLL ALICIA, 1858

Charles Dodgson, neboť tak se skutečně jmenoval autor *Alenky v říši divů,* byl jedním z mnoha amatérských fotografů působících v té době v Evropě (např. Julia Margaret Cameronová, Clementina Hawardenová a královna Viktorie). V té době byla fotografie ještě poměrně mladým médiem a mnoho amatérů, často z vyšších vrstev, s novým médiem experimentovalo a vytvářelo nejen dokumentaci svého života, ale pracovalo i na uměleckých aspektech fotografie.

Dodgson začal fotografovat pod vlivem svého přítele, lékaře Reginalda Southeye. Své první fotografie pořídil v květnu 1856 a od té doby během následujících 25 let pořídil podle odhadů asi 3 000

fotografií[99], z nichž většinu tvořily kolodiové portréty. Dodgson dobře zvládl tuto náročnou techniku a s ní spojenou nutnost výpočtu expozičních časů. Původně ho instruoval Southey, později studoval techniku dalších fotografů z komunity Photographic Society of London. Obdivoval zejména Williama Lake Price a Oscara Gustava Rejlandera, Clementinu Hawardenovou a Julii Margaret Cameronovou.

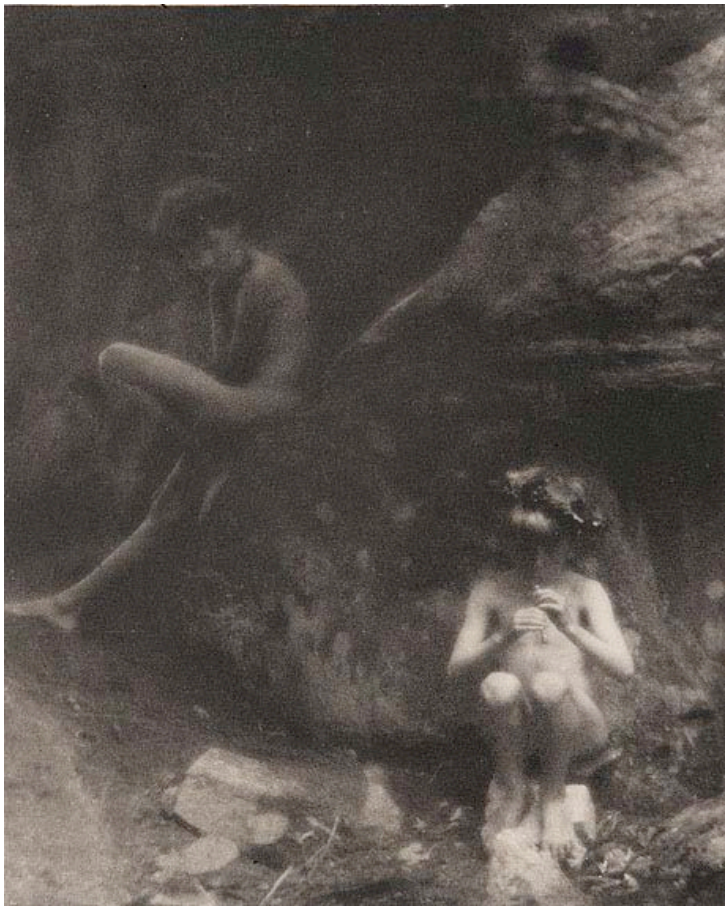


FOTO. 28 C. WHITE, THE PIPES OF PAN, 1908

Během svého prvního fotografického období (1856-1862) pořídil přibližně 700 fotografií. Neměl stálý ateliér. Od samého počátku se soustředil na portréty, na rozdíl od svých současníků, kteří dávali přednost atmosférickým krajinám nebo pohledům na zříceniny. Navzdory všeobecnému přesvědčení autor *Alenky v říši divů* nefotografoval pouze děti - jejich snímky tvoří asi 50 % všech[100]. Zbytek zachycuje dospělé, autorovu rodinu, krajiny, zátiší apod. Carroll věřil v "přirozenou

[99] T. Roger, *Dodgson, Charles Lutwidge* [in:] ed. Hannavy J. *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, New York 2008, s. 429.
[100] *Ibidem.*

nevinnost" dětí, malé holčičky pro něj tuto nevinnost představovaly jak po fyzické, tak po citové stránce. V jeho zobrazování dětí, zejména dívek, lze nalézt smyslnost charakteristickou pro zobrazení dospělých žen. Tyto skryté odkazy poznamenávají tyto fotografie erotickým podtextem a vyvolávají podezření ze sexualizace dětí a fetišizace jejich nevinnosti. Ačkoli někteří badatelé považují tato vyobrazení spíše za projev Dodgsonovy sentimentální náklonnosti k nevinné kráse dětí než za důkaz jeho nezdravých sklonů [101], mezi moderními historiky se rozšířilo podezření, že měl pedofilní sklony.

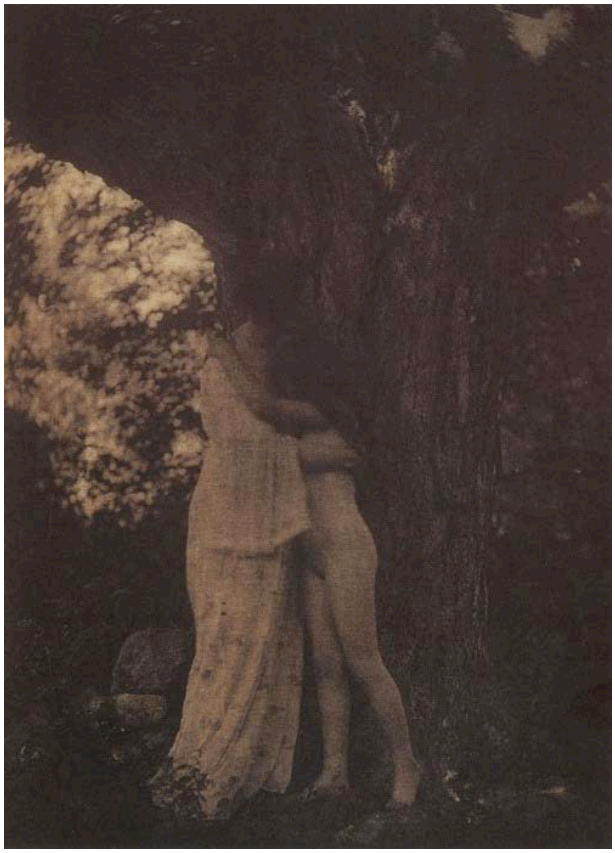


FOTO.29 A. BOUGHTON, PŘÍRODA, 1909

Wojciech Nowicki píše: „*Lewis Carroll [...] by v naší době pravděpodobně shnil ve vězení za svou zálibu v příliš mladém těle*"[102]. Rovněž Naomi Rosenblumová uvádí: „*Zdůrazněním panenské krásy těchto modelek (fotografovaných rovněž nahých) dává fotograf najevo ambivalentní postoj k ideálu ženské nevinnosti a zároveň vyjadřuje své*

[101] *Ibidem*, s. 431.
[102] W. Nowicki, *Dno oka. Eseje o fotografii*, Czarne, Wołowiec 2010, s. 91.

vlastní hluboce zakořeněné sexuální potřeby"[103]. Tato autorka sama dále píše: „*viktoriánský morální kánon byl rozhodující pro zničení uměleckých negativů Lewise Carrolla, které se tolik vymykaly konvencím" a zobrazovaly akty dívek. Ze stejného důvodu autor požádal koloristu, aby k obrázkům zobrazujícím dcery jeho přátel přidal bizarní pozadí*"[104]. Z citovaných názorů je zřejmé, že zde máme dobovou interpretaci Carrollova díla jako „potenciálně nevhodného", ačkoli historici a badatelé viktoriánské éry se shodují, že tento druh fotografií a chování byl v té době zcela normální. Příkladů snímků nahých dětí, které v té době vznikly, je celá řada. Stačí uvést Alici Boughtonovou, Clarence Whitea, barona Wilhelma von Gloedena nebo Guglielma Plüschowa (o jehož díle budu hovořit později). Tyto fotografie dnes nevyvolávají příliš mnoho kontroverzí. Kolují v aukčním okruhu, jsou úspěšně prodávány do soukromých, ale i muzejních sbírek, jsou prezentovány na výstavách a publikovány v časopisech. Jsou to, kromě jiných obrazových snímků těchto autorů, cenná díla reprezentující tento styl.



FOTO. 30 L. CAROLL, EVELYN HATCH, 1879-1880

Typickou fotografií pro toto období je portrét Alice Liddellové jako *The Beggar Maid (*1858), který je často uváděn jako důkaz spisovatelova nezdravého zájmu o tehdy šestiletou Alici.

Fotografie byla s největší pravděpodobností součástí dvojice - na druhém snímku byla Alice zobrazena ve svých nejlepších šatech, čímž

[103] N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, Baturo Grafis Projekt, Bielsko-Biała ,2005, s. 74
[104] *Ibidem*, s. 220.

vznikl diptych s personifikací chudoby a bohatství. Téma Carrollova vztahu k malé Alence bylo předmětem mnoha dohadů a pomluv a stalo se také základem podezření z „nezdravého zájmu" o malou modelku. Spekuluje se, že Carroll požádal Liddellovy o ruku jedenáctileté Alice, přičemž se setkal s odmítnutím. Důvodem odmítnutí jeho návrhu však nebylo morální rozhořčení, ale spíše přesvědčení, že spisovatelka není dostatečně dobrým kandidátem na manžela. V šedesátých letech 19. století nevyvolávaly



FOTO. 31 L. CAROLL, THE BEGGAR MAID, 1858

zásnuby dospělých mužů s dospívajícími dívkami senzaci (čekali několik let, než se vzali) a lékařský ani právní termín „pedofilie" ještě neexistoval[105]. K mýtu o Dodgsonových pedofilních sklonech přispěli i jeho

[105] V 50. letech 19. století požádal budoucí biskup z Canterbury o ruku jedenáctileté dívky a zájemkyně i její matka ho nadšeně přijaly. Zasnoubení své třináctileté dcery povolila sama královna Viktorie. Liberální zákon, který stanovil minimální „věk souhlasu" (od kterého může žena vědomě souhlasit s pohlavním stykem) na 12 let, byl zpřísněn až o tři desetiletí později. Zpřísnění tohoto zákona bylo vyvoláno novinářskou zprávou W. T. Steada zveřejněnou na počátku 80. let 20. století, která odhalila rozsah dětské prostituce. Přibližně ve stejné době se zjistilo, že

dědicové tím, že zničili většinu jeho zbývající dokumentace, včetně deníků, a vytvořili tak kolem jeho intimního života auru tajemství. Přispěl k tomu i Vladimir Nabokov, autor slavné *Lolity,* který v jednom rozhovoru řekl: „*Vždy jsem mu říkal Lewis Caroll Caroll, protože byl první Humbert Humbert. Viděli jste jeho fotografie s malými dívenkami? S tetami a matkami vyjednával vycházky dětí. Nikdy nebyl přistižen, s výjimkou jedné holčičky, která o něm napsala, když už byla značně starší*"[106].



FOTO. 32 L. CAROLL, THE THREE LIDDELL GIRLS, 1860

Tento patologický obraz Dodgsona se pokusila vyvrátit anglická spisovatelka Karoline Leachová. Ve své knize „*In the Shadow of the Dreamchild*"[107], se pokusila přehodnotit názory na Dodgsona a tvrdila, že výklad jeho činů a zájmů by neměl být posuzován z hlediska moderní

---

děti nejsou asexuální bytosti, a znalosti o sexualitě se výrazně rozšířily díky Krafft-Ebingově *Psychopathia Sexualis* publikované v roce 1886.

[105] V knize se mimo jiné zabýval typem „platonického" obdivovatele malých dívek jako zvláštním případem pedofilie.

[106]P.V.V. Gilliatt, *Nabokov*, „American Vogue", prosinec 1966, citováno v: *The Photography of Lewis Carroll*, [online], [přístup:01.04.2023], dostupné: https://sites.google.com/site/photographyoflewiscarroll/

[107] K. Leach, *In the Shadow of the Dreamchild - The Myth and Reality of Lewis Carroll*, Peter Owen Publishers, London 1999.

morálky, ale v kontextu viktoriánské společnosti. Tvrdila, že obvinění z možného nevhodného chování vůči dětem jsou přehnaná a vycházejí z nesprávné interpretace kulturních norem tehdejší doby. Pro pochopení Dodgsonova jednání je nutné vzít v úvahu společenský kontext doby, zejména ve vztahu ke vztahům dospělých a dětí ve viktoriánské éře. V tomto období existoval specifický kult dítěte a vztahy mezi dospělými a dětmi byly často nezávaznější než dnes. Navíc podle tehdejších měřítek byl zájem o děti a vztah k nim považován za přirozený.

Shromáždila důkazy, které zpochybňují rozšířený názor, že Dodgson se již nezajímal o dospělé modely a že spisovatelovi příbuzní byli vedeni opačnými motivy, než jaké jim byly přisuzovány. Z obavy o pověst zesnulého byla odstraněna svědectví, která mohla naznačovat jeho erotické vztahy s dospělými ženami, což mělo za následek, že se k nám dostal obraz spisovatele obklopeného nezletilými dívkami. Nezachovala se žádná stopa, která by naznačovala, že Dogson někdy porušil tělesnou integritu fotografovaných dětí nebo že děti, které se nechtěly svléknout, k tomu nutil a že při fotografování byli vždy přítomni jejich opatrovníci.

Je obtížné rozhodnout o morbidní povaze Dodgsonových sklonů, navíc to není předmětem mých úvah. Carollův případ jasně ukazuje, že to, co se může ukazovat na fotografiích, a to, co je zakázané, se stává zrcadlem pravidel panujících v dané společnosti. Jsme to my, kdo v nahých dětech fotografovaných Carrolem vidíme oběti jeho obscénních myšlenek. Otázka zní, čí to jsou myšlenky? Určitě Carollovy?

Idea „romantického dětství“, která umožňuje zobrazování a sledování nahých dětských těl, měla vliv nejen na piktoriální fotografii devatenáctého století. Ve stejném duchu můžeme nahlížet na fotografii, která vyšla na obálce časopisu „Fotografie“ v roce 1967 v Československu. Představuje skupinu nahých dětí během hry. V realistické vrstvě obrazu se můžeme domýšlet, že fotografie ukazuje děti na plovárně nebo u vody, které se drží zábradlí a sestupují ze skluzavky. Ze snímku vyzařuje spontánní radost ze hry, blankytné pozadí nebe vypreparované z pozemského kontextu přivádí na mysl úvahy o idealistickém představení rajských scén renesančního malířství a děti připomínají skupinu radostných cherubínů sestupujících z nebe. Lze říci, že to je *přirozená*

nevinnost v plném rozkvětu. Co se tedy stalo, že by dnes takováto fotografie pravděpodobně nemohla zdobit obálky jakéhokoliv magazínu? Zdá se, že právě zredukování nahého těla do sexuálního kontextu, s nímž máme co do činění v současnosti, zbavuje tělo dítěte jeho nevinnosti. To vede k tomu, že tato scéna přestává symbolizovat nevinnost a blaženost království nebeského a že se ráj nevinnosti proměňuje v peklo pedofílie.

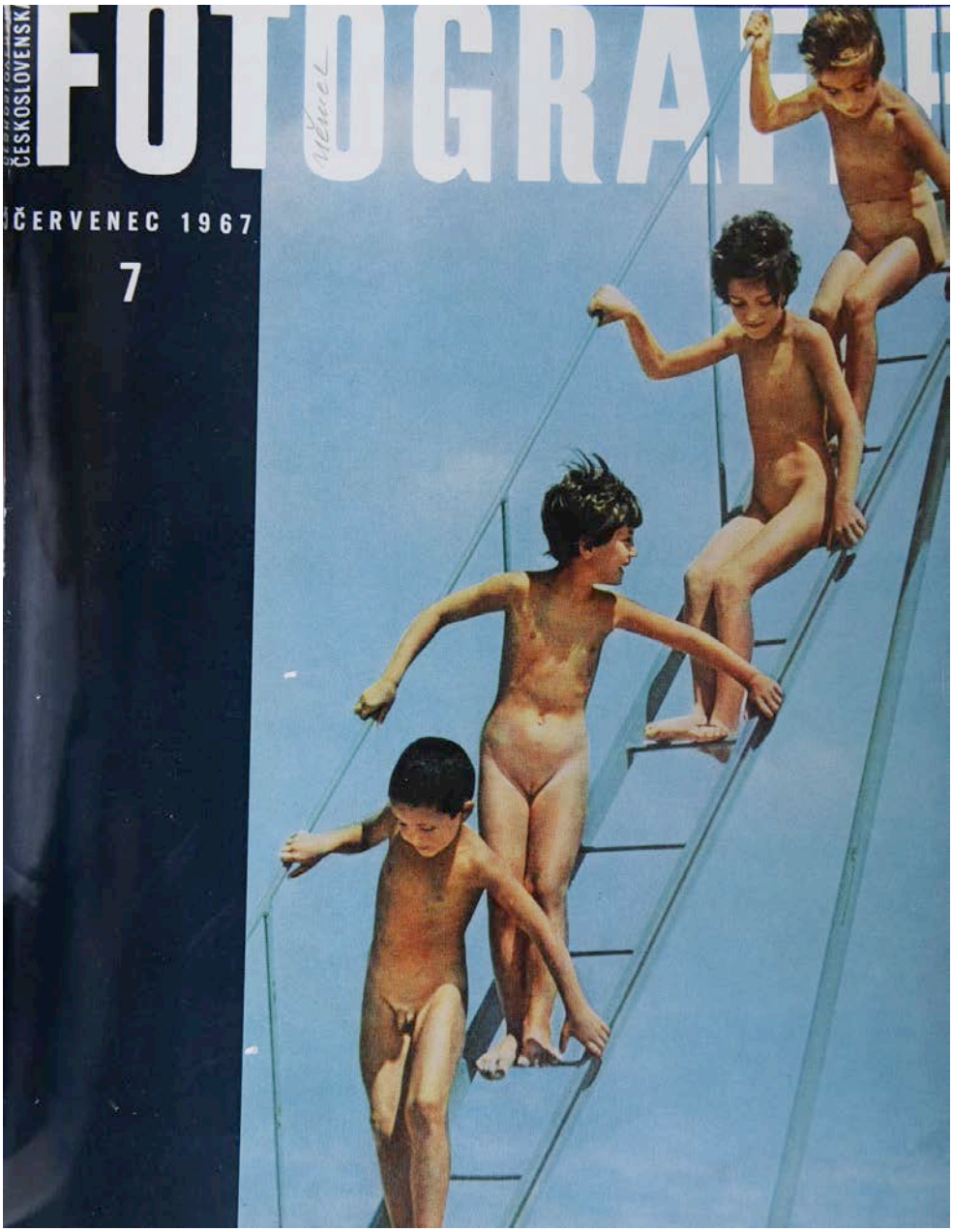


FOTO. 33 OBÁLKA ČASOPISU ČESKOSLOVENSKÁ FOTOGRAFIE, 1967, Č. 7.

PŘÍPAD WILHELMA VON GLOEDENA



FOTO. 34 W.GLOEDEN, AICH IN ARKADIEN, 1890-1910

Stopy postkoloniálního rasismu se objevují i v přístupu k nahému dětskému tělu. Jak víme, na konci 19. století bylo možné nahé tělo ukázat s přijatelným zdůvodněním. Antropologický výzkum byl jednou ze záminek pro „propašování" takových fotografií na veřejnost a také ospravedlňoval prohlížení takových snímků. Pomineme-li rasistický směr tehdejšího antropologického myšlení, fotografování nahých „divokých", stejně jako nahých dětí, bylo povoleno , ,protože neporušovalo tabu. „Divoký", stejně jako dítě, nebyl „plnohodnotnou lidskou bytostí", takže ukazování jeho nahého těla nepodléhalo stejným morálním normám jako u dospělého bílého obyvatele Evropy nebo Ameriky. Pod takovou „zástěrkou" se ukazovaly nahé fotografie příslušníků etnických kmenů z různých částí světa prezentující „exotičnost" jejich reality.

V tomto duchu se nesl i Wilhelm von Gloeden, německý fotograf, jehož snímky jsou dnes považovány za kánon černobílého aktu. Podle

Thomase Waugha[108], patří k nejvýznamnějším homosexuálním výtvarným umělcům z doby před první světovou válkou. Dnes je von Gloeden známý především díky svým studiím mužského aktu (i když v jeho díle se objevují i ženy a dívky a byl také uznávaným krajinářským fotografem).



FOTO. 35 W.GLOEDEN, THE BOYS OF TAORMINA 1890-1910

Narodil se v roce 1856 v Meklenbursku. Jeho otec, který zemřel v mladém věku, byl úředníkem ve službách meklenburského velkovévody ze Schwerinu. Jeho matka se znovu provdala za konzervativního politika a novináře barona Wilhelma Joachima von Hammersteina. Gloeden začal studovat dějiny umění na univerzitě v Rostocku, ale brzy přešel na malířství na umělecké škole ve Výmaru. V roce 1878 odjel do Itálie v naději, že mu tamní klima pomůže vyrovnat se s plicní chorobou (pravděpodobně měl tuberkulózu). Usadil se v Taormině, malém pobřežním městě na Sicílii, kde vytvořil svá nejznámější díla - akty

[108] T. Waugh, *The Third Body: Patterns in the Construction of the Subject in Gay Male Narrative*, film, [in] *Queer Looks*, Routledge, NY 1993.

sicilských chlapců ve stylu připomínajícím klasické antické umění. Je uznáván jako průkopník fotografie v plenéru. K estetické dokonalosti jeho děl přispělo vědomé zacházení se světlem, novátorské používání fotografických filtrů a speciální tělový make-up, který měl zakrýt kožní léze (směs mléka, olivového oleje a glycerinu).



FOTO. 36 W. GLOEDEN, BOY WITH FLYING FISH, 1890-1910

V roce 1895 přišel jeho nevlastní otec o majetek, a tím i o finanční podporu rodiny. Začal tedy prodávat své fotografie. Velkoformátový fotoaparát, kterým pořídil většinu svých fotografií, mu daroval meklenbursko-schwerinský velkovévoda Friedrich Franz III, kterého znal od dětství a který byl velkým obdivovatelem a sběratelem jeho díla. Za svou popularitu a obrovský komerční úspěch, kterého dosáhl (zejména v Německu, Anglii a Americe), vděčil rozvoji technologie masové reprodukce, levné a snadno dostupné fotografické výtisky - tzv. *ateliérové karty* - se staly dostupné středním vrstvám a dokonce i dělnické třídě, což umožnilo šíření jeho děl mezi širší veřejnost.

Ačkoliv jeho fotografie neměly otevřeně sexuální charakter, jsou jejich erotické implikace natolik jasné, že je až překvapující, že v nich nebylo viděno nic kromě „etnografického výzkumu mladých sicilských domorodců“. Jeho práce od počátku fungovaly v oficiálním oběhu. To nás

může zarážet, pokud si uvědomíme prudérní a především homofobní atmosféru oněch let. Mnoho z těchto fotografií vyšlo ve velkých fotografických časopisech, byly také prezentovány na veřejných výstavách, kde získávaly ceny. Své práce vystavoval např. v Londýně (1893), Káhiře (1897), Berlínu (1898/99, včetně individuální výstavy), Filadelfii (1902), Budapešti a Marseille (1903), Nice (1903 a 1905), Rize (1905), Drážďanech (1909) a v Římě (World Fair, 1911). Práce, studie dvou mladých chlapců přitisknutých ke sloupu, byla zveřejněna v „The Studio“ [109] (Londýn) v červnu 1893, což mu umožnilo prezentovat se širší veřejnosti. V roce 1870 psal anglický kritik umění John Addington Symonds o Michelangelových a da Vinciho aktech. Přirovnal je přitom k současným mužským aktům a zmínil se o von Gloedenovi „*V současnosti, na Sicílii, začal německý fotograf Wilhelm von Gloeden fotografovat místní mladé chlapce v klasických pózách. Jeho práce si získaly oblibu v Evropě a v Americe* “ [110]*.*

Jako mnoho nahých fotografií oněch let se Gloedenoy práce uplatnily také ve vědeckých a cestovatelských pracích, např. „The National Geografic“ (publikovány pod názvem *Italy, the Gifted Mother of Civilization*, říjen 1916) [111] a obohacovaly tak jejich vědecký obsah o estetické hodnoty.

Gloedenovo panství bylo jednou z atrakcí Taorminy, kniha hostů domu obsahuje mnoho slavných jmen včetně Anatola France, Gabriele D‘Annunzia a Oscara Wildea, herečky Eleonory Duse, evropských a amerických aristokratických průmyslníků jako Rothschild, Krupp a Vanderbilt, aristokratů Edwarda VII, krále Velké Británie a krále Siamu. Především díky fotografově práci se Taormina z velmi chudého a zapomenutého města stala turistickou atrakcí regionu.

Gloeden svým modelům velmi dobře platil, což je často zbavovalo bídy (Taormina byla velmi chudá oblast Itálie). Sezení se odehrávala hlavně v jeho domě nebo v místních antických zříceninách, např. na hoře

[109] „The Studio“, ilustrovaný magazín založený Charlesem Holmem věnovaný umění. Vycházel v období let 1893- 1964. Sehrál klíčovou úlohu v rozvoji Art Nouveau.
[110]Pancrazio “*Il Moro” Buciunì & Wilhelm von Gloeden*, [online], [cit. 01.04.2023], dostupné: https://reviews-and-ramblings.dreamwidth.org/1434016.html
[111] Ch. Reed, *Art and Homosexuality: A History of Ideas*, Oxford University Press, Oxford 2011, s.100.

Monte Ziretto (cca 600 m n. m.), která se nachází dva kilometry severně od Taorminy a byla v antice proslulým lomem na červený mramor. V roce 1898 napsal: „*Řecké tvary mě přitahují, stejně jako potomci starých Helénů s tmavou pletí. Snažím se na fotografiích oživit starý klasický život ... Modely jsou většinou veselé, lehce oděné, procházející se nenuceně ve vzduchu. Radostně zpívají za doprovodu fléten. Někteří jsou se svou prací velmi spokojeni a netrpělivě čekají na okamžik, kdy jim ukážu hotový snímek*"[112].

Svým nejbližším přátelům ukazoval pouze fotografie, na nichž byli chlapci ve věku od dětí do dvanácti let nazí (někdy s viditelnými genitáliemi), s explicitním erotickým podtextem, ale pokud je známo, jeho archiv neobsahoval žádné pornografické snímky nebo snímky, které by mohly být považovány za „oplzlé".

Gloeden se odvolával na antickou tradici a své fotografie prezentoval jako „ilustrace Homéra a Theokrita", čímž ospravedlňoval nahotu modelů, ale především homosexuální podtext svých snímků. V té době byly homosexuální vztahy tabuizovanější než nízký věk modelů. Právě tento aspekt svých fotografií musel Gleden skrývat za oponou antické tradice. Rozdíl mezi idealistickou harmonií klasických plastik a přirozeností tělesné reality těchto mladých chlapců - rybářů a pastýřů, zemědělských dělníků - dodává jeho tvorbě jedinečné kouzlo. Hlavní silou Baronových fotografií je však jeho schopnost ukázat krásu mládí, náladu nostalgie a tajemství, která je pro dospívání charakteristická.

Většina Gloedenových fotografií vznikla před první světovou válkou, mezi lety 1890-1914. Odhaduje se, že Gloedenovo umělecké dílo za tyto léta tvoří kolem sedmi tisíc snímků. Během první světové války byl nucen opustit Itálii. Po návratu v roce 1918 už fotografoval málo, ale neustále zhotovoval nové výtisky ze svého rozsáhlého archivu. Celkem vytvořil na sedm tisíc obrazů, které po své smrti odkázal jednomu ze svých modelů a milenci, Pancraziu Bucinimu, známému jako Il Moro. V roce 1933 bylo několik tisíc skleněných negativů z von Gloedenovy sbírky (zděděných Bucinim) a dva tisíce reprodukcí zkonfiskováno a následně zničeno fašistickou policií Benita Mussoliniho. Většina dochovaných fotografií

[112] *Ibidem.*

(desek a reprodukcí) se v současnosti nachází ve fotografickém archivu Fratelli Alinari ve Florencii. Jiné obrazy lze nalézt v soukromých sbírkách a veřejných institucích, jako je Městský archiv Fotographico v Milánu. Na fotografických aukcích dosahují ceny několika tisíců liber. Dnes je von Gloeden považován za jednoho z průkopníků queer umění.

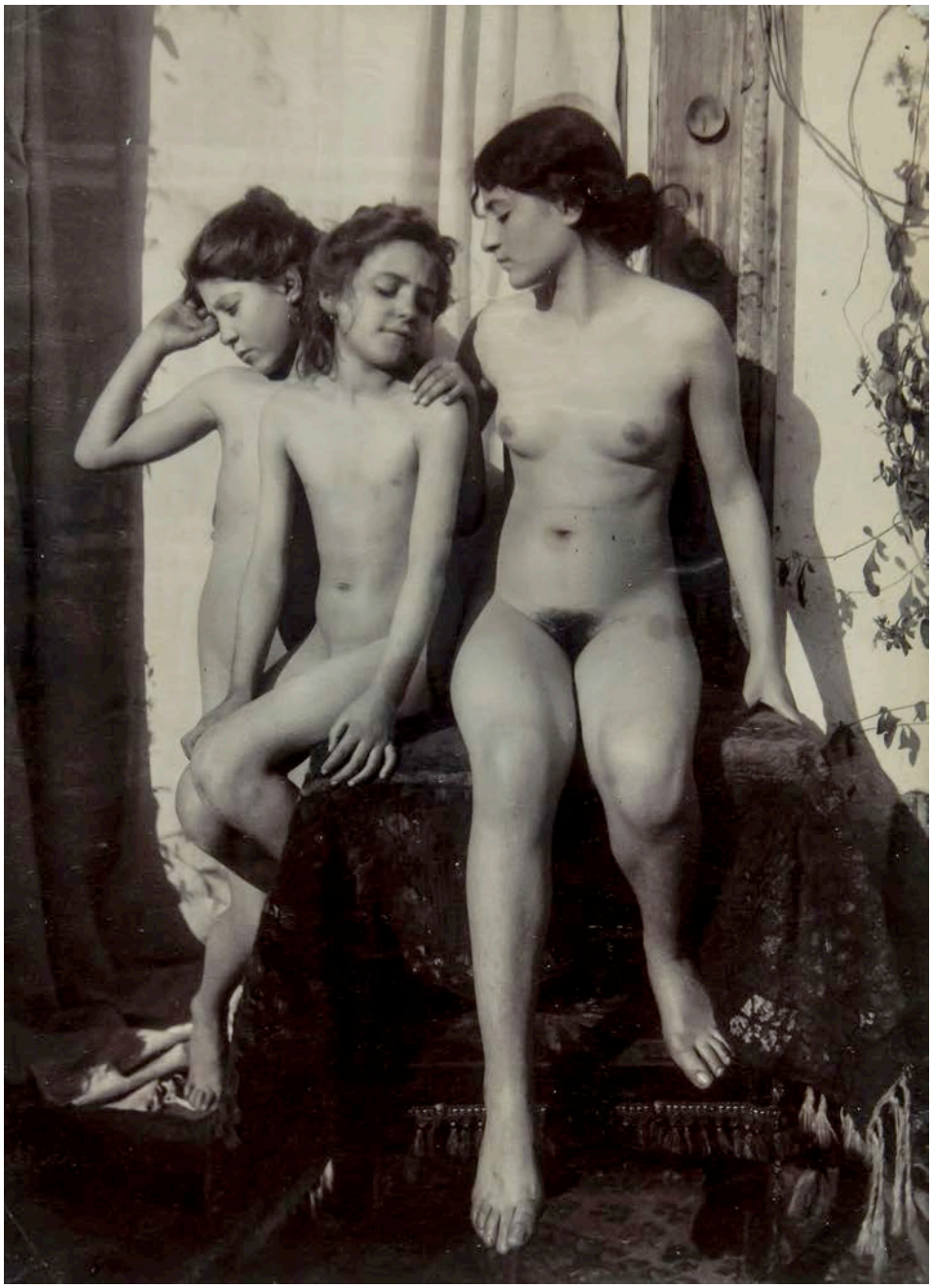


FOTO. 37 W. PLUSCHOW, UNTITLED, 1880-1930

PŘÍPAD WILHELMA WILHELMA PLÜSCHOWA



FOTO. 38 W. PLUSCHOW, UNTITLED, 1880-1930

Analýza díla dalšího německého fotografa, Weiermaira Wilhelma Plüschowa, je o něco složitější - Vzhledem k fotografiím samotným jim nelze upřít umělecké kvality a osobitý půvab. Je však známo, že v reálném životě překračoval hranice tělesnosti svých modelů - byl odsouzen za demoralizaci nezletilých. To nám, současníkům, nebrání obdivovat jeho umělecké mistrovství. Jeho alba jsou v oficiální distribuci, konají se výstavy a aukce jeho fotografií. Proč dnes tyto fotografie nevzbuzují obavy, jsou úspěšně vystavovány, prodávány a obdivovány? Je to snad plynutím času? Nejsou už tak hrozivé díky své historičnosti, časové a kulturní vzdálenosti, která nás od postav na fotografiích dělí? Co nám umožňuje se na ně znovu dívat a dětem znovu získat jejich přirozenou nevinnost?

Peter Weiermair Wilhelm Plüschow se narodil ve Wismaru v severním Německu. Byl nejstarším ze sedmi dětí Eduarda Carla

Plüschowa, vysoce postaveného úředníka a nemanželského syna místního panovníka, meklenbursko-schwerinského vévody Fridricha Františka I. Z matčiny strany byl Wilhelm bratrancem Wilhelma von Gloeden.



FOTO. 39 W. PLUSCHOW, UNTITLED, 1880-1930

Počátkem roku 1870 se Plüschow přestěhoval do Itálie. S malou finanční podporou rodiny se nejprve věnoval distribuci vína v Římě, ale počátkem roku 1890 si otevřel fotografický ateliér v neapolské čtvrti Mergellina na adrese Posillipo 55. Jeho raná tvorba byla typickou komerční ateliérovou fotografií té doby - formální skupinové portréty a příležitostné fotoreportáže z veřejných ceremonií. V této době také začal fotografovat chlapecké akty. Přestěhoval se do Říma a změnil si jméno na Guglielmo (italský ekvivalent Wilhelma), kde se plně věnoval fotografování. Vytvářel především krajiny, ženské akty, mužské akty a mezi nimi dívky a chlapce. Jeho dílo získalo mezinárodní uznání, když bylo v roce1893 vystaveno na výroční výstavě Královské fotografické společnosti v Londýně, a díky publikacím v uměleckých a populárně-etnologických časopisech, ale především díky podpoře tehdy vznikajícího hnutí za osvobození homosexuálů. Anglický spisovatel John Addington

Symonds napsal Charlesi Edwardu Sayleovi: Plüschowa na adrese Via 34 (Sardegna). „Pokud Vás zajímají umělecké akty hlavně pod širým nebem, přijďte navštívit mého přítele G. Plüschowa. Má obrovskou sbírku, rád Vám ji ukáže"[113]. V té době se s Gloedenem dělil o modely a rekvizity, takže je obtížné rozeznat, čí fotografie z tohoto období jejich tvorby vlastně jsou.



FOTO. 40 W. PLUSCHOW, UNTITLED, 1880-1930

Plüschow spolupracoval také s dalším fotografem a modelem Vincenzem Galdim a vytvořil mnoho erotických fotografií, které byly populární v Německu, Anglii a Americe. Své fotografie začal publikovat koncem roku 1890, několik let po Gloedenovi. V letech 1896-1897 cestoval do Tuniska, Egypta a Řecka; tam vytvořil několik aktů na pozadí zřícenin

[113]Mat and Andrej Koyamsky, *Guglielmo Plüschow - von Glœden's cousin*, „The Living room" [online], [přístup: 01.04.2023], dostupné: http://andrejkoymasky.com/liv/plu/plu0.html.

v Aténách, které vyšly v Anglii a které vydal Robert H. Hobart Cust. Cust označil Gloedena a Plüschowa za „jedny z nejznámějších umělců fotogramů na světě", i když poznamenal, že ve srovnání s Gloedenovými fotografiemi je „stejně obdivuhodná práce signora Plüschowa u nás vůbec málo známá, a pokud známá je, není v uměleckých kruzích doceněna"[114].

V roce 1902 vypukl skandál. Plüschow byl na základě obvinění z obtěžování a svádění nezletilých na Capri spolu se svými asistenty a modelem (pravděpodobně milencem) Vincenzem Galdim zatčen a odsouzen k osmi měsícům vězení. Incident popsal v roce 1904 Xavier Mayne (pseudonym Edwarda Iraenea Prime Stevensona), bohatý americký sociolog a gay spisovatel: *„Stejný efekt páky vůči homosexuálům zafungoval v Římě vůči dobře známému fotografovi P. (Plüschow), obviněnému jednoduše z podlosti a svádění nezletilých; tato záležitost se týkala značného počtu vysoce postavených osob všech národností, profesí a společenského původu. Soudní proces se konal mnoho měsíců po zatčení P. a jeho asistentů v jeho pracovně, jejichž zatčení, jak se někdy říká, proběhlo, když byl v sídle fotografa objevem známý německý koncertní zpěvák za poněkud kompromitujících okolností spojených s jeho vztahy s mládeží Civis Romanus"*[115]. Spekulovalo se, že soud byl odložen, protože italské úřady chtěly dát co nejvíce lidem čas na útěk z Říma. Důvodem bylo odhalení a zabavení vysoce kompromitující korespondence mezi Pluschowem a jeho klienty po celém světě. Galdi, který byl zatčen spolu s Pluschowem, byl potrestán za „poškozování veřejné morálky" kvůli svým příliš odvážným „studiím nahoty" určeným k běžnému prodeji. V roce 1907 byl Plushow zatčen znovu, a to za portrétování nahého dvanáctiletého chlapce, což ho přimělo přejít na krajinářskou fotografii. V roce 1910 se vrátil do Německa a usadil se v Berlíně, kde v roce 1930 zemřel.

Když hledíme na díla Plüschowa a Gloedena, na první pohled vidíme jejich velkou podobnost. Nejčastěji se jedná o fotografie italských chlapců a mladých mužů, nahých v pseudoantických kostýmech. Oba fotografové používají podobné rekvizity (leopardí kůže, orientální koberce, imitace řeckých váz apod.). Ale při podrobné analýze začnou vystupovat

[114] *Ibidem.*
[115] *Ibidem.*

rozdíly. Von Plüschowovým fotografiím nemůžeme odepřít uměleckost, ale nejsilnějším aspektem jejich erotický podtext. Děti pózující na snímcích zaujímají pózy plné romantického erotismu. Gloedenovy fotografie jsou ve svém výrazu jemnější.

Přesto právě von Pluschowovy fotografie tvoří hlavní ilustrační

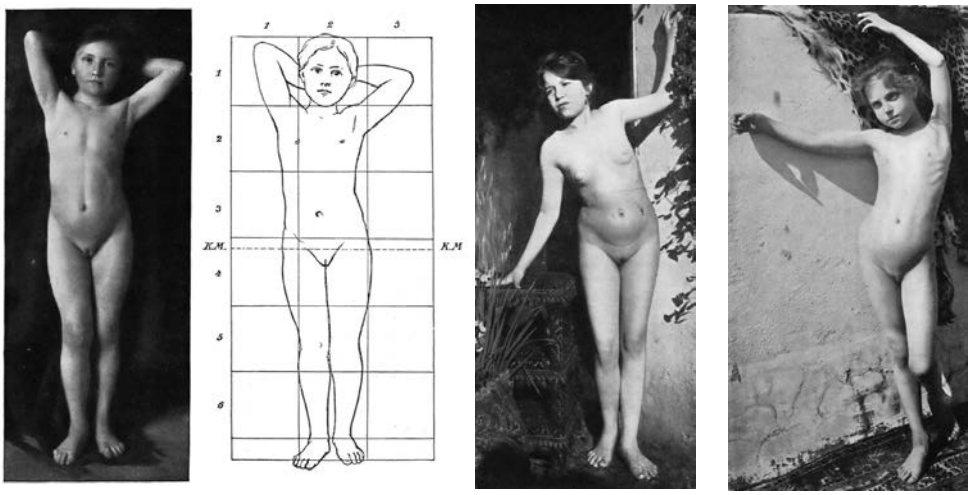


FOTO. 41 W. PLUSCHOW, UNTITLED, IN: S.CH. STRATZ, KÖRPER DES KINDES,1903

podklad lékařské učebnice Carla Heinricha Stratze *Der Körper des Kindes und seine Pflege* (*Dětské tělo a jeho péče*). Tato kniha vyšla v roce 1903 a byla nejprodávanější lékařskou učebnicí počátku 20. století[116]. Stratz možná vděčil za popularitu své publikace rozsáhlé fotografické dokumentaci, kterou jeho kniha obsahovala. Jak poznamenává James Mourilyan Tanner ve své knize *A History of the Study of Human Growth,* „ve srovnání s jinými bestsellery byla Stratzova kniha o dětech *Der Körper des Kindes* (*Tělo dítěte)* navzdory jedenácti reedicím do roku 1928 propadákem"[117]. První a druhé vydání bylo totožné a vyšlo v roce 1903; třetí vydání s názvem *Der Körper des Kindes und seine Pflege (... a jeho péče)* však obsahovalo významné rozšíření. Tanner tvrdí, že toto „rozšíření" bylo

[116] *Carl Heinrich Stratz* (1858-1924) byl gynekolog narozený v Oděse. Jeho vědecká práce kombinovala výzkum z oblasti medicíny, antropologie a historie umění, včetně fotografie. Medicínu studoval v Heidelbergu a Lipsku, gynekologickou praxi vykonával v Berlínu a v Haagu. Cestoval na Jávu (pracoval tam jako vojenský lékař), do Japonska, Číny a do Ameriky. V roce 1914 získal titul profesora. Mezi lety 1897-1914 vydal dvanáct knih, které se ve své době staly bestsellery. Šlo např. o: *Die Schönheit des weiblichen Körpers* (Krása ženského těla), vydané v roce 1899 roku, dočkala se 38 reedicí, *Die Rassenschönheit des Weibes z roku* 1901 (Ženská krása ve všech rasách) 21 reedicí, *Die Körperformen in Kunst und Leben der Japaner* – rok 1902, čtyři reedice, *Die Körperpflege der Frau* (Péče o ženské tělo), čtrnáct reedicí.

[117] J.M Tanner, *A History of the Study of Human Growth*, Cambridge University Press, Cambridge 1981, s. 283.

diktováno spíše komerčními než vědeckými účely, neboť obsahuje „rady" a úvahy spíše poradního než vědeckého charakteru.

Čemu tedy Stratzova publikace vděčí za takový úspěch? Tanner uvádí, že: „*Der Körper des Kindes und seine Pflege* obsahuje snímky pózujících nahých dětí, dětí převlečených za molochy a dospívajících lezoucích po stromech. Některé ilustrace dobře reprezentují jeho myšlenky: když mluví o variacích v poměru nohou a trupu, ukazuje tři dívky ve věku 6, 8 a 10 let, jak sedí s nohama visícíma na kmeni stromu. Jejich hlavy jsou ve stejné úrovni. Na druhé fotografii stojí, v tom případě jsou jejich hlavy v různých úrovních. Na další dvojici fotografií jsou zachyceny ve věku 10,12,14 let"[118]. Je zajímavé, že Tanner jako vědecký endokrinolog-pediatr si vůbec nevšiml „nedostatečnosti" fotografií obsažených v příručce, která je laikovi zřejmá při prvním kontaktu s knihou. Přínos Pluschowových fotografií činí tuto položku mimořádně zajímavou z hlediska kulturních studií. Opět platí, že kontext použití fotografií činí "neviditelnými" ty rysy fotografií, které by mohly vzbuzovat hrůzu. Mnoho ilustrací v této publikaci se zcela vymyká konvenci vědeckého zobrazování těla. Často se jedná o fantaskně aranžované prostory, postavy nikdy nezaujímají neutrální pózy, obvykle provádějí nějaké aranžované gesto, které naznačuje spíše umělecký výraz modelu než proporce jeho těla.

Mou pozornost upoutala zejména fotografie na straně 98 (foto 23), na níž je zobrazena nahá asi osmiletá dívka a dospívající chlapec. Děti se objímají, z jejich gest je patrné, že sdílejí důvěrný vztah. Vypadají jako sourozenci. Stojí nazí pravděpodobně na terase, za níž jsou vidět obrysy budov. Situace je inscenovaná, jak naznačuje nonšalantně přehozený přehoz v pozadí. Při pohledu na tuto fotografii cítíme lenost horkého italského léta, bezstarostnost a blízkost vyzařující z dětí. Velikost hlav spočívajících na sobě a délka objímajících se dětských rukou se zde zdají být druhořadé.

[118] *Ibidem.*



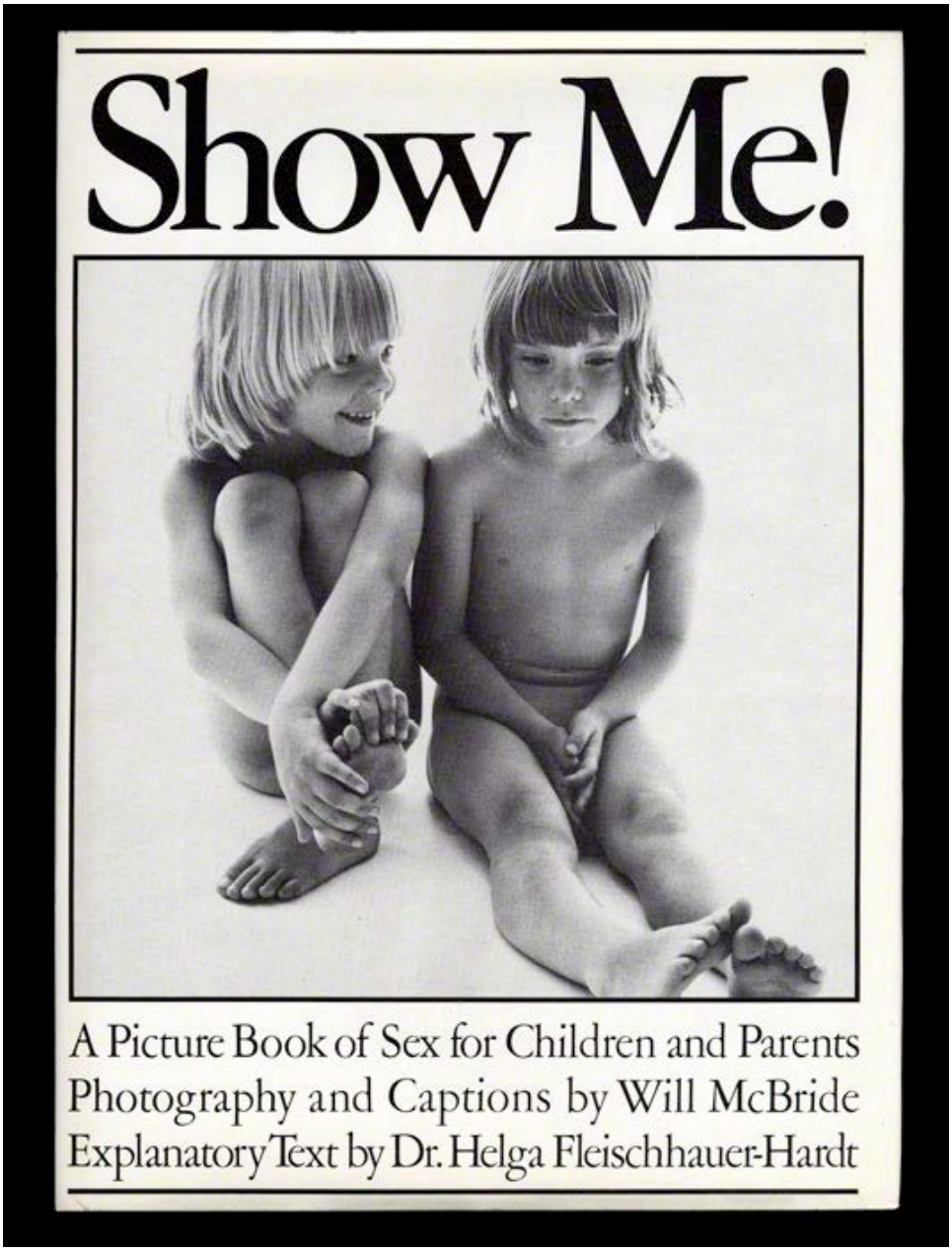
FOTO. 42 W. PLUSCHOW, UNTITLED, W: S.CH. STRATZ, KÖRPER DES KINDES, 1903

Dvacáté století přineslo další změny: začalo se otevřeněji hovořit o sexu, k čemuž významně přispěl zrod psychoanalýzy - teorie a terapeutické metody vytvořené Sigmundem Freudem, která věnovala zvláštní pozornost roli sexuality a pudů při formování osobnosti. Freud tvrdil, že mnoho lidských činů je řízeno nevědomými silami; zavedl koncept psychosexuálního vývoje osobnosti, přičemž předpokládal, že formativní fáze lidské psychiky jsou spojeny s různými oblastmi těla a že konflikty v těchto oblastech mohou vést k psychickým problémům. Jedním z klíčových momentů v dějinách psychoanalýzy bylo Freudovo vydání díla *Výklad snů,* kde představil svou teorii o snech jako zdroji nevědomých tužeb a konfliktů.

Neméně důležitou výzvu puritánské mentalitě konce 19. století představovala práce Alfreda C. Kinseyho, který v roce 1947 založil Institut pro výzkum pohlaví, genderu a reprodukce na Univerzitě v Indianě. Provedl rozsáhlou studii sexuálního chování Američanů, jejíž výsledky prezentoval ve dvou zprávách: první, *Sexual Behavior in the Human Male,* se týkala mužů, druhá *Sexual Behavior in the Human Female* se týkala žen. Tyto zprávy byly průlomové, protože odhalily, že obecně přijímaná „sexuální norma" neodráží skutečné praktiky americké společnosti. Kinsey vytvořil stupnici sexuálních preferencí, která představovala komplexnost sexuální orientace lidí. Tato stupnice měla sedm stupňů, od výhradně heterosexuální až po výhradně homosexuální. Zjistil, že až desetina americké populace má nějakou homosexuální zkušenost a masturbace je běžným jevem, který představuje vývojovou normu. Popsal také dětskou sexualitu [119]. Jeho zpráva, nesmírně populární, způsobila skutečnou revoluci a vydláždila cestu všem pozdějším hlasatelům volné lásky. Význam této zprávy spočívá v tom, že byla napsána v době, kdy bylo téměř nemožné mluvit o lidské sexualitě ve veřejném diskurzu, natož vytvářet její mediální reprezentace. Kinsey se za to navíc stal terčem výtek jak ze strany obhájců veřejné morálky, tak ze strany akademiků a politiků[120].

[119] A.C. Kinsey, W.B. Pomeroy, C.E. Martin, *Sexual Behavior in the Human Male*, W.B. Saunders Company, Philadelphia, London 1953.
[120] *Kinsley Report,* [online], [přístup: 12.5.2016], dostupné: :https://pl.wikipedia.org/wiki/Raport_Kinseya

SHOW ME!: A PICTURE BOOK OF SEX FOR CHILDREN AND PARENTS



FOT. 43 MC.BRIDE W. SHOW ME!, 1975

Nejdůležitější však byla revoluce 60. let, která vedla k přeorganizování společenských struktur jak v Evropě i v Americe. Vystavování a oslava lidské sexuality byly vnímány jako akt vzpoury proti konzervativním normám předchozí generace[121]. O sexu se začalo mluvit

[121] A. Jawławska, *Drogi kontrkultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.

otevřeně a témata dříve považovaná za tabu se stala předmětem veřejné diskuse. Rozvoj dostupnosti antikoncepčních prostředků, zejména antikoncepční pilulky, umožnil ženám větší kontrolu nad svým tělem a reprodukčními rozhodnutími. Současně probíhaly boje za právo na legální potrat. Ženská hnutí požadovala sexuální a sociální rovnost. Toto období přineslo také počátky hnutí za práva gayů a lesbiček. Začalo se otevřeněji hovořit o různorodosti sexuální orientace, což doprovázela snaha o odstranění diskriminace. Dalším aspektem sexuální revoluce byly změny ve vnímání nahoty. Kultura hippies a umělecká hnutí experimentovala se svobodou těla, což ovlivnilo normy týkající se zobrazování nahého těla v médiích a umění.[122] Jak poznamenává Małgorzata Jacyno, vyjadřování vlastní sexuality se stalo aktem veřejné vzpoury. ,,*Kontrakultura 60. let byla inaugurací politiky života. Tehdy totiž byla zpochybněna hranice mezi soukromým a veřejným a politickým"*[123]*.*

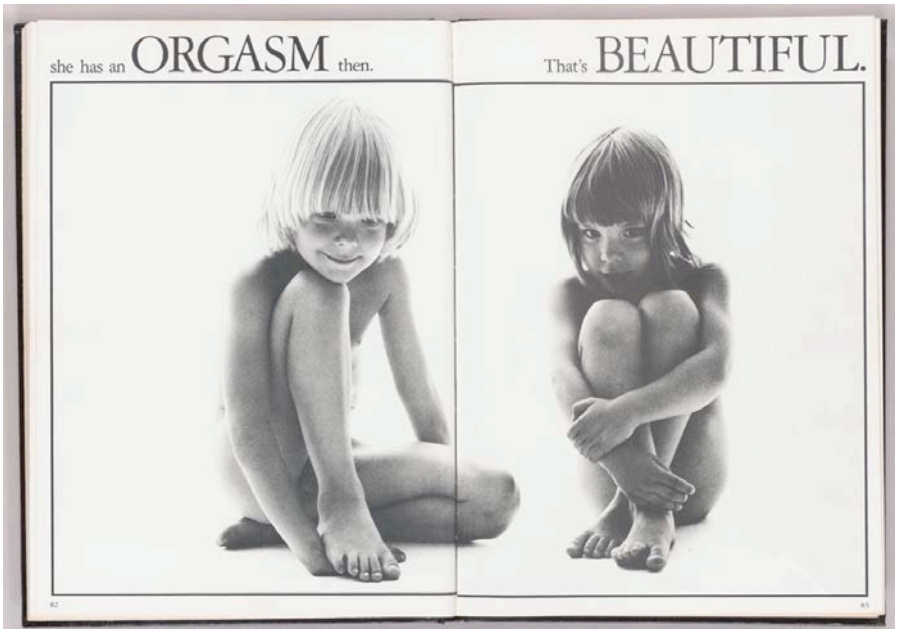


FOTO. 44 W. MC BRIDE SHOW ME!, 1975

Nahota a sex se staly viditelnějšími nejen v komunách hippies, ale i na veřejných prostranstvích[124]. I když se tyto názory zdají z dnešního pohledu poněkud radikální, měly neocenitelný vliv na „uvolnění"

[122] *Ibidem.*
[123] M. Jacyno, *Kultura indywidualizmu*, PWN, Warszawa, 2007, s. 24, 42.
[124] E. Tokarski, *Orient i kontrkultury,* Wiedza Powszechna, Warszawa 1985, s. 5.

moderních mravů. Dalo by se říci, že se historie uzavřela a dávný sen o přirozenosti sexuálního aktu se vrátil v novém hávu.

Vznik otevřené diskuse o sexualitě vyvolal změny v systému sexuální výchovy. Začal se zavádět liberálnější přístup k výuce o sexu se zaměřením na sexuální výchovu a bezpečné praktiky. Plodem této změny v myšlení a zároveň vývoje „ideje romantického dětství" se stala tzv. - rozšiřující ji o sexuální oblast, byla revoluční publikace fotografa Willa McBrida s textem psychiatričky Helgy Fleischhauer-Hardtové nazvaná *Show Me!: A Picture Book of Sex for Children and Parents*[125]. Cílem publikace bylo, odtabuizovat dětskou sexualitu, zbavit jí studu a pocitu viny.

Kniha vyšla nejprve v Německu pod názvem *Zeig Mal! (v* nakladatelství „Jugenddienst-Verlag", financovaném luteránskou církví), o rok později byla přeložena do angličtiny a stala se populární a široce dostupnou učebnicí sexuální výchovy v Evropě i Americe. Zdálo by se překvapivé, že tuto kontroverzní publikaci podpořila náboženská obec. Lze z toho vyvodit, že „idea přirozené nevinnosti" byla v té době základem uvažování o plození i v těchto kruzích. Člověk jako bytost stvořená Bohem je dokonalý, jeho sexualita má sloužit k plození (tento heteronormativní aspekt revoluční publikace později kritizovalo prostředí LGBT[126]), tedy by měla být zbavena strachu a studu. Takže nejen nahota, ale i sexualita, zde představuje něco přirozeného a nevinného. Autoři jasně říkají: ano, děti jsou sexuální bytosti a není na tom nic zvráceného. Pouze jasné a realistické zobrazení sexu může děti ušetřit strachu a pocitu viny, které jsou se sexualitou spojeny. Proto byla jako vizuální médium knihy zvolena fotografie.

[125] W. McBride. *Show Me!: A Picture Book of Sex for Children and Parents*, St. Martin's Press, Nowy Jork, 1975.
[126] S. Lutz, R. Davidson, *Shaping Sexual Knowledge: A Cultural History of Sex Education in Twentieth Century Europe*, Routledge, New York, Londyn, 2009.

V úvodu publikace autoři píší:

> Tuto knihu jsme vytvořili pro děti a rodiče. V jejich rukou může být užitečná pro rozšíření sexuálního povědomí. Především však doufáme, že rodičům ukáže, že přirozená sexualita se rozvíjí pouze tehdy, když jsou děti od narození obklopeny milující rodinou a prostředím, které sexualitu nepotlačuje. Nemyslíme si, že dítě „najde odpověď na otázku, co je to sex", pouhým prohlížením obrázků v této knize. Dobré porozumění vyžaduje spíše trvalý dialog mezi dítětem a rodičem,a dzieckiem , který dítěti pomáhá vyjádřit a vyřešit jeho problémy a otázky týkající se sexu. Fotografická část této knihy je určena jako výchozí bod pro rodiče. Doufáme, že tato kniha poslouží rodičům i dětem jako zdroj informací a povede je ke šťastné sexualitě poznamenané láskou, něhou a odpovědností[127].



FOTO. 45 W.MC BRIDE SHOW ME!, 1975

Přes počáteční úspěch se kniha stala předmětem mnoha kontroverzí kvůli fotografiím nahých dětí. Následný příběh této publikace je dobrým příkladem rostoucí tabuizace dětského těla a morální paniky kolem fotografií nahých dětí.

[127] W. McBride, *op. cit.*

V Německu, kde kniha původně vyšla, kolovala ve veřejném oběhu dalších dvacet let, aniž by vzbudila větší rozruch. Byla široce dostupná v knihkupectvích, veřejných knihovnách a školách a dočkala se několika reedicí. Byla přeložena do sedmi jazyků a náklad přesáhl jeden milion exemplářů.

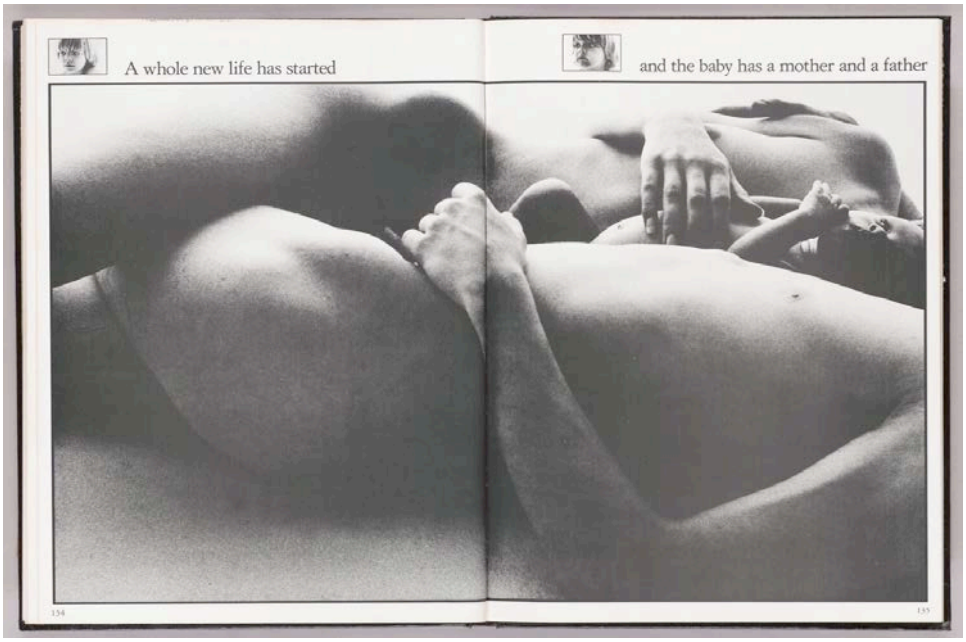


FOTO. 46 FOTO. 5 W.MC BRIDE, SHOW ME!, 1975

Zpočátku byla kniha přijata se značným entuziasmem. Německý církevní časopis „Church Journal“ napsal: „Tato kniha má pomoci rodičům a vést k jasné a realistické sexuální výchově, která pomůže zachránit děti před prožíváním úzkosti a viny v souvislosti se sexualitou” a „Kurier für die Polizei des Landes Baden-Württemberg” (Bádensko-Württemberské zemské policejní noviny) ji nazvaly „čistou a nevinnou knihou”[128]. Změna nastala v devadesátých letech, kdy se McBride pod sílícím tlakem konzervativních nakladatelů a tisku v roce 1996 rozhodl přestat knihu znovu vydávat. Článek v týdeníku Zeit s názvem The Dark Shadow of „68, tvrdil, že McBride během fotografování pochválil chlapce za jeho erekci .(po zásahu fotografa byla tato obvinění odvolána). Kniha však nebyla v Německu nikdy oficiálně zakázána. Stále ji lze sehnat ve veřejných knihovnách po celé zemi.

[128] W. Robinson, *In Memory of „Show Me!“(a banned book*), [online], [přístup: 13.12.2023], dostupné: https://www.boychat.org/messages/1317933.htm

Jinak se její osudy vyvinuly ve Spojených státech. Kniha publikovaná v roce 1975 nakladatelstvím St. Martin's Press se téměř okamžitě ocitla pod palbou kritiky. I když byl Mc Bridge za své snímky oceněn American Art Directors Club[129] zlatou medailí, vydavatel, Paul Ira Ferber, několikrát stanuvší před soudem kvůli obvinění ze šíření dětské pornografie, se ve výsledku, i když všechna obvinění byla stažena, rozhodl knihu stáhnout z trhu. Recenze, které vyšly po vydání knihy, byly smíšené. „The Los Angeles Times" fotografie označil za „*pěkné ... ladné, kouzelné a elegantní*".[130] V „The Washington Post" zase tvrdili, že *Show Me!* je určeno jen pro „avantgardní" rodiče. Ovšem nejtrefněji okomentovala zmatek vyvolaný touto publikací tehdy 13letá dcera recenzentky Chicago Tribune Carol Kleiman: „*Na tohle jsem už moc stará. Poslední část, i když bez obrázku, se zajímavě čte. Knížka je dobrá pro malé děti, protože ty ještě nevědí, že to společnost označuje jako «špinavé». Víš mami, bojím se o rodiče. Oni ještě nejsou připravení*"[131].

Jaká může být souvislost odstranění tabu dětské sexuality s dnešní morální panikou obklopující fotografie nahých dětí?

Názor, že děti jsou sexuální bytosti, odtabuizování této sféry mající vést k nespoutanému rozvoji dětské sexuality, je zbavuje pocitu studu a strachu na jedné straně, na druhé straně stojí za tím, že v přirozeně nevinných fotografiích nahých dětí vnímáme sex. Můžeme tedy učinit závěr, že odvráceným následkem sexuální revoluce a přijetí, že děti jsou sexuální bytosti, je tabuizace jejich nahého těla. Dokud bylo dítě „nevinné", bylo možné sledovat a ukazovat jeho nahé tělo. Uvědomění si dětské sexuality tuto přirozenou nevinnost jeho těla zbouralo. Strach ze zneužití vedl k tomu, že veškeré obrazy dětské nahoty vzbuzují konotace s perverzností.

Příkladem podobného zmatení úrovní recepce a především bezmoci tváří v tvář obrazu nahého dětského těla je případ nahých fotografií herečky Brookie Shields.

---

[129] S. Lutz, R. Davidson, *op. cit.*

[130] . A. Jones, *Is America Ready*?, [online], [w:] „Los Angeles Times", 09.03 1975, [přístup: 25.07.2023], dostupné: https://en.wikipedia.org/wiki/Show_Me!

[131] C. Kleiman, *New sex ed: All kids ever wanted to know...and how!*, , [in:] „Chicago Tribune", 05.06.1975, [přístup 25.07.2023], dostupné: https://en.wikipedia.org/wiki/Show_Me!

PŘÍPAD BROOKE SHIELDSOVÉ



FOTO. 47 R. PRINCE, SPIRITUAL AMERICA, 1983

Na výstavě *Pop Life*, v londýnské Tate Modern (01.10.2009-17.01.2010), se ocitla práce současného umělce Richarda Prince „Spiritual America“ představující hvězdu „Modré laguny“ Brooke Shieldsovou. Prince využil fotografii Garyho Grosse z roku 1976, která zachycuje nahou, tehdy

desetiletou herečku. Ačkoliv byla fotografie obecně známá, po zásahu policie byla nahrazena portrétem už plnoleté hvězdy v plavkách K tomuto zásahu došlo den před otevřením výstavy v důsledku. Zpráv o výstavě, které vyšly v tisku. Mravnostní oddělení Scotland Yardu vydalo varování, že nahý snímek desetileté herečky Brooke Shieldsové může porušovat zvyklosti slušnosti. Mluvčí Tate Modern potvrdila, že výstava byla „dočasně uzavřena" a katalog k výstavě stažen z prodeje. Stačilo pouhé podezření, že umělecká dílo představené na výstavě mohou být vnímána jako sexuálně provokativní.

Zajímavé je, že samotná Princova práce byla vystavena také v New Yorku v Guggenheimově muzeu v roce 2007 na jeho retrospektivní



FOTO. 48 R.PRINCE, SPIRITUAL AMERICA, FOTOGRAFIE Z VÝSTAVY POP LIFE, TATE MODERN 2010.

výstavě, aniž by vyvolala větší kontroverze. Aby toho nebylo málo, na výstavě v Tate Modern se nacházely mnohem provokativnější práce (např. Jeffa Koonsa – *Made in Heaven*, velkoformátové fotografie zachycující umělce a pornoherečku La Ciccioline během sexuálních styků, a práce Cosey Fanni Tutti (která v rámci své umělecké praxe pracovala jako porno modelka). Na tyto práce se žádný zákaz nevztahoval.

Spiritual America je fotografie fotografie. Originální snímek, pořízený komerčním fotografem Garym Grossem pro magazín „Playboy“ do publikace *Sugar'n'Spice.* Fotografování se konalo v srpnu 1976 se souhlasem hereččiny matky. Brooke za účast na fotografiích získala honorář ve výši 450 dolarů. Shieldsová se po mnoho let snažila získat práva k fotografiím, neúspěšně.



FOTO. 49 POP LIFE, KATALOG K VÝSTAVĚ, TATE MODERN, 2010

Co vidíme na fotografiích Garyho Grosse z roku 76? Necelá desetiletá dívka se koupe v exkluzivní koupelně zařízené v retro stylu. Je silně nalíčená a má pečlivě upravené vlasy. Kudrny má sepnuté do culíku a ozdobené květinami. Kolem krku má korálky. Dívčino tělo je pravděpodobně potřeno olejem, který zvýrazňuje kapky vody na její pokožce. Brooke stojí ve vaně naplněné vodou, z níž stoupá pára. Opírá se o stěnu. V jedné ruce drží houbu a druhou se opírá o mramorový parapet. Dívá se přímo do objektivu, bez prudérnosti prezentuje své nahé tělo. Nic nezakrývá. Náladové, žluté světlo zdůrazňuje atmosféru parnosti a horka. Koupelna, v které se modelka nachází, je luxusně zařízena - baterie v retro stylu, mramorové obložení stěn. V popředí, na vaně, vidíme sochu představující nahé ženské tělo oděné jen do náhrdelníku. Podobný náhrdelník má na sobě Brooke. Vzadu za modelkou se nachází druhá socha, také představující nahé ženské tělo, tentokrát ohnuté v extatické póze.

Co v takovém interiéru dělá malá, desetiletá holčička? Celá situace nenechává prostor pro pochybnosti, jestli jde o inscenovanou fotografii. Dokonce i kdybychom nevěděli, že byla pořízena fotografem po léta spolupracujícím s rodinou Brooke, je ze samotné osnovy fotografie vidět,

že je pózovaná a na ní představená situace je fikce. Fikce, která nám toho více říká o intencích, představách fotografa, než o „skutečné“ Brooke.



FOTO. 50 G. GROSS, BROOKE SHIELDS: THE WOMAN IN THE CHILD, 1976.

Je na místě se blíže podívat na kontext, v němž se fotografie objevila v veřejném prostoru. Jak jsem už psala, fotografování se konalo v roce 1976, kdy bylo Brooke deset let, ale publikování se dočkala teprve v srpnu 1978. Brooke se dostala na obálku „Photo Magazine“ při příležitosti propagace filmu mladého talentovaného režiséra Lousie Mallea *Pretty Baby.* Gross byl tehdy uznávaným reklamním fotografem z New Yorku. V oněch časech pracoval na projektu *The Woman in the Child,* v kterém chtěl ukázat dospívání dívek v ženskost jejich srovnáním s dospělými ženami.



FOTO. 51 G. GROSS, BROOKE SHIELDS: THE WOMAN IN THE CHILD, 1976.

Brooke Shieldsová pózovala pro dvě inscenace, jak jako mladá dívka tak jako nahá, stylizovaná jako dospělá žena. Odměnu ve výši 450 dolarů obdržela od časopisu „Playboy“, partnera Grosse v projektu. Matka Brooke podepsala s Grossem smlouvu a dala mu plná práva k fotografiím své dcery. Nejdříve vyšly v magazínu „Little Women“, a následně v „Sugar and

Spice“ - titulu patřícím „Playboyi“. Velkoformátové reprodukce snímků byly také prezentovány Charlesem Jourdanem na 5. avenue v New Yorku.



FOT. 52 G. GROSS, BROOKE SHIELDS: THE WOMAN IN THE CHILD, 1976.

Vidíme tedy, že se toto kontroverzní fotografování dočkalo zveřejnění o několik let dříve, v magazínu patřícím mezi periodika s očividnými erotickými konotacemi (sic!), aniž by to vyvolalo větší humbuk.. Teprve propagace filmu *Pretty Baby,* v němž Brooke hrála o dva roky později, spustila celou lavinu. Od tohoto okamžiku její kariéra nabrala na obrátkách. Od té chvíle se totiž její kariéra rozjela naplno. Film Louise Mallea vypráví o osudech malé dívenky Violet (Shieldsová), dcery Hattie, prostitutky z New Orleans (Susan Saradonová). Děj filmu se odehrává v roce 1917, v posledních měsících legální prostituce v Storyville, čtvrti

červených luceren v New Orleans. Hattie je kurtizána pracující v elegantním veřejném domě vedeným starou, na kokainu závislou Madame Nell. Je matkou několikaměsíčního chlapce a dvanáctileté Violet. Jednoho dne přijde do domu, kde žijí, fotograf Ernest J. Bellocq a chce vyfotografovat prostitutky, které tam pracují. Bellocq se stává stálým obyvatelem bordelu. Zamiluje se do Violet, která, opuštěná matkou, k němu přichází, aby se o ní staral. Film je dojímavou studií vztahu dospělého muže a dívenky. Je to podobenství o umění a životě, o umělci, který se dopustí chyby a zamiluje se do svého objektu, do podstaty, která je jeho výtvorem. Bellocq překračuje hranice, ne zvykové (v oněch dobách nebyly vztahy dospělých mužů s mladými dívkami ničím neobvyklým), pouze umění. Když se oženil s Violet, ztotožnil výtvor své představivosti s realitou a poukázal na bolestné, tragické nenaplnění.

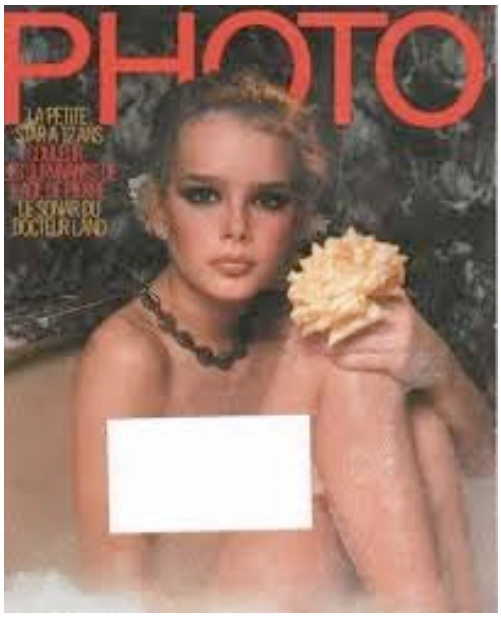


FOTO. 53 OBÁLKA ČASOPISU PHOTO MAGAZINE, 1978.

Ačkoliv většina recenzí, které vyšly po premiéře, byly pozitivní, z filmu se stal skandál. Na kinopremiéře ve Velké Británii scény s účastí nahé dvanáctileté Brooke Shieldsové cenzurovala BBFC[132]. Přesto vyšla v roce 2006 na DVD plná verze filmu[133]. Vincent Canby ve své recenzi pro

[132] *The British Board of Film Classification (BBFC)*, původně British Board of Film Censors, je organizace zodpovědná za klasifikaci a cenzuru filmů a některých her ve Velké Británii.
[133] Jiným filmem, který neměl tolik štěstí a byl odsouzen za šíření dětské pornografie, je *Maladolescenza* (1977).

„New York Times“ napsal: „*Pan Malle, francouzský režisér... má ve své filmografii jisté kontroverzní filmy, ale v žádném, myslím si, neporušil konvence až tak, jako v tomto, a především z nesprávných důvodů. Ačkoliv se děj filmu odehrává v bordelu a prizmatem, přes který všechno vidíme, je Violet, která... se sama stává jednou z hlavních atrakcí Nel, není Pretty Baby ani o dětské prostituci ani to není pornografie*.“ Canby svou recenzi zakončil tvrzením, že Pretty Baby je „*... nejnápaditější, nejinteligentnější a nejoriginálnější film roku*“ [134] . Obdobně kritik „Chicago Sun-Times“ Roger Ebert napsal: „*Pretty Baby byl v některých kruzích napaden jako dětská pornografie. Není jí. Je to evokace času a místa, smutné kapitoly Ameriky*“ [135] . V korespondenci s Jamesem Fermanem[136], která se do značné míry týkala cenzorských zásahů do filmu, se Malle odvolává na inspiraci a život Bellocqa a na projekt „Storyville Portraits“ jako klíč k estetice filmu[137]. Příběh fotografa, který se zamiloval do dětské modelky, vyvolává zřejmé asociace s osudem klasika fotografie a spisovatele Lewise Carrolla, jehož případu jsem se již dříve věnovala v této práci.

Vrátíme se však k fotografii, kterou použil Richard Prince ve svém díle *Spiritual America*. Prince tuto fotografii použil v roce 1983, tedy sedm let po jejím pořízení. Brooke bylo v té době sedmnáct let, takže můžeme říci, že malá dívka na Grossově fotografii již neexistovala - zůstal pouze její obraz, který již nebyl reprezentován realitou. Obraz, který byl nositelem kolektivních představ (Brooke Shieldsová byla „tváří osmdesátých let”, jak sama prohlásila v rozhovoru s Marlo Thomasovou v jejím televizním pořadu), symbolem, sexu a nevinnosti[138] . V tomto kontextu ji používal i Prince. Tento umělec ve své tvorbě používá známé, ikonické obrazy, které

[134] V.Canby V, *Movie Review*, *Pretty Baby (1978)*, „New York Times“ , [online], 5. dubna, 1978, [cit. 01.04.2023], dostupné: http://www.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF173EE573BC4D53DFB266838366
[135] *Pretty Baby Brooke Shields Controversy*, [online], [cit. 01.04.2023], dostupné: http://apecsec.org/pretty-baby-brooke-shields-controversy/
[136] *Pretty Baby*, in: British Board of Film Classification [online], [cit. 01,04.2023], dostupné: http://www.bbfc.co.uk/case-studies/pretty-baby
[137] *Ibidem.*
[138]*The Truth About „Pretty Bab“ And Those Sexy Calvin Ads, From Brooke Shields*, (VIDEO), [online], [přístup: 01.04.2023], dostupné: http://www.huffingtonpost.com/2013/01/04/the-truth-about-pretty-baby-marlo-thomas-mondays-with-marlo_n_2410806.html

fungují v popkultuře. Tím, že je přefotografuje a dá jim nový název, mění jejich kontext. Grossovu fotografii použil jako materiál pro své vlastní dílo, umístil ji do pozlaceného rámu a bez jakéhokoli komentáře ji prezentoval ve výloze obchodu v newyorské čtvrti Lower East Side. Název převzal z díla Alfreda Stieglitze z roku 1923, které zobrazuje orgány vykastrovaného tažného koně. Autor popsal Brookieho obraz tak, že připomíná „tělo dvou různých pohlaví, možná i více, a hlavu, která vypadá, jako by se narodila jinde"[139]. Netrvalo dlouho a Prince se stal hvězdou současného umění a jeho dílo s Brookem bylo v roce 1999 prodáno v aukční síni Christies za 151 000 dolarů.

Jack Bankowsky, spolukurátor výstavy Pop Life, popisuje Princovu malbu v katalogu k výstavě v Tate Modern takto: „Vlhká koupel rozhodně mladičké Brooke Shieldsové... Když nás Princa vyzývá, abychom se zahleděli na koketně koketní Brooke Shieldsovou, není jeho záměrem ani tak vychutnat kluzkou erotickou dvojznačnost obrazu, která provázela recepci této fotografie v původním kontextu ... ale spíše o hlubokou fascinaci příběhem dítěte celebrity"[140].

Princ se tedy zabýval skutečnou Brooke; to ona, nebo spíše její fungující obraz v kolektivní představivosti, zde byla poselstvím. Obraz, který byl reprezentací dítěte, které již neexistovalo... . Čistě bauldiardovský znak odkazující k ničemu.

Od roku 1983 až do památné výstavy v Tate Modern se dílo pohybovalo v uměleckém světě bez větších skandálů a přispělo k Princově rozkvětu na mezinárodní scéně, který vyvrcholil jeho nákupem do sbírek Muzea moderního umění v New Yorku. Jiný osud potkal Garyho Grosse. Tento fotograf, který zemřel v roce 2010, je známý pouze díky kontroverzi, která vznikla kvůli zveřejnění fotografií nahé Brooke a následnému konfliktu mezi nimi.

V roce 1981. Brooke Shieldsová se snažila zabránit dalšímu zveřejnění fotografií (chtěla od Grosse odkoupit negativy), ale nepodařilo se jim dosáhnout dohody. Shieldsová následně zažalovala Grosse o odškodné ve výši 1 milionu dolarů s tím, že její matka souhlasila pouze

[139]J. Bankowsky, A. Gingeras, K. Wood, *Pop Life: Art in a Material World*, Tate, Londýn 2010, s. 32.
[140]*Ibidem.*

s jedním zveřejněním a že další prezentace fotografií ji uvádí do rozpaků. Vyjádřila také obavu, že fotografie byly a budou nadále zveřejňovány v morálně pochybném kontextu. Její právníci zakázali další zveřejňování až do konce soudního řízení. Gross soud vyhrál, přičemž Nejvyšší soud státu New York při zdůvodnění rozhodnutí přihlédl ke smlouvě podepsané Shieldsovou matkou. Brooke podala další odvolání, kterým dosáhla dočasného zákazu zveřejnění fotografií. Nakonec po dvouletém procesu odvolací soud potvrdil, že Brooke se nemůže dovolávat svého práva na zrušení smlouvy a že je právně vázána podpisem své matky. Soud opět potvrdil Grossovo právo na volné použití fotografií v jiném než pornografickém kontextu. Poté, co argumenty o platnosti smlouvy neuspěly, změnili Brookeini právníci strategii a napadli Grosse za porušení soukromí Brooke Shieldsové. Herečka tvrdila, že zveřejnění fotografií jí způsobilo stres a přivedlo ji do rozpaků. Průběh herecké kariéry Brooke (účast v řadě filmů, kde odhalovala své tělo nahá, včetně hitu z 80. let *Modrá Laguna)* však věrohodnost tohoto argumentu oslabil. Bez ohledu na okolnosti soud konstatoval, že „tyto fotografie nejsou sexuálně sugestivní, provokativní nebo pornografické, ani nenaznačují sexuální promiskuitu. Jsou to fotografie sexuálně nezralé dívky, která nevinně pózuje ve vaně"[141]. Zamítl všechna tvrzení Brooke Shieldsové a postavil se na stranu Grosse. Soudní proces ho však finančně zruinoval a poškodil jeho pověst. Celý případ navíc formoval postoj veřejnosti k fotografiím jako neetickým, což ovlivnilo jejich další přijetí.

Případ na několik let utichl a vrátil se až v roce 1983, kdy výše zmíněný Richard Prince přesvědčil Richarda Grosse, aby prodal práva na použití a reprodukci fotografie Brooke Shieldsové z natáčení. Gross prodal Princovi práva na fotografii za deset výtisků.

[141]Garry Gross (1937-2010), *Iconic Photos* [online], [přístup:01.04.2023], dostupné: https://iconicphotos.wordpress.com/2010/12/08/garry-gross-1937-2010/

Dospělá Brookie Shieldsová se pochvalně vyjadřuje o práci Richarda Prince i o spolupráci s Louisem Mallem. Své zkušenosti ze spolupráce s posledně jmenovaným během studií na Princestone popsala ve své práci *The Initiation: From Innocence to Experience: the Pre-Adolescent/Adolescent Journey in Films of Louis Malle, Pretty Baby and Lacombe Lucien.* Naproti tomu se nikdy nesmířila s Garrym Grossem, kterého považovala za spodinu a průměr[142]. Možná je překvapivé, že pocity protagonistky událostí neměly vliv na veřejné fungování těchto děl. V roce 1981 shledal Nejvyšší soud v New Yorku Grossovy fotografie „nevinnými", když v celé situaci neshledal nic, co by mohlo přispět k „urážce mravnosti" při veřejném fungování těchto fotografií. Na jeho rozhodnutí neměla vliv ani skutečnost, že focení produkoval „Playboy", kultovní časopis jasně spojený s erotickým trhem. Rovněž mu byly lhostejné pocity rozpaků a studu, které Brooke při zveřejnění fotografií provázely. Naproti tomu Scotland Yard v roce 2010 viděl v Princově práci vše, co je potenciálně nebezpečné. Dílo, které je v podstatě kritikou zneužívání dětí v showbyznysu.



FOTO. 54. ZÁBĚR Z FILMU PRETTY BABY, 1978

Co se tedy stalo, že v roce 2010 ztratily tytéž fotografie reinterpretované Princem svou „nevinnost"? Odpověď můžeme hledat v Bearthesově *punktum*, kterou však nezpracováváme individuálně - jako

[142]Brookie Shields, Wikipedie, [online], [přístup:01.04.2023], dostupné: http://en.wikipedia.org/wiki/Brooke_Shields.

zkušenost konkrétní osoby, *spektatora,* ale jako kolektivní zkušenost. Co se změnilo, je kulturní kontext, v němž tyto fotografie fungují. Změna, kterou zde vidíme, spočívala v přesunu tabu sexuality z ženského těla na tělo dítěte. Zveřejnění nahých fotografií Brookeové se zdá být modelovým příkladem této tendence.

Na co se na těchto fotografiích nemůžeme dívat? Proč v nás tělo nahé desetileté dívky vzbuzuje tolik emocí? Mohli bychom riskovat tezi, že dokud dětské tělo není sexuálním objektem - je v pořádku se na něj dívat. „Zakázaná" však byla zobrazení ženské nahoty. V dnešní době se sexuální tabu přesunulo z ženského těla na tělo dětské. Vzhledem k ohromujícímu množství obrazů nahých žen nás jejich nahota už nejen neděsí, ale dokonce zajímá. Naopak obrazy nahých dětí v nás vyvolávají mrazení - emoce, které dříve provázely recepci klasických „dospělých" aktů. Možná, že při dnešním vnímání takových fotografií přijímáme zvrácený sexuální pohled, a proto se na ně nemůžeme dívat.

Dalším klíčem k pochopení tohoto procesu je Bouldiardova teorie emancipace obrazů - dítě na fotografii je stejně reálné jako to skutečné. A co víc - plynule cirkulující obrazy, simulakra, vytvářejí nový svět, který teprve nastavuje pravidla svého fungování. Chaos, který to provází, je nedílnou součástí tohoto procesu. Vyfotografovat někoho se stává totéž, co se ho „dotknout", překročit hranici tělesnosti. Obraz přestává být „virtuální" a stává se „skutečným". Výsledkem je zmatení rovin recepce, které se projevuje mimo jiné ztotožněním nahoty se sexualitou, a tím zbavením dalších významů.

PŘÍPAD SALLY MANN



FOTO. 55 S. MANN, PERFECT TOMATO, 1990

Nejznámějším příkladem morální paniky v souvislosti s fotografiemi nahých dětí, a zároveň práce s „ideou romantického dětství", je dílo americké fotografky Sally Mann. Je jednou z nejvýznamnějších současných fotografek zabývajících se tématem dětí a rodiny. Narodila se v roce 1951 v Lexingtonu. V roce 1975 absolvovala Hollinsovu univerzitu, kde získala titul MFA. Její díla jsou ve sbírkách předních amritejských muzeí, včetně Metropolitního muzea umění a Whitneyho muzea amerického umění v New Yorku. Třikrát získala prestižní Guggenheimovu muzejní cenu a grant National Endowment for Arts. V roce 2001 byla časopisem „Time" vyhlášena nejlepší současnou americkou fotografkou. O jejím životě a díle byly natočeny dva filmy - na Oscara nominovaný snímek *Blood Ties* (1994), a film *What Remains (*2007) ,(nominace na cenu Emmy za nejlepší dokumentární film). Kromě svých dětí Mann fotografuje také svého manžela, Larryho Manna, který trpí svalovou dystrofií (projekt

s názvem *Proud Flesh* vydaný v roce 2009 nakladatelstvím Aperture), a krajinu - oblasti, kde se odehrávaly bitvy během občanské války.



FOTO. 56 S. MANN, VIRGINIA AT 6,1991

Mann žije a pracuje na farmě v Lexingtonu ve Virginii, kterou opouští jen zřídka. „Necítím potřebu hledat náměty jinde. Všechno, co mám rád, je tady”[143]. Na farmě a ve svém letním sídle vzdáleném tucet kilometrů od ní vznikly některé z nejznámějších snímků z projektu *Immediate Family,* který vypráví intimní příběh dospívání jejích dětí. Je to příběh o idylickém dětství na venkově, o běhání nahých mezi řekami, horami a lesy, o dospívání v rodině plné komplikovaných vztahů a emocí.

Mann je obviňována ze sexualizace svých modelů,j její kritici odsuzují všudypřítomnou nag obnahotu v její tvorbě. Na druhou stranu tvrdí, že smyslnost je neodmyslitelnou součástí dětství a že nahota je tylko jedním ze způsobů, jak tento prostor ukázat. Zatímco z dnešního pohledu se takový způsob uvažování může zdát děsivý, protože smyslnost, erotika,

[143] S.Mann, *Sally Mann's Exposure* [online], The New York Times, [přístup: 14.07.2023], dostupné: http://www.nytimes.com/2015/04/19/magazine/the-cost-of-sally-manns-exposure.html?_r=0.

sexualita v kontextu dětství okamžitě spustí mechanismus morální paniky[144], v Mannově díle jde spíše o odkaz na piktoriální fotografii 19. století, v níž nahota dětí nebyla ničím odvážným. Ze stejného důvodu, Mann používáve velkoformátový měchový fotoaparát o rozměrech 8 x 10 palců a mokrou kolodiovou techniku, z poloviny 19. století, což je poměrně složitý a časově náročný proces. Musí se postavit stativ, na něj umístit velký a rozměrný fotoaparát a připravit skleněné desky, ze kterých se pak vyvolávají fotografie. Tyto technické detaily určují způsob, jakým Mannová pracuje se svými modely. Fotografie musí být precizně naaranžované. A mio mo, že jejich výraz je velmi přirozený, není zde prostor pro spontánnost.



Rodney Plogger at 6:01, 1989

FOTO.57 S. MANN RODNEY PLOGGER, 1989

Autorka začala fotografovat své děti v polovině 80. let - , když jim bylo jen několik let. „Byl to způsob, jak skloubit práci s výchovou tří dětí". - vzpomíná na toto období. Nejstarší dcera Jessie v rozhovoru před několika lety pro fotografický časopis „Aperture" řekla: „*Maminka nikdy nebyla výbušná. Tím, že nás fotografovala, nám dávala najevo, jak moc nás má*

[144] L. Nijakowski, *op. cit.*

ráda". Nejmladší ze sourozenců Virginia si na pózování pro fotografie vůbec nepamatuje, pokaždé se na své fotografie dívá s překvapením. „*A ty jsi mě nechala přivázat ke stromu?*" - říká matce poněkud vyčítavě. Emmet - fotografčin jediný syn - vzpomíná na matčino odhodlání: „*Viděl jsem to z jejího pohledu. Když viděla něco, co jsme dělali, a líbilo se jí to, věděl jsem, že to za chvíli bude chtít mít na fotce. Bylo to trochu strašné*"[145].

Zpočátku Mann fotografovala své děti, na „na památku", do rodinného alba. Když vyrostly a fotografie získaly dramatický nádech dospívání a toho, jak se jejich způsoby bytí měnily, začala uvažovat o výstavě a poté o vydání alba. V roce 1992 se rozhodla vystavit je v Houk Gallery v New Yorku. Byla si vědoma toho, že fotografie mohou vyvolat kontroverzi, a tak před jejich zveřejněním připravila své blízké na možné nepříjemnosti. Její děti absolvovaly rozhovor s psychologem, který jim vysvětlil, jaké důsledky může mít vystavení fotografií světu a jakou reakci mohou očekávat. Během terapeutického sezení však vyšlo najevo, že děti se obávají pouze toho, že „budou vypadat jako slaboši" a stanou se terčem posměchu svých vrstevníků. Jinak se zveřejněním plně souhlasily. Sama autorka se radila s právníky a agentem FBI, protože se obávala policejního zásahu. FBI Mannovou ujistila, že jí ze strany zákona nehrozí žádné nebezpečí. Zároveň ji upozornili, že některé z vystavených fotografií jsou nejednoznačné a že může očekávat potíže, přinejmenším ze strany veřejnosti[146]. Po vernisáži v Houk Gallery v New Yorku se rozpoutala bouře. V konzervativních médiích, panelových diskuzích týkajících se pornografie v umění, dokonce i v některých akademických centrech začaly útoky na její tvorbu, které dodnes nezeslábly. Skutečnost, že byla matkou svých modelů, paradoxně působila v její neprospěch. Na jedné z výstav se rozvášněný dav v čele s pastorem domáhal zavření výstavy a odebrání dětí Mann. Umělkyně dodnes dostává dopisy a maily s projevy pobouření, v nichž ji nazývají ničemnou, morálně pokřivenou matkou. Mann se zpočátku snažila bránit, když tvrdila, že nic neudělala bez souhlasu dětí, že všechny

[145]A. Jacewicz *Faces of Sally Mann*,[online], „High Heels", [přístup:20.06.2023], dostupné: http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,5906795,TWARZE___Sally_Mann.html?disableRedirects=true
[146]S. Mann, *op. cit.*

fotografie vznikaly v létě, kdy děti běhají nahé, a že pornografické jsou výhradně myšlenky osob, které její snímky interpretují tímto způsobem. Po výstavě vysvětlovala, že pouze s fotoaparátem sledovala běžný život jejích dětí, také ty ošklivé momenty, kdy se zranily nebo byly pokousány, a že fotografie a jejich prezentace na výstavě s dětmi konzultovala a ty je schválily.

Díky *Immediate Family* začala být Mann proslulá nejen ve Virginii. Výstava se předvedla po celém světě a všude obdobně rozdělila veřejné mínění. Do jedné z finských galerií po zásahu návštěvníků dokonce vstoupila policie, aby se ujistila, že fotografie neporušují zákon.

V rámci toho, jak děti dospívaly, čím dál méně rády souhlasily s pózováním. „*Jejich postavy na fotografiích byly stále menší a menší. Krajina začala převládat*." Po roce 1992 je v podstatě přestala fotografovat. Soustředila se na zaznamenávání míst bitev občanské války. Vzhledem k bouři, kterou fotografie jejích dětí vyvolaly, však tato série fotografií zůstala bez povšimnutíV roce 2000 na farmu Mannových vtrhl vězeň na útěku, kterého stíhala policie. Byl ozbrojen. Sto metrů od domu ho policisté střelili do stehna. Když padl, vytáhl pistoli a prostřelil si hlavu. Tato událost Mann hluboce zasáhla. Začala fotografovat témata spojená se smrtí a pomíjivostí. Osmnáct měsíců dokumentovala rozkládající se tělo své feny - Evy. Když pošla, umělkyně nejdříve přikázala oddělit kůži od kostí a následně měsíc po měsíci fotografovala jejich rozklad. Vytvořila také sérii fotografií mrtvých těl, která leží v zahradě na území speciálního výzkumného centra pro policisty, kde se odborníci učí analyzovat ostatky a na tomto základě určit detaily zločinu. Celek společně s portréty už dospělých dětí tvoří projekt nazvaný *What Remains*, který věnovala svému otci. Po vernisáži v Corcoran Museum ve Washingtonu řekla: „Pokud už nikdy nebudu mít další výstavu, je to v pořádku. Nic se nestane. Stačí mi to"[147].

Vrátíme-li se k *Immediate Family,* není těžké si všimnout vlivu „ideje romantického dětství" na podobu tohoto projektu. Ve formální rovině technika mokrého kolodiového nátěru, fotoaparát, který autorka používá, z 19. století nebo „idylická" atmosféra, do níž jsou její obrazy

[147] *Ibidem.*

zasazeny, a konečně i nahota postav jednoznačně zasazují tato díla do tohoto kontextu. Mannová však tento vzorec nereprodukuje, ale zpochybňuje ho. Zpochybněním představy vrozené nevinnosti vizuálně dekonstruuje tento stereotypní obraz dětí.

Co se zde vymyká konvencím, je „pravdivost" těchto fotografií, které ukazují situace, kdy se děti neusmívají a neposedí. Mann často fotografuje děti v nejednoznačných situacích, neskrývá jejich fyziologii, (*The Wet Bed*, *1987*), to, že jsou zraněné *(Damaged Child, 1984),* umazané od jídla nebo bláta *Dirty Jessie 1985),* ani, že mají své problémy, starosti, chvíle špatné nálady, že je něco trápí. Je těžké postihnout, do jaké míry jsou fotografie aranžované autorem a do jaké míry jsou jen dokumentací událostí. V perspektivě dřívějších úvah to nemá větší význam. Dětské nenápadně přechází v dospělé, přirozené v divadlo, čisté ve špinavé, bezbranné v dravé. Možná proto, že její obrazy tak silně esteticky zapadají do konvence romantického dětství, jsou veškeré „odchylky" od tohoto vzorce obzvláště zarážející. Ovšem oproti možnému zdání není touto „odchylkou" nahota, ale spíše vícerozměrnost, bohatství představeného světa, jeho emocionální rozpětí.

Immediate Family není typické rodinné album vzniklé, abychom si zapamatovali výjimečné okamžiky ze života rodiny. Není to ani reportáž vyprávějící o tom, „jaké to bylo". Mann se snaží dospět k univerzálním pravdám o dospívání, s jeho komplikovanými vztahy a emocemi. Chce nám říci pravdu, ale tu nejhlubší, dospět k podstatě procesu vyrůstání. V úvodu ke knize vysvětluje, čeho se ona a její děti snaží dosáhnout prostřednictvím obrazů: „*Když přicházejí dobré fotografie, doufáme, že říkají pravdu, ale řeknutou «ne přímo» ale tak jako u Emily Dickinson. Je to vyprávění o tom, co znamená dospívat. Je to komplikovaný příběh, někdy se snažíme uchopit velká témata: zlost, lásku, smrt, smyslnost a krásu*"[148]. Když se jí po létech zeptali, jestli by se rozhodla zveřejnit tyto fotografie, pokud by věděla, jaké to přinese následky, prohlásila, že má pochybnosti.

[148] J. Caponiegro *22 Quote sBy Photographer Sally Mann* [online], [cit. 4.07.2023], dostupné z: http://www.johnpaulcaponigro.com/blog/12942/22-quotes-by-photographer-sally-mann/



FOTO. 58 *S. MANN, LAST TIME EMMETT MODELED NUDE, 1987*

Na etherickém portrétu svého syna výmluvně nazvaného *Last Time Emmett Modeled Nude* (*Naposledy, kdy Emmett pózuje nahý*) Mann využívá krásné přírodní pozadí farmářské Virginie, aby náš zrak navedla na hrdinu fotografie. Emmett stojí nahý, po pás hluboko v neprůhledné vodě. Je umístěný poněkud pod středem záběru, obklopený rozmazanou vodní hladinou a břehem. Voda se za ním táhne až k zalesněnému pobřeží. Vidíme pouze malý kousek nebe nad čárou stromů. Chlapec klade ruce na vodní hladinu a říční proud proudící kolem jeho rukou a beder tvoří trojúhelníky jemných vln, z nichž se vynořuje. Drobné vlnky narušují a deformují povrch vody. V řece se odráží trojúhelník jasně bílé oblohy, který obklopuje menší trojúhelníky vln. Kompozičně tvoří Emmetta centrální bod obrazu. Jeho tvář a hrudník jsou ostré, pouze pohyb vody nepatrně rozmazává dlaně. Stromy na řece vytvářejí vlnité stíny, ty v dálce jsou neostré. Tónový rozsah obrazu se rozprostírá mezi měkkou šedí těla dítěte a hlubokými, téměř černými stíny stromů odrážejících se ve vodě, tvořících temnou aureolu kolem hlavního hrdiny fotografie.

Umístění chlapce do idylického přírodního prostředí jednoznačně odkazuje na „ideu romantického dětství", jeho nevinnost je paralelou k panenskosti přírody. Zatímco v „ideji romantického dětství" slouží nahá postava dítěte k fyzickému zastoupení přirozené nevinnosti, Mann toto zjednodušené vyobrazení zpochybňuje a tvoří atmosféru neklidu, když nechává prostor pro nedopovězení. Vynořují se otázky - bouří se chlapec, jak na to poukazuje název práce? Nechce být fotografován nahý? Narušuje tok vody rukama, aby nebylo nic vidět? Vyjadřuje jeho zrak zlost a odmítnutí?

Obrazy nahých dětí Mann vyvolávaly a nadále vyvolávají mnoho kontroverzí, od odsouzení kvůli erotizování dětí, jejich zneužívání k dělání vlastní kariéry až po obvinění ze šíření dětské pornografie. Na tomto zvláštním Emmettově obrazu nás Mann nejen zve, abychom se dívali na Emmettovo tělo, ale cíleně nás konfrontuje s napětím mezi ní a synem. Když snímku dala pochybnosti nezanechávající název *Last Time Emmett Modeled Nude,* ještě toto napětí zdůraznila. Neskrývá před námi, že její syn nechce, aby ho fotografovala, fotografuje přesně tento okamžik - když jí syn říká ne. Společně s ní a s ním jsme na této hranici. Ale tato hranice není překročena. Stop. Dál se už nejde. Stačí. Syrové emoce v očích mladého chlapce ukazují intimní vztah mezi matkou a synem. Mann při tvorbě tohoto obrazu dala hlas Emmettovi, umožňuje mu demonstrovat jeho zlost a iritaci. Chlapec se vyzývavým pohledem dívá přímo do objektivu, dívá se na matku, ale ve skutečnosti na nás. Naše pohledy se setkávají. Cítíme jeho nechuť. To nejsou emoce, které obvykle chtějí matky zvěčnit. Nejsou to „Kodak moments". Takovéto věci se v běžném rodinném albu neukazují. Ale nezažíváme takovéto okamžiky během každodenního procesu výchovy dětí? Když jim chceme být blízko, nepřicházíme vlastně k této hranici? Když sledujeme snímky skutečných obětí sexuálního zneužívání nebo domácího násilí, takové fotografie neuvidíme. Zneužívané děti se na nás usmívají z běžných portrétů pořízených hromadně ve škole nebo ve fotoateliéru. Jejich tragédie je skryta za konvenční pózou. Mann nic neskrývá. Říká nám to otevřeně. Emmet nechce, abych ho dále fotografovala nahého. Je to naposledy.

V představě „romantického dětství“ hraje dětské tělo zvláštní roli. Právě v něm se materializuje idea „přirozené nevinnosti“.Ve fotografii je toto tělo skutečnější než kdekoli jinde. Postupná současná boulderovská emancipace obrazů, stírání hranice mezi reálným a virtuálním, činí dítě na fotografii stejně reálným jako to ve skutečnosti. Tuto identifikaci na jedné straně a afirmaci dětského těla, potěšení z jeho nevinnosti, lze považovat za fetišizaci této nevinnosti. Stejně jako u Lewise Carrolla jsou to kulturní a společenské normy, které formují naše vnímání takových fotografií. Vzhledem k tomu, že tabu sexuality bylo umístěno do dětského těla, tyto a podobné kontroverze se objevují i nadále. S ohledem na dílo Sally Mannové stojí stále za to zamyslet se nad problémem hranic osobní a umělecké svobody v kontextu rodinných vztahů. Jak píše Elżbieta Korolczuk:

> Není náhodou, že spor kolem Mannova díla byl do značné míry sporem o ideál rodinného života, o to, co je intimita a kdo má právo určovat její hranice, o míru rodičovské autority a především o to, co v této souvislosti znamená svoboda - svoboda jednotlivých členů rodiny v rodině i mimo ni a umělecká svoboda člověka, který má rodinu. Jak už to bývá, většina Mannových kritiků vykreslila omezení tvůrčí svobody jako ospravedlnitelnou daň na cestě k ušlechtilému cíli, jímž je obrana nejslabších, tedy dětí nebo „rodinných hodnot”, které jsou jako málokteré jiné neustále ohroženy a vyžadují zvýšenou ostražitost. Otázka, zda měla fotografka právo zveřejnit intimní výjevy ze života svých dětí, však především odhaluje napětí, které dnes existuje mezi vizí nezávislého jedince s plným právem rozhodovat sám o sobě a skutečností, že po velkou část našeho života - jako děti a často i jako starší lidé - nejsme nezávislí a soběstační [...]. Není samozřejmě náhodou, že tyto otázky vyvstaly v souvislosti s díly, jejichž autorkou je žena, neboť pohlaví je důležitým prvkem v procesu vyjednávání, stanovování kulturních hranic svobody - osobní i umělecké. Mannová byla kritizována ani ne tak jako umělkyně, která překračuje hranice intimity těch, kteří jsou potenciálně slabší než ona, tj. jejích dětí, , ale jako špatná matka, která zneužívá těla a zkušenosti svých dcer a syna, místo aby chránila jejich „nevinnost”[...]. Mannovo úsilí utvářet obraz sebe sama jako umělkyně-matky, osoby, která čerpá inspiraci a tvůrčí radost z dobrých rodinných vztahů, je mnohem transgresivnější než zobrazení dětské sexuality[149].

Odpor k přijetí této dvojí veřejné a soukromé identity umělkyň pramení nejen z dominantních stereotypů uměleckého světa o „pohlaví umění” nebo patriarchálních představ o tom, která témata jsou důležitá a která ne. Stejně tak vychází z politizovaného a „genderového“ rozdělení na soukromé a veřejné, kdy rodina, intimní vztahy patří do soukromé sféry,

[149] E. Korolczuk, *Niebezpieczne związki, czyli o granicach wolności w sztuce i w życiu*, [online], [přístup:20.07.2023], dostupné: https://www.mocak.pl/niebezpieczne-zwiazki-czyli-o-granicach-wolnosci-w-sztuce-i-w-zyciu-elzbieta-korolczuk

zatímco práce či tvorba do sféry veřejné. V tomto smyslu lze Mannovo dílo chápat jako pokus o spojení soukromé a veřejné identity, který by rozšířily pole uměleckého vyjádření a obohatil sféru rodinného života. Tento problém výstižně diagnostikovaly Patrycja Dołowy a Katarzyna Halber, kurátorky výstavy nazvané *Umění matek*: „umění zpravidla zůstává v silném spojení se soukromou sférou a v případě žen zpravidla vzniká na pomezí sociálních a životních rolí, proto je obtížné stanovit hranici oddělující tyto dva světy”[150].

[150]A. Saraczyńska, *Sztuka Matek, czyli wystawa nie tylko o dzieciach*, [online], in Wyborcza.pl, [přístup 25.07.2023], dostupné: http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,9540727,Sztuka_Matek__czyli_wystawa_nie_tylko_o_dzieciach.html#ixzz4FmhuCc5N

OBRAZY NAHÝCH DĚTÍ V SOUKROMÉM ARCHIVU A NA INTERNETU



FOTO. 59 P. BERGER, ISIDORA DUNCAN WITH HER CHILDREN DEIRDRE AND PATRICK, 1912

> Ani sociologie nezkoumá „skutečné" věci, ani fotografie nevytváří jejich „skutečné" obrazy. Vytváření znalostí a tvorba fotografií jsou sociální procesy, v jejichž rámci jsou realita a její vnímání kulturními produkty, a proto jsou konvenční a proměnlivé[151].

K pronikání fotografie do oblasti každodenního života a zejména do rodinných kruhů došlo již v 19. století, kdy začaly vznikat první ateliérý nabízející černobílé rodinné portréty[152]. Fotografie se stala novým všeobecně dostupným způsobem zachycení, uchování a předávání vlastního obrazu a rodinné historie. Zatímco dříve byla dostupná pouze bohaté elitě, od roku 1888 mohl fotografovat každý.

Po expozici materiálu uživatel vrátil fotoaparát do obchodu, kde vyvolali film, pořídili pozitivy a založili do aparátu nový film. Reklamní heslo Kodaku, když zaváděl na trh svůj první kompaktní fotoaparát pro amatéry, trefně ilustruje začátky masové fotografizace života: *„You press*

---

[151] K. Olechnicki, *Antropologiczne penetracje wizualnych przestrzeni rzeczywistości. Fotografia jako narzędzie badawcze [in*:] i. Warszawa 2000, s. 111.

[152] N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, Baturo Grafis Projekt, Bielsko-Biała, s. 259-261.

the bottom, we do the rest" [153]. Povzbuzování a posilování potřeby zvěčňování vzpomínek bylo velmi dobrým marketingovým trikem. Fotolaboratoře vznikaly stejně bleskově, jak bleskově narůstal zájem o fotografii. Právě díky této snadné dostupnosti fotografie i pro amatéry masová vizualizace každodenního života, jejíž vyvrcholení zažíváme dnes v době sociálních médií.

Tak fotografie na stálo vstoupila do každodenního života a stala se jedním ze základních nástrojů formování jak kolektivní, tak i individuální paměti.



FOTO. 60 ANNA CZERWIŃSKA S BABIČKOU, (SOUKROMÝ ARCHIV), 1978

S využitím teorie symbolického interakcionismu Ervinga Goffmana lze konstatovat, že fotografie jako emanace minulé reality a zároveň odraz nereálných představ je prostorem, v němž probíhají procesy utváření identity jednotlivce i skupiny. Stejně jako během každodenních přímých kontaktů s jinými konstruujeme vlastní identitu, tak s pomocí fotografie zvěčňujeme tento vytvořený obraz[154]. Mísí se tu dva světy: skutečný a svět fantazie. Jak tvrdí Maurice Halbwachs „*fotografizace společenského života je dynamický proces spočívající v konstruování rodinné paměti, chápané jako kontinuální rekonstruování minulosti pomocí její idealizace*

[153] George Estman [online] [pristup:20.06.2023], dostupne : https://pl.wikipedia.org/wiki/George_Eastman

[154] E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Aletheia, Warszawa, 2011.

a mystifikace“[155]. Fotografie je katalyzátorem vzpomínek. Hromadění a uchovávání fotografií je prodloužení minulosti v současnosti s tím, že za centrum paměti se považuje současnost. Prohlížení fotografií se pokaždé stává jejich rekonstrukcí prováděnou kreativně jednotlivci, ale vždy v určitých rámcích a na základě konkrétních orientačních bodů. Rodinná fotografie zapadá do funkce rodiny, jíž je udržování kulturní kontinuity společnosti. Rodinná alba plní nejen reprezentativní roli sbírky podobizen členů rodiny, ale jsou také obrovskou pokladnicí kulturního díla skupiny. Prohlížení fotografií vprovází jednotlivce do přijatých schémat chování, kde se internalizují skupinové hodnoty a normy a je vysvětlena hierarchie uvnitř skupiny.

Nejcharakterističtějším rysem rodinné fotografie je její schematičnost. Příběh rodinných alb je vystavěn na událostech, které jsou



FOTO. 61 KINGA GRZELEWSKA S MÁMOU, (SOUKROMÝ ARCHIV), 1973

pro rodinu důležité, obvykle narození, náboženské rituály nebo prostě příjemné okamžiky v životě rodiny. Motivem, který se v takových albech objevuje nejčastěji, jsou děti. Postupné roky života dítěte jsou masivně zaznamenávány, vystavovány, diskutovány a rekonstruovány během rodinných setkání.

Rodinné vzpomínky zapisující se do kolektivní paměti jsou selektovány a často očištěny od událostí, jimiž by se nikdo nechtěl chlubit.

[155] H. Maurice, *Społeczne ramy pamięci*, Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa 2008.

To, co prezentujeme jiným, totiž tvoří hrané já vystavené idealizaci[156] . Při fotografování a pózování pro ni počítáme s jejím potencionálním využitím. Zdůrazňují se ty postoje a skutečnosti, které představují rodinu v příznivém světle, což lze vysvětlit právě sklonem jednotlivců k idealizování sebe sama a svého okolí.

Nahé fotografie malých členů rodiny zapadaly do konvencí představování dětí v takovýchto albech. „Holé jak je Pán Bůh stvořil" fotografie tetiček, strýčků, matek, sester, otců zdobily stránky alb téměř každé rodiny. Fungování takovýchto snímků v „klasickém" rodinném albu bylo přinejmenším v Polsku dosti rozšířené. Při zběžném průzkumu této problematiky založeném na informacích získaných od mých známých jsem se dozvěděla, že téměř každá z mnou dotazovaných osob má takovouto fotografii a pokud ne, viděla takovéto fotografie v jiných albech. Lze tedy prohlásit, že v kontextu rodinného alba fotografie nahého dítěte ležícího na kožešinové dece, při koupeli, na pláži nebo během hry či jídla nikoho nepřekvapí. Takovéto fotografie zapadají do ideje přirozené nevinnosti dítěte, o níž jsem psala dříve, a svým způsobem se tak hodí k „idealizaci" svého a rodinného obrazu v albu.

Zajímavým příkladem tvorby rodinné paměti obsahujícím nahé obrazy jejích potomků, je varšavská vícegenerační rodina Onyszkiewiczů. Janusz Onyszkiewicz je polský politik, matematik, himalájista a spinolog. Pochází z rodiny zaštiťující se erbem Jacyna, byl tiskovým mluvčím opoziční strany při jednáních polského kulatého stolu [157] , dvakrát ministrem národní obrany (v letech 1992–1993 a 1997–2000), poslancem Evropského parlamentu (do 2007 místopředseda EP a od r. 2007 místopředseda Výboru Evropského parlamentu pro zahraniční věci). Joanna Onyszkiewicz je architektka, dcera Jadwigy Piłsudskiej-Jaraczewské a Andrzeje Jaraczewského, důstojníka vojenského námořnictva, pocházejícího z rodiny používající erb Zaremba. Byla vychována ve Velké Británii, kde také vystudovala. V květnu 1983 se ve vězení na Rakowieckiej provdala za Janusze Onyszkiewicze, který si zde

[156] E. Goffman, *op. cit.*

[157] Jednání vedená od 6. února do 5. dubna 1989. Jedna z nejdůležitějších událostí v nejnovější polské historie, jíž začaly změny zřízení Polské Lidové Republiky, včetně částečně svobodných voleb do Sejmu.

odpykával trest za organizování oslav výročí propuknutí povstání ve varšavském ghettu. Z manželství s Januszem Onyszkiewiczem má pět dětí: Witosławu, Danutu, Wandu, Stanisława a Andrzeje. Bydlí v historickém domě v Starém Mokotowie.

Na centrálním místě jejich obývacího pokoje, kde jsou obvykle přijímány návštěvy, visí na zdi vedle krbu fotografie. Nacházejí se zde jak fotografie z veřejných událostí - návštěvy u papeže Jana Pavla II., novinových článků a jiných oficiálních oslav, tak i typické albumní rodinné fotografie - vánoční svátky, prázdniny na zahrádce nebo ateliérové fotografie pořízené v profesionálních fotografických provozovnách. Lze říci, že to jsou typické snímky z rodinného alba. Vynořuje se z nich obraz šťastné, milující se rodiny. Sekvencí otevírající toto „visící rodinné album" je soubor sedmi fotografií nahých miminek ležících na dece.

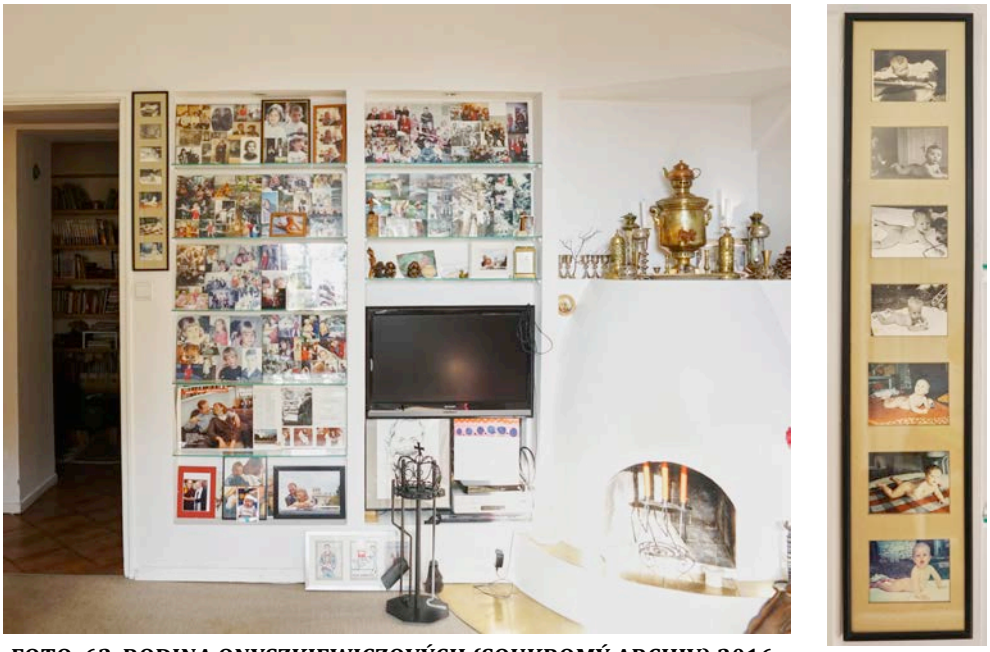


FOTO. 62 RODINA ONYSZKIEWICZOVÝCH (SOUKROMÝ ARCHIV) 2016

Nejdříve Joanna, pak Janusz a po sobě jednotlivé děti - Stanisław, Wisława, Wanda, Danuta, Andrzej. Fotografie Janusze a Joanny pořídili jejich rodiče, kteří se dříve neznali, to poukazuje jak na způsob fotografování nahých miminek, tak i na to, že pořizovat si takovéto fotografie nebylo ničím neobvyklým. Všech sedm fotografií bylo pořízeno v podobné kompozici: dítě leží na břiše se zvednutou hlavou, fotoaparát je zaměřený trochu shora tak, aby byla vidět celá postava. Skutečnost pokračování v této fotografické tradici Joannou a Januszem ve vztahu k

jejich vlastním potomkům a to, že pyšně prezentují tento, ať se na to díváme jakkoliv, intimní cyklus v reprezentativních prostorách jejich domu dokazuje, že tyto fotografie plní důležitou roli v tvorbě rodinné narace. Tvoří stejný základ pro tvorbu její identity, jako ostatní fotografie.

Co se tedy stalo, že začaly fotografie nahých dětí mizet z rodinných alb a ta tak přestávají být součástí tvorby kulturní identity společnosti? Lze připustit domněnku, že tento jev je dalším následkem ztráty „přirozené nevinnosti" obrazu nahého dětského těla. Dřívější pyšné prezentování svých nahých zlatíček jako prvků tvořících identitu rodiny se proměnilo v stydlivé odstraňování „dětské pornografie" z domácího archivu. V době internetové revoluce totiž došlo ke změně fungování fotografie ve veřejném prostoru. Debata o nahých dětských fotografiích v soukromých archivech se objevila spolu s rozšířením internetu a přenesením „analogového" alba z poličky v obývacím pokoji na síť. To, co dříve bývalo uzavřeno v soukromých rodinných archivech, se přesunulo do „veřejné" virtuální galerie. Právě zde se „nevinné" obrazy stávají „pornografickými".

Spolu s kulturními proměnami, jichž jsme svědky, se redefinuje i dělení na veřejné/soukromé. Jev morální paniky související s fotografiemi nahých dětí je vyvoláván právě změnou fungování těchto „soukromých" fotografií ve „veřejném" prostoru internetu. Výsledkem tohoto posunu je změna percepce nahého těla dítěte, které se z „přirozeně nevinného" stává obscénním.

Na většině internetových fór o tématu rodiny je rodiči řešen problém zveřejňování fotografií nahých dětí. Uvedu ukázku typické výměny názorů ohledně zveřejňování takovýchto snímků na síti. Většina polemik týkajících se tohoto tématu má podobnou strukturu. Diskuze se konala v roce 2012 na internetovém fóru portálu *istotne.pl.*[158] Název diskuze zněl: „Nahé fotografie vlastních dětí na internetu".

> *Host: vrLkP*: Kdo vystavuje takové fotografie...
> *Host:* Pedofilové?
> *Bar*: Stejně jako oni.

[158] istotne. pl, *Nagie zdjęcia własnych dzieci w internecie* [online], [pristup:. 20.07.2023], dostupné: http://istotne.pl/boleslawiec/forum/C15/nagie-zdjecia-wlasnych-dzieci-w-internecie

Host: AN0W7N: Hloupí, nezodpovědní rodiče, kteří vystavují své vlastní děti nebezpečí jen proto, aby se nejednou pochlubili svým potomkem kamarádům. Takové fotky by měly zůstat v domácím albu a ne je zveřejňovat na internetu.
Host: AE7igk: A proč vůbec fotit děti nahé, dokonce i do rodinného alba? Myslím, že to není úplně normální a už vůbec je to přinejmenším nevkusné.
Host: dRjUMI: Ve velkém množství je to už fuška, ale jeden nebo dva kusy pro osobní potřebu, proč ne. Mám v albu svou nahou fotku, když mi byl jeden rok. Ale pro starší děti je to přehnané a pedofilní úchylka rodičů. Za koule a na drát s nimi.
Grazyna: Bez nadsázky, šedesátiletí rodiče mají někde v albech ještě fotky, na kterých pózují nazí ve věku několika měsíců, a nebylo na tom nic nenormálního. Nahé batole leželo na břiše a rozkošnicky zvedalo holou hlavu.Nicméně šlo o osobní album, ne o fejeton, NK a všechny ostatní galerie na internetu. Tady asi leží hranice. Pořizování fotografií svlečeného dítěte v létě v brouzdališti jen do rodinného alba není nic hrozného, ale umístění takovýchto fotografií na síti už budí údiv a vyvolává otázky, jaké má rodič úmysly a jestli svůj krok promyslel.
Host: Tom77: Dbám na bezpečí svých nejbližších a vůbec neumisťuji jejich fotografie na netu (ani ty, kde jsou oblečení až po krk), protože kdyby chtěli, měli by svoje profily na společenských sítích (a nemají). Ovšem svou nahou fotografii z dětství mám v albu jako většina lidí a pro zdravé, normální lidi je to celkem přirozené.
Host: AE7igk: No dobře, existuje opravdu hodně lidí, kteří mají fotku sebe nebo svých dětí na holo, ale to jsou přece nemluvňata ležící na nějaké kožešině. Ti, kteří je mají, na tom nevidí nic nepřístojného, protože jsou na to od narození zvyklí a určitě nikoho z nich nenapadne otázka: proč vlastně nazí a ne na příklad v nádherném oblečku? Ano, ano jsou i fotografie nemluvňat v oblečcích, ale klid mi nedá otázka, kdo, kdy a PROČ zatoužil je fotografovat a vůbec mít nahé fotky. Muselo to mít nějakou příčinu. Rozhodná většina lidí nemá tak nevkusné fotografie z jednoduché příčiny: mezi civilizovanými národy světa není přijatelné svítit nahotou bez ohledu na věk, kdyby to bylo jinak, začalo by být oblečení zbytečné. Svícení holými zadky nechme divochům.
Host: AE7gFb: A tady dám 100% za pravdu! Protože jinak je to v rodině a jinak pro sebe a jinak ve světě a jinak pro každého. Jeden můj kamarád zveřejnil v příspěvku zdánlivě nevinnou fotku - on vedle svého novorozeného dítěte, přičemž dítě je od krku dolů nahé! Vím, že je šťastný, že se chce pochlubit a vykoupat miminko atd. ale takové fotky jsou moc :(Další věc je, že je to chyba rodičů, že jsou na světě nemocní lidé, kteří se dokáží takto vzrušit. Je to jako obviňovat znásilněnou ženu, že je atraktivně oblečená a prochází se po parku, a ne samotného násilníka.....
Host: AMO5: Všechno záleží na tom, jaké to jsou fotografie a proč je tam někdo umístil - v tom výjimečně ;) souhlasím s Grażynou.
Host: AE7h985: Předtím tam mělo být, že to NENÍ vina rodičů, že jsou na tomto světě nemocní lidé.
Roko28: Puberťáci sami posílají fotky na sociální sítě - ještě se tím chlubí. To není dobře.
Host: AN0W5S: Nejen puberťáci, vždyť teď existuje trend ukazovat se směrem od zad... Velmi často i 40letí a 50leté dospělí svítí na různých portálech Bohužel hloupost nemá věkové ohraničení.
Mgiełka: To jsou úchylové.

Pokud beru ohled na obecný jazyk účastníků debaty, odráží se v této krátké výměně názorů celá ambivalence vztahu k tématu dětské nahoty a s ní spojených obav. Projevuje se to v ztotožňování nahoty s pornografií, strachu z případného pedofila čerpajícího potěšení ze sledování těchto

fotografií, odkazování na „divochy“, kteří mohou chodit nazí na rozdíl od „civilizovaných“ lidí, kteří by měli být oblečení a nakonec v akceptaci takovýchto snímků v domácím prostoru a jejich nepřijatelnosti v oblasti internetu. Tato diskuze zobrazuje krizi spojenou s identifikováním fotografie s jejím objektem a především kladení rovnítka mezi nahotu dítěte a jeho sexualizaci. Strach z narušení dětské nevinnosti, morální panika, která to provází, ukazují bezradnost společnosti vůči tomuto tematu. Ovšem nejzávažnější konkluzí, která tu vystupuje, je chápání fotografie na jedné úrovni se skutečností.

Vyfotografování někoho a dokonce samo jeho sledování se rovná ublížení. Obraz přestává být „virtuální“ a stává se „reálným“. Výsledkem je ztráta úrovní recepce, což se projevuje např. zrovnovážením nahoty se sexualitou a tím i zbavení nahoty jejích dalších významů.



FOTO. 63 H. WHITTEN, UNTITLED, 2014

V poslední době vyvolala podobnou diskuzi fotografie Heather Whitten, dokumentární fotografky, matky ročního Foxe, která na svůj internetový profil umístila fotografii svého nahého syna a muže pod sprchou. Fotografie byla správcem odstraněna z facebookového profilu fotografky z důvodu „blíže neurčených stížností“[159]. Po zásahu Heather,

[159] Adam Raymond, *Facebook Admits It Erred in Removing Viral Father-Son Photo*, „New York Magazine“ [online], [pristup: 20.07.2023], dostupné: http://nymag.com/betamale/2016/05/naked-dad-shower-sick-son.html

která vysvětlila okolnosti vzniku snímku, se fotografie na její profil vrátila. V komentáři matka vysvětlila, že otec dítěte s ním seděl pod sprchou a pokoušel se srazit horečku vyvolanou virem salmonely, jíž dítě onemocnělo. Jako dotykem kouzelné hůlky se změnila recepce fotografie. Z tisíce komentářů umístěných pod fotografií proudila sdělení o krásné otcovské lásce, blízkosti a lásce, které vyzařují z obrazu. Zajímavé na tomto případu je, jak se změnil kontext přijetí tohoto obrazu v důsledku informace o tom, co se „opravdu" stalo, která radikálně změnila jeho sdělení: muž na fotografii se z nebezpečné nestvůry změnil ve starostlivého otce, dítě získalo zpět svou „přirozenou nevinnost". V reakci na pokus o cenzurování přece tak krásného a nevinného sdělení zahájili uživatelé internetu na Facebooku protestní akci označenou hashtagem: *#standupstripdown*[160].

[160] Ve volném překladu: vyzdvihnout svlékání, což lze přeložit jako navrácení důstojnosti nahotě.

NEŠTĚSTÍ JAKO NEUTRALIZACE TABU

Zdá se, že obrazy „válečných“, nešťastných, trpících nebo nakonec mrtvých dětí, mají jen málo společného s „ideou romantického dětství”. Dětství je přece pastelová země štěstí a sladkosti. Trápící se, chudé a nešťastné dítě do tohoto obrazu nezapadá. Přesto jej paradoxně udržuje. Trpící děti jsou totiž nositeli ideje „přirozené nevinnosti“, ovšem degradované. Jejich fotografie jako by křičely: podívejte se, co se stane s těmito nevinnými bytostmi, když jim dovolíme ubližovat. Samotný vzor zůstává nedotčen. Takové fotografie byly opakovaně používány k podněcování svědomí diváků. To byla funkce sociálně angažované fotografie, která dokumentovala lidi žijící na okraji společnosti.

Od Jacoba Riise, který dokumentoval chudinské čtvrti New Yorku na počátku 20. století, přes snímky dětí pracujících v továrnách na přelomu 19. a 20. století od Lewise Hinea až po projekt Farm Security Administration dokumentující dopady Velké hospodářské krize. Všechny tyto projekty jsou spojeny s „ideou romantického dětství”; tak to dopadá, když jsou sladká, nevinná stvoření zbavena svého práva. Ann Higonnetová vysvětluje: „*protože «normálním» obrazem dítěte byla «romantická nevinnost», lze jakoukoli odchylku od této nevinnosti chápat jako porušení. Stopy touhy, brutality, práce, špíny, sexuality, jakéhokoli fyzického či emocionálního traumatu se jeví jako společenský útok na přirozenou nevinnost*”[161]. V těchto emotivních obrazech jsou „nevinné děti” oběťmi bezcitného kapitalistického systému, který jim krade vrozenou nevinnost, a my jako diváci se zmítáme v touze je zachránit. Zvráceným příkladem fungování tohoto mechanismu je příběh slavné fotografie Nicka Uta *Napalm girl. V* této ikonické fotografii můžeme najít stopy jak postkoloniálního rasismu, tak politického využití obrazu ke konstrukci tehdy žádoucího válečného narativu.

[161] A. Higonnet, *Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood*, Thamesand Hudson, London 1998, s. 117.

Po silnici běží nahá plačící dívka. Těsně před ní stojí oblečený chlapec s obličejem zkřiveným křikem. Vedle ní stojí další tři vyděšené děti. Za nimi stojí muži v přilbách, jejichž oblečení napovídá, že jde o vojáky, a vůbec nespěchají, ani nevypadají ustaraně. V pozadí se objevují obláčky znepokojivého kouře.



FOTO. 64 N. UT, NAPALM GIRL, 1972

Tato fotografie vešla do dějin jako symbol zvěrstev vietnamské války. Byla pořízena 8. června 1972 ve vesnici Trang Bang, která se nachází v blízkosti frontové linie v západní části Vietnamu. Počátkem června 1972 začaly Spojené státy stahovat své vojenské síly a předávat vedení bojových operací jihovietnamským jednotkám. V osudný den kolem poledne požádal místní velitel oddílu jihovietnamských sil o leteckou podporu vojáky bojující ve městě Trang Bang. Jednalo se o takzvanou *friendly fire*. Bohužel nedostatečná přesnost tohoto náletu měla za následek, že nejméně pět zápalných bomb zasáhlo vlastní pozice v okolí Trang Bang. Bombardováno bylo také několik blízkých domů, ačkoli se v nich neobjevily žádné známky odporu. Následky chybně vedeného útoku byly dramatické; chvíli po výbuchu začali vyděšení civilisté utíkat k reportérům před oblaky kouře. Mezi nimi byla i Kim Phuc, její sourozenci a babička, která držela v náručí umírající dítě. Události toho dne navždy změnily život Kim Phuc, která se od té doby stala slavnou Napalmovou dívkou.



FOTO. 65 N. UT, UNTITLED, 1972

Na stejném místě byly pořízeny i další méně známé záběry této scény - když Kim běží, pije vodu, stojí bokem, zády. Celá sekvence těchto záběrů nám dává možnost ponořit se do této situace, podívat se na ni z různých perspektiv. Existuje také filmový záznam incidentu, na němž vidíme Kim běžet ke skupině reportérů, je trochu dezorientovaná, ale klidně přijímá pomoc. Nepláče. Místo toho slyšíme nářek jejího bratra, který běží vedle ní spolu s několika dalšími dětmi. Další záběr ukazuje dívčinu babičku, která nese popálené dítě. Kamera pečlivě snímá úlomky



FOTO. 66 N. UT, UNTITLED, 1972

kůže odpadávající z dětského těla. Chlapec nepřežil.

Peter Arnett, válečný reportér (tehdy Associated Press, později CNN), a Fox Butterfield z New York Times později vzpomínali, že tam toho dne nebojovali žádní američtí vojáci. Američané na slavném snímku byli především váleční zpravodajové a fotografové, kteří tam přijeli fotografovat velkolepé bojové akce. Mezi nimi i vietnamský fotograf Nick Ut - autor slavného snímku, který za něj v roce 1972 získal cenu World Press Photo a později i Pulitzerovu cenu. Nabízí se otázka: proč se tato fotografie stala ikonickým symbolem bestiální války?



FOTO. 67 N. UT, NAPALM GIRL, PUBLIKACE V NEW YORK TIMES, 1972

Není pochyb o tom, že tato fotografie byla upravena tak, aby měla co nejsilnější účinek. Gerhard Paul, profesor historie na univerzitě ve Flensburgu a odborník na vizuální kulturu, ve své knize *BilderMACHT* (*Síla obrazů),* v níž analyzuje fotografie, které utvářely naše kolektivní vědomí, uvádí: „*Na rozdíl od toho, co později tvrdil Nick Ut, tyto záběry neodrážejí noční můru války, ale chování médií k obětem války"*[162]*.* Historik pečlivě rekonstruuje, jak byl slavný snímek před zveřejněním upraven. Originální fotografie byla oříznuta: byl odstraněn reportér časopisu Time David Burnett, který klidně měnil film ve fotoaparátu, zatímco Kim Phuc běžela kolem něj a křičela; osoby na pozadí, které vypadají jako vojáci, jsou ve skutečnosti novináři, a předmět držený v rukou jednoho z nich, který vypadá jako zbraň, je fotoaparát. Aby byla celá

[162] P. Gerhard, *BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21.* Jahrhunderts, Wallstein Verlag, Göttingen 2013.

scéna ještě děsivější, jsou oblaka kouře v pozadí ztmavená. Při pohledu na všechny dostupné záběry této události člověk nabývá dojmu, že situace nebyla tak dramatická, vše se odehrávalo pomaleji, jakoby v letargii, v tichosti. Dívka brzy přestala plakat, velký dojem dělá kontakt, který navazuje s bílými muži ve vojenském oblečení. Snímky pořízené o něco později vietnamským fotografem Hoang Van Danhem, na nichž je vidět Kim, které je pomáháno, nebo korespondenti při práci, nenašly v médiích žádnou pozornost.

Když se fotografie následujícího dne objevila na titulní straně časopisu „The New York Times“, vyvolala obrovský rozruch. Brzy poté fotografie obletěla celý svět. Tak začala kariéra tohoto snímku. Historie úpravy této fotografie ukazuje na množství manipulací, pokud jde o kompozici, světlo, postupy, jejichž cílem bylo zvýšit hrůznost zobrazené situace. Záměrem je předat co nejsilnější sdělení: zde je vidět, jak je „nevinnost” vystavena násilí. Degradace této nevinnosti je metaforou kruté války. Nahé dítě se zdá být nejdokonalejším prostředkem pro toto sdělení.

Zajímavé je, že ačkoli redakce „The New York Tims“ měla zpočátku pochybnosti, zda tuto fotografii zveřejnit právě kvůli nahotě, nebyla redakčně zpochybněna. Nikdo nezvažoval, zda ji zarámovat tak, aby orgány nebyly vidět, nebo zda zvolit jiný, méně odhalující záběr. Síla této fotografie, která staví do kontrastu násilí dospělých a dětskou nevinnost, staví na představě romantického dětství, „dovoluje” dítěti být nahé. Sexuální, smyslný nebo erotický podtext zde nemá místo. Neštěstí, násilí a újma, které dítě zažívá, jako by obnovovaly jeho přirozenou nevinnost.

V přijetí obrazu nahého, nešťastného dětského těla jsou rovněž patrné stopy postkoloniálního rasismu. Při pohledu na to, jak dnes fungují obrazy nahých dětí ve veřejném prostoru, si nelze nevšimnout vlivu tohoto koloniálního myšlení. Zatímco jakékoli zveřejnění nahého „bílého” dítěte často vyvolává protesty a veřejné pobouření, v případě dětí jiné barvy pleti jsou takové fotografie tolerovány. Příkladem jsou jak cestopisné fotografie ilustrující život exotických kmenů, tak fotografie zobrazující bídu a chudobu v takzvaných zemích třetího světa.



FOTO. 68 KAPITÁN F. R. BARTON DÍVKA Z KMENE MOTU V KÁNOI, 1890



FOTO. 69 LS CHU, ALBUM NA FLICKRU, 2012

Jako ilustrace nechť poslouží případ dánské dobrovolnice Anji Ringgren Loven, zakladatelky charitativní organizace African Children's Aid Education and Development Foundation (ACAEDF), a dvouletého chlapce, kterého zachránila, když divoce žil a toulal se ulicemi Nigérie.



FOTO. 70 ANJA RINGGREN LOVÉN, HOPE, 2015

Dvouleté dítě žilo osm měsíců na ulici a živilo se vším, co našlo nebo co mu kolemjdoucí hodili. Z vesnice ho vyhnali poté, co starší přesvědčili jeho rodiče, že je čaroděj. Bez pomoci Dánky by ho čekala jistá smrt. Okamžik nalezení chlapce zachytila fotografie, kterou Lovén zveřejnila na svém profilu na sociální síti. Činnost Dánky je samozřejmě velmi ušlechtilá

a zaslouží si nejvyšší obdiv a uznání. Ovšem pokud analyzujeme samotné kulturní fungování této fotografie v kontextu jiných snímků dětí z evropského a angloamerického kulturního okruhu, můžeme zpozorovat, že pocit „narušení intimity“, o němž se často diskutuje ve vztahu k objevujícím se snímkům nahých dětí, je relativní pojem a vyšší cíle (v tomto případě šlo o shromáždění peněz na záchranu života dítěte) a právě tento kulturní kontext ho sankcionují (během dvou dní od zveřejnění fotografie se na záchranu života chlapce vybral milion dolarů).



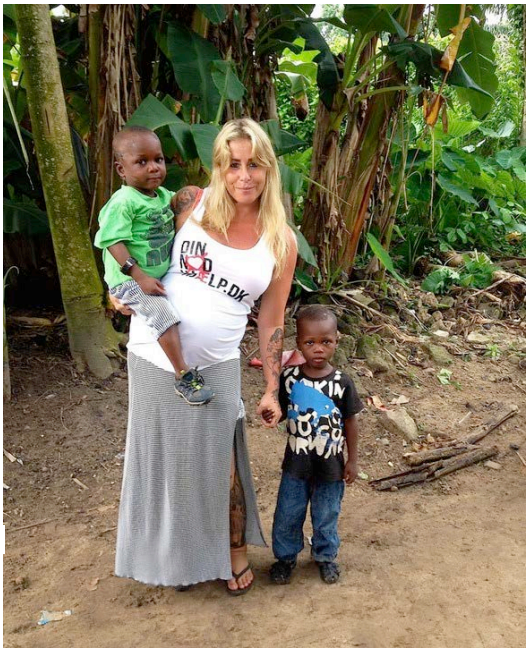


FOTO. 71 A. RINGGREN LOVÉN, HOPE, 2016

V případě tohoto chlapce nikdo neprotestoval, že byla narušena intimita dítěte. Samozřejmě lze argumentovat, že nahota dětí v jiných kulturách není tabuizována, takže nahé děti, ale také dospělí žijící v realitě těchto zemí neporušují kulturní tabu, ale nemluvíme zde o skutečné existenci nahých dětí, jde nám o jejich fotografickou reprezentaci. Fotografie vyšla v médiích našeho kulturního okruhu, oběhla internet, získala mezinárodní ohlas a spustila tak lavinu soucitu a pomoci. Nahota chlapce zde dokazovala jeho neštěstí, proto nebyla nikdy zakázána. Je zajímavé, že fotografie ilustrující uzdravení maličkého, jakýsi „šťastný konec“ jeho noční můry, ho už vždy ukazují oblečeného. Navracelo mu v tom případě oblečení důstojnost?

Rozhořčení vyvolala fotografie tříletého Louise, která se objevila v aplikaci Street View ve Velké Británii. Cožec byl vyfotografován kamerou

umístěnou na autě společnosti Google, která pořizovala snímky použité později k vytvoření internetové mapy. Chlapec byl oblečen jen do bot a stál vedle auta (jeho registrační číslo byla vymazáno) na zahradě své babičky. Software firmy automaticky zakryl registrační značku auta, ale nedetekoval lidské tělo a ponechal jeho nahotu nezakrytou.



FOTO. 72 FOTOGRAFIE S GOOGLE STREET VIEW, 2010

Matka chlapce řekla, že neměla pojetí, že byla takováto fotografie pořízena, a obvinila *Google* z narušení synova soukromí. Tvrdila, že „*se cítila nemocná*“,[163] když viděla nahé Louisovy fotografie na internetu a že je znechucena a nahněvána na firmu, která by měla kontrolovat každý obraz, který se ocitne v jejich prohlížeči. V rozhovoru poskytnutém místním novinám „Manchester Evening News“ řekla: „*Během horkých dnů by měli být velmi opatrní, protože to je to, co děti v tuto dobu dělají - jednoduše si hrají v zahradě a neočekávají, že by je mohl za milion let kdokoliv vidět. Je to velmi jasný obraz, pro mě obscénní. Bojím se, že ho mohli vidět pedofilové a nikdy jsem nechtěla, aby mého syna viděl celý svět nahého*“[164]. Firma Google se ženě omluvila a slíbila, že obraz jejího syna bude okamžitě vymazán. Tisková mluvčí sdělila: „Záležitosti týkající se nevhodného obsahu v našich produktech bereme velmi vážně, fotografii

[163] Alice Mckeegan, *Mum's outrage over picture of naked son on Google Street View*, [online], „Manchest Erevening News”, 21.01.2020, [pristup: 26.06.2016], dostupné: http://www.manchestereveningnews.co.uk/news/greater-manchester-news/mums-outrage-over-picture-of-naked-893007

164 *Ibidem.*

jsme odstranili během hodiny od obdržení upozornění. Soukromí uživatelů je pro nás nejdůležitější “[165].

Otázka, o čí soukromí přesně jde? Všech?Může se zdát, že „šťastné”, nepotlačované nahé dětské tělo dnes ztratilo svou přirozenou nevinnost, stalo se obscénním, dokonce pornografickým, a obraz jeho nahého těla se stává přinejlepším “nevhodným obsahem”. Naopak veškerý tento obscénní obsah není obsažen v chudém, utrápeném, exotickém těle s jinou než bílou barvou pleti.

[165] *Ibidem.*

OBRÁZKY NAHÝCH DĚTÍ V UMĚNÍ

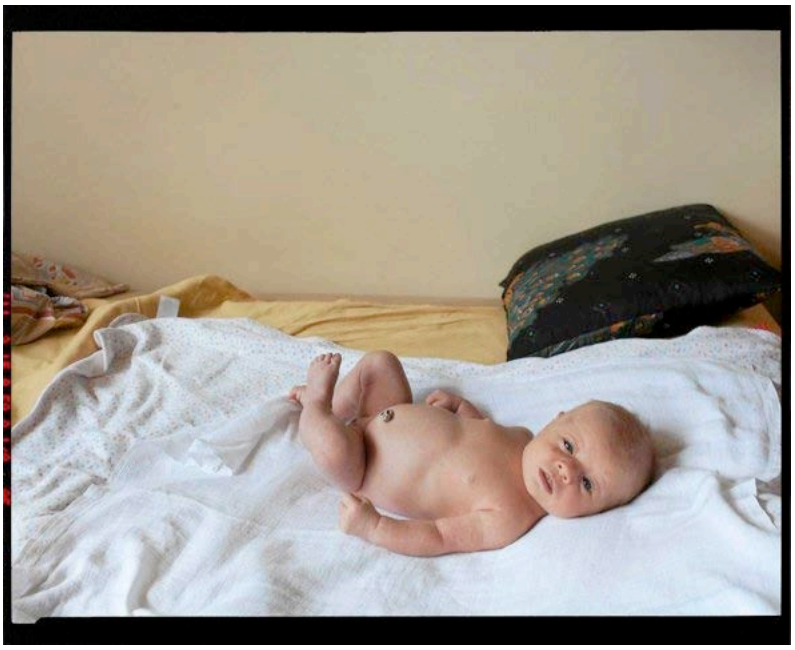


FOTO. 73 A. GRZYBOWSKA, ŚCIANY, 2011

V souvislosti s fotografiemi nahých dětí přichází na mysl důležité téma, jak fungují v oblasti umění. Otázkou je, zda umění může být „azylem", kde lze tento druh tabu zpochybnit. Kde jsou hranice umělecké svobody? Fotografie nahých dětí jako nositelky různých obsahů, sexuality i nevinnosti, se objevují v dílech mnoha umělců. Stačí zmínit Nan Goldingovou, Richarda Prince, Zbigniewa Liberu nebo uměleckou dvojici Kwiek Kulig. Je příznačné, že většina těchto děl vznikla v 80. letech 20. století. V dnešní době se zdá být realizace těchto typů obrazů velmi riskantní. Prohlídka ateliéru fotografa Jocka Sturgese agenty FBI nebo žaloby podané na knihkupce prodávající alba Davida Hamiltona a Sally Mannové způsobují, že jen málo umělců má odvahu toto téma ve své tvorbě otevřít. Přestože většina obvinění byla zamítnuta, úzkost z porušení tabu a podezření, že fotografie nahého dítěte je pouhou záminkou k pašování pornografie, zůstává. Zákaz vystavování „pornografických" děl, která byla dříve považována za „umělecká", se stává realitou. Jako tomu bylo v roce 2004 v případě díla Richarda Prince *Spiritual America*, které

bez problémů fungovalo v galerijním provozu téměř 30 let, aniž by vyvolalo větší kontroverze, než bylo v roce 2010 zakázáno vystavovat.

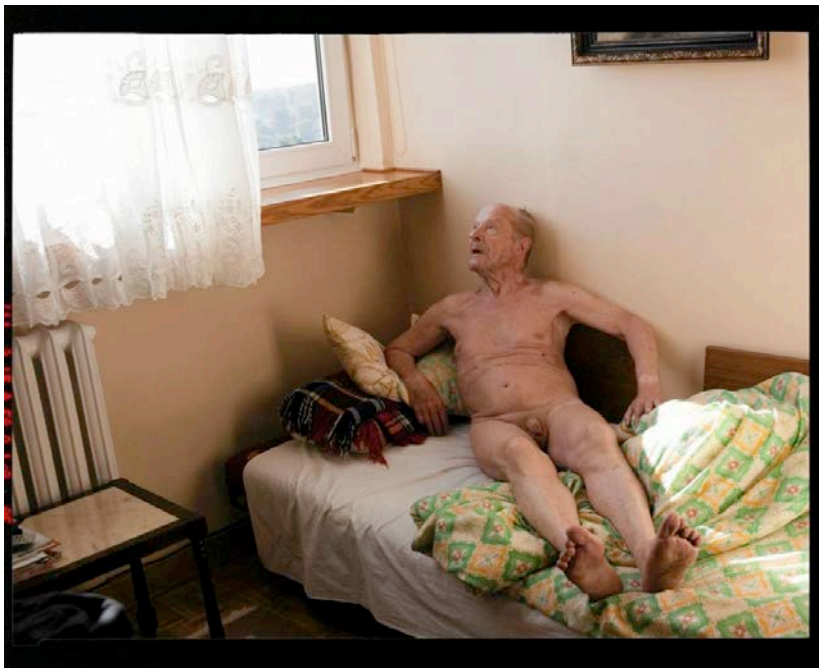


FOTO. 74 A. GRZYBOWSKA, ŚCIANY, 2011

Dobrým příkladem „morální paniky", která v současnosti panuje v souvislosti s tématem pedofilů, je případ Agaty Grzybowské. V roce 2011 byly autorčiny fotografie ze série *Ściany (Stěny*) zabaveny poté, co je pracovníci fotolaboratoře, které dala negativy k vyvolání, označili za potenciálně nebezpečné. Přivolaní policisté odvezli fotografie i jejich autorku na policejní stanici k podání vysvětlení. Grzybowska byla po výpovědi propuštěna, zatímco fotografie byly po analýze odborníky po dvou týdnech vráceny s tím, že na nich není nic hrozivého.

Série Ściany „je dokumentárním portrétem nás skutečných: záměrem bylo sundat masku, kterou si nasazujeme, když vycházíme z domu, sundat formu, oblečení. Někteří lidé na fotografiích jsou moji přátelé, ale také cizí lidé, které jsem potkala v baru, nebo ti, kterým o projektu někdo řekl a sami mi zavolali"[166].

Co vyvolalo otázky pro službu? Objednané dílo sestávalo ze 182 fotografických aktů, na nichž bylo zachyceno šedesát modelů různého věku

[166] G. Szymanik, *Ochroniarz do artystki: pani zdjęcia są pedofilskie*, "Wysokie Obcasy.pl", [online], [pristup: 01.04.2020]. dostupné: http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,114377,10706263,Ochroniarz_do_artystki__pani_zdjecia_sa_pedofilskie.html?disclaimer=1

- včetně dvou dětí ve věku šesti let a jednoho třítýdenního kojence - fotografovaných v jejich bytech, v jejich ložnicích. To stačilo, aby někdo ve fotolaboratoři dospěl k závěru, že fotografie představují pornografický a pedofilní obsah[167].

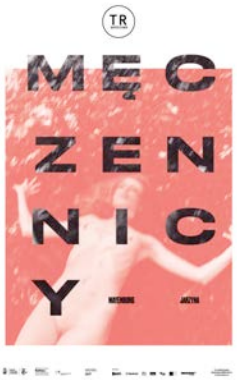


FOTO. 75 GRZEGORZ LASZUK, PLAKÁT MĘCZENNICY, 2015



FOTO. 76 KATARZYNA GÓRNY, Z CYKLU MADONY, 1996-2001



FOTO. 77 GRZEGORZ LASZUK, PLAKÁT OCZYSZCZENI, 2001

Dalším kontroverzním dílem, které Grzegorz Laszuk použil na plakát představení *Oczyszczeni* v režii Krzysztofa Warlikowského v TR Warszawa, byla jedna z fotografií Katarzyny Górné ze série *Madonna (*1996-2001). Autorka ve své tvorbě narušuje dvě ustálené sféry - náboženskou a morální. Górny konfrontovala formální motivy antického umění se současnými nahými protagonisty, přičemž použila médium, které je pro náboženská díla neobvyklé - fotografii. Fotografie použitá na plakátu zobrazuje mladou, sexuálně nezralou dívku (asi 11-12 let) v póze připomínající Venuši z Botticelliho obrazu. Po noze dospívající dívky stéká krev, což zdůrazňuje tělesnost a fyziologii a zároveň narušuje tradici klasického aktu. V *Madoně* vytváří Górna obraz ženskosti, který v širší kultuře chybí - ženu obdařenou fyzickým tělem, sebevědomou, dominantní. Šíření tohoto díla prostřednictvím jeho zařazení na divadelní plakát fungující ve veřejném prostoru spustilo lavinu protestů. Odrazilo se také širokou debatou o cenzuře a hranicích, které by umění nemělo překračovat. Zajímavé je, že sexuálně obnažená zralá žena na plakátu k jinému představení téže autorky ve stejném divadle s názvem .

[167] Zajímavé je, že při vstupu na webovou stránku „High Heels", kde se článek popisující incident a fotografie nacházejí, musíme „překonat" bezpečnostní prvek upozorňující, že článek obsahuje obsah pro dospělé.

Męczennicy, která se vydává za teenagerku (hlavní hrdinkou představení je patnáctiletá dívka prožívající náboženské zjevení, kterou hraje sedmadvacetiletá herečka), nevzbudila žádné emoce.

Na problém obtížného vymezení hranice mezi „pornografickými" snímky nahých dětí upozornila Ann Higonnetová v rozhovoru pro časopis Cabinet:

> Problémem je stále větší rozdíl mezi skutečnými činy spáchanými na skutečných dětech a zcela fiktivními situacemi. Zdá se mi, že v případě uměle vytvořených snímků by mělo být rozhodnutí jednoduché, protože skutečné děti nejsou ohroženy. Podle mého názoru to vyjasňuje spor o pornografii, pokud existují pevné filozofické, a doufejme, že i právní rozdíly mezi zobrazováním na jedné straně a jednáním proti skutečným dětem na straně druhé. Je to těžká doba, kdy obavy lidí z radikálních změn jsou důvodem k unáhleným a velmi dramatickým rozhodnutím. Je to období velkých obav[168].

168 S. Najafi. *A. Higonnet, Picturing Innocence: An Interview with Anne Higonnet*, [online], in Kabinet, [přístup 25. 7. 2016], dostupné: http://www.cabinetmagazine.org/issues/9/picturing_innocence.php Číslo 9 Dětství zima 2002/03

ZÁVĚR

Ačkoli se dilema, zda fotografie odráží realitu, nebo ji vytváří, zdá být zastaralé, identifikace fotografovaného objektu a jeho obrazu, k níž dochází v případě fotografie, je fenoménem, který jedinečným způsobem nadále definuje její jazyk. Vztah mezi znakem a skutečností je totiž v současné kultuře základem, na němž stavíme pochopení naší historie a současnosti a vyjednáváme významy a kulturní identity. V tomto smyslu není vztah mezi znakem a skutečností pouze sémiotickou, ale také sociální a politickou otázkou, která je základem fungování všech společenských řádů a způsobů kultury. Společenský řád do značné míry závisí na kolektivně ustavených významech a interpretacích skutečnosti, které se zakládají v jazyce, symbolech a, což je důležité, v obrazech.

Fotografie jako mocný nositel znaků hraje v tomto procesu zvláštní roli. Nejenže dokumentuje skutečnost, ale také ji interpretuje a vytváří naši sociální a kulturní zkušenost. Obrazy, které konzumujeme - v médiích, reklamě, umění nebo v rodinných albech - utvářejí naše sociální a politické chápání světa, ovlivňují naše názory, postoje a chování.

Pochopení vztahu fotografického obrazu ke skutečnosti zdaleka nespočívá jen v reprodukci toho, co bylo zaznamenáno před objektivem. Obrazy nejsou neutrální. Způsob, jakým obrazy interpretujeme, úzce souvisí s naším kulturním a osobním zázemím. To, co vidíme na fotografii a co interpretujeme jako „pravdu" nebo „fikci", je často filtrováno našimi individuálními zkušenostmi, přesvědčením a kulturním kontextem.

V digitálním věku, kdy jsou možnosti manipulace s obrazem téměř neomezené, je referenční smlouva podrobena zkoušce. Musíme znovu definovat naši důvěru v obrazy jako zdroj informací. Fotografie tak odhaluje dynamickou povahu kultury, v níž se neustále vyjednává o hranicích mezi skutečným a vytvořeným.

V souvislosti s těmito úvahami se stává zásadním pochopit, jak to, co považujeme za obraz a co zůstává za hranicemi reprezentace, odhaluje hlubší, často implicitní normy a principy, které organizují naši realitu.

Právě na těchto místech se nejplněji odhaluje složitost a dynamika světa, v němž žijeme. Analýza fotografie se tak stává nejen analýzou estetickou, ale také sociální, kulturní a politickou.

Analýza vizuálních narativů také osvětluje etické volby, které činíme při rozhodování, zda povolit nebo zakázat přítomnost určitých obrazů ve veřejném prostoru. Tato rozhodnutí odhalují skrytou dynamiku moci a kontroly, stejně jako společenské stereotypy a předsudky. Obrazy tak odhalují svůj politický charakter tím, že odrážejí dominantní diskurzy a rovnováhu moci ve společnosti.

Debata kolem kontroverzního materiálu také odhaluje širší dilemata naší doby týkající se rovnováhy mezi právy jednotlivce a kolektivními potřebami. V dnešní době si všichni vytváříme vyprávění pomocí fotografií, a to jak individuálně - zveřejňováním fotografií v rodinných albech nebo na internetových platformách -, tak jako společenství. Při konfrontaci s fotografiemi současných významných historických událostí, jako je například fotografie *Falling men,* je konflikt mezi těmito dvěma perspektivami zřejmý. Vyvstává otázka: má jednotlivec právo rozhodovat o své přítomnosti v takovém kontextu? Je konstrukce komunitních narativů důležitější než právo na soukromí a intimitu? Kdo o tom rozhoduje? Rozhodování o zveřejnění kontroverzního materiálu vyžaduje hluboké etické povědomí, pochopení kulturních a historických souvislostí a také schopnost naslouchat a porozumět různým perspektivám, zejména těm, kterých se to bezprostředně týká.

Kompromis mezi těmito různými zájmy a perspektivami je nakonec výrazem hodnot, na nichž je společnost založena. Je to neustálý proces vyjednávání, který odráží vyvíjející se společenské a kulturní normy. V tomto kontextu se fotografie stávají důležitým nástrojem utváření a proměny našeho kolektivního vnímání reality a hrají klíčovou roli při určování toho, jaké příběhy se vyprávějí a jak je společnost přijímá.

BIBLIOGRAFIE

LITERATURA

1. Aries, Philippe. *Historia dzieciństwa. Warszawa*: Aletheia, 2011. ISBN: 9788362858088.
2. Bankowsky, Jack; Gingeras, Alison M.; Wood, Catherine. *Pop Life: Art in a Material World*. London: Tate, 2010. ISBN 978-18-543792-0-7.
3. Barthes, Roland*. Światło obrazu. Uwagi o Fotografii*. Warszawa: KR, 1996. ISBN 83-902653-7-0.
4. Baudrillard, Jean. *Symulakry i Symulacja.* Warszawa: Sic!, 2005. ISBN 83-88807-79-X.
5. Baudrillard, Jean. *There Was No Gulf War*. Indiana University Press, Indiana,1995. ISBN 10: 0253329469
6. Bauman, Zygmunt. *Nowoczesność i Zagłada*. Kraków: T. Kunz, 2009. ISBN 978-83-08-04974-7.
7. Benjamin, Walter. *Mała Historia fotografii*. In: *Anioł Historii*. Warszawa, 1990. ISBN 8386138572.
8. Canby, Vincent. *Movie Review: Pretty Baby (1978).* The New York Times, April 5, 1978.
9. Buck-Morss, Susan. Thinking Past Terror: Islamism and Critical Theory on the Left. London, 2003. ISBN 1859845851
10. Carr-Gomm, Philip. *Historia nagości.*: Bellona, Warszawa, 2010. ISBN: 978-83-11-11937-6.
11. Didi-Huberman, Georges. *Obrazy mimo wszystko*. Kraków: Universitas, 2012. ISBN 978-83-242-1746-5.
12. Ewald, Wendy. *Secret Games: Collaborative Works with Children.* Meksyk: Scalo, the Addison Gallery of American Art, and the Center for Documentary Studies, 2000. ISBN-13: 978-3908247289.
13. Ewing, William A. *Ciało. Antologia fotografii ludzkiego ciała*. Warszawa: Prima Oficyna Wydawnicza sp. z o.o.
14. Foucault, Michel. *Historia seksualności.* Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2010. ISBN 978-83-7453-968-5.
15. Freud, Sigmund. *Totem i tabu.* Warszawa: KR, 1993. ISBN 839006832X.
16. Gerhard, Paul. *BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21*. Jahrhunderts. Göttingen: Wallstein Verlag, 2013. ISBN- 978-3-8353-1212-8.
17. Goffman, Erving. *Człowiek w teatrze życia codziennego.* Warszawa: Aletheia. ISBN ISBN 978-83-65680-69-3.
18. Grimal, Pierre. *Miłość w starożytnym Rzymie*. Przeł. J.R. Kaczyński. Warszawa: PIW, 2005. ISBN 83-06-02945-3.
19. Halbwachs, Maurice. *Społeczne ramy pamięci.* Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN. ISBN 9788301155117.

20. Harten, D. LeVitte. *Przekładanie bólu na kolor.* W: Gdzie jest brat twój Abel?. Warszawa: Zachęta, 1995.
21. Higonnet, Anne. *Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood*. London: Thames & Hudson, 1998. ISBN-13: 978-0500280485.
22. Rousseau, Jean-Jacques. *Emil, czyli o wychowaniu. T.1*. Warszawa: Wydawnictwo Ossolińskich, 1955. ISBN 83-04-01525-0.
23. Jacyno, Małgorzata. *Kultura indywidualizmu*. Warszawa: PWN, 2007. s. 24, 42. ISBN/ISSN:978-83-01-15072-3.
24. Jedlińska, Eleonora. *Sztuka po Holocaustcie*. Łódź: Biblioteka „Tygla Kultury"", 2001. ISBN 978-83-88552-06-9.
25. Kaylor, Michael Matthew. *Secreted Desires: The Major Uranians,* Brno: Masaryk University, 2006. ISBN 8021041269 9788021041264.
26. Kinsey, Alfred C.; Pomeroy, Wardell B.; Martin, Clyde E. *Sexual Behavior in the Human Male*. Philadelphia, London: W.B. Saunders Company, 1953.
27. Kolankiewicz, Leszek. *Notatki ze spektaklu. Wojna w Zatoce.* Dialog, nr 7, 1991.
28. Kopaliński, Władysław. *Słownik symboli.* Warszawa: Rytm, 2016. ISBN: 9788373995017.
29. Kowalski, Jerzy Andrzej. *Homo eroticus. Jak narodziła się ludzka seksualność*, Opole: Wydawnictwo IBS, 2011. ISBN 978-83-931776-4-6.
30. Leach, Karoline. *In the Shadow of the Dreamchild - The Myth and Reality of Lewis Carroll*. London: Peter Owen Publishers, 1999. ISBN 0-7206-1044-3.
31. Harten, Doreet LeVitte. *Przekładanie bólu na kolor.* W: *Gdzie jest brat twój Abel*?. Warszawa: Zachęta, 1995.
32. Libera, Zbigniew. *Sen Busha.* Przekrój, nr 15/3016, 2003.
33. Locke, John. *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego, ks. II*. Warszawa: PWN, 1955. ISBN 9788375754322.
34. Lyotard, Jean-François. *Le Différend*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
35. McBride, Will. *Show Me!: A Picture Book of Sex for Children and Parents*. New York: St. Martin''s Press. ISBN 13: 9780312722753.
36. Metzger, Gustav. *Katalog z wystawy*. Warszawa: Zachęta, 2007.
37. National Archives Administration. Audiovisual Records in the National Archives of the United States Relating to WWII, Waszyngton 1992.
38. Nijakowski, Lech. *Pornografia. Historia, znaczenie, gatunki*. Warszawa: Iskry, 2010. ISBN 978-832440138-3.
39. Nowak, Marcin; Gawęda, Arkadiusz; Janas-Kozik, Maja. *Fizjologiczny rozwój psychoseksualny dzieci i młodzieży.* Seksuologia Polska. Sosnowiec: Via Medica, 2010.
40. Nowicki, Wojciech. *Dno oka. Eseje o fotografii*. Wołowiec: Czarne, 2010. ISBN 978-83-753618-3-4.
41. Olechnicki, Kazimierz. Antropologiczne penetracje wizualnych przestrzeni rzeczywistości. Fotografia jako narzędzie badawcze. Kultura i Społeczeństwo, t.44, nr 4, Warszawa, 2000.
42. Reed, Christopher. *Art and Homosexuality: A History of Ideas*. Oxford: Oxford University Press, 2011. ISBN 978-0-19-539907-3.

43. Rosenblum, Naomi. *Historia fotografii światowej*. Bielsko-Biała: Baturo Grafis Projekt, 2005. ISBN 83-910302-8-8.
44. Rougemont, Denis de. *Mity o miłości*. Warszawa: Czytelnik, 2002. ISBN 83-07-02808-8.
45. Sontag, Susan. *O Fotografii*. Kraków: Karakter, 2009. ISBN 978-83-927366-5-3.
46. Strug, Janina. *Holocaust W fotografiach: Interpretacje dowodow*. Kraków: Prószyński I S-Ka, 2007. ISBN 978-83-7469-483-4
47. Szczypiorski, Andrzej. *Totalizm jest nicością.* W: *Gdzie jest brat twój Abel*?. Warszawa: Zachęta, 1995.
48. Tanner, James Mourilyan. *A History of the Study of Human Growth*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. ISBN 978-05-212248-8-8.
49. Taylor, Roger. *Dodgson, Charles Lutwidge. Encyclopedia of nineteenth-century photography*. Ed. John Hannavy. New York: CRC Press, 2008. ISBN 0-415-97235-3.
50. Tokarski, Edward. *Orient i kontrkultury*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1985. ISBN 8321403824.
51. Waugh, Thomas. *The Third Body: Patterns in the Construction of the Subject in Gay Male Narrative Film*. W: *Queer Looks*. Ed. Martha Gever, Pratibha Parmar, John Greyson. New York: Routledge, 1993. ISBN 10: 041590742X.

INTERNETOVÉ PUBLIKACE

1. *Biblia Tysiąclecia Starego i nowego testamentu. Księga wyjścia, Wj20,* 2023. Dostupné: https://biblia.gosc.pl/rozdzial.php?id=70#P1.
2. Czapliński, Przemysław. *Symulakry i symulacja.* Wyborcza.pl, February 10, 2006. Dostupné: http://wyborcza.pl/1,75517,3158406.html#ixzz3IHnnACdp.
3. Dąbrowski, Michał. *Zbigniew Libera, Sen Busha.* 2023. Dostupné: https://culture.pl/pl/dzielo/zbigniew-libera-sen-busha.
4. Estman, George. Wikipedia. Dostupné: https://pl.wikipedia.org/wiki/George_Eastman.
5. Fenton, Roger. *The Valley of the Shadow of Death.* 2023. Dostupné: https:/getty.edu/art/collection/object/104GXR.
6. Gilliatt, Penelope. *Nabokov Interview.* American Vogue, December 1966. Dostupné: https://archive.vogue.com/article/1966/12/nabokov
7. Głowacka, Dorota. *Wsłuchując się Dostupné ciszę. Estetyka pamięci o Zagładzie według Jean-François Lyotarda.* Teksty Drugie teoria Literatury, krytyka, interpretacja, nr 1-2 (2007). Dostupné: http://rcin.org.pl/Content/51059/PDF/WA248_67091_P-I-2524_glowacka-wsluchujac.pdf.

8. Gross, Garry (1937-2010). IconicPhotos. [online]. Dostupné: https://iconicphotos.wordpress.com/2010/12/08/garry-gross-1937-2010/
9. Komasky, Andrey. *Guglielmo Plüschow - von Glœden"s cousin*. [online]. Dostupné: http://andrejkoymasky.com/liv/plu/plu0.html.
10. *Nagie zdjęcia własnych dzieci internecie*. istotne.pl. [online]. Dostupné: http://istotne.pl/boleslawiec/forum/C15/nagie-zdjecia-wlasnych-dzieci-Dostupné-internecie. 20.07.2016.
11. Jacewicz, Agnieszka. *Twarze Sally Mann.* Wysokie Obcasy. [online]. Dostupné: http://.wysokieobcasy.pl/wysokieobcasy/1,96856,5906795,TWARZE__Sally_Mann.html?disableRedirects=true. 20.06.2020.
12. Jawławska, Alicja. *Drogi kontrkultury*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975. [online]. Dostupné: http://otworzksiazke.ceon.pl/images/ksiazki/drogi_kontrkultury/drogi_kontrkultury.pdf. 20.06.2019.
13. Caponigro, John Paul. *22 Quotes By Photographer Sally Mann.* [online]. Dostupné: https://www.johnpaulcaponigro.com/blog/12942/22-quotes-by-photographer-sally-mann/ 4.07.2020.
14. Jones, Richard A. *Is America Ready?* Los Angeles Times. [online]. Dostupné: https://en.wikipedia.org/wiki/Show_Me!. 09.03.1975.
15. Kleiman, Carol. *New sex ed: All kids ever wanted to know...and how!* Chicago Tribune. [online]. Dostupné: https://en.wikipedia.org/wiki/Show_Me!. 05.06.1975.
16. Korolczuk, Elżbieta. *Niebezpieczne związki, czyli o granicach wolności sztuce i życiu.* [online]. Dostępne: Dostupné https://mocak.pl/niebezpieczne-zwiazki-czyli-o-granicach-wolnosci-Dostupné-sztuce-i-Dostupné-zyciu-elzbieta-korolczuk.
17. Leśniak, Anna. *Polityczne doświadczenie obrazu. O obrazie krytycznym (obrazie krytyki) Georgesa Didi-Hubermana.* Teksty Drugie: teoria Literatury, krytyka, interpretacja, nr 5 (2016). Dostupné: https://journals.openedition.org/td/6020#ftn1.
18. Mann, Sally. *Sally Mann's Exposure.* [online]. The New York Times, Dostupné: http://nytimes.com/2015/04/19/magazine/the-cost-of-sally-manns-exposure.html?_r=0.
19. Najafi, Shiva; Higonnet, Anne. *Picturing Innocence: An Interview with Anne Higonnet*. Cabinet, Issue 9, Winter 2002/03. Dostupné: http://cabinetmagazine.org/issues/9/picturing_innocence.php
20. Pancrazio. *„Il Moro" Buciunì & Wilhelm von Gloeden.* Dostupné: https://reviews-and-ramblings.dreamwidth.org/1434016.html
21. Pietkiewicz, Bogdan. *Miś zboczeniec sieje lęk.* Polityka.pl, 21.04.2014. Dostupné: http://polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1567595,3,czy-nagosc-dziecka-jest-naturalna.read
22. *Pretty Baby Brooke Shields Controversy*. Apecsec.org. Dostupné: http://apecsec.org/pretty-baby-brooke-shields-controversy/
23. *Pretty Baby.* British Board of Film Classification. Dostupné: http://bbfc.co.uk/case-studies/pretty-baby

24. Raymond, Adam. *Facebook Admits It Erred in Removing Viral Father-Son Photo.* New York Magazine, 20.07.2016. Dostupné: http://nymag.com/betamale/2016/05/naked-dad-shower-sick-son.html
25. Saraczyńska, Agnieszka. *Sztuka Matek, czyli wystawa nie tylko o dzieciach.* Wyborcza.pl, 25.07.2016. Dostupné: http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35751,9540727,Sztuka_Matek__czyli_wystawa_nie_tylko_o_dzieciach.html
26. Stratz, Carl Heinrich. *Der Körper des Kindes für Eltern, Erzieher, Ärzte und Künstler*. Stuttgart: Verlag von Ferdinand Enke, 1903. Dostupné: https://archive.org/stream/derkrperdeskin00stra#page/n293/mode/2up
27. Szymanik, Grzegorz. *Ochroniarz do artystki: pani zdjęcia są pedofilskie.* Wysokie Obcasy.pl. [online]. Dostupné:http://wysokieobcasy.pl/wysokieobcasy/1,114377,10706263,Ochroniarz_do_artystki__pani_zdjecia_sa_pedofilskie.html?disclaimer=1. 01.04.2015.
28. *The Truth About „Pretty Baby" And Those Sexy Calvin Ads, From Brooke Shields*. [online]. Dostupné: https://reddit.com/r/popculturechat/comments/18qpbzj/brooke_shields_infamous_calvin_klein_ad_aired_in/?rdt=38472
29. Zaremba, Łukasz. *Czy „wojny z terroryzmem" również nie było?* 2023. Dostupné: https://pismowidok.org/pl/archiwum/2013/2-obrazy-terroru-widzialnosc-historii/czy-wojny-z-terroryzmem-rowniez-nie-bylo#collapseDoi1295

JMENNÝ REJSTŘÍK

A
Adorno, Theodor 21
Albert, Prince 30
Aljochin, Maria 92
Allene, James 54
Alton, Whitley 36
Antosiewicz, Henryk 16
Arendt, Hanna 10
Arnett, Peter 29,160
B
Barthes, Roland 1,24,86
Baudrillard, Jaen 1, 2,32,33,34 87,128
Bankowsky, Jack 133
Bellocq, Ernest J. 131,132
Bauman, Zygmunt 23
Bin, Ládin 50, 51
Broomberg, Adam 39,78,79,80, 81,84,
Boughton, Alica 102
Bogucka, Maria 9
Brokaw, Tom 33
Butler, Judith 56, 57,58, 59,60
Buck-Moriss, Susan 41
Burnett, David 160
Brileyho, Jonathana 46
C
Caillois, Roger 30
Cameron, Julia Margaret 99,100
Canby, Vincent 133
Caponiegro, John Paul 143
Carr-Gomm, Philip 92
Carroll, Lewis 98,100,101, 102,104,146
Clifton, Tony 35
Colberg, Jorg 83
Cosey, Fanni Tutti 129
Czapliński, Przemyslaw 87,88
Chanarin, Oliver 39,78,79,80,81, 84
Cheney, Peter 45, 46
D
D'Annunzia, Gabriele 110
Dąbrowicki, Stanisław 18,19
Dąbrowski, Michal 27
Davidson, Robert 123, 126
Dawicki, Oskar 22
De Rougemont ,Denis 94
Didi-Huberman, Georges 5,9,10,12, 13,14,15
Dodgson, Charles 99,100,104,105
Dołowy, Patrycja 147
Drew, Richard 42,43,44,45, 46
E
Ebert, Roger 133
Edward, VII 110
Estman, George 149
F
Fenton Roger 30,31
Ferber, Paul Ira 126
Fermanem, James 133
Fleischhauer-Hardt, Helga 123
France, Anatol 110
Freud, Sigmund 90, 119
Friedrich, Caspar David 98
Friedrich, Franz III 109
Fuss, Peter 22
G
Gainsborough, Thomas 98
Galdi, Vincenze 115,116
Gass, Andrzej 19
Georgio, Agamben 9
Gerhard, Paul 160
Gilliatt, Penelope 104
Gingeras, Alison 134
Gloeden, Wilhelm von 102,10,108, 110,116
Głowacka, Dorota 8
Godard, Jean-Luc 14
Goffman, Erving 149
Górny, Katarzyna 168
Gross, Garry 128,129,134, 130, 131,136,135
Grzybowska, Agata 167
H
Hannavy, John 100
Halber, Katarzyna 147

Halbwachs, Maurice 149
Hamilton, David 166
Hammerstein von, Wilhelm Joachim 108
Hawarden, Clementina 99,100
Hernandez, Norbert 45,46
Higonnet, Ann 89,157,169
Hine, Lewis 157
Hoang, Van Danhem 161
Holme, Charlese 110
Homér 111
Hosse, Rudolf 18,19,50
Husajn, Sadam 28,50

J

Jaar, Alfredo 51,72,73,74,75,76, 77,78
Jacewicz, Agnieszka 141
Jacyno, Małgorzata 122
Janion, Maria 22
Jaraczewski, Andrzej 151
Jawławska, Alicja 121
Jedlińska, Eleonora 22
Jones, Alan 126
Junod, Tom 43,46

K

Kant, Immanuel 6
Kinsey, Alfred C. 120
Kleiman, Carol 126
Kolankiewicz, Leszek 29,30, 33,36
Koons, Jeff 128
Kopaliński, Władyslaw 92
Korolczuk, Elżbieta 146
Kowalski, Jan Andrzej 94,95
Koyamsky, Mat Andrej 115
Královna, Viktorie 99,103
Krzysztof, Gradowski 86

L

La Ciccioline128
Lady Godiva 93
Lanzmann, Claud 14
Laszuk, Grzegorz 168
Leach, Karoline 104
Leofrica 93
Leśniak, Andrzej 5,15
LeVitte, Harten 21
Libera, Zbigniew 22,27,28,166
Liddell, Alice 102,103
Littlefieldem, Johnem 54
Locke, John 97
Lutz, Susie 123, 126
Lyotard, Jean-François 5,7,8,9

M

Malle, Louis 130,131,133,136
Mann, Emmet 141,144,145
Mann, Jessie 140
Mann, Larry 139
Mann, Sally 138,139,140,141, 142,143,146,147,166
Mann, Virginia 141
McBride, Will 123,125
Mckeegan, Alice 164
Metzger, Gustav 24, 25

N

Nabokov, Vladimir 104
Najafi, Shiva 89,169
Newkirk, Ingrid 93
Nijakowski, Lech 86,94
Nowicki, Wojciech 101

O

Obama, Barack 50
Olechnicki, Kazimierz 148
Onyszkiewicz, Janusz 151,152
Onyszkiewicz, Joanna 151

P

Paglen, Trevor 65,70,71,72
Pancrazio 110,111
Phuc, Kim 158, 160
Pietkiewicz, Beata 86
Piłsudska-Jaraczewska, Jadwiga 151
Plüschow, Peter Wilhelm 102,113, 114,115,116,117,119
Price, William Lake 100
Prince, Richard 127,128, 133,134,166
Putin, Wladimir 93

R

Raymond, Adam 156
Reed, Christopher.110
Rejlander, Oscar Gustav 100
Riise, Jacob 157
Ringgren, Loven Anjia 162
Ristelhueber, Sophie 38,39
Robinson, Wiliam 125
Roger, Taylor 100
Rosenblum, Naomi 101,102,148
Rosler, Martha 64,69,70

Roth, Horowitz 55
Rousseau, Jean-Jacques 97
S
Sayleow, Charles Edward 115
Samucevičová, Jekatěrina 93
Sturges, Jock 86,166
Shields, Brooke 128,129,130,
131,132,134,135,136
Simon, Taryn 65,66,67,68,69,70
Spasitele, Krista 93
Stead, William Thomas 103
Stratze, Carl Heinrich 117,118
Southey, Reginald 99
Souzy, Peter 50
Symonds, John Addington 115
Syndyka, Roma 56,58,59
Szczypiorski, Andrzej 21
Szymanik, Grzegorz 167
Schwarzkopf, Norman 33
Świątkowski, Henryk 18
Strug, Janina 18,19,20
Sontag, Susan 1,17,18,24,41,56,55,
58,59,132
T
Takoulas, Alexa 93
Tanner, James Mourilyan 117,119
Theokryt 111
Tokarski, Edward 122
Trainor, Bernard Edward 30
U
Ut, Nick 37,157,160
V
Vanderbilt, Cornelius 110
W
Wajcman, Gerard 12,13
Warlikowski, Krzysztof 168
Waugh, Thomas 108
White, Clarence 102
Whitten, Heather 155,156
Wilde, Oscar 110
Wood, Catherine 134
Wordsworth, William 98
Z
Zaremba, Łukasz 34,35,37,